

ブルーストとロシア：ロシア・バレエのフランスにおける 受容とロシア・イメージの問題⁽¹⁾

阿 部 宏 慈

(文化システム専攻欧米文化領域担当)

はじめに

ひとつの国家あるいは民族が、他国の文学あるいは文化的産物においてどのように表象されているかという問題は、単にその国家なり民族なりが他者によってどのように評価され価値付けされているかという問題にとどまらない。ある文化における他者の表象は、その文化の自己表象と表裏一体の関係にあるし、さらに言えば、他者の規定なくして自己の規定はありえないだろう。エドワード・W・サイードの『オリエンタリズム』における、西洋における「オリент」表象の分析は、まさに西洋の知的体系の根底をなす政治的支配＝被支配の関係（あるいは「墮落した知」の誘惑）を明らかにするにとどまらず、「異文化」表象の研究が「文化」と名づけられるものの政治性についての根本的な思考を促すものであることを明らかにした。その意味では、ここで問題にする「ロシア」（あるいは「ロシア的なもの」）もまた、「オリент」同様に「一箇の構成された実体⁽²⁾」に他ならないだろう。サイードが述べるように「ある地理的空間に固有の宗教・文化・民族の本質にもどつて定義しうるような、土着の、根本的に他と『異なった』住民が住む地理的空間というものが存在するという考え方が、やはりきわめて議論の余地のある観念である⁽³⁾」ことは明らかである。サイードが述べるように、「ひとつのはっきりとした文化（人種、宗教、文明）という概念」その

ものがすでに疑問視されるべきものであり、「文化的・宗教的・人種的差異」は、「社会＝経済的・政治＝歴史的カテゴリー」より重要なものではないとしても、にもかかわらず、ある文化的所産が「異文化」として受容されるときには、必ずやそこに大文字の「政治」が深く関与せざるを得ないのである。

本論は、20世紀初頭のフランスを中心とする芸術運動（西洋的「文化」）に大きな衝撃を与えたロシア・バレエのフランスにおける受容の問題を、『失われた時を求めて』の作者マルセル・ブルーストを中心に論じ、フランス文学における「ロシア」表象の問題点を明らかにしようとするものである。対象をロシア・バレエの受容に限定するのは、広範な対象領域（ジョゼフとグザヴィエ・ド・メーストルにおけるロシア亡命からロマン主義作家達とロシアの文学者との交流、さらにはブルーストにおいても顕著なトルストイ、ドストエフスキーといったロシア文学の偉大な伝統の影響）の全体を網羅することのとりあえずの困難ということはあるにしても、それ以上に、帝政ロシアの衰退とロシア革命の勃発に至る激動のロシア史と第一次世界大戦というヨーロッパ全体を巻き込む歴史的な変動、さらには両大戦間にまで及ぶ前衛的芸術運動の勃興という歴史の結節点に、この「文化的」な出来事が位置しているからである⁽⁴⁾。

したがって、論者の関心は、単にロシア・バレ

- (1) 本稿は、科学研究費助成金（基盤研究（C）「近代世界文学におけるロシアの表象」）の研究の一環としてなされた。
- (2) エドワード・W・サイード、板垣雄三・杉田英明監修、今沢紀子訳『オリエンタリズム』平凡社、平凡社ライブラリー、下巻、p. 273。
- (3) 同書、pp. 273-74。

- (4) アンニク・ブイヤゲとブライアン・G・ロジャーズ編集による『ブルースト事典』 *Dictionnaire Marcel Proust*, publié sous la direction de Annick BOUILLAGUET et Brian G. ROGERS, Honoré Champion, 2004のロシア・バレエ関係項目は昨年亡くなられた吉田城先生が執筆しておられる。先生は、早く2000年の *Bulletin d'informations proustiennes* 誌上に、

エの芸術史的貢献を明らかにすることでもなければ、ブルースト文学におけるロシア・バレエの影響を明らかにすることでもない。ブルーストの周辺にあって世紀末の象徴派的美学に支配されていたサロンの芸術家たちや、ジャーナリストたちが、さらにはジャン・コクトーに代表される新しい時代の芸術家たちがロシア・バレエをどのように受け止めたか、という文脈の中で、前衛的な芸術創造と「異文化」的なものとの複合的な運動を記述するとともに、そこにおける「ロシア」的なものの位相をあきらかにすることこそがこのささやかな論考の目的である。

先にも引いたサイードは、ひとつの比喩的な事例としてではあるが、芸術史的研究と政治学的研究というような区分に対して、より高次の政治的優位性をもつ区分として「ロシア」という研究主題を引き合いに出している。「学問分野に賦与される政治的重要性は、ある程度まではそれが経済学の用語に直接置き換えられるかどうかにかかっているが、しかしそれ以上に、政治社会のなかのそれとわかる権力源にその分野が近いかどうかにも依拠しているのである。そこで『ソヴィエトのエネルギー潜在力の長期見通しおよびその軍事力に及ぼす効果』に関する経済学的研究は、国防省の委託研究として採用される可能性が高く、またその結果それが、どこかの財団から資金の一部の

援助を受けているといった程度の『トルストイの初期小説』に関する研究などまったく及ぶべくもないような一種の政治的地位を獲得するという事態も、十分にありうることなのである。しかしそれでも、どちらもロシア研究という、市民社会が同一と認める分野に属している。たとい一方の研究はきわめて保守的な経済学者によって行われ、他方は急進的な文学史家によって行われるとしても、である。要するに、一般的な研究主題としての『ロシア』という区分は、『経済学』や『文学史』といったより精密な区分よりも高い政治的優位性を占めているのである。なぜなら、グラムシが言う意味での政治社会は、研究機関のような市民社会にも影響を与え、政治社会が直接関心をもつ問題を市民社会の領域に浸透させるからである⁽⁵⁾。」

サイードが問題にしているのは、もちろん「オリエント」というひとつの研究主題をめぐって「構成された実体」としての「オリエンタリズム」と、その誘惑に抗しがたく巻き込まれていった「オリエント」学者たちの研究活動を支配していた政治性である。それは、「文学研究」という区分におけるバレエという一見非政治的な事象の影響を論じるという枠組みにもかかわらざるをえない。しかし、おそらくそれは一方の「政治的優位性」という問題ではなく、むしろ相互浸透的なものであるととらえるべきだろう。芸術的なもの、美的なものの政治性の問題とは、本来政治を捨象して存在しうる美や芸術が政治に浸透されている、という形式で論じられるべきものではないだろう。文化（人種、宗教、文明）をめぐる言説は政治的ならざるをえないし、政治もまた人種や宗教、あるいは文明といった問題圏を抜きにして語ることができないのは、近代社会の歴史が明白に示すところであるからだ。

本稿の目的は、したがって、20世紀初頭のフランスにおける新しい芸術運動ひいては西洋の前衛的芸術運動に対するロシア・バレエの影響の大き

Proust et les ballets russes : Autour de Nijinski と題する論文を発表され、ブルーストの作品に対してロシア・バレエが残した痕跡が、一見そう見える以上に深いものであることを示された (*Bulletin d'informations proustiennes*, no 31, Editions Rue d'Ulm / Presses de l'Ecole normale supérieure, 2000, pp. 51-64)。特に、論文題名にもあるように、ニジンスキーについての記述を草稿の段階から跡づけられたうえで、シャルリュスとモレルの同性愛的関係とディアギレフとニジンスキーの関係を論じるこの業績に加え得るようなことがらは多くない。それゆえ、本論では、ニジンスキーの舞踊芸術を主軸として論じられた吉田先生とは異なり、「ロシア」イメージという観点から論じる。先生のあまりにも早い急逝という不幸がなければ、さらに充実した成果にも触れることができたであろうと思うと、惜しまれてならない。直接先生の指導下にはない他大学の大学院生であった筆者に対しても、先生は、親しくご教示を惜しまれなかった。先生から受けたご厚誼の数々に感謝の思いをこめて、この拙い論考を吉田先生の霊に捧げる。

(5) エドワード・W・サイード、前掲書、上巻、pp. 36-37.

さを測定するというような、芸術史的にはすでに繰り返し扱われてきたことがらを論じることを目的としない。そうではなく、むしろ、「ロシア」という形容詞なしでは十分にその衝迫の大きさを測定しえないようなロシア・バレエというひとつの文化史的なできごとが、既存の「ロシア」イメージにつきまとしてやまないステレオタイプ化されたイメージ（国家イメージあるいは民族イメージ）とぶつかり合うことによって、いかにそれを揺るがし、あるいはそれに回収され、さらには新たなイメージを生み出すに至るかという過程を検証することで、近代的な国民国家の成熟過程における民族＝国家イメージの演じる役割のダイナミズムの一端を垣間見ることである。

1 『失われた時を求めて』における

ロシア・バレエ

① 演劇的比喩

『失われた時を求めて』においてロシア・バレエの占める位置は、決して大きなものではない。直接にバレエ団そのものに言及される事例はわずかであり、いずれもあまり長いものではない。以下に引用するのは、『囚われの女』の冒頭近くにおかれた、主人公《私》とアルベルティーヌの住むアパートマンの浴室の描写である。

「アルベルティーヌは、私がまだカーテンを閉めて部屋を真っ暗にしている、もう眠っている訳ではないとフランソワーズに知らされると、騒音を気にすることなく自分の浴室で入浴するのだった。そういう時、私は、もう一時間遅くまで待つのをやめて、彼女の浴室と隣接する、心地よい、私の浴室に行くのだった。かつての劇場主は、歌姫[ディーヴァ]が皇妃の役を演じる玉座を飾るのに、本物のエメラルドをちりばめるために数千フランをかけたものだった。ロシア・バレエは単なる光の戯れが、しかるべき箇所にあてられるなら、それにまさるとも劣らず豪奢で、それ以上に変化に富む宝石を溢れさせることを教えてくれたの

だ。この舞台装飾はそれだけでもすでにもう非物質的なものであるが、それでも、十二時にしか起きない私たちが普段見慣れている装飾に替えて八時の太陽が見せてくれるものほどには優美ではなかった。⁽⁶⁾」(III 520-21)

問題になっているのは、ロシア・バレエの公演（舞踏芸術としてのバレエ）そのものではなく、舞台装飾であり、照明の効果である。たしかに、ロシア・バレエのフランスにおける受容においてきわめて重要なファクターとなったのは、フォキンの振付やニジンスキーあるいはタマラ・カルサヴィナの舞踏とともに（時にはそれ以上に）、バクストあるいはブノワの舞台装置そして衣裳であった。アレクサンダー・ショヴァロフの言を借りるなら、「ディアギレフは舞台装置[セット]と衣裳の与える最初の視覚的インパクトが決定的であることを知っていた。バレエは文字的ではなく、象徴的な芸術であり、それゆえ、バレエのデザイナーは、表現において大きな自由を持つことができる」からである⁽⁷⁾。結果的に、舞台装置と衣裳は、音楽とともにロシア・バレエの最も重要な表現手段となる。それはまた、ディアギレフとその協力者たち（デザイナー、画家）との関係の変化とともに、それぞれの時期のロシア・バレエの特徴を形成していくことにもなる。ミハイル・フェドロヴィチ・ラリオノフもまた「[ロシア・]バレエにおいては舞台装置が重要な役割を演じていた」ことを指摘し、最初の大きな時代区分をなす1909年から14年までの舞台装置や衣裳の特徴は、バクスト、ブノワといった画家たちによる

(6) Marcel PROUST, *A la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de Jean-Yves TADIE, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1988, in 3 vol. 以下『失われた時を求めて』からの引用は、すべてこの版により、ローマ数字で巻数を、アラビア数字でページ数を示す。

(7) Alexander SCHOWALOFF, *The Art of Ballets russes : The Serge Lifar Collection of theater Designs, Costumes and Paintings at Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut*, Yale Univ. Press, New Haven and London, 1998, p. 28.

「ある特定の時代のかなり自由な復元 [reconstitution plus ou moins libre d'une époque déterminée]」を主眼としていたとする⁽⁸⁾。さらに、1914年から24年までの時期（第一次世界大戦の開始と、ロシア革命を経て、ディアギレフが祖国との関係を断ち切らざるを得なくなる時代）については、「バレエと舞台衣裳は近代化され、画家たちの中には、外国人やパリ在住のロシア人が増えてくる」ことが、大きな変化をもたらしていった事実を指摘している⁽⁹⁾。25年以降は、さらにこの現代性が強化されていく⁽¹⁰⁾のであるが、それはもうブルーストの死後のことであるから、ここではとりあえず措こう。

ブルーストの記述は、ロシア・バレエの出現によってやがて否定されていく再現的な舞台装置や、チュチュの使用と同じように慣習的な植え込みや書き割りで作られていたフランスの伝統的な舞台装置との比較を念頭に置いて、ロシア・バレエの「非物質的」な舞台装置の優越を述べるものであると解釈される。その上で、しかし、朝の浴室の窓（「時代遅れの人工の霜の模様」をほどこされた）に移ろう光の戯れは、さらにすぐれた舞台装置を生み出すというのがブルーストの主張であるのだ。

高貴な玉座を表現するのに、宝石をちりばめた玉座を再現する必要はない、ある種の創意工夫（たとえば照明による演出）が、本物以上に本物らしい装飾をつくり出すことができる、というロシア・バレエの教訓は、少なくとも今日からするなら現実の視覚的再現形式に関するかなり一般的な認識でもあるように見える。それはむしろ印象派や象徴派を経て培われてきた審美観に直結するものでもあるだろう。たとえば、「高貴な宝石と絡み合わされた毒ある花々を象嵌された」によって表徴されるギュスタヴ・モローの「出現」のような

絵画作品（I 163⁽¹¹⁾）のイメージに十分に重ね合わせられよう。スワンがオデットをめぐって抱くこの世紀末的な幻想は、そのオリエンタリズムの匂いにおいても、ロシア・バレエに結びつくべきものであろう。

ロシア・バレエのプロデューサーであったディアギレフが、その出発点においては美術批評家であり、雑誌『芸術世界』によってロシアにおけるフランス現代美術（特にドガ、ゴッホ、ロートレックなど）の紹介者として出発したという事実を考えるならば⁽¹²⁾、ロシア・バレエの斬新な舞台装置や演出の在り方のうちにブルーストが観たものが、フランスにおいてはすでに絵画芸術において実現したものであり、しかし少なくともフランスではいまだ演劇的領域においては（特にバレエという最も伝統遵守的な領域においては）実現していなかったものであるということは、必ずしも驚くべきことではないだろう。

しかし、もちろん、ブルースト的な世界はそこからさらに新たな展開を見せるべきものでなければならぬ。象徴的で「非物質的」な表象という次元を超えた、ブルースト的な世界の変容は、日常のありふれた光の変化が、ロシア・バレエの舞台以上に親密かつ幻想的な様相を見せるということにある。引用部分に続いてブルーストは、模様を刻んだガラスに移ろう黄金色の陽光が、主人公の中に「長い間」隠れていた「もっと昔の若い男」をあらわにし、都会の浴室の中にありながら、あ

(8) Mikhail Fedrovitch LARIONOV, *Diaghilev et les Ballets russes*, Bibliothèque des arts, 1970, p. 11.

(9) LARIONOV, *Ibid.*

(10) LARIONOV, *op.cit.*, p.12.

(11) 「出現」はモローの作品題であるか、それともモローの作品の観者の眼前への「出現」であるかは、かならずしも明確ではない。いずれにしても、モローの絵画作品の「まるで前世の記憶のような」出現もまたサロメ的女性像を描いた「出現」同様、「高貴な宝石」と「毒ある花々」によってモローの「魂」を伝えるものとなるだろう。Cf. Marcel PROUST, [Notes sur le monde mystérieux de Gustave Moreau], in *Essais et articles, Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et Mélanges et suivi de Essais et articles*, édition établie par Pierre CLARAC avec la collaboration d'Yves SANDRE, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1971, p. 669.

(12) Mikhail Fedrovitch LARIONOV, "Souvenirs sur Diaghilev", in *Diaghilev et les Ballets Russes*, Bibliothèque des arts, 1970, pp. 7-10.

たかも自然のただ中で鳥の声（実際にはアルベルティーンの歌声であるが）を聴きながら、うっとりとする時間を出現させるのである。光が翳るならば、それはたちまちガラス窓にあった木の葉の模様を浮き立たせ、つかの間の官能的な昂揚は消え去るだろう。（III 521）

アルベルティーンの歌声が、音楽的な趣味の悪さにもかかわらず、森の中の鳥の声に比較されることによって、浴室＝森という隠喩的変容と感覚的な歓びを生み出すというあくまでもブルースト的なヴィジョンの世界に比べれば、ロシア・バレエのもたらす官能は二義的なものでしかない。それがさらに「習慣によって隠されていた」「昔の若い男」を出現させるというつかの間の本質の現れに結びつけられるという事態は、演劇的な再現表象のもたらす快の位相からははるかに遠ざかっている。要するに、ここで用いられているロシア・バレエのイメージは、浴室＝森という比喩的空間を導き出すためのひとつの演劇的比喩であるにとどまっている。

② 「印象主義と同じぐらい深い芸術的革新」

これに対して、同じ『囚われの女』にあるもうひとつのロシア・バレエについての言及は、具体的な作品（たとえば演出法）の審美的な評価ということには至らないが、それでもロシア・バレエについてブルーストが抱いた批評的判定の重要性を示している。

ことは芸術とブルジョワ的サロンとの問題にかかわる。芸術は音楽に限らない。具体的にはアナトール・フランスが名指されるように、文学をも含む広い意味での芸術全般とサロンの関わりが問題となるのだが、音楽作品の受容の形式ということについても考えるべき重要性を有する。それは複製技術としてのレコードや大衆的メディアとしてのラジオなどの発達以前の、というより、まさにそのような音楽聴取の新たな様態が一般化する直前の音楽のありかたにかかわっているからである。ブルーストがテアトロフォンの顧客として、

幾つかの音楽作品を聴いたことは知られている⁽¹³⁾。1916年頃からは自宅に演奏家を招いてベートーヴェン、フランクそしてフォーレの弦楽四重奏曲を聴いたことも知られている⁽¹⁴⁾。それは、病身ゆえに足繁くコンサートに通うわけにはいかない作家の状態や、大戦中という時代背景、さらには『失われた時を求めて』の執筆の進行といったいくつもの理由を挙げて説明することが出来る事柄ではある（それでいながら、ブルーストは同じく大戦中に行われたディアギレフとコクトーによる『パレード』の初演（1917年）にまで立ち会っているのである）。しかし、その上でなお、注目すべきは、音楽という芸術の受容についての、言い替えれば聴取の様態の特異性であろう。最良の音楽を自室で独占するという快楽は、もちろんかつての王侯貴族に比すべき贅沢ではあるだろうが、同時に、テアトロフォンがすでに予告しているような、メディア的聴取の時代の先取りでもある。テアトロフォンに止まらず、ブルーストは当時最先端であった「ピアノラ」を用いて、自宅での音楽鑑賞をおこなっている⁽¹⁵⁾。ピアノラを始めとする自動ピアノの普及は、渡辺裕の言葉を借りれば「新しい技術を背景にした『音楽と環境の相互浸透』」という事態をもたらしべきものであり⁽¹⁶⁾、それは「単に音楽の歴史の中での一エピソードであることを超えて、この時代[1920年代]の文化全体のありようの根幹に関わる問題をはらんでいる」のである⁽¹⁷⁾。ヴェルデュラン夫人のサロンは、いわばその過渡的状況を提示する。つまり、コン

(13) 例えば、レイナルド・アーン宛の1910年3月4日付の書簡（それはまさにディアギレフの受容について述べた『フィガロ』誌の記事についての言及から始まっているのだが）では、ドビュッシーの『ペレアスとメリザンド』をテアトロフォンで聴いていることが述べられている。（Marcel Proust, *Correspondance*, texte établi, présenté et annoté par Philip Kolb（以下 *Corr.* と略す）, tome X, Plon, 1983, p. 256）

(14) Jean-Yves TADIÉ, *Marcel Proust*, Gallimard, «Biographies», 1996, pp.753-54.

(15) *Corr.* Tome XIII, p. 31.

(16) 渡辺 裕『聴衆の誕生：ポスト・モダン時代の音楽文化』, 春秋社, 1996（新版2004）, p. 86.

(17) 渡辺 裕, 同書, p. 88.

サート・ホールでの演奏会と大衆的メディアによる聴取という二極化が進む以前の、ブルジョワ・サロンにおける選ばれた少数の聴衆のみを対象にした演奏会がそれであるが、しかも、ヴェルデュラン夫人のサロンの場合には、十九世紀の貴族的サロンには存在した聴衆（public）が欠如するのである。シャルリュス男爵によるモレルのコンサート・プロデュースと、貴族的聴衆の存在は、その意味では、旧世代的な聴取のありかたを、はからずも再現してしまっている（いずれそれは『見出された時』の「ゲルマンと大公夫人のマティネ」においてアナクロニクな形で再現されることになるだろう）。

ヴェルデュラン夫人のサロンの描写に戻ろう。ドレフュス事件の政治的激震は、夫人のサロンを一躍社交界の注目を集めるサロンに引き上げたが、事件の熱もやがて冷める。しかし「ドレフュス事件は遠い過去のものとなったが、アナートル・フランスが彼女のもとに残った」とブルーストは言う（III 741）。ヴェルデュラン夫人のサロンの求心力の一つをなす芸術に対する夫人の愛は、本物であって、だからこそ彼女は、社交界人士を招くことなく、常連客だけのために芸術家とともにすごす素晴らしい晩餐会を開催したのだ。芸術家達がやがて名声を得たとしても、彼らは決して、貴族的なサロンにおけるような、上辺だけの、まがい物の歓待を受けるわけではない。その意味でヴェルデュラン夫人のサロンは、芸術サロンとして完璧であった、とブルーストは言う。ただ、そこには大衆（le public）が欠けているだけだった、というのだ。

「この後者〔大衆〕の好みは、ベルゴットのような合理的でフランス的な芸術に背を向け、特に、エキゾチックな音楽の方に向かい始めて以来、ヴェルデュラン夫人は、こういった外国の芸術家のいわばパリにおける専属の保証人といったかたちで、やがては、かの魅惑的なユルブルティエフ夫人と並んで、ロシアの踊り手たちにとっての、

老いてなお大きな魔力を持つ妖精カラボスの役目を果たすことになる。」（III 741）

ユルブルティエフ夫人のモデルは、おそらくロシア・バレエの庇護者のひとりであったミシア・セールであろうと推定されている⁽¹⁸⁾。

「この魅惑的な侵略行為 [Cette charmante invasion] に抗し得たのは、趣味に欠ける批評家たちだけであって、それはパリに、ドレフュス事件ほど苦い好奇心の熱狂ではなく、周知のようにより純粹に美的な、そしておそらくはその事件と同じぐらい激しい熱狂をもたらしたのである。ここでもまた、ヴェルデュラン夫人は、先頭に立つことになったが、その社交界における効果は全く異なるものとなった。かつて彼女の姿が、重罪法廷の審議において、判事席のすぐ足もとに、ゾラ夫人と並んでいるのが見られたのと同じように、新しい人類が、ロシア・バレエに喝采を送り、見たこともないような羽根飾りをつけて、オペラ座に殺到したときにも、やはり、最前列の桟敷には、ユルブルティエフ夫人と並んでヴェルデュラン夫人の姿があった。」（III 741）

そして、ドレフュス事件の審理の興奮さめやらぬ人々が、ヴェルデュラン夫人のサロンで夕食をとったように、今度は、「『シェエラザード』の荒れ狂う熱狂や『イーゴリ公』のダンスの後では、とても床につく気になれない」人々が、夫人のサロンにやってくる。というのも、「より高い跳躍のために」夕食をとらなかった踊り手たちだけでなく、彼らの監督や舞台装置作者、ストラヴィンスキーやリヒャルト・シュトラウスといった「大作曲家」たちとともに、不変の常連客に囲まれて、夕食をとることを、パリの社交界きっての花形婦人たちさえも、望んだからである（III 742）。

(18) プレイアド版の注。III 1748.

「ロシア・バレエの諸演目の間に、つまらない違いを見出して、『シルフィード』の演出は『シェエラザード』の演出よりももっと＜繊細＞である、黒人の芸術を称揚するというのには自分はとても賛成できないというような事を述べて、おのれの趣味の良さをひけらかすような人士であっても、これらの趣味の、劇芸術の偉大な革新者たちを間近にすることにうっとりとするのだった。この革新者たちは、絵画に比べればおそらくは少々作り物めいたこの芸術において、印象主義がもたらしたのと同じぐらい深い革新をもたらしたのである。」(III 742)

ロシア・バレエとドレフス事件の対比ということ自体が、ブルースト読者にとっては必ずしもそうではないにしても、本来驚くに値する事柄であろう。それは、ドレフス事件のような政治的事件を前にしても要するにある種のスノビズムの原理によって動かされるサロンのありかたを示すものであるとともに、他方では、ロシア・バレエがいかに大きな社会的事件として受容されたかを示すものである。その上で、ブルーストはさらに一步踏み込んで、ロシア・バレエがもたらした芸術的革新の大きさを印象主義がもたらしたそれに比較する。ブルーストの芸術観にとって印象主義が持つ意味の大きさを考えるなら、この断言は重要である。先の浴室の描写では、照明の効果という限られた要素についての革新が述べられているだけであったが、ブルーストがロシア・バレエに見ていた芸術的革新の可能性は、それをはるかに超えるものであった。その一方で、見過ごしがたいのは、「エキゾチックな音楽」や「黒人の芸術」についての言及であろう。後者はもちろん、芸術的趣味をひけらかす人士の評言を自由間接話法的に伝えるものであるとしても、ロシア・バレエの芸術的革新という芸術史的な批評の位相とはおよそ異なる位相が、そこには紛れ込んでいる。そしてそれはまた、ロシア・バレエという出来事を前にした、多くの人々の反応と、軌を一にするもので

もあるのだ。前衛性と革新という普遍的な枠組みが、エキゾチスムや民族的芸術の意識と併存すること、それが意味ではロシア・バレエという芸術史的な事件のもう一つの重要な側面であるからだ。なによりもそれは、ひとつの（「魅惑的」ではあるとしても）「侵略行為」に喩えられていることに注意しよう。のちに引用するカヌードの記事などに典型的に見られるように、当時の新聞雑誌の評などである種の常套句と化していく「野蛮」なもの、「東方的な」ものの出現としてのロシア・バレエという印象を（肯定的な形においてではあれ）それは代弁しているとも言える。

とはいえ、ロシア・バレエの前衛的な革新性の認識が、ブルーストにとって重要なものであったことは、これとは異なる文脈でなされている次のような言及からも伺える。

「この若い男〔オクターヴ〕は、彼自身の舞台装飾と衣裳による小スケッチを上演させ、それは現代芸術に、少なくともロシア・バレエに匹敵するぐらいの革命をもたらしたのである。」(IV 184)

オクターヴのモデルのひとりにはジャン・コクトーであると言われる。またこの記述はおそらくコクトーが仕掛け人となって大戦中に上演された『パレード』(1917)や大戦後の『エッフェル塔の花嫁花婿』(1921)を（特に前者を）指すものと推定されている⁽¹⁹⁾。実際には、コクトーの台本をもとに、ピカソの衣裳と舞台装置、レオニード・マシーン〔ミャーシン〕の振付、エリック・サティの音楽によって上演された『パレード』はまぎれもない「ロシア・バレエ」であって、それを「ロシア・バレエに匹敵するぐらいの」革命を起こした、と述べているのは、少々奇妙ではある。おそらくは作中の人物および作品の實在の人物や作品とを同一視されることを嫌っての措置であろうと推測され

(19) Georges D. PAINTER, *Marcel Proust*, Mercure de France, 1966, tome 2, p. 205. また、プレイアッド版の注, III. 1105.

るが、同時に初期のロシア・バレエのもたらした革新（その功績はディアギレフとバクスト、フォキン、ニジンスキーらに帰せられるだろう）と1914年以降のロシア・バレエ、就中このコクトーによる（「明らかにコクトーの発想をそちこちに認めることのできる⁽²⁰⁾」）作品の革新性の差異を言うものとも考えられる。とはいえ、サティの言葉を借りれば、「ロシア・バレエは他の出し物 [les autres spectacles] ではない」のであって⁽²¹⁾、ここでもやはり問題なのはその革新性と前衛性であるのだ。

その革新性は、しかし、他方では、「新しもの好き」の社交界人士のスノビズムに訴えるところが大きかったのも事実であり、ブルーストにとっては、芸術的革新さえもある種のモードとして消費していく社交界やサロンの実態を描き出すための好個の事例となるのである。

③ 「ロシア人たち」

たとえば、ヴェルデュラン夫人とユルブルティエフ大公妃の社交界への出現を述べる次のくだりがそうである。

「バクストを、ニジンスキーを、ブノワを、ストラヴィンスキーの才能を、次々と発見させていったロシア・バレエの驚異的な開花とともに、ユルブルティエフ夫人が、パリの女性たちがそれまで見たこともなかった巨大な羽根飾りを頭に載せて出現したとき、そしてパリの女性たちはこぞってそれを真似しようとしたのだけれど、この不可思議な女性もまた、あのロシアの踊り手たちの膨大な数の荷物に入れられて、まるで一番貴重な宝石のように運んでこられたのだと人々は信じかねなかった。しかし、『ロシア人たち』のあらゆる公演に際して、特別栈敷でこの夫人とならんで、まる

で本物の妖精のように、それまで貴族社会には知られていなかったヴェルデュラン夫人が座っているのを見ることになる、ヴェルデュラン夫人もまたディアギレフとともに、最近到着したところだと信じ込んでしまう社交界人士に対して、われわれはこの女性はずっと以前から存在していたということを、そして、これ以前にも様々な転身を繰り返してきたのであり、ただ違いは、今回の転身が、その女主人が長いこと虚しくも待ち望んでいた成功をもたらし、しかもそれはますます勢いを増し、確実なものとなっているということだけだ、と告げることになるのである。」(III 140-41)

ここでは、もはやロシア・バレエの芸術的内実はほとんど顧慮されていない。もちろん、それがもたらした衝撃の大きさや、華々しい「開花」は述べられている。しかし、その実質は、バクスト、ニジンスキーといった固有名詞に委ねられ、この記述だけでは、ブルーストがロシア・バレエの「革命」として見ていたものが何であったかを察することは不可能である。むしろ重要なのは、先の引用文と同じく、ドレフュス事件と比較されるほどの大きな社会的事件としてのロシア・バレエのありかたである。しかもそれは、彼らが運び込んだ「膨大な数の荷物」や「宝石」によって語られるし、先に引用した文章では「魅惑的な侵略」と述べられていたことがらは「ロシア人たち」という民族的呼称と呼応するように見える。ロシア・バレエはまさにその「ロシア」という形容詞の喚起するものと密接に関わりながら、パリの社交界を直撃したのである。

1908年のロシア音楽の紹介と1909年の最初のバレエ公演から二年を経た1911年に書かれたリッチョット・カヌード⁽²²⁾の記事「ロシア・バレエとラティニウムのスノップたち Ballets russes et Snobs latins」(『ルネッサンス・コンタンポラン』

(20) Vincent LAJOINIE, *Erik Satie, L'Age d'homme*, 1985, p.313.

(21) Erik SATIE, *Correspondance presque complète*, Réunie et présentée par Olnella Volta, Fayard / Imec, 2000, p. 287. [lettre à Charles Koechlin]

(22) Ricciotto CANUDO(1879-1923): 最初期の映画批評家、理論家として、特に映画を「第七芸術」と命名したことで知られる。

1911年、8月24日号）は、若い「審美家」たちのロシア・バレエへの熱狂を一種のスノビズムと断じながら、ロシア・バレエのもたらした魅惑の数々を、特に視覚的な側面に注目しつつ、以下のように述べる。

「ロシア・バレエの大いなる造形美の妖精劇は海の彼方へと去った。今年もまた、それはその野蛮なフーガと、人工美の柔らかさと、優雅な若さと官能性の激しさをパリの生活にもたらした。またしてもかのスラブの軍団、偉大にしてエキゾチックな踊り手の一団は、われらが首都の崇高なる熱狂のただ中に出現し、美的趣味 [l'esthétique] を動揺させ、興奮状態の善きラティニウム人 [古代ローマ人] たちの並はずれた欲望をかき立てたのだ。それから、それは北へと去った。残っているのは、どんよりとした森の明るさの中に一瞬閃いた陽光の印象だけである。⁽²³⁾」

「大いなる造形美の妖精劇 la grande féerie plastique」としてのロシア・バレエは、ここでは（ここでも）古代ローマに比較されるパリの美的趣味を揺るがす蛮族の襲来（「野蛮なフーガ sa fougue barbare」）や「官能性の激しさ la brutalité de sa sensualité」によって特徴づけられる。それは暗い森の中の一瞬の陽光の印象だけを残して「北へと」去っていくのである。ロシア・バレエの踊り手たちはなによりもまず「エキゾチック」な存在として提示される。

これに続いて、カヌードは、このようなロシア・バレエの魅惑を最初に称賛したのが社交界人士であり、多くの芸術家たちは熟考の末、それに従っていったのだと指摘する（《Les observations réfléchies d'un grand nombre d'artistes ont suivi l'engouement mondain des admirateurs [...]》（Ibid.））。そして、一部の傲慢で閉鎖的な文学者集団からは軽蔑を込めて「サロン」とか「ブル

ヴァール」と呼ばれるこれらの社会、つまり社交界は、それはそれで趣味を鍛錬し、一般的な美的趣味を日々鍛え上げるべく世論を操作することができるというのだ。

ロシア・バレエの「エキゾチック」な魅惑が、まず、ブルースト的な言い方をすれば「新しさ」を求めるサロンの芸術愛好家によって受け入れられ、それが次第に批評家たちをも巻き込むことになったのだ、という。そしてそのような美的趣味の変動が、大衆をも同じ熱狂の中に引き込んでいく。「サロン」や「ブルヴァール」というブルジョワ的あるいは貴族的社会のグループと批評的グループ（les «clans» littéraires）という二つの極に加えて、大衆（[le] public）があるという三極構造をカヌードは描き出す。ロシア・バレエという芸術史的な事件が、はからずも当時のパリにおける芸術受容の構図を浮き彫りにしてしまった観がある。しかも、そこにおける受容の様態を規定するのが、ある種の「スノビズム」に他ならないことも。

カヌードの文章は、ブルーストの思索と同じように、芸術作品の受容そのものへの問いを内包している。時代の美的趣味の規範が、どこで、いかにして形成されるのか、引いては、芸術作品にとって受容とは何であるのか、という問いである。重要なのは、ロシア・バレエという出来事がそのような問いの契機をなした、という事実である。しかも、その底には、まさにそれが「ロシア」からもたらされたものである事実への反芻が隠されているように見える。なぜそれは「北」からもたらされなければならなかったのか？

もちろん、カヌードとて、ロシア・バレエのもたらした芸術的革新の内実を不問に付しているわけではない。事実、これに続くくだりで、彼は、イダ・ルービンシュタインの「身振り」の独創性に注目し、一方ではそれが「大衆」の反撥を招き、他方では若い信奉者を生むことになったことを指摘する。

(23) Ricciotto CANUDO, "Ballets Russes et Snobs latins", in *Renaissance Contemporain*, le 24 août 1911, p. 1003.

「たとえば、わが国の大衆が、ロシア生まれのユダヤ人であるイダ・ルービンシュタイン嬢に対して示した冷淡さの深い理由のひとつは、悲劇的な熱望を込めたその仕草の声の単調さ以上に、彼女の身振りの許容し難い美的趣味 [l'intorérable esthétique] であることは否定できない。⁽²⁴⁾」

カヌードによれば、それはしかし、ラファエルロ前派を通して見られた初期イタリア・ルネッサンスの画家の作品のような美しさをもっているというのだが、それがこの「ロシア生まれのユダヤ人」女性の独得の「身振り」となるとき、激しい反撥が引き起こされることになるのだ。しかし、その一方で、そこにこそ感動を見出す若い人々もあったという。

「少数の若い審美家たちのグループは、そこにこそ熱狂の動機を見出したのであるが、それがまた芸術家たちや大衆の不興を大きくする要因ともなったのだ。後者においては、未だに人種の美的伝統への信仰 [le culte de la tradition esthétique de la race] が存在しているからだ。⁽²⁵⁾」

「若い審美家たち」の美学を、サロンのスノビズムと大衆の保守的な審美観との間のどこに位置づけるべきなのかは、判断しがたい。もちろん、カヌード自身は、当時の美的判断の諸傾向に関する地政図を描くつもりはない。第一、ルービンシュタインに熱狂したのは、「若い審美家たち」だけではなかった。ロベール・ド・モンテスキューは、彼女の出演する公演をひとつも逃すことなく追いかけて、彼女のうちに「ずっと夢見てきながら、それを具現する存在を見出すことが出来ずにいたひとつの美を見出して、たちまち恋に落ちてしまった」のである⁽²⁶⁾。ルービンシュタインの顔は、クレル

モン＝トネールによれば、驚くほどカスティリオーネ公爵夫人に似ていた。モンテスキューにとって第二帝政時代の偶像であった女性との外見的な類似は、当然のことながら、彼の讃歎をほとんど愛に近いものにした、という⁽²⁷⁾。モンテスキューだけではない、ロシア・バレエの全体について言えば、コクトーやレイナルド・アーン（『青い神』の音楽を書き、サンクト＝ペテルブルクにまで赴くことになる）、ヴォードワイエ（『ルヴュ・ドゥ・パリ』に「ロシア・バレエによる変奏曲」を書いた⁽²⁸⁾）、そしてブルースト自身もまた「ディアギレフという抜け目ない不思議な天才の刺激のもとに、お互いを絶えず豊かにし続けることに寄与した」のである⁽²⁹⁾。コクトーやヴォードワイエといった若い世代と、アーンやブルーストの世代、そしてモンテスキューまで含めるなら、ロシア・バレエ全体に対する熱狂は、世代を超えていたように見える。にもかかわらず、この「ロシア生まれのユダヤ人」のバレリーナに対する熱狂を、「若い審美家」たちに帰せしめるカヌードの記述、唐突に出現するイダ・ルービンシュタインの出自に関する言及は、われわれの眼には奇異に映る。

それはむしろ、カヌードがある種の距離をもって捉えようとしていたもの、つまり「若い審美家たち」のグループと、イダ・ルービンシュタインとの、カヌードの内部における融和性を示唆しているように見える。端的に言えば、「若い審美家」たちのスノビズムに訴えて、彼らを蠱惑する「ロシア生まれのユダヤ女性」という図式が透けて見えるのである。もちろん、それがどれほど意識的なものであったかは、にわかに断定しがたい。その否認の身振りはとりあえず措くとするなら、見えてくるのはロシアとユダヤの結合、北方的なるものと東方的なるものの結合としてのロシアであ

(24) CANUDO, *article cité*, p.1004.

(25) *Ibid.*

(26) E. de CLERMONT-TONNERRE, *Robert de Montesquiou et Marcel Proust*, Flammarion, 1925, pp. 150-51.

(27) *Ibid.* pp. 151-52.

(28) Jean-Louis VAUDOYER, "Variations sur les Ballets russes", in *Revue de Paris*, 15 juillet 1910, pp. 333-52.

(29) Georges D. PAINTER, *op.cit.*, p.203.

る。ロシア・バレエ自体について言えば『クレオパトラ』や『シェエラザード』といった演目自体がすでに東方的なものへの愛好を内包していた。それは、ディアギレフによって意識的に選択された戦略であったとも考えられる。しかし、すでに過去のものとなった十九世紀的オリエンタリズムが、北方からの回帰として出現するとき、それは西欧＝フランスに対する新たな東方として規定されずにはおかまいだろう。

その図式は、クレルモン＝トネールが伝えるモンテスキューの反応にも見ることが出来る。この偉大なバレリーナの芸術的革新を受け入れるためには、一旦まずこの新しい女性像をカスティリオーネ公爵夫人という既知の女性に重ね合わせる必要があった。エキゾチックな存在、自らが慣れ親しんだ美的価値にとっては異質なものでありながら、しかも抗しがたい魅力を発する他者に遭遇した審美家は、一旦それを自らの親密な領土へと回収することによって、異質な対象を再＝我有化する。このような、異質な他者の再我有化という心的ダイナミズムは、ブルーストの美学全般との関係で言えば、ヴァントゥイユの音楽における小楽節やスワンの恋愛心理におけるボティチェルリの絵画芸術の役割とも関わるだろう。他方、前衛的な芸術運動がファシズムに取り込まれていくことになるという、まさにこの第一次世界大戦期から始まり、二十世紀全体を覆っていくことになる政治的・社会的な激動の根底をなす事態とも深く関わっていると考えられる。

問題は、ブルーストがロシア・バレエという芸術史的な出来事を受容を通じて描き出そうとした社交界の政治力学とはもはや遠い地点にあるように見える。しかしながら、ドレフュス事件に象徴されるユダヤ系市民への差別や、十九世紀末から数度にわたって起きたロシア系ユダヤ移民の流入、さらにはロシア革命による社会変動は、複雑に絡み合いながら、ブルーストの芸術観や作品世界を規定する要素をなしているように考えられる。次節では、カヌードの議論をいま暫く追いな

がら、さらに、ロシアという国家／民族と東洋性のイメージの問題を、作家ブルーストの周辺においてさぐっていく。

2 「ロシア」イメージの運動

1) 老いたる西欧／ロシアの春

ロシア・バレエという出来事が、パリの知的環境においてどのように受け止められたかというカヌードの分析は、しかし、そのような社会批評に終わるわけではない。1911年のロシア・バレエ・シーズンで最も論議を呼んだ『ペトルーシュカ』についての批評の方がむしろその主眼をなす。カヌードがストラヴィンスキーを評価したという事実はさしあたり重要ではない。問題なのは、その評価の語法であり、そこから伺い知れる「ロシア的」なるものの在り方である。カヌードは、ストラヴィンスキーの音楽はなによりも「歓び」である、と述べる。しかもその「歓び」が「熱に浮かされた老いたる西欧 [le vieil Occident enfiévré] に、まるで新らしい春の表現のように再び現れる」のだ、と言う。しかも、『ペトルーシュカ』の音楽は「現代音楽のなかでも最も本当の意味で新しく、最も意想外の作品のひとつ」であるとし、「それは大衆 [聴衆] に対して、スラヴの若さの身震いをつたえる」ものであるように感じられた、と言う⁽³⁰⁾。そして、これはいかにもエスプリ・ヌーヴォーを担う批評家にふさわしい評言であろうが、この「若さ」の源泉を、『ペトルーシュカ』に現れたコミックな要素に求め、それを「群衆の相互心理学 [inter-psychologie]」の表現として評価するのである。

「ストラヴィンスキーとフォキン、ダンスと群衆の運動の密接なコンビネーションをもとに、人間ドラマの輝かしい印象を生み出すことに成功した。ペトルーシュカ（小さなピエール）、このピエロとギニョルから生まれた不思議な創作物、1830

(30) CANUDO, *art.cit.*, p. 1005.

年頃の西欧的魂とスラブ的魂の出会いから出現し、不滅の本質を内包するこの悲哀と不幸とのセンチメンタルで特異な産物は、われわれの永遠の真理を、シャトレ劇場で上演された作品の中で、われわれに見せてくれたのだ。⁽³¹⁾

その上で、最後にカヌードは、次のように付け加える。

「ペトルーシュカは、幸いにも、われわれを新しいオリエンタリズムの伝染から守ってくれる。あるいは、最悪の事態、つまり蒼白き青年たち御用達のオリエンタリズムから。⁽³²⁾」

「蒼白き青年たち」のスノビズムがもてあそぶ新たな意匠のものと「オリエンタリズム」とは異なる『ペトルーシュカ』の新しさ、それは老いたる西欧（蒼白き青年たちは奇妙にもその代表となるのだが）に、本物の若さと歓びをもたらすのであり、それを支えるのは若い時代における「群衆の相互心理学」への洞察だ、というのがカヌードの結論である。

『ペトルーシュカ』の世界はその舞台をなす大衆的世界からして、明らかに『シルフィード』や『シェエラザード』よりも『パレード』に近い。ウラジミール・フェドロフスキは、『ロシア・バレエ秘史』の中でそれを以下のように記述している。

「バクストの舞台装置を背景に、民衆の祭が描かれる。登場人物は、御者、乳母、兵士、動物芸人、優雅に着飾った見物人たち。

パリジャンたちは、この無防備でしかし飼いならしがたい操り人形に仰天した。ニジンスキーはそこで、『香具師』ディアギレフの囚となったおのが運命をそのままに演じるかに見えた。『ゴーロワ』紙の批評家は述べている。『これがあの帝国の

絢爛、ほとんどオリエンタルなまばゆさの世界、ヨーロッパの歩哨、神秘的なアジアの前に不寝番をつとめる巨大な歩哨の大帝国が消え去った後に残された全てだ。

その偉大な人間主義的作家たちの作品と同じぐらいに深くわれわれを貫いたもの、それはロシアとその、時には原始的で、時には病的な洗練をともなうダンスや音楽であった。それが、目をつぶれば、舞台の威光の彼方に見えるように私には思えた。

舞台装置よ！煙よ！夢よ！ひとつの民が消えた！ひとつの国民の錯乱…⁽³³⁾」

カヌードの批評が、どちらかと言えば、ストラヴィンスキーの新しさと、その根底にある「群衆の相互心理学」を擁護し、エキゾチスムやオリエンタリズムに彩られたロシア・バレエの流行をやや批判的に見ているのに対し、この『ゴーロワ』紙の批評は、明らかに絢爛豪華なロシア・バレエの「国民」的性格、さらにはトルストイやドストエフスキーに代表されるであろうロシア文学の伝統に対する郷愁を述べ、『ペトルーシュカ』の新しさに目をつぶることを選ぶ。もちろん、ロシアが「オリент」であるとは、誰も考えはしない。この評者から見ても、ロシアはヨーロッパであるが、それでもいわば辺境の守りに就く歩哨（より具体的にはトルコの脅威への防壁）として記述されることに注目すべきだろう。しかし、「原始的」(primitif)なものと「洗練」(raffinement)の混合、アジアの神秘の前に立って、ヨーロッパを守る兵士というロシアのイメージは、カヌードの言う「西欧的魂とスラブ的魂の接触」と本質的には極めて近いところにあるだろう。

一方には「老いた」「蒼白い」ヨーロッパがあり、他方にはほとんど「オリент」に境を接する「帝国」の「絢爛」「野蛮」あるいは「若さ」が

(31) CANUDO, *art.cit.*, p. 1006.

(32) CANUDO, *art.cit.*, p. 1007.

(33) Vladimir FÉDOROVSKI, *L'Histoire secrète des Ballets Russes*, Edition du Rocher, 2002, réimpression publiée par les Editions de la Seine, 2004, p.84.

ある。伝統的な美意識を揺るがす他者の「侵略」を前にした志向を異にする二つの批評が、その他者の他者性をいかにして自己に回収しようとしているかが、ありありと見て取れる。事実、ディアギレフ自身も十分に意識的であったと考えられるのだが、「ロシア的」であることは、ロシア・バレエの爆発的な成功にとって、極めて重要な要因であった。

たとえば、1908年の『ボリス・ゴドノフ』の公演について述べた『レ・ブルミエール』紙のR.D.と署名する以下のような記事は、そのことを如実に物語っている。

「驚くほどロシア的であった、このソワレは。ボックス席からの言葉を俳優たちは理解しなかったが、幾つかのボックスは沈黙などというものではなかった。驚くほどロシア的であった、この聴衆は。まるでサラダのようにロシア的だった。あらゆる国籍の、そしてその中にはフランス国籍もあったのだが、最もエレガントなものがそこでは混じり合っていた。驚くほどロシア的であった、ボリス・ゴドノフの反響は。同盟のように、観客の心とムソルグスキーの傑作との間に結ばれたであろう親密な同盟のようにロシア的であった。そして、唯一喝采だけがロシア的ではなかった。それは、きわめて熱烈であった。⁽³⁴⁾」

茹で野菜を混ぜあわせたサラダ（ロシア風サラダ）というイメージは、もちろん多国籍性と他民族性の類比である。「喝采だけがロシア的ではなかった」というのは「熱烈」さは「ロシア」の「寒さ」というイメージと適合しないという程度のジャーナリスティックなレトリックであって、問題にするに足りない。それに対して、仏露同盟を暗に指すと考えられる「同盟 alliance」の語については、考えるべきところがある⁽³⁵⁾。

フランスとロシアの外交関係は、十九世紀末から第一次世界大戦まで（ロシア革命勃発の時点まで）は、これまでになく良好であった。1892年に締結された仏露軍事協定は、1894年には仏露同盟となった。そのシンボルが1900年の万国博覧会に際して建造されたアレクサンドル3世橋である。最初の計画では、ルイ14世とピョートル大帝の治世を象徴する寓意像が近代フランスおよびロシアをあらわす像をともなって刻み込まれ、この政治的事件を祝う予定だった。最終的に残されたのは、セーヌ川とネヴァ川を寓意化するニンフたちの像であり、他はシャルルマーニュ以来のフランスの歴史を寓意的に示す神話的モチーフだけである⁽³⁶⁾。1896年10月6日から8日にかけて举行された竣工式には、皇帝アレクサンドル3世が皇妃とともに臨席するためにパリを訪れた。「ロシア祭の期間、お母さんがいなければ、パパはもっと暇になるでしょう」とブルーストは母親に手紙で書き送っている⁽³⁷⁾。ロシアとの同盟関係が、皇帝の来訪という出来事とともに、フランスの人々の間にある種の祝祭の雰囲気をつくり出していたのだろう。

「ロシア」祭で頂点を迎える仏露関係の親密さは、ひとびとのロシアへの関心を高めたであろう。だからといってロシアのイメージそのものが、それ以前から形成されていたある種のステレオタイプから抜け出すことが出来たかと言えば、それははなはだ疑問である。1897年にフランス語の家庭教師としてモスクワに向かったフランスの一女性は、その「回想」（「ムジークの国での23年」と題する）の中で、次のように語っている。

「私がフランス語を教えるためにパリを発ってロシアに向かったのは1897年の7月のことでした。

当然のことながら、私はこれから自分が住むこ

(34) "La Soirée", in *Les premières*, 1908, article signé R.D.

(35) "alliance" の語には「婚約」の意味もあるため、「親密な intime」という形容詞が付加されているのだろう。

(36) Daniel IMBERT, "Le décor sculpté" in *Les Ponts de Paris*, sous la direction de Guy LAMBERT, Action artistique de la ville de Paris, 2000, p.111.

(37) Lettre à Madame Proust, *Corr.*, tome II, p.130 et note de Kolb, p.131.

とになるこの国について情報を仕入れ、雑誌のページをめくり、新聞を読み、ロシアの習慣に精通している人々の話を聞きました。読書でも、会話でも、私が耳にしたのは、いつも同じような話でした。

ロシア！それはまだ農奴の国だ。専制君主の皇帝「ツァー」と野蛮な領主たちが哀れなムージク「貧農」たちを搾取し、うまく搾取するために彼らをひどい無知の状態に放置している。貴族とブルジョワしか学校には行けず、学校でさえコザックの鞭が、抑圧された民衆のために訴えを起こそうとする学生たちを追い払うのだ。つねに酔っぱらっている士官たちは、兵士たちが歩かないと軍靴で蹴りつける。田舎ではどこに行っても、哀れなユダヤ人たちが虐殺されている。カトリック信者はどうかといえば、みなシベリアに送られる。

要するに、私は、当時ロシアについてみんなが知っていることのすべてを、今日なお旧体制のロシアについて、誰もが言うだろうようなことを学んだのだ。⁽³⁸⁾（『マドモワゼル・ライ、ロシアに行く：あるフランス語教師の信じがたい大旅行 1897-1917』）

にもかかわらず、この女性はロシアに行き、モスクワに到着する以前から、すでに、フランス語を完璧に話す多くの人々に会い、清潔で統制のとれた駅の食堂で提供されるサモワールのお茶の質の良さと安さに驚き（いずれそれはロシア革命の混乱の中で、すべて失われていく美德であるのだが）、一時インドに身を寄せた際には、カルカッタの新聞が並べ立てる上と同種のロシア観に悲憤慷慨しささえする⁽³⁹⁾。いささか出来過ぎているような感じでもないではないが、この「回想」の文章は、当時フランスに流布していたであろうロシア観（さらにはその「現実」とのギャップ）を要領よく

まとめあげている。

皇帝による専制政治、民衆の弾圧といった事態についての認識は、それ自体として驚くに値しない。ここで注目しておく必要があるのは、ロシア国内におけるユダヤ人の虐殺に関する記述であろう。ロシア国内で十九世紀末に数度にわたって起きたユダヤ人虐殺（ボグロム）は、多くのユダヤ系移民を発生させただけでなく、ドレフュス事件と連動しつつ、ユダヤ人側におけるシオニズムの新たな盛り上がりを促すことになる。スティーヴン・G・マークスは、その原因を、ロシアの急速な産業構造の近代化に求めて、「ツァーによって導入された工業化の加速化は、社会秩序をゆるがし、広汎な破壊派、反資本主義的排撃派を生み出し、そのうちの幾らかは彼らの悪意をロシアのユダヤ人たちに向けたのである⁽⁴⁰⁾」と述べている。上記の引用で触れられているのは、おそらくはユダヤ系の作家たちによって「南の嵐」と呼ばれたこれらの虐殺の中で、1880年頃から84年頃までに吹き荒れたものを指す⁽⁴¹⁾。ブルーストの同時代人にとって、ロシアにおけるユダヤ人虐殺の事実と数度に及ぶ虐殺をいわば黙認し続けた皇帝の存在は、「ロシア祭」とはまた異なるロシア・イメージの一側面を形成していた。そのことは半ばユダヤ人であるブルースト自身にとっても大きな意味を持っていたろう。

『失われた時を求めて』にもその反響を聞くことができる。『ゲルマントの方』で語られる＜私＞のドンシエール滞在のエピソードに、この虐殺に（ただし、比喩的な形容の中で）言及した箇所がある。将校たちの食事の席上、＜私＞の友人サン＝ルーはほとんど唯一のドレフュス派である。そのサン＝ルーに対して、一部でドレフュス派と目されている連隊長について、彼は必ずしもドレフュス派とは限らない、と一人の将校が言う。その口

⁽³⁸⁾ Marie-France BRISSON-VASSAL, *Mademoiselle Lay en Russie : L'incroyable périple d'un professeur de français de 1897 à 1917*, Atlantica/Séguier, 2004, p.19.

⁽³⁹⁾ *Ibid.*, p.179.

⁽⁴⁰⁾ Steven G. MARKS, *How Russia shaped the Modern World :From Art to Anti-Semitism, Ballet to Bolshevism*, Princeton University Press, Princeton and Oxford, 2002, p.141.

⁽⁴¹⁾ Steven G. MARKS, *Ibid.*, pp.144-45.

調についての形容である。それは「カトリックの婦人が、ユダヤ人の婦人に向かって、彼女の司祭は、ロシアでのユダヤ人虐殺を批判し、何人かのユダヤ人の寛容さを称賛していると告げる」ような口調である、というのだ（II 407）。虐殺を批判しながら、その同じ口で虐げられる者の寛容を称賛することが、現に虐げられている者にとってどのような苦痛を与えるか、という問いは、ブルーストにとっては、他者の痛みに対する想像力の欠如についての単なるモラリスティックな思弁を超える具体性を持っていたに違いない。

とするとロシアとフランスの同盟による両国の良好な国際関係であっても、何の翳りもないものとして受け取られていたとは、考えにくい。上記の一婦人の回想に見られるようなステレオタイプ化された「ロシア」イメージは、「老いたる西欧」をゆるがす「春」の荒々しさを、肯定的な感情と否定的な感情の両面から支えていたのではないか。

さらに、二十世紀初頭のフランスにおける「ロシア」イメージに大きな衝撃を与えたのは、日露戦争におけるロシアの敗北であった。

2) フランソワーズの憤激

日露戦争の開戦が、フランス人一般にどのような印象を与えたかは、にわかに判定しがたい。あくまでもブルーストに沿って、それを見るなら、それはたとえば以下のような記述に現れている。

「ところで、日露戦争が勃発したとき、彼女〔女中フランソワーズ〕は、ツァーの手前、『同盟国である』われわれが『哀れなロシア人たち』を助けるために参戦しないということを怒っていた。彼女は、それは『私たちにいつも思いやりのある言葉をかけてくれた』ニコライ2世に対して、きわめてデリカシーの欠けることだと考えていた。実際、それは、彼女が、ジュピアンに酒をすすめられると、それが『消化を妨げる』ことはわかっている、その酒を拒絶することを彼女に禁じているのと同じ

法典〔フランソワーズ独自の行動規則〕によるのだった。私の祖母が死に近い床にあるというのに、わざわざ修理に来てくれたこの親切な電気屋に対して自ら断りを言いに行かなかったら、自分は大変な非礼をなしてしまうことになると思うのは、そんなことをすれば、日本に対して中立の立場にあることでフランスがロシアに対してなしている非礼と同じことをすることになる、というのが彼女の法だったからだ。」（II 626-27）

女中フランソワーズの、主人公を憤激させる行動の原因を、彼女が頑固に守ろうとする独自の行動規範によるものである、と説明するこの文章は、またしてもひとつの比喩的形容の中に、ある意味ではきわめて大衆的な「ロシア」のイメージを描いてみせる。「ツァー」をまるで親しい存在のように語るフランソワーズの滑稽は、何らかの政治的認識の誤りとして述べられているのではない。第一、王を最も身近に感じるのはしばしば民衆ではないか。そのような民衆の心性を通して描かれるのは、フランソワーズという永遠の「典型」であって、それを支えるのは普遍的な人間心理についてのユマニスト的観察である。しかし、われわれにとって重要なのは、対アジアという状況で「同盟国」としての地位を強調されることになる「ロシア」である。十九世紀以来のジャポニズムの流行をくぐり抜けてきたフランスの知識層にとっては決してただ遠い異国であるにとどまらない日本であっても、そのような認識はおよそ一般的大衆的レベルからは遠いものであったろう。対するロシアは何よりもまずフランスの「同盟国」であった。

それゆえ、日露戦争におけるロシアの敗北は、われわれが想像する以上に大きな衝撃であった。たとえば、外交官ノルボワをめぐる二つの記述は、いずれも外交や戦略の専門家が日露戦争におけるロシアの勝利を確信していたという事実を取り上げている。第一のくだりは、ノルボワと名指しはしないが、ブロックが友人の前で受けを取る

ために用いる表現としてそれを紹介するものである。

「なにしろ優秀な軍事批評家なんですよ、彼は。いくつもの打破し得ない根拠を挙げて、日露戦争では日本人が敗れ、ロシア人が勝利するだろうと結論していたのですからね。」(II 128)

それが外交官ノルボワを指すことはのちに述べられる以下の記述で明かされる。

「そう言えば、私はかつて彼が書いた学識豊かな論考を読みましたよ。そこで彼は日露戦争はロシアの勝利と日本の敗北に終わるはずであって、それにはどれほど反論の余地のない証拠があるかを力説していましたね。それに、少々呆けてきているんじゃないですかね。まるで足に車でもついてるみたいに、座るところ目指して突進したのは、彼ではなかったですか？」(II 517)

ヴィルパリジ夫人に高名な外交官であるノルボワ氏に紹介してもらえると知って有頂天になりながら、一方で有名人の前に気後れしているかに見えることを恐れるブロックは、あえてノルボワを揶揄する言葉を口にして夫人を驚かす。それはブロックが父親から受け継いだ「悪ふざけ」癖であり、他方では有名人と知り合いであることをひけらかしたがる俗物根性の裏返し表現でもある。いずれにせよ、軍事的な専門家の間に日露戦争期間、ロシアの圧倒的な優位を述べ、日本の敗北の可能性を確信する言説があったことは、このくだりからも推察できるし、さらにはいささか極端な言い方をすれば、日本の勝利という事態が、思いがけないが否定できない事実として人々の意識の底に沈殿していたのではないかとさえ想像される。

実際、ロシア・バレエがパリを席卷する1908年、09年といった時期になっても、たとえば先に触れたヴォードワイエが「ロシア・バレエにもと

づく変奏曲」を書くことになる『ルヴュ・ド・パリ』には、日露戦争にかかわる記事を見ることができる。もともとが芸術についての批評誌というよりは外交や政治（特に対外政策）を論じる記事を掲載するこの雑誌には、すでに緊張の高まりつつあったオーストリア・ハンガリー帝国と周辺の国々、あるいはロシアの政治動向についての記事が掲載されている。1908年の三月号にはブーティエという人物が「ロシア艦隊とともに」というタイトルで日露戦争でバルティック艦隊に同行した経験談を載せている。一部引用しよう。

「1904年九月、新聞雑誌は日露戦争の話でもちきりだった。紅海では、ロシア巡洋艦により、極東においては日本によって、汽船が拿捕されたといったニュースで。これらのニュースは、特にわが海軍の関心を大いにひくところとなった。私をはじめとして。私は、バルティック艦隊の編成を興味津々で追いかけていた。それは、大提督としてロジェツヴェンスキー提督を迎え、日本海で東郷提督の艦隊と戦うことになっていた。⁽⁴²⁾」

記事は、規律のとれた兵士たちの様子や、完璧なフランス語を話す将校のエピソードなどを交えて、その旅の記憶をたどる。日本人についての記述もある。リバプールに寄港した際のエピソードであり、筆者の乗り込んでいた「希望」号の入港しているドックの周辺を、日本人が「うろつき」、われわれは彼らによって「スパイされていた」というくだりである⁽⁴³⁾。

それでは、ブルースト自身は、日露戦争をどのように受け止めていたのか。当時駐ロシア大使であったベルラン・ド・フェヌロンがブルーストにあてた1904年7月11日付けの書簡からうかがい知ることができるのは、ブルーストが取り敢えずは戦時下にあるはずのロシアにあった筆者のこ

(42) J. BOUTEILLER, "Avec la Flotte Russe", in *Revue de Paris*, 15 mars 1908, p. 329.

(43) *Ibid.*, p.336.

とを氣遣ったろうことであり、それに対してフェヌロンは、ロシアの極東での作戦の手際の悪さを指摘しつつも、夏のシーズンに入ったロシアでは、ひとびとはみな田舎の避暑地に旅立ってしまい、平穩な暮らしがつづいている、という状況である⁽⁴⁴⁾。そのような状況下で、戦線にあるロシアの兵士はもとより、膨大な数の死傷者を出しながら陸海に戦闘を展開していた日本軍とその成否を固唾を呑んで見守っていたであろう日本国民の悲壮感は、はるか遠い彼方の出来事であるように受け止められていたとしても、不思議ではない。

しかし、この戦争が、かつてのジャポニズムの流行などとは違うかたちで、人々の関心を日本に向けたのも事実だろう。たとえば、同じ『ルヴュ・ド・パリ』の1909年一月号には、ルイ・オーベールが「日本人の没我性」という論文を書いている。そこでは、「征露軍人」の武勇談が紹介されるとともに、新渡戸稲造『武士道』などを参照しつつ、日本人における自己犠牲や滅私の精神が論じられている⁽⁴⁵⁾。オーベールは、前年の同じ『ルヴュ・ド・パリ』にも、またこの記事の翌月にも、特に浮世絵における人物像の批評文を書いているので、日本美術の研究紹介が本来の領域であるのだろうが、かつては夢想の国であった日本のイメージが、日露戦争を契機に、より具体的な心性や社会構造への関心に変わってきているのがわかる⁽⁴⁶⁾。

同様の関心の持ち方は、同じく『ルヴュ・ド・パリ』1909年五月号に掲載された、V大佐という署名記事「戦後の日本」にもうかがわれる。「戦前の日本を知っていて、それを今日また目にする人は、この地で一番称賛すべきものが何であるか、わからなくなる」として、日本人の「自己滅却」や「謙譲」の美德は変わらないが、戦前にはあき

らかに存在した「ヨーロッパ人への憎悪」と「かぎりない尊大さ」がロシアとの戦争を経た今日では「あれほどの成功を見たあとであるから、これら二つの欠点が、頂点にまで達しているだろうと思うだろうが、それらは大変緩和されたのだ」と述べる⁽⁴⁷⁾。

これらはおそらく全体の中のごく一部に過ぎないだろう。しかし、一方でロシアのセルビアをめぐる政策などが大きな関心を集め、仏露同盟の蜜月的な状況もやや翳りを見せ始めていた時期であり、日露戦争を経た人々の関心がさらに極東日本へと向かうという状況下では、「神秘的な東洋」への防壁、あるいは「西欧の歩哨」としての「ロシア」イメージは、変質をとげざるを得なかっただろう。

ロシア・バレエが「開花」したパリは、そのような時代のパリであったのだ。

3 ディアギレフの「ロシア」イメージ戦略

このような状況を考えるなら、ロシア・バレエの成功は（批評家における以上に社交界や一般聴衆における成功は）、ある種の絶妙なバランスの上に実現したことがよくわかる。一方には、仏露同盟以来のロシアに対する親近感が依然として存在した。それに対して、バルカン半島をめぐる情勢の緊迫は否応なしに人々の関心を「北方」に向けた。その下地には、日露戦争のもたらした見えない脅威（ロシアはもはやアジアに対する鉄壁の防壁ではない）が伏在するだろう。高名な「軍事評論家」の予言など信ずるに足りない。けれども、繰り返されるボグロムとユダヤ移民の流入は、ツァーを戴く帝国の強大な勢力と、「近代」化された「西欧」とは異なる規範に支配される国家／民族の存在を幻想的に描き出す。これらの親近性と疎隔感の絶えざる揺動が、（フロイト的な意味での）「不気味な」存在としての「ロシア」像を描き出していたのではないか。

(44) *Corr.*, tome IV, p. 200.

(45) Luois AUBERT, "Impersonnalité japonaise", in *Revue de Paris*, 15 janvier 1910, pp.257-288.

(46) Luois AUBERT, "L'Art japonais et la Figure humaine", in *Revue de Paris*, 1er juin et 15 juin 1909. Id, "Harunobu et Toulouse-Lautrec" 15 février 1910.

(47) Capitaine V, "Le Japon après la guerre", in *Revue de Paris*, 1er mai 1909, p. 870.

そこに、不意打ちのように、驚くべき前衛性と華麗なエキゾチスムに彩られたロシア・バレエが出現する。

ディアギレフ自身が、おそらくそのことを一番よく心得ていたであろう。確かに、彼にとってバレエは、あらゆる芸術形式の統合を最もよく実現する「総合的芸術」であったろが、しかし、同時にそれはまた、ジョルジュ＝ミシェル・ミシェルが指摘したように、そのような理念実現のための一手段に過ぎないという側面もあったのだ。「彼の精神においては、バレエは造形的で絵画的で音楽的な口実以上のものであったためしはなかった。彼の手によって神格化された操り人形（パヴロヴァ、ニジンスキー、イダ・ルビンシュタイン、リファール）の背に乗せて、そして彼らの荷物の中に入れて、彼が世界中に運んだのはマティスとルオーの色彩であり、ピカソとドランの構成であり、コクトーのアイディアとラリオノフの想像力であった。⁽⁴⁸⁾」ディアギレフが『芸術世界』の編集と、フランス現代美術の紹介からそのキャリアを築き上げていったことは、先にも述べた。ロシアにおいては、ディアギレフはむしろフランス芸術のエキスパートであり、バクストあるいはブノワといった画家たちの選択も、彼らの「ロシア」性以上に、マティスやドランといったフランス現代美術の流れの延長線上ということではなされたとも言える。その一方で、たとえばバクストについて言えば、そこで際立つのはやはりある種のオリエンタリズムであるのだ。「オリエンタルなエキゾチスム趣味、幻想性、神人同形性、そしてロマンティックなビーダーマイヤー様式が、レオン・バクストの得意としたムードであった」とショヴァロフも指摘している⁽⁴⁹⁾。

同時に、おそらく忘れてはならないのは、ディ

アギレフ自身の「ロシア」的なものへの固執であろう。スティーヴン・G・マークスは、この点を、以下のように要約している。

「ディアギレフの西洋に対する態度の曖昧さは、ロシア文化におけるメシア待望を伴うものだった。彼の雑誌（『芸術世界』）は、ロシア人がヨーロッパの芸術を認知することに寄与したが、彼は、その心底においてはロシア・ナショナリストであり、彼の目指したのは自国の芸術をヨーロッパナイズすることではなく、現代の潮流に曝すことで、その欠陥を補うことだった。ドストエフスキーやトルストイといったロシアの民衆主義者とは異なり、彼は『熱狂的に』ロシアの後進性はむしろ美德であり、『若さと自発性』から派生する『巨大な力』を秘めた『ロシア的才能』は他のあらゆる国の人々を驚倒せしめるだろうと確信していた。その使命は、『絶望的にロシア芸術を必要としている』ヨーロッパの文化を変容させることに他ならなかった。⁽⁵⁰⁾」

1930年時点でフランスにおいて書かれたミシェルの評価と、現代の視点から見るマークスの視点では、自ずから微妙な差異が生じてくるのはある程度当然のことだろう。しかも前者は、ディアギレフ亡きあととはいえ、いまだロシア・バレエの記憶が生々しかった時代に書かれた文章である。ミシェルの視点が、今日の批評家研究者であれば

(48) Georges-Michel MICHEL, "Les Ballets Russes" in Georges-Michel MICHEL et George WALDEMAR, *Les Ballets russes de Serge de Diaghilew : Décors et Costumes*, Pierre Vorms Editeur, Galerie Billiet, 1930, p. 3.

(49) Alexander SCHOWALOFF, *op.cit.*, p. 28.

(50) Steven G. MARKS, *op.cit.*, p.179. とはいえ、トルストイとドストエフスキーを一緒くたにして「民衆主義」として、ディアギレフたちに対置するマークスの説は、本研究の共同研究者である中村唯史氏の指摘によれば、大雑把に過ぎる。中村氏によれば、ロシア的なものの回帰を「後発の優位」として評価することによって展開するロシア・ナショナリズムの流れは、チャアダーエフ、スラヴ派からドストエフスキーを経て、ソロヴィヨフ、さらにソロヴィヨフの影響を強く受けていた後期象徴派のブロークやベールイなどにまで受け継がれている。ブロークやベールイがディアギレフとはほぼ同世代であり、19世紀末から20世紀初頭にかけて象徴主義がロシア文学や芸術の主潮流であったことを考慮するなら、むしろドストエフスキーにこそ、ディアギレフ的な戦略の淵源を見るべきであると言えるのではないか。

もち得るかもしれないような文学史的／文化史的全体像を欠いているのは、そのせいである。それを認めた上でもなお、ミシュルの評価には、西ヨーロッパ中心主義、もっと言えばフランス中心主義が感じられる。

それはしかし、ディアギレフの本質を見誤っているというかどうかというレベルの問題ではない。ディアギレフの企てが見事に図に当たったとすると、その理由のひとつは、彼の提示した新しさが、決してただただ異質な文化の産物として受容されたのではなく、フランス文化の延長線上での新たな発展として捉えられた部分があるからではないか。ロベール・ド・モンテスキューがイダ・ルビンシュタインの姿に求めた他者的なるものとその再＝我有化というプロセスと同じものは、ここでも作用している。そのようなミシュルの視点から見れば、『芸術世界』に依拠しつつ「ロシア的才能」を世界に問おうとしていた筈のディアギレフであっても、むしろ西欧的伝統に属する西欧人であるということになってしまう。

「二十世紀ロシア芸術のこのロシア化という大胆な企ては、慎ましやかな地方主義者によってなされたのではない。それは、自国の絵画を、土着の図像技法や芸術を跳躍台として最大限に利用しつつ、新しい探究へと方向付けようとするひとりの西欧人によってなされたのである。⁽⁵¹⁾」

もちろん、こういった視点が常に顕在的にあったわけではない。少なくとも、ロシア・バレエの衝撃がいまだ新しい時点におけるフランスの観衆の反応は、戸惑いの混じった称賛と、この「分類困難」な何ものかを、いかにして自らの価値体系の中に位置づけるかという問いの間で揺れ動いているように見える。

たとえば、ブルーストの肖像画を描いたことで知られるジャック＝エミール・ブランシュは、

1913年、ストラヴィンスキーの『春の祭典』（「ここ暫くわれわれが見た中ではおそらく最も大胆な作品⁽⁵²⁾」）を見た感想を次のように述べている。

「日増しに古典的で国家的なものの^{ルネッサンス}復興への期待と予感をつのらせつつあるフランス派にとって不安なことには、またしても魔法の杖の一振りですぐ新しい劇場を活気づけ、それに生命を吹き込んだのは、ロシア人たちの到来であった。それは、ひとを当惑させるほど力強く大胆で強烈な味わいの作品によって、われわれが迷い込んでいる忌むべき個人主義の危険を証明したのだ。⁽⁵³⁾」

ブランシュの当惑は、『春の祭典』の「ほとんど分類困難 [à peine classable]」な性格（彼は「この舞踏的情景 [tableau choréographique] をバレエと呼ぶことは、はたして公正なことだろうか」とまで自問している）と、にもかかわらず、その年のあらゆるフランス作品を忘れさせてしまうほどの力（フランス作品に限れば、もうすでに今年の前年の作品も前年の作品も区別がつかなくなっている、と彼は言う）をそれが持っているという明らかな事実である⁽⁵⁴⁾。それが芸術史に残ることは確かであるとして、本当にその意味を理解するにはまだ時間が足りない、というのが、正直な感想であるのだ。そして、それに続けて次のように述べる。

「強風がステップを吹き抜けた。それはヨーロッパを横断してわれわれのところまで到来し、朦朧とした夢をとまなう眠りを断ち切り、しばしの爽快感をもたらした。目覚めはあまりに唐突であり、動揺はあまりにはげしかったので、立ち直るには少々時間が必要だった。われわれは、そのための態勢が整っていたらどうか？それを理解できる状態にあったらどうか？スラブ音楽とスラブ舞踊の熱心

(51) MICHEL, *op.cit.*, p.6.

(52) Jacques-Emile BLANCHE, "Un bilan artistique de 1913", *Revue de Paris*, 15 novembre 1913, p.282.

(53) Jacques-Emile BLANCHE, "Un bilan artistique de 1913", *Revue de Paris*, 1^{er} décembre 1913, p.519.

(54) *Ibid.*, p.519-20.

な愛好者の中には、そう考えているものもある。⁽⁵⁵⁾

結局、ブランシュは、ロシア・バレエが、あらゆる芸術分野を総合するほとんど未曾有の企てであることであると指摘したうえで、「新しい芸術に対しては新しいやり方で直面しなければならない」と結論する。しかも、『ゲーム「戯れ」』（現代的なテニスの衣裳を着て踊られたニジンスキーのパフォーマンス）を経て『春の祭典』にまで至るディアギレフの挑戦については、「いささか象徴的なものの方に行き過ぎた」観があるとして、若干の留保をおこなっている。

ブランシュ以上にブルーストとは親しい関係にあったレイナルド・アーンは、『ル・ジュルナル』紙の「音楽」時評でかなり好意的にロシア・バレエを紹介してきていたが、『春の祭典』に関しては、「ストラヴィンスキー氏は、この最新作に関しては、自身の様式を誇張するばかりであるように私には見える」と述べている⁽⁵⁶⁾。すでに、ドビュッシーとニジンスキーのコラボレーションによって創作された『ゲーム「戯れ」』を評して、アーンは、「今回は、彼〔ニジンスキー〕は、大胆さをさらに遠く押し進め、今日のモードに身を包んだ人物を超文明的な音楽の響きにのせて演出するというのをやってのけた」のであり、そこには「優雅さが欠けている〔disgracieux〕」として、評価を保留していた⁽⁵⁷⁾。ディアギレフとのコラボレーションに参加し、音楽を提供していたアーンにおいてこのような反応であるのだから、一般的な反応は、さらに否定的なものであった。たとえば、『ル・フィガロ』紙の同年6月2日付けのシュネデールによる記事は、そのあたりの雰囲気をよく伝えている。

「バルカン諸国においては和平が調印されたけれ

ども、まだ幾つかの解決すべき国際的紛争が残っている。その中で何が最前線にあるかと問われれば、私はためらうことなく、ロシア人の舞踊家たちとパリの関係をあげるだろう。緊張は高まり、何が起きても不思議はない。その前兆とも言うべき国境の小競り合いが、先日の夜、発生した。その事件の重大さをもみ消そうとする政府の態度は誤りである。⁽⁵⁸⁾

「国境の小競り合い」の実態は『春の祭典』の初演における騒ぎである。音楽史上あまりに有名な『春の祭典』のスクャンダルをここで詳述する必要はないだろう。スクャンダルを巻き起こしたのはストラヴィンスキーの音楽のあまりにも際立った前衛性だけではなかった。たとえドビュッシー（「フランスの音楽家」と署名したドビュッシー！）が加わっていようと、現代的な衣裳やシチュエーションは拒絶の対象となったのだ。なるほど、ロシア・バレエは、女性ダンサーに代わって男性ダンサーをスター化し、因習的なチュチュを廃し、伝統的な舞台装置に代えるに現代絵画と照明の魔術をもってした。そこまでは、許容範囲の中にあった。現に、同じ年にやはり大きなスクャンダルを巻き起こしたニジンスキーの振付による『牧神の午後への前奏曲』についてさえ、「フランスの観客は、——現代的な才能によってさらに増大した——国家的伝統——高貴で抑制の利いた伝統——を取り戻したのである。二百年にわたってダンスの栄光をなしたところの伝統を」と述べる記事があるのだ⁽⁵⁹⁾。しかし、『春の祭典』以降の、つまりやがてはコクトーやサティとのコラボレーションによってさらに「前衛」性を強めていくロシア・バレエの方向性は、オリエンタリズムやスラブ性というエキゾチズムによっては回収不能な地点に赴いてしまったように見える。そ

(55) *Ibid.*, p.520.

(56) Raynaldo HAHN, "La Musique", *Journal*, [30 mai?] 1913.

(57) Raynaldo HAHN, "La Musique", *Journal*, 19 mai 1913.

(58) Louis SHNEIDER, "Courrier de Paris", *le Figaro*, 2 juin, 1913.

(59) Hector CAHUZAC, "Debussy et Nijinsky", *La Vie de Paris*, 14 mai 1913.

の先の議論は、芸術における「前衛」性の問題へと移行するだろうし、第一次世界大戦の勃発とロシア革命の衝撃は、「ロシア」イメージそのものを、あらたな地平へと移行せしめずにはおかないだろう。

まとめ

本論でわれわれは、ブルースト文学におけるロシア・バレエの影響を中心に、二十世紀初頭のフランスにおける芸術受容の中での「ロシア」イメージを検討してきた。ブルーストに関して言えば、ロシア・バレエという事件は、彼の周辺にあった多くの芸術家、批評家を巻き込み、たしかにドレフュス事件以来の大きな争異を形成した。ロシア・バレエというひとつの芸術的テキストに触れることは、自らの芸術的立脚点の再検討を迫る深刻な体験をなした。だからこそ人々はドレフュス派と反ドレフュス派に分かれたように、ロシア・バレエの信奉者とそれを拒絶する者に分かれた。ブルーストの周辺においては、多くがロシア・バレエの魅力に取り憑かれ、それが時には一種の芸術的スノビズムにまで墮してしまうほどだった。そこからブルーストは、芸術的流行と社交界のスノビズムに関する重要な示唆を得るだろうが、それはまた、芸術的成功というものの実質についての再検討を迫らずにはおかないものだった。

それでは、具体的にブルーストの作品の美学それ自体にロシア・バレエが大きな影響を与えたかということになると、それは疑わしい。ロシア・バレエの魅力は認めつつも、その「前衛性」までも自らに引き受けていくには、ブルーストの作品世界はすでに強固な論理的構造をそなえ過ぎていたように見える。だからといって、レイナルド・アーンやジャック＝エミール・ブランシュのように、ストラビンスキーの過剰な前衛性を前にして尻込みするかといえば、むしろ逆であって、その「偉大さ」を認める点においては明らかに「前衛」の側に与していると言える。もちろん、彼の美的

判断の基盤が、世紀末のワグナーをめぐる思弁や、フォーレ、ドビュッシーといったフランス音楽の既に古典の域に達しつつあった音楽に置かれているのは、まぎれもない事実であることを認めた上でであるが。とすれば、ここにおいてもブルーストの立場は、アントワーヌ・コン派ニョンの言い方をすれば「二つの間」にあるのだと言わざるを得ない。

以上のことを確認した上で、われわれの最大の関心である「ロシア」イメージそのもののあり方については、どのような結論を導き出せるだろうか。第一に、ロシア・バレエのような芸術的成果の受容の問題に限定しても、そこにはやはり近代的な国民国家の意識と密接に関わる問題系が深く関与しているという事実である。ロシア・バレエはまさに「ロシア」・バレエであることによって、大きな衝動力を持ち得た。しかも、それがたとえばイギリスにおけるかなり限定的な受容⁶⁰⁾とは異なりフランスにおいて特に大きな論議を呼び起こしたとするなら、そこにはやはりフランスの特殊な状況が関与していたと考えられる。何よりもバレエはフランスの伝統的な芸術領域であるという意識がある。どれほど「ロシア化」されていようと、それがバレエである限りは、「ロシア」・バレエもまたフランスの偉大な芸術的伝統の革新と見なされうる余地を残していた。現に、引用した文献からも、そのような視座が十分に見て取れる。同じことは、バクスト、フォキン、ブノワといった芸術家の評価についても言えるだろう。ディアギレフの巧妙さは、そういったフランス側の自己愛的意識をくすぐりながら、しかもフランス側から見て明らかに異質な、オリエンタルであったりスラブ的であったりする要素を十全に利用したところにある。そこから生じる当惑と親近感のない交ぜになった心的状態に、挑発的で斬新なアイディアをぶつけることによって、ロシア・バレエはパリを席卷し、わずかに残されていた

⁶⁰⁾ Steven G. MARKS, *op.cit.*, pp.190-92.

ワグナー熱やドイツ音楽への憧憬を一掃したのである。しかも、世紀末の蜜月状態が次第に過去のものとなりかけ、バルカン半島をめぐる政治的状況は緊張の度を増すことで、一般的なレベルでもロシアの存在が人々の意識のなかで大きくなりつつあった、そのまさにタイミングを計ったように、ロシア・バレエはパリに到来したのだ。

一見エキゾチックで異質な他者として出現したそれは、自文化の中への取り込みと再＝我有化という運動によって逆にフランスの「国民的芸術」についての意識に強く訴えかけることになるだろう。それは言ってみれば文化における放蕩息子の帰還のように、あらん限りの歓待をもって迎えられたのだ。

ディアギレフの側から見れば、それは半ば企て通りの結果であったろうが、しかしあくまでもロシア独自の芸術を認知させるという点では、完全に所期の成果を収めたとは見なしがたいだろう。1914年以降のロシア・バレエ第二期は、こうして、より「前衛的」な方向に向かわざるを得なかったろうし、その結果、逆説的にも、非ロシア人（コクトー、ピカソ、サティ）の参加が促されることになるのだ。けれども、ロシア革命の勃発は、芸術の前衛を政治の前衛から遠ざけて行かざるを得ない。芸術の革命から革命の芸術へと向かうのは、シュルレアリストら、次世代の「前衛」の仕事になる。一般的なレベルでは、「ロシア」イメージは、「革命」のロシアのイメージへと移行する。すでに1917年の段階でポール・モランはブルースト宛の手紙で「とうに時代遅れのロシア人たち」と述べることになる⁶¹⁾。にもかかわらず忠実に『パレード』の初演にかけつけるブルーストは、単なる「ロシア」イメージの彼方にある芸術的革新の可能性を味わっていたと考えるべきだろう。さらに、より日常的なレベルで言えば、彼の関心は、ロシア企業の株式の売却（革命による損益をいかにして最小限にとどめるか）や在仏ロ

シア貴族のたどる困難へと移らざるを得ないが、それはまた別途検討すべきことがらであるだろう。

⁶¹⁾ *Corr.*, tome XVI, p.72.