



ソ連におけるバレエ『白鳥の湖』上演の変遷と日本への影響 イーゴリ・スミルノフ版『白鳥の湖』を例に

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2023-04-10 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 斎藤, 慶子 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.24729/00017933

ソ連におけるバレエ『白鳥の湖』上演の変遷と日本への影響 イーゴリ・スミルノフ版『白鳥の湖』を例に¹

斎藤 慶子

冷戦を背景とした米ソの文化外交の一環として、日本には1950年代半ばから両国の文化団体および個人が次々に派遣されてきていた。ソ連文化省から派遣されたバレエ教師を初めて迎えたのが、1960年5月、世田谷に開校したチャイコフスキー記念東京バレエ学校（1960-1964）（以下東京バレエ学校）である。同校は、1963年11月17日（一般公開日）、イーゴリ・スミルノフ（1926-1989）による演出・振付の『白鳥の湖』を東京文化会館で上演した。これは日本のバレエ史においてソ連の舞踊専門家に直接指導された『白鳥の湖』の初の全幕上演の例である。そして、この1963年の演出に影響を受けた可能性のある作品が、東京シティ・バレエ団という別団体で現在も上演され続けている。本論では、ソ連バレエの特徴的な演出法が当地の文化政策を背景にどのような経緯を経て創作および継承され、日本に影響を及ぼすに至ったのか、という点に注目したい。

ロシアのアーカイブ史料はペレストロイカ期に本格的に公開され始めた。内外の研究者が史料にアクセスできるようになり、ソ連バレエの文化政策を扱った先行研究は2010年代から増加した²。これと無関係ではないと思われるのが、20世紀末から本格的に始まった古典バレエの復元の試みである。一部のバレエの専門家が内外のアーカイブ史料を使用しながら主に19世紀後半のロシアの古典バレエを世界の舞台で復元上演している。2016年には後述するプティパ&イワノフ版『白鳥の湖』（1895年初演）をアレクセイ・ラトマンスキーがミラノ・スカラ座とチューリッヒ・バレエの両劇場で復元上演した³。『白鳥の湖』についての学術成果としては、モノグラフでは1985年に刊行されたアレクサンドル・デミドフの『白鳥の湖』⁴が最後のものとなっている。しかし、2000年代初頭からセルゲイ・コナエフ⁵やアンドレイ・ガルキン⁶を中心とする研究者たちによってアーカイブ史料を使用した調査が進められており、彼らの成果がまとまった形で発表される日が待たれる。本論はこれら先行研究に多くを依っている。ただし、邦語でソ連のバレエ普及方法を紹介し、さらに日本のバレエとのかかわりの中で検討するものは少なく、この点において本論の意義があると考えられる。

本論では、まずソ連における『白鳥の湖』演出の変遷を社会主義リアリズムとの関係においてレニングラードとモスクワを例に概観する。そのうえでスミルノフがカレ

リア共和国音楽劇場で初演した『白鳥の湖』のソ連バレエ史における位置をあきらかにする。次に東京バレエ学校が上演したスミルノフ版『白鳥の湖』の日本における受容状況について確認する。最後に松山バレエ団及び東京シティ・バレエ団で石田種生(1929-2012)が振り付けた『白鳥の湖』のプログラム解説の読解を通じて社会主義リアリズムの日本のバレエへの伝達の有無について検討し、さらに石田種生の振付に見られるスミルノフ版との近似性を指摘する。

1. プティパ&イワノフ版『白鳥の湖』 あらすじ

論を進めていくための前提として、以下長くなるが『白鳥の湖』について紹介する⁷。世界で初めて『白鳥の湖』が上演されたのは、1877年2月20日(新暦3月4日)、モスクワのポリショイ劇場でのことだった。しかしのちに世界中で参照されるようになる名作版が登場するのは、これよりあとになる。まず1894年2月17日に行われたチャイコフスキーの追悼公演で、レフ・イワノフ(1834-1901)の振付による「白鳥の場面」(前半の湖畔の場面)のみが上演された。その「白鳥の場面」を含んだ全幕の初演は、1895年1月15日(新暦27日)にサンクト・ペテルブルグのマリンスキー劇場で実現した。振付はマリウス・プティパ(1818-1910)とレフ・イワノフの共作で、台本はプティパとモデスト・チャイコフスキー(ピョートル・チャイコフスキーの弟)が書き直した。ピョートル・チャイコフスキーの原曲にプティパとリッカルド・ドリゴ(帝室劇場の指揮者、作曲家)が編集を施した。プティパ&イワノフ演出版は、後世のダンサーたちの舞踊技術の向上やそのほか様々な事情により変貌を遂げながら現在に至るまで上演され続けている。そして、後続の振付家たちに多大な影響を与えている。

プティパ&イワノフが振り付けた際のバレエの場面ごとのあらすじは以下のようになる。台本は、特定のひとつのおとぎ話に依拠したものではなく、様々なフォークロア等が題材として使用されているとみなされている。

●城近くの草原

ジークフリード王子の成人を彼の友達と農民たちが祝っている。母親がやってきて、翌日の舞踏会で花嫁を選ばなければならないと告げる。宴は続く。空を飛ぶ白鳥の群れに気をとられる王子と友人のベンノ。狩りに出かける。

●白鳥たちが泳ぐ湖

ベンノと王子が白鳥に狙いをつけようとした瞬間に、オデット姫が現れ、撃たないよう頼む。自分とお付きの娘たちは悪い魔法使いに呪いをかけられ、夜は元の人間の姿に戻るが、昼は白鳥の姿にされてしまうのだと話す。一生をかけて彼女を愛する人が現れた時に、呪いは解けるのだという。王子は自分こそがその呪いを解こうと誓うが、悪い魔法使いは隠れてそれを聞いている。オデットは、明日の舞踏会で魔法使い

が誓いをやぶらせようとするだろうと王子に警告する。

●宮殿の舞踏会

素晴らしい乙女たちが王子の気を惹こうとするが徒労に終わる。そこへ貴族ロットバルトとその娘オディールが現れる。窓の外でオデットは警告するが、王子は気づかない。外国からの客人たちの踊りが披露される。王子は、自分の愛する乙女によく似たオディールに夢中になり、永遠の愛を誓ってしまう。目的を果たした悪い魔法使いとその娘は消え去る。王子は城を出ていく。

●湖のほとり

娘たちは心配しながらオデットを待つ。戻ってきたオデットはジークフリードの裏切りを伝え、永遠に呪いから解放されないことを悟る。王子が走り込んできて許しを請う。オデットは絶望して自死を選ぶ。王子も彼女とともに荒れ狂う湖に身を投げる。悪い魔法使いは滅びる。

●アポテオーズ（大詰めの場面）

静まった湖水の奥深くにふたりの姿が見える。彼らは別の世界で幸せを得ることができたのだ⁸。

二人が現世では結ばれなかったことから、プティパ&イワノフ版は「悲劇」であるとみなされ、後述するようにソ連時代には党の方針に沿った演出変更が実践された。

2. 社会主義リアリズムと『白鳥の湖』

演劇学者の永田靖によれば、社会主義リアリズムは「ソビエト連邦の1930年代の前半に綱領化され、その後ソ連の文学芸術の基本的で唯一の公的創作概念になっていく、一種の『文化政策』であった⁹。そもそも、この概念は芸術家が打ち立てた理論ではなく、党が国内の文化活動を掌握するという政治目的の要素も含んでいたという。1934年のソビエト作家同盟の第一回会議で出されたテーゼ¹⁰が古典的な定義とされているが、時局によってその内容は様々に解釈された。文化学者のソロモン・ヴォルコフも、「社会主義リアリズム」の定義の曖昧さを指摘したうえで、スターリン個人のその時々政治判断が作品評価を左右したと指摘している¹¹。

社会主義リアリズムの旗の下で唯一のソ連バレエのとるべき方向性として生み出されたのが「演劇的バレエ драмбалет」であった。ボリショイ劇場主席振付家レオニード・ラヴロフスキー（1905-1967）とロスチスラフ・ザハロフ（1907-1984）が標榜したそれは、1930年代から50年代のバレエの方向性を強引に決定した。台本第一主義で、原作がある場合は社会的な面が強調され、かつわかりやすさが重要で、やがて舞踊自体の表現の可能性を追求するよりも演技（パントマイム）に比重が置かれるようになって

ていった。「演劇的バレエ」というジャンル自体はすぐに限界が見えたものの、バレエ界で権勢を誇る二人は自分たちの主張を譲らず、非生産的な試みが繰り返された¹²。

革命直後からブルジョアのための娯楽だとして追及を受けていた古典作品も、その影響を免れることはなく、新演出が何度も試みられた。しかし社会主義リアリズムとの折り合いをつけることはそう容易ではなく、『白鳥の湖』もまた難しい距離の取り方を迫られた。以下にレニングラードとモスクワで上演された各演出を概観する。後述する日本の演出には新旧二都の演出が影響を与えているので、ここでそれぞれの特徴を紹介したい。

2-1. レニングラードの『白鳥の湖』変遷

そのような試みの初期のものとして挙げられるのが、1933年、キーロフ劇場（現マリインスキー劇場）で初演されたアグリッピーナ・ワガノワ（1879-1951）の改訂版である。ワガノワは高名なバレエ教師であるだけでなく、1931年から37年はキーロフ劇場バレエ団の芸術監督を務めていた。彼女は、1895年初演のプティパ&イワノフ版に、初めて根本的な演出変更を行なった。台本は矛盾に満ちたものになった。原作では王子だったジークフリードは伯爵になり、悪魔ロットバルトは近隣の零落した地主で、家の再興のために娘オディールを伯爵に嫁がせようと画策している。古の伝説を愛する夢見勝ちなジークフリードは救済を求めて白鳥たちのいる湖に逃避する。ジークフリードは動物の白鳥に思慕の情を抱く。王子が開催した仮面舞踏会で娘の結婚の世話がうまくいかなかったことに腹を立てたロットバルトは白鳥を狩る。仮面舞踏会で思い描く女性には出会えなかったうえに、傷ついて死にゆく白鳥を見つけたジークフリードは、絶望して自刃し崖から投身自殺を遂げる。城から出てきた客人たちは、狂人の屍を見つける、という不穏な結末を迎える。バレエの創作者たちは、社会的な面を強化し、より現実的な表現を目指した。しかし結果として主人公の情緒不安定が前面に出て、当時忌避された「神秘主義 мистика」が強調されるという結果に陥ってしまった¹³。この演出はレパートリーからやがて外された¹⁴。キーロフ劇場で定着するのは、1950年初演のコンスタンチン・セルゲーエフ版で、原典に手を加えてはいるものの、基本的な筋運びや演出の一部を引き継いで現在まで上演され続けている。実験的作品からの揺り戻しの動きだったとみなすこともできるだろう。同じレニングラードのマールイ・オペラ劇場で1958年に初演されたフョードル・ロプホーフ演出の『白鳥の湖』も、原典に戻る試みであった¹⁵。

2-2. モスクワの『白鳥の湖』変遷

モスクワでは、王子と姫の物語という原典の基本路線は守られつつ、異なった方向性が試みられていた。革命前後のポリショイ劇場で、主席振付家のアレクサンドル・ゴールスキー（1871-1924）は、数回にわたって『白鳥の湖』を改訂した。彼独自の演出は、20世紀のロシア演劇を代表する演出家コンスタンチン・スタニスラフスキー

のリアリズム演劇に影響を受けていた。また、1920年に初めて『白鳥の湖』にハッピー・エンドを採用したのは、革命後にゴリキーとルナチャルスキーが提唱したメロドラマの流れを汲んでいる可能性がある、と、先行研究で指摘されている¹⁶。

ゴールスキーの振付の特徴がよく表れている部分を、舞踊批評家のデミドフは次のように分析した。

ゴールスキーによって創作された群衆場面は、絵画的舞踊の様相を呈した[……。]。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 [筆者注：群舞] の配置を崩しながら、ゴールスキーは群衆構成の新しく表現豊かなラインを探究した。左右非対称的で、奇妙に屈曲し、不穏なダイナミックさがあるその構成は、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、より風俗描写的で真実らしかった¹⁷。

ただし、演劇に影響を受けた「写実的な」スタイルは、時にせわしなく、プティパ&イワノフの整然とした美しさが際立つスタイルの振付と混合されたことで違和感が生まれた、と指摘した。ゴールスキーの振付はこのように様式美に関する問題を含んでいたものの¹⁸、一応の定番として1975年まで上演され続けた。ハッピー・エンドは、『白鳥の湖』における勸善懲惡的演出の定番となり、キーロフ劇場を含むソ連各地の後続作品に受け継がれていった。

ソ連時代の『白鳥の湖』の中で、成功例として高い評価を受けたのが、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で1953年に初演されたウラジーミル・ブルメイステル (1904-1971) 版である。新機軸の一つは、オデットが白鳥になった経緯をプロローグとして一幕の前奏曲部分で芝居にして説明したことである。それは原典ではマイムで説明されるのみで、かつ19世紀のマイムはその約束事や話の筋を知らずには理解できないものであった。ブルメイステル版では、湖のほとりに花を摘みに来たオデットをロットバルトが狙って白鳥に変える、という場面が演じられる。なぜオデットが白鳥の姿になってしまうのかが説明され、あらかじめ知識がない状態でも観客が事の次第を理解できるようになった。舞踏会で披露される各国の民族舞踊は、ロットバルトの手下たちが王子を誘惑する手段となり、善と悪のコントラストが強調された。また、最終場面ではロットバルトが起こした嵐に荒れる湖の中をオデットの救済に向かう王子、それに続くオデットの間人としての再生を描いた。首尾一貫したドラマトゥルギーをもち、自然に対する人間の勝利というメッセージをはっきりと打ち出すことに成功したと評価された¹⁹。これは1934年のソビエト作家同盟の第一回会議においてゴリキーが定義した社会主義リアリズムの概念にも合致している。

社会主義リアリズムは、生活を、事業として、および創作活動として認める。その目的は、自然に対する勝利と、健康および長寿と、地上での偉大な幸福をかけた、人間の重要な個々の能力の絶え間ない発展にある²⁰。

ブルメイステル版は大きな反響を呼び、多くの再解釈版『白鳥の湖』が全国各地で創作された²¹。筆者の力の及ぶ限り多くの1950年代の公演評を閲覧したところ、人間の勝利を明示できているかどうかひとつの評価基準になっていることがうかがわれた²²。

同時代の演劇に目をやれば、1956年のスターリン批判後の「雪どけ」期を迎え、比較的自由的な創作活動が可能になっていた。永田によれば、「綱領的な社会主義リアリズム劇に見られるようなイデオロギー性やその鋳型のような人物像は感じられず、深い人間的な奥行きがあるものが多く」になったという²³。

しかしながらバレエの分野では、演劇的バレエを標榜する旧勢力の政治力が、新しい表現を探求する若い人々の活動を制限していた。二つの勢力の衝突が公になったのが、1960年にソ連文化省と全ソ舞台芸術協会（Всероссийское Театральное Общество）が開催した「バレエと音楽劇場の芸術家の全ソ協議会」の枠内で行われたソ連の舞踊の発展をテーマとした会議中のことであった。会議には、著名な振付家、歴史家、台本作家、バレエ学者、音楽学者らが集まった。ザハロフが支援していたポリショイ劇場主席振付家ラヴロフスキーとその弟子たちが形成する守旧派と、レニングラードで新進振付家として台頭してきていたユーリー・グリゴローヴィチ（1927年生）ら若い世代が喧々諤々の議論を繰り広げた²⁴。この席上でラヴロフスキーはグリゴローヴィチの作風について「形式主義的だ」と糾弾した。「形式主義」は当時「アンチソヴィエト」を意味し、芸術家生命を脅かしかねなかった²⁵。

演劇に見られるような変化がモスクワで起こるのは、1964年のグリゴローヴィチのポリショイ劇場主席振付家就任以降のことになる。グリゴローヴィチが1969年に『白鳥の湖』を独自演出した際には、ロットバルトはジークフリードが内面に抱える陰の部分を表す分身として立ち現われた²⁶。しかしながら結末については文化省からの指導が入った。ゲネプロ（公演初日前に本番通りに行うリハーサルのこと）を観た人の記憶によれば、当初の演出では、ロットバルトと白鳥のコール・ド・バレエが黒い竜巻となって舞台を飛びまわり、主人公たちを引き離した。二人は自然の力を乗り越えて相手のところにたどり着こうとするが、力及ばず疲れ果てるという終わり方であった。しかし、この演出は本公演の日を迎えることなく幻となった。文化省の求めにより、主人公たちの愛の力でロットバルトの魔力を破るという結末に変更を余儀なくされた²⁷。

また、全国各地の劇場には、演劇的バレエの標榜者ザハロフやラヴロフスキーが自分の弟子を派遣することもあった。つまり旧勢力の創作方針が伝えられうる状況が存続していたのである。東京バレエ学校で『白鳥の湖』を振り付けたイーゴリ・スミル

ノフは、まさにそうした一人だった。

3. スミルノフのカレリア共和国音楽劇場赴任の経験

ソ連では1930年代から、各共和国首都にバレエ団が次々に創設されていった。筆者が『バレエ百科事典』²⁸を参照して数えた限りでは、1970年までに40のバレエ団の存在を確認することができた。そのため人材の確保が急務になり、中央から振付家や作曲家が派遣されたり、主要都市のバレエ学校の卒業生を地方のバレエ団に入団させるという流れができていた。

フィンランドと国境を接するカレリア共和国のカレリア共和国音楽劇場は、オペレッタを上演する劇場として1955年に開場し、当初、バレエ・ダンサーはオペレッタの中のダンス・ナンバーを踊るために16名が雇われていた。モスクワやキエフのバレエ教育機関を卒業した者もいたが、全く舞踊教育を受けたことのない人員も含まれた。しかしダンサーたちの意欲は高く、翌年には独立したバレエ作品を上演する²⁹。飛躍のきっかけになったのが、1959年の「デカーダ」への参加である。「デカーダ」は芸術フェスティバルの一種で、特定の地域の芸術の成果をモスクワで披露するというものだった³⁰。「デカーダ」顧問でもあったザハロフが、カレリア共和国音楽劇場に紹介したのが自分の弟子のスミルノフであった。スミルノフは、モスクワ、レニングラード、ペルミのバレエ学校卒業生によってバレエ団員を大幅に増員し、フィンランドの民族叙事詩「カレワラ」を元に、『サンポ』（シニサロ作曲）を振り付けた³¹。

スミルノフについて簡単に述べると、ボリショイ劇場付属舞踊学校の卒業生で、ルナチャルスキー記念国立舞台芸術大学（通称ギチス）の振付科の第一期生としてザハロフに師事し、1951年に卒業した。ブカレストやタシケントで振付を経験したのち、1958年から1967年まで断続的にカレリア共和国音楽劇場で主席振付家として多くの作品を創作した。

ソ連時代に新作のバレエを準備する過程では、カレリア共和国のような地方の劇場でも、現地の文化省大臣、および次官が関係者を集めて「公聴会 прослушивание」を行っていた。この場において、党の意向を反映させるべく意見が出された。このような管理の方法には、社会主義リアリズムの主要要素の一つである「党性 партийность」のアイディアとの類似性が見て取れる。ソ連児童文学研究者のマリーナ・バリナは文学における社会主義リアリズムの形成と変遷を分析した自身の論考の中で、レーニンが1905年に発表しソ連文学の方向性を示した論文の一部を次のように紹介している。「党性」とはつまり社会主義のアイディアのことである。党組織に従属し「党性」を保有する文学は、ひとつのアイディア、つまり社会主義のアイディアを備えた文学となる。さらにレーニンは具体的な「党性」の徹底の方法として、印刷物の管理統制を提案した。出版から頒布に至るまで、具体的には新聞や読書室、出版社、さらに「様々な本の商売」までを党に従属させるという計画を提示した³²。これをバレエに置き換えると、公聴会が党への従属性を保証するべく機能していたと考えられる。

たとえば、1973年に初演されたバレエ『キジの伝説』（作曲：シニサロ、振付：スミルノフ）の公聴会では、議論ののちに「1：主人公のラインを活発化すること、2：作品の社会的な面を強化すること、3：主人公を、彼の人生の核心たる部分、つまり労働の中で見せること、4：バレエはより踊りが多くなくてはならない」という指示が、結論として出された³³。結論は振付家に積極的な変更を促しており、公聴会が創作活動に少なからず介入していたことをうかがわせる。

スミルノフのカレリア共和国音楽劇場での二つめの仕事が『白鳥の湖』で、1960年2月18日に初演された³⁴。本人の書いたものによれば、東京バレエ学校に振付ける際にもほぼ「同じ演出をした」とのことである³⁵。彼は、ゴールスキー版の第1幕から3幕までをそのままに、第4幕のみをオリジナルの振付で創作した³⁶。演出の内容については、2015年の拙論³⁷で検討したのでここでは省略するが、日本への影響を述べるにあたって必要な一場面のみ紹介する。第4幕の最後、ロットバルトと王子の戦いの末、オデットが救済される場面についての、バレエ批評家アンナ・イルピナ執筆の記事を引用する。

その踊りが『白鳥の湖』の波の動きのようにも見える左右非対称に配置されたコール・ド・バレエに囲まれて、アポテオーズでオデットが現れる。観客が目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。バレリーナはアラベスクで立ちながらまるで空中に飛翔しているようだ。ジークフリード役ダンサーは、彼女を支えるが、コール・ド・バレエがそのリフトを「マスクしている [覆い隠している]」ので、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³⁸。

群舞をアシンメトリーに配置するという自然主義的な演出が、ゴールスキーの演出方針と相まって、人類の愛の勝利という作品のメッセージをわかりやすく伝えることに成功したとイルピナは評価した。カレリア共和国音楽劇場のレパートリーにこの作品は長く残り、約250回の上演数を誇った³⁹。

4. ソ連の『白鳥の湖』が日本に与えた影響

日本人が初めて『白鳥の湖』全幕を上演したのは、戦後間もない1946年8月9日から25日まで、帝国劇場でのことだった。振付演出を行ったのは、戦時中、中国の「上海バレエ・リュス」で活動していた小牧正英であった。「上海バレエ・リュス」の団員は亡命ロシア人が中心となっていたが、小牧が日本で上演した『白鳥の湖』が同時代のロシアで上演されていた演出とは異なっていた可能性が高いことは、川島京子がすでに指摘している⁴⁰。

ソ連のバレエ・ダンサーが『白鳥の湖』を踊るのを日本人が初めて観たのは、1957年夏のボリショイ劇場バレエ団初来日公演で、第2幕の抜粋上演であった。その後、

1960年の夏には、ソ連のキーロフ劇場バレエ団が全幕を上演した。1960年6、7月の安保闘争の最中に行われた公演は、空席も目立ったものの、注目度は高く、翌年正月に発行された『週刊音楽新聞』では、前年の音楽・舞踊界10大トピックスの最高位に選ばれた⁴¹。

1963年には、冒頭で述べた通り、東京バレエ学校がスミルノフ版『白鳥の湖』全幕を初演した⁴²。東京バレエ学校には、1960年よりソ連のバレエ教師がソ連文化省から派遣されていた。同校は、日本で初めてソ連のバレエ教育が実践されたバレエ学校である。スミルノフは妻マルガリータ（ポリショイ劇場バレエ団ダンサー）とともに、1963年5月から東京バレエ学校で『白鳥の湖』のリハーサルを行った。公演は10月から3か月にわたって、東京労音の主催で、キーロフ劇場のソリストたち4名をゲストに迎えて26回行われた⁴³。このほか11月17日の東京文化会館での公演1回のみを東京バレエ学校が主催した。労音というのは、勤労者音楽協議会の略で、1949年に関西労音を出発点として全国に拡大していった会員制の音楽鑑賞団体である。1965年には全国に190団体64万人の最大組織数を数えた⁴⁴。相当の観客数が見込まれるが、会員制だったこと⁴⁵、さらに次のような事情もあって、残されている批評の数が少ない。ソ連に対する日本の世論には当時対立があった。労音は「アカ」の団体であるとみなされ、公演の妨害、対抗組織の活動の活発化、職場における不当配転や解雇が行われることもあった⁴⁶。そのような背景からソ連のアーティストの公演を扱う報道が減少したことについて、ソ連文化省の外交部門監督官リャボフも本国に宛てた「1961年の対日文化交流の報告」の中で言及していた⁴⁷。

さて数少ない報道のなかから二例を紹介する。まず『週刊音楽新聞』の取材に、日本の有名ダンサーの有馬五郎（1922-1993）が演出について次のように答えた。

いわゆるポリショイスタイルは、何ものにもまして、愛が勝利を得るということを強く打ち出しているのですが、それが一貫していますね。

なんの混乱もなく、首尾一貫して主題を打ち出している⁴⁸。

短いのでどのようなニュアンスの発言であったのかつかみきれないところはあるが、彼が東京バレエ学校を通してポリショイ劇場を観ていたことがわかる。

同紙の別の記事では、舞踊評論家桜井勤が演出について「終幕の愛の勝利を三幕までのドラマトゥルギーをふまえてたからかに歌いあげるのは、なるほどとうなずけるものがあつた」という高評価を与えた⁴⁹。

じつはこの公演の期間中、バレエ・コンサートと題して、『白鳥の湖』の第2幕のみと、様々な小曲を組んだプログラムが4日間上演されていた（10月30日、11月6日、12月4、10日）⁵⁰。その際に王子ジークフリード役を演じた石田種生（1929-2012）が、のちに東京シティ・バレエ団でオリジナルの『白鳥の湖』を上演した時の演出に、スミルノフ版との共通性が見られるのである。

石田種生は島根県出身で、大学進学のために上京し、慶應義塾大学文学部美学科在学中の1950年にバレエを習い始めた。複数のバレエ団で活動したのち、1954年に松山樹子（1923-2021）率いる松山バレエ団に入団した⁵¹。一方で1960年に開校した東京バレエ学校にも並行して通学し、また同校の公演にも出演していた。1963年のスミルノフ版『白鳥の湖』に石田種生が出演したのは第2幕のみであったが、同時期に第4幕のリハーサルも行われていたはずで、それを石田が一度も見なかったとは考えにくい。

また次の事実も石田のソ連バレエへの傾倒を示す。団長の松山樹子は1950年代前半からソ連文化省に連絡を取っており、バレエ作品の関連資料を取り寄せるなどしてソ連バレエの上演を試みていた。演出に当たっては綿密な時代背景の調査や原作の読解をするなどザハロフも行っていただけとされる手法を用いていた。石田は彼女のおかげで1956年末という早い段階でバレエ研修のために訪ソすることができなかった⁵²。ソ連文化省を通じた日本人バレエ・ダンサーのソ連研修としては、松山樹子の1955年に次ぐ2件目となる。1956年12月23日から1957年1月13日までの滞在中に、『白鳥の湖』を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とポリショイ劇場で鑑賞したことが、ソ連文化省の記録に残されている⁵³。そののち彼はソ連の有名なバレエ学者ユーリー・スロニムスキーの『ポリショイ・バレエ』という本を翻訳刊行したこともあり⁵⁴、ソ連バレエに大きな影響を受けていたことが稲田奈緒美によってすでに報告されている⁵⁵。

石田は1968年に松山バレエ団を退団して東京シティ・バレエ団を立ち上げる。松山バレエ団在籍時代の1960年から東京シティ・バレエ団で活動中の1987年までに『白鳥の湖』を5回にわたって改作した⁵⁶。以下、まず公演に際して発行されたプログラム記載の文章を検討することでソ連バレエの影響からの脱却の過程を追い、その後、反対に影響が残っていると考えられる振付の特徴を指摘したい。

第一回目は、1960年4月9、10日に文京公会堂で初演された。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のウラジーミル・ブルメイステル版を元にした新演出版である。稲田奈緒美によれば、松山バレエ団の記録では新演出・振付を松山樹子が、台本を飯田和弘と石田種生が担当したことになっているが、実際はほとんどの振付を石田が行ったのだそうである⁵⁷。同じく松山バレエ団で上演した第二回目（1962年10月3日、東京文化会館）は「'62東京都芸術祭」参加作品で、「振付 松山樹子 台本・演出・振付 石田種生」とプログラムには記載されている⁵⁸。第三回目（1966年1月30日昼夜二回公演、渋谷公会堂）では、「台本・松山バレエ団演出部 演出・振付・松山樹子・石田種生」に更新されている⁵⁹。第三回目のプログラム冒頭におかれている松山バレエ団演出部執筆の「新演出 “白鳥の湖”上演にあたって：その見どころと上演意図」には、松山バレエ団がスタニスラフスキー・システムについて研究を深めつつも、回を追うごとに独自の演出を追求していったことが読み取れる。顕著なのは、社会的なテーマの強調と階級闘争を明確に打ち出している点である。

松山&石田による演出は、筋の一貫性という点で、ブルメイステル版のさらに先を行く。庶民出身の道化は城外へと王子を誘い出し、貴族と庶民の生活の間の矛盾を知らせ、中世封建社会における身分差に気づかせる。オデットは村娘として第一幕から登場し、王子と恋に落ちる。悪魔ロットバルトは「当時の人々が自から創り上げた中世の封建社会というがんじがらめのキズナを象徴している魔性の精ともいべき怪物としてフクロウに似た姿で」現れ、封建社会の存続を企てるが故にオデットを白鳥に変える。舞踏会の民族舞踊は王子をたぶらかそうとする悪魔のたくらみで、オディールの場面は、悪の正体を見破ろうとする王子とロットバルトとの闘いの中で描かれる。最終幕では「白鳥たち自らが人間に戻るための決意と努力をすることによって」王子の力を倍加し、ロットバルトに打ち勝つ、という運びになっている。最終幕で集団の存在感が増大する演出をした意図を、バレエ団演出部は以下のように説明している。

はじめの頃は超目標⁶⁰を「愛は死よりも強く、真実の愛こそ、何物にも打ち勝つことができる」としたのですが、[…] 此の度の新演出改定上演にあたって超目標を「人間の作った社会は、めざめた人間の力によって変えることができる」としました⁶¹。

「めざめた人間」が「自ら人間に戻るための決意と努力」をした「白鳥たち」を指すならば、この超目標は集団主義の考え方に近いといえる。ソ連共産党規約が説明するところによると、集団主義は次のような社会と個人の間を前提としている。社会の発展が全体として個人の全方位的な成長に好適な環境を創出し、他方、個人の成長は社会全体の進歩の条件となる。つまり、個人は自らの生活や行動のみでなく、集団の運命に、ひいては社会の運命に対して責任を負うべきなのである⁶²。

同時代のソ連で創作された数多の『白鳥の湖』と比べても、これほどまでに正面から階級闘争や集団主義といった思想面を基軸にした演出は管見の限り見当たらない⁶³。

ただしこれがすべて舞台上で実現されたかという点、そうではなかった可能性を示唆するのが以下の評である。

一事が万事このようにはっきりした主張の下でドラマとしての一貫性を通しては『白鳥の湖』としてはまことに異色版に属するが、もともとロマンチックなお伽ばなしに過ぎないテーマだから、それから完全に脱皮できない点が、随所にみられるのは止むを得ないかもしれない。[…] 全体を通じて、プチパ＝イワノフのロマンチズムに徹した古典版とはちがひ、ドラマに重点が置かれているせいか、舞踊性に乏しいのが物足りない⁶⁴。

上記の評の執筆者である江口博はそれでも演出家の努力を高く評価したが、興味深

いことに、同時代のソ連の『白鳥の湖』創作の場でも同じ問題が指摘されていた。話の筋の首尾一貫性や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く傾向があった⁶⁵。日本ではソ連バレエの演出法を取り入れることでその問題もまた抱えたと言えるだろう。石田種生本人は後年に「松山樹子先生と一緒に、ポリシヨイ版とダンチェンコ版をミックスした珍種」だったと述懐している⁶⁶。

ただし、話の筋の首尾一貫性、できごとの真実らしさへの傾倒は、石田の後続の改作に受け継がれた。第4回日の改作は、1969年1月に大阪フェスティバルホールで初演され、翌年7月11日に東京文化会館で上演された。東京シティ・バレエ団としての第2回自主公演にあたる。東京公演プログラムに掲載された石田の文章「白鳥の湖のこと」は、演出にあたっての研究ノートの体を成している。そこには松山バレエ団での仕事の影響が見て取れる。文中の「1. 白鳥伝説と〈白鳥の湖〉」では原作理解を目的として世界各地の白鳥の乙女の伝説が紹介され、「2. 〈白鳥の湖〉の時代的背景」では、時代区分の特定から、身分にまつわる社会制度、衣服、騎士道精神、土地管理制度が説明される。続いて「3. 〈白鳥の湖〉の時間的経過」ではできごとの経過のみならず、当時の貴族が何時頃に舞踏会を開催し、食事をとったのかにまで話は及ぶ。

最後の項「4. 東京シティ・バレエ団の〈白鳥の湖〉の演出意図」では、オデットと王子の間に生まれた「愛」についての考察が行われる。この演出では、当初の王子のオデットへの愛は、同情や名誉、義務といった個人の感情的要素の上に成立するものであった。しかしロットバルトの魔力を打ち破るために「愛がはっきりとそれ自体力となりうるには、何らかの社会的使命を持つ必要がある」という。この先やや長くなるが以下に引用する。

若し、愛の約束を裏切ったらオデットをはじめ、ほかの白鳥たちも永久に人間の姿にかえることは出来ない。社会機構のなかでの愛の尊厳を自覚するのである。

ジークフリードが、オデットを求めて湖畔へ走っていく動機には、もはや私的愛情はない。[…]

第3幕で体験した挫折感は、彼らをまさに青年らしく立ち上がらせ、愛を更に高い時限〔ママ〕に発展させた。そこにはもはや何者も介在する余地がない。純粋な2つの心の通いあいがあるだけである。[…]

純粋な愛から、生命が誕生するように、オデットは人間に蘇る。それと同時にジークフリードもまた新しい人間に生まれかわっている。

人間の復活—これが〈白鳥の湖〉のテーマである⁶⁷。

個人に対する義務よりも社会に対する義務に重きが置かれている点、また「人間の復活」というヒューマニズムを謳いあげる結末に、社会主義リアリズムに通底する部分があると考えられる。

ただし、この時のプログラムに同時掲載された「あらすじ」を参照すると、プティ

パ&イワノフ版に近いオーソドックスな筋運びになっている。愛についての独特な考察のあとがうかがわれるのは、「王子とオデットの真の愛情がほかの白鳥たちを振り立たせ、自らの手で自由を勝ち取ることができたのです」という一文にとどまっている。

そして1987年、第5回目の改作においては、準備の過程でレニングラードの専門家の協力を要請した。前年来日していたキーロフ・バレエ団の指導者イリーナ・コルパコワとヴラジレン・セミョーノフに、第1幕のパ・ド・トロワ（三人の踊り）と第2幕のパ・ド・ドゥ（二人の踊り）などのリハーサルを依頼した。東京文化会館で1月10日、11日に初演されたこの公演のプログラムで石田は、第4幕は自分のオリジナルだが、それ以外はこれまででもっともプティパ&イワノフ版に近い演出になったことを告白している。演出意図を説明する過程で石田は次のように述べている。

このバレエの原型とされている「プティパ、イワノフ版」から離れよう離れようとして、いろいろ改作を試みてきたが、あがけばあがくほどそれに近づく結果になってしまったようだ。いく度も「今度こそ」と腕まくりはしてみたものの、新しいものほど古くなるのも早いし、ついにプティパとイワノフの偉大な平凡さと単純さにはかなわなかった⁶⁸。

同時掲載の「解説」および「物語（あらすじを記したもの）」では、前回はなかったチャイコフスキーの音楽や振付の紹介がなされた。石田の注意がより音楽や舞踊そのものに向いていったことの表れとみなすことができるだろう。愛についての考察も、第4回目は「個人に対する義務」から「社会に対する義務」への移行として理解されていたものが、今回は「オデットの身のうえ話と美しさにほだされ」た「衝動的な愛」から「遊び」ではないオデットへの「献身的な愛」へと昇華したという解釈がなされている⁶⁹。「解説」には「人間復活」という文言こそ残っているものの、理屈を通すという制約から解放されたような印象を与える。

次に、ソ連の『白鳥の湖』の影響が現在に至るまで及んでいると考えられる特徴的な振付について検討したい。

1987年の演出は、稲田奈緒美によれば「第1幕と第3幕は手を加えるが、第2幕はプティパ／イワノフ版に手を付けず、第4幕は全くのオリジナル」で、「第4幕の群舞構成には、西欧的なシンメトリーではなく、日本庭園の様なアシンメトリーを用いたという⁷⁰。

石田のアシンメトリーへのこだわりは、1963年3月に初演した創作バレエ「枯野」から始まった。『ダンスマガジン』の取材に彼自身が答えたところによれば、バレエはすべてがシンメトリーに構成されていると考えていたが、自分独自の振付を生み出すとなった時に、枯山水の庭を見て目からうろこが落ちた、という⁷¹。つまり、スミルノフ版の『白鳥の湖』を踊る前から、アシンメトリーへの関心はあったのだが、「シ

ンメトリーなものである」と思い込んでいたところから、古典バレエにアシンメトリーを持ち込むまでには、もう一段階思い切りが必要であり、スマルノフ版の演出にも影響を受けていた可能性が考えられる。石田が出演したスマルノフ版『白鳥の湖』第2幕（ゴールスキー版を踏襲）にアシンメトリーの構成が使用されていたこともこれを傍証する。プティパ&イワノフ版の第2幕では、白鳥たちは一列に連なって登場する。印象深い場面のひとつとして、多くの演出版で引き継がれている。一方、スマルノフ版の白鳥たちは舞台の四方から順に登場し、左右非対称に並ぶのである⁷²。

石田版とスマルノフ版の第4幕をアシンメトリーの観点から検討すると、二つの場面が注目に値する。一つ目は、冒頭である。双方とも、白鳥役のダンサーたちを3～4名のグループに分けて不規則に配置しているという点で共通している。前者は各グループを順に登場させ、後者は順にスポットライトを照射していること、また配置の仕方に差異がある⁷³。

二つ目は、オデットと王子を中心にしてコール・ド・バレエが描く渦巻き状の配置である。石田版では4幕の中間部、オデットと王子が互いの気持ちを再確認する場面で披露される⁷⁴。東京シティ・バレエ団公式HP掲載の舞台写真を参照すると、主役二人の周りで渦を巻くような自然主義的なラインを描くコール・ド・バレエが、ダイナミズムを感じさせる⁷⁵。スマルノフ版ではアポテオーズ（大団円）に置かれている。カレリア共和国音楽劇場の舞台写真および前述のイルピナによる描写と、石田版を比較すると、アイディアの基礎が類似していることがわかる【図1】。

これまで見てきたように、社会主義リアリズムからの脱却と振付における近似性という相反する態度が示すところは、一面的ではない受容プロセスの在り方である。スマルノフ版は日本で受容されていく過程で社会主義リアリズムの概念が換骨奪胎された一方で、その形象は受け継がれ発展を遂げたのである。本論ではソ連バレエの日本における受容に注目したためにこのような結論に至ったが、別の見方をするならば、ソ連の社会主義リアリズムのバレエと、日本の美学が出会ったものと捉えることも可能であろう。

日本のバレエがソ連（ロシア）バレエとの密接な結びつきの中で成長してきたことはよく知られている。今後はほかの例も検討していくことで、日ソのバレエの交流が日本のバレエにどのような成果をもたらしたのか確認するとともに、日本の演出の独自性についてもあきらかにしていきたい。

【用語解説】

演劇的バレエ Драмбалет

1930-50年代のソヴィエト・バレエに典型的なホレオドラマの一形式。その特徴は以下に挙げられる。台本に基軸を置き、音楽は二次的な意義をもつ。明確に決められた演出コンセプトがあり、段階的に発展していく出来事、人物の成長が描かれる。いわゆる「役柄を踊りきる [直訳：役柄の中の踊り]」というのは、なによりも、伝統

的なクラシック舞踊の構造、大人数の古典的なアンサンブルを完全に拒否し、舞踊化されたパントマイムと演劇化された舞踊を利用することを意味する。ダンサーにとっては、踊りをかならず演劇で装飾することを意味する。純粋な踊りが披露されるのは、話の筋がそれを正当化できる場面だけである。たとえば、祭りや舞踏会、劇中劇が含まれる。演劇的バレエでは有名な文学作品に取材したものが多い（シェイクスピア、プーシキン、ゴーゴリ）。それを解釈するには社会的なモチーフが強調される。そのほかに、伝説や昔話、民族蜂起の物語（多くの場合、民族共和国の話）も利用された。通常あまり成功はしなかったものの、同時代の話を題材にすることも幾度も試みられた。ロシアの演劇的バレエを代表する中には、ロスチスラフ・ザハロフ（著作の中で、「社会主義リアリズム」の概念に定める唯一のバレエの形式として演劇的バレエの理論的基盤を築いた。演劇的バレエの独占市場に反対の意を唱える者すべてと闘った）、ミハイル・ラヴロフスキー、ウラジーミル・ブルメイステル、場合によってはワシリー・ワイノーネンも挙げられる。演劇的バレエのジャンルのもっともすぐれた作品は1930年代-40年代に創作された（『バフチサライの泉』、『ロミオとジュリエット』）。1950年代までには演劇的バレエは廃れ始め、踊りの少なさがダンサーたちの不評を買い、振付家たちは作品にディベルティスメントや舞台効果を盛り込むようになった（たとえば、『青銅の騎士』の洪水の場面）。1980年代までは演劇的バレエという用語がバレエ関連書物で使われることはまれだった。「ホレオドラマ」（より広い概念）や「バレエ戯曲」という用語で代用していた。

Суриц Е. Я. Драмбалет // Русский балет: Энциклопедия / Ред. Е. П. Белова. М.: Большая Российская энциклопедия; Согласие, 1997. С. 537. 拙訳

- 1 本研究は、科学研究費19H01243の助成を受けて行った調査の成果を一部含む。2020年11月1日開催日本ロシア文学会大会で行った報告「ソ連バレエの演出が日本バレエに与えた影響：チャイコフスキー記念東京バレエ学校上演『白鳥の湖』（1963年）を例に」に大幅に加筆したものである。
- 2 教育制度については以下が挙げられる。

Ленинградское государственное орденов Ленина и Трудового Красного Знамени академическое хореографическое училище имени А. Я. Вагановой 1738-1988 / Сост. И. М. Гурков. Л.: Музыка. Ленингр. отд-ние, 1988.

Леонова М. К. Из истории московской балетной школы (1945-1970). М.: МГАХ, 2008.

Филановская Т.А. История хореографического образования в России. СПб.; М.; Краснодар.: Лань; Планета музыки; Music planet, 2016.

Из истории Московской балетной школы (1917-1936 гг.) Ч. III. [Текст] / М. К. Леонова, З. Х. Ляшко. М.: МГАХ, 2018.

以下にはバレエ普及方法に関する部分が含まれる。

Меловатская А. Е. Творчество хореографов Н.Д. Касаткиной и В.Ю. Василёва в контексте художественных исканий советского балетного театра 1960-1970-х годов : дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.01. 2016.

Нарский И. В. Как партия народ танцевать учила, как балетмейстеры ей помогали, и что из этого вышло. М.: Новое литературное обозрение, 2018.

以下は主要劇場の歴史を扱う。

Christina Ezrahi, *Swans of the Kremlin: Ballet and Power in Soviet Russia* (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2012)

Simon Morrison *Bolshoi Confidential: Secrets of the Russian Ballet from the Rule of the Tsars to Today* (New York: Liveright, 2016) (邦訳: サイモン・モリソン著、赤尾雄人監訳、加藤裕理共訳、斎藤慶子共訳『ボリショイ秘史: 帝政期から現代までのロシア・バレエ』白水社、2021年)

Christina Ezrahi, *Dancing for Stalin: A Dancer's Story of Courage and Survival in Soviet Russia* (London: Elliot and Thompson Ltd., 2021)

ソ連バレエの対外政策 (対米、対英、対仏、対日) についてはたとえば以下の論考、著作が挙げられる。

Lorraine Nicholas, "Fellow Travellers: Dance and British Cold War Politics in the Early 1950s," *Dance Research*, 2001, Vol. 19, Issue 2, pp. 83-105.

大島幹雄『虚業成れり: 「呼び屋」神彰の生涯』岩波書店、2004年。

半谷史郎「国交回復前後の日ソ文化交流 1954-61年: ボリショイ・バレエと歌舞伎」『思想』987号、2006年、32-51頁。

Cadra Peterson McDaniel, *American-Soviet Cultural Diplomacy: The Bolshoi Ballet's American Premiere* (Lanham: Lexington Books, 2014)

Stéphanie Gonçalves, "Ballet, propaganda, and politics in the Cold War: the Bolshoi Ballet in London and the Sadler's Wells Ballet in Moscow, October–November 1956," *Cold War History*, 2018, pp. 1-16.

Stéphanie Gonçalves, "Dien Bien Phu, Soviet Ballet, and the Cold War: The First Paris Tour, May 1954," *Dance Chronicle*, 2019, Vol. 42, No. 1, pp. 53-77.

Anne Seacy *Ballet in the Cold War: A Soviet-American Exchange* (New York: Oxford Univ Pr., 2020)

Gerald Dowler *The Golden Age: Ballet in Soviet Russia 1917-1991* (Hampshire: Dance Books, 2021)

対外政策とは直接は関係ないが、ボリショイ劇場バレエ団の初来日公演に関連する以下のようなロシア語論文もある。

Сапанжа О. С. Первые гастроли балетной труппы Большого театра СССР в Японии (1957). По воспоминаниям Ольги Лепешинской // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2020. № 2. С. 62-73.

3 村山久美子『バレエ王国: ロシアへの道』東洋書店新社、2022年、87-89頁。

4 Демидов А. П. «Лебединое озеро». М.: Искусство, 1985.

5 セルゲイ・コナエフはボリショイ劇場発行の定期行物やブックレットに最新の研究成果を発表していた。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; Конаев С. А. П. И. Чайковский. Лебединое озеро. Балет в 4-х действиях. Постановка в Московском Большом театре 1875-1883. Скрипичный репетитор и другие документы. СПб.:

- Композитор, 2015.
- 6 アンドレイ・ガルキンは2015年に執筆した博士論文でプティパ & イワノフ版演出の分析に取り組んだ。*Галкин А. С. Поэтика балетного спектакля конца XIX в. : первая петербургская постановка "Лебединого озера" : диссертация ... кандидата искусствоведения : 17.00.01. 2015.*
 - 7 第1節は、拙著『「バレエ大国」日本の夜明け：チャイコフスキー記念東京バレエ学校1960-1964』文藝春秋企画出版部、2019年、296-298頁から一部変更して転載。
 - 8 作品情報とあらすじは次を抄訳。*Деген А. Б., Ступников И. В. Балет: 120 либретто. СПб.: Композитор, 2008. С. 239.*プティパ&イワノフ版上演情報／3幕4場のファンタスティック・バレエ。マリインスキー劇場で1895年1月15日に初演された演出。
 - 9 永田靖「修辞としてのソビエト社会主義リアリズム演劇」『演劇学論集 日本演劇学会紀要』38巻、2000年、25頁。
 - 10 このテーゼは、同年9月3日付『文学新聞』に掲載された。「社会主義リアリズムはソビエト文学と文学批評の基本的な方法である。それは芸術家に真実の、歴史的に具体的な現実の再現をその革命的な発展の中に要求する。さらに、現実の真実の、そして歴史的に具体的な再現は、社会主義の精神に則った労働者のイデオロギー的変革と教育の仕事とつながっている」永田「修辞としてのソビエト社会主義リアリズム演劇」、29頁。
 - 11 ソロモン・ヴォルコフ著、今村朗訳、沼野充義解説『20世紀ロシア文化全史：政治と芸術の十字路で』河出書房新社、2019年、153-173頁。
 - 12 *Суриц Е. Я. Захаров Ростислав Владимирович // Русский балет: Энциклопедия. С. 191.*
 - 13 *Демидов А. П. «Лебединое озеро». С. 269-286.*
 - 14 ワガノワは「白鳥の場面」で、プティパ&イワノフ版ではオデットとお付きの女性たちだったパートを、動物の「白鳥」に振り替え、白鳥のはばたきの動きを取り入れた。*Добровольская Г. Н. Михаил Фокин: Русский период. СПб.: Гиперион, 2004. С. 109-110.* 後続の振付家たちが白鳥のはばたきを採用し続けたことによって、「夜の間は人間の姿に戻る」という設定に齟齬が生じてしまった。ただし、ワガノワによる変更があればこそ、「白鳥の場面」が幻想性を増したのかもしれない、そのおかげで『白鳥の湖』がこのように長く愛され続ける作品になった可能性も否定できない。
 - 15 *Демидов А. П. «Лебединое озеро». С. 288-289.*
 - 16 *Суриц Е. Я. Начало пути: Балет Москвы и Ленинграда в 1917-1927 годах // Советский балетный театр, 1917-1967 / Под. ред. В. М. Красовской. М.: Искусство, 1976. С. 25.*
 - 17 *Демидов А. П. «Лебединое озеро». С. 225.*
 - 18 *Демидов А. П. «Лебединое озеро». С. 231.*
 - 19 拙著『「バレエ大国」日本の夜明け：チャイコフスキー記念東京バレエ学校 1960-1964』文藝春秋企画出版部、2019年、303頁。
 - 20 *Тимофеев Л. И., Тураев С. В. Социалистический реализм // Краткая литературная энциклопедия Т. 7: «Советская Украина» — Флиаки / Гл. ред. А. А. Сурков. М.: Сов. энцикл., 1972. [http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/default.asp] 2020年10月27日閲覧。*
 - 21 拙論「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」『舞踊学 2015』38号、2015年、21頁。
 - 22 拙論「チャイコフスキー記念東京バレエ学校『白鳥の湖』」、22-23頁の調査に基づく。

- 23 永田「修辞としてのソビエト社会主義リアリズム演劇」、35頁。
- 24 会議の詳しい内容は右記に紹介されている。*Меловатская А. Е.* Творчество хореографов Н.Д. Касаткиной и В.Ю. Василёва в контексте художественных исканий советского балетного театра 1960–1970-х годов: дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.01. 2016. С. 25–32.
- 25 *Нарский И. В.* Как партия народ танцевать учила, как балетмейстеры ей помогали, и что из этого вышло. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 293–294.
- 26 *Демидов А. П.* «Лебединое озеро». С. 321. ただし、影としてのロットバルトというアイデアは、1945年にキーロフ劇場でロプホーフがすでに試みていた。Театр, которого не было: «Лебединое озеро» Юрия Григоровича. Проект Ольги Федяниной и Сергея Конаева. «Коммерсант» № 13 от 19. 04. 2019. [<https://www.kommersant.ru/doc/3940135>] 2020年10月27日閲覧。
- 27 Театр, которого не было: «Лебединое озеро» Юрия Григоровича. [<https://www.kommersant.ru/doc/3940135>] 2020年10月27日閲覧。
- 28 Балет: энциклопедия / гл. ред. Ю. Н. Григорович. М.: Советская энциклопедия, 1981.
- 29 *Генделева Ю. Д.* Музыкальный театр Карелии: очерк истории. Петрозаводск: ПетроПресс, 2009. С. 19–20.
- 30 「デカーダ」については右記の拙論を参照されたい。「ソ連時代の民族バレエのコンテキストにおける『まりも』」『演劇映像学 2013』2014年、57–70頁。
- 31 *Генделева Ю. Д.* Музыкальный театр Карелии: С. 28–30.
- 32 *Балина Марина* Идейность – классовость – партийность // Соцреалистический канон / Под общей ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. СПб.: Академический проект, 2000. С. 365.
- 33 Национальный архив Республики Карелия. Р. 243 оп. 1, д. 78, л. 88–90.
- 34 『白鳥の湖』上演の際も公聴会は行われたはずだが、スミルノフの個人フォンドは調査時点で著作権の保護期間内であったため記録を閲覧できなかった。
- 35 *Смирнов И. В.* ...танцует Карелия. Петрозаводск: Калерия, 1977. С. 68.
- 36 1930年代には、ゴールスキーの第4幕の振付は失われていた。拙論「チャイコフスキー記念東京バレエ学校『白鳥の湖』」、25頁。
- 37 拙論「チャイコフスキー記念東京バレエ学校『白鳥の湖』」、20–32頁。
- 38 *Илутина А. М.* «Лебединое озеро» // Театр. 1960. № 7. С. 106.
- 39 *Генделева Ю. Д.* Музыкальный театр Карелии. С. 49.
- 40 川島 京子「日本バレエ第二の誕生「東京バレエ団」とその上演作品：日本初演3作品『白鳥の湖』『シェヘラザード』『コッペリア』」早稲田大学演劇映像学会編『演劇映像』56号、早稲田大学演劇映像学会、2015年、134–111頁。
- 41 拙著『「バレエ大国」日本の夜明け』、114–115頁。
- 42 東京バレエ学校の後継の東京バレエ団では、2016年2月にブルメイステル版を採用し、スミルノフ版はそれ以降上演していない。
- 43 「レニングラードのソリストを迎えて：白鳥の湖 バレエ・コンサート：美の極致みせたズブコフスカヤ」東京労音編『ひびき』124号、1964年1月号、19頁。東京バレエ学校は、ポリショイ劇場からゲスト招聘を希望していたが、ほかのツアーの都合で叶わなかった。公演回数は、東京労音編『ひびき』121号、1963年10月号、7頁、同『ひびき』122号、1963年11月号、7頁を参照して計算した。

- 44 東京勤労者音楽協議会『東京労音運動史年表：1953～1992』東京労音運動史編さん委員会、1994年、18頁。
- 45 『週刊音楽新聞』には次のように書かれている。「東京バレエ学校の生徒と共同で『白鳥の湖』を踊っているレニングラード劇場ソリスト達の舞台は、労音会員のため一般にはあまり見られていないが、その新演出や、ソリスト達の熱演で話題を呼んでいる」「レニングラードバレエ・ソリスト『白鳥の湖』を観て：谷桃子さん・有馬五郎氏にきく」『週刊音楽新聞』1963年12月8日付。
- 46 東京労音運動史編さん委員会編『東京労音運動史：1953～2000年の歴史』東京労音、2004年、72頁。
- 47 РГАЛИ. ф. 2329, оп. 8, д. 2075, л. 46-47.
- 48 「レニングラードバレエ・ソリスト『白鳥の湖』を観て：谷桃子さん・有馬五郎氏にきく」『週刊音楽新聞』1963年12月8日付。
- 49 桜井勤『週刊音楽新聞』1046号。村松道弥『私の舞踊史：ジャーナリストの回想下巻』音楽新聞社、1992年、265頁より転載。
- 50 公演チラシ「バレエ・コンサート：今日のプログラムと出演者」赤尾雄人氏所蔵。公演日付は次にもとづく。東京労音編『ひびき』121号、1963年10月号、7頁；同『ひびき』122号、1963年11月号、7頁。チラシがはさまれていたのは10月号で、石田種生は少なくとも10月30日、11月6日のどちらかに出演した可能性が高い。
- 51 川路明「日本バレエ人物評伝：石田種生」川路明編『日本バレエ年鑑』日本バレエ協会、1974年、153頁。
- 52 松山樹子が行ったソ連バレエとの交流については、右記を参照されたい：拙論「日本人によるソ連バレエ受容初期の動き」『れにくさ：現代文芸論研究室論集 6』東京大学現代文芸論研究室、2016年、352-368頁。ザハロフの演出手法についての言及は右記：Розанова О. И. Становление балетного искусства в Японии // Шедевры балета 19 и 20 века в 21 веке. СПб.: Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой, 2020. С. 266.
- 53 ГАРФ. ф. 5283, оп. 19, д. 584, л. 1-4. 本資料は、現代日本美術と日露交流を専門とする独立系研究者ヴィクトル・ベロゼロフ氏より提供していただきました。心より感謝申し上げます。
- 54 ユリイ・ソロニムスキイ著、石田種生、渡辺洪共訳『ボルショイ劇場』パトリア、1957年。右記の英訳本からの訳出。Slonimsky, Yuri *The Bolshoi Theatre Ballet: Notes* (Moscow: Foreign Languages Publishing House, 1956)
- 55 稲田奈緒美「振付家・石田種生が目指した"日本の風土的なバレエ": 社会主義リズムによる民族バレエからの転換」『演劇研究』39号、2015年、93-110頁。
- 56 石田種生「白鳥の湖」『東京シティ・バレエ団新春公演 [白鳥の湖]』プログラム、東京バレエ協議会主催、1987年、頁無記載。
- 57 稲田「振付家・石田種生が目指した"日本の風土的なバレエ"」、100頁。
- 58 「10月3日 夜 松山樹子バレエ団」『'62東京都芸術祭 バレエ 創作バレエオペラ』公演プログラム、1962年、13頁。
- 59 『白鳥の湖 新演出全四幕』公演プログラム、1966年、頁無記載。
- 60 「超目標」というのは、スタニスラフスキーが提唱した考えで、「作者の創造の真の目的であり、戯曲やそのなかの登場人物がそのために創造されているとされるもの」

- を指す。ここでは立ち入らないが、松山バレエ団は活動の初期から演出家の土方与志らに協力を得てスタニスラフスキーの演技論のバレエでの実践について研究を行っていた。木村覚「究極課題」『artscape』2022年12月1日号。[<https://artscape.jp/artword/index.php/%E7%A9%B6%E6%A5%B5%E8%AA%B2%E9%A1%8C#:~:text=%E4%BD%9C%E8%80%85%E3%81%AE%E5%89%B5%E9%80%A0%E3%81%AE%E7%9C%9F,%E7%9B%AE%E6%A8%99%E3%81%A8%E3%82%82%E8%A8%B3%E3%81%95%E3%82%8C%E3%82%8B%E3%80%82>] 2022年12月13日閲覧。
- 松山バレエ演出部「新演出 “白鳥の湖”上演にあたって：その見どころと上演意図」『白鳥の湖 新演出全四幕』公演プログラム、1966年、頁無記載。
- 61 松山バレエ演出部「新演出 “白鳥の湖”上演にあたって：その見どころと上演意図」頁無記載。
- 62 Коллективизм // Большая советская энциклопедия: т. 12. / Гл. ред. А. М. Прохоров. М.: Сов. энцикл., 1973. С. 428.
- 63 拙論「チャイコフスキー記念東京バレエ学校『白鳥の湖』」、22-23頁。
- 64 江口博『週刊音楽新聞』863号。村松道弥『私の舞踊史：ジャーナリストの回想 下巻』音楽新聞社、1992年、79頁より転載。
- 65 拙論「チャイコフスキー記念東京バレエ学校『白鳥の湖』」、23頁。
- 66 石田種生「白鳥の湖」『東京シティ・バレエ団新春公演 [白鳥の湖]』プログラム、1987年、頁無記載。
- 67 石田種生「白鳥の湖のこと」『東京シティ・バレエ団 第二回公演 白鳥の湖』公演プログラム、1970年、頁無記載。
- 68 石田種生「白鳥の湖」『東京シティ・バレエ団新春公演 [白鳥の湖]』プログラム、1987年、頁無記載。
- 69 石田種生「解説」、無記名「物語」『東京シティ・バレエ団新春公演 [白鳥の湖]』プログラム、1987年、頁無記載。
- 70 稲田奈緒美「『白鳥の湖』全幕日本初演と藤田嗣治、そして石田種生版『白鳥の湖』へ」『白鳥の湖』『東京シティ・バレエ団 創立50周年記念公演 白鳥の湖』公演プログラム、2018年、30頁。ただし、1987年のプログラム巻末の「公演活動」ページには、1976年の記録としてすでにアシンメトリーの配置で撮影された写真が掲載されている。1987年よりも前にアシンメトリーの配置が行われていた可能性も否定できない。
- 71 「石田種生：日本語でバレエを作る」ダンスマガジン編『日本バレエ史：スターが語る私の歩んだ道』新書館、2001年、130頁。
- 72 拙論「チャイコフスキー記念東京バレエ学校『白鳥の湖』」、26頁。
- 73 石田版は、2022年12月16日から2023年1月31日まで、一般社団法人日本バレエ団連盟がYou Tubeサイトにて公開した映像「東京シティ・バレエ団『白鳥の湖』～大いなる愛の讃歌～」で確認した。[<https://japan-ballet.com/ac/videos/>] 2023年1月31日閲覧。スマイルノフ版は次を参照。拙論「チャイコフスキー記念東京バレエ学校『白鳥の湖』」、29頁。
- 74 使用曲は、チャイコフスキーが追加で作曲したアダージョで、プティパ&イワノフ版には含まれていない。ブルメイステルが第3幕に使用したほか、のちにジョージ・バランシンがこれを含めて「チャイコフスキー・パ・ド・ドゥ」を創作したの

が有名である。Демидов А. П. «Лебединое озеро». С. 292-293; Matthew Naughtin *Ballet Music: A Handbook* (Lanham: Rowman & Littlefield, 2014) pp. 365-366.

75 「東京シティ・バレエ団『白鳥の湖』～大いなる愛の讃歌～」[https://www.tokyocityballet.org/schedule/schedule_000787.html] 2022年10月3日閲覧。



【図1】 カレリア共和国音楽劇場上演のスマルノフ版『白鳥の湖』アポテオース
Илутина А. М. «Лебединое озеро» // Театр. 1960. № 7. С. 105.

要約

1963年11月17日（一般公開日）、チャイコフスキー記念東京バレエ学校は、イーゴリ・スマルノフ演出・振付の『白鳥の湖』を東京文化会館で上演した。これは日本のバレエ史上初めてソ連の舞踊専門家に直接指導された『白鳥の湖』全幕上演の例である。本論では、まずソ連における『白鳥の湖』演出の変遷を社会主義リアリズムとの関係においてレニングラードとモスクワを例に概観する。次にカレリア共和国音楽劇場で初演されたスマルノフ版『白鳥の湖』のソ連バレエ史における位置をあきらかにする。スマルノフの経歴や当時の文化政策を検討し、さらにアシンメトリーな群舞の配置という特徴的な振付を先行作品との関係の中で見ることで、彼がモスクワの流れを汲んでいることを確認する。そのうえで東京バレエ学校が上演したスマルノフ版『白鳥の湖』の日本における受容状況について確認する。最後に松山バレエ団及び東京シティ・バレエ団で石田種生（1929-2012）が振り付けた『白鳥の湖』のプログラム解説の読解を通じて社会主義リアリズムの日本のバレエへの伝達の有無について検討し、さらに石田種生の振付に見られるスマルノフ版との近似性を指摘する。