

# ストラヴィンスキーとマンデリシュターム

——ヴェラ・ストラヴィンスカヤをめぐる二十世紀ロシア文化史の断章——

伊 東 一 郎

## 一 はじめに

ロシア・アクメイズムを代表する詩人マンデリシュターム（一九一一年—一九三八）は次のような無題の詩をロシア革命の年一九一七年にクリシアのアルシタで書き、後に詩集『トリステイア』（一九二二）に収めた。

Золотистого меда струя из бутылки текла

Так тягуче и долго, что молвить хозяйка успела:

«Здесь, в печальной Тавриде, куда нас судьба занесла,

Мы совсем не скучаем» — и через плечо поглядела.

Всюду Бахуса службы, как будто на свете одни

Сторожа и собаки, — идёшь — никого не заметишь.

Как тяжёлые бочки, спокойные катятся дни,

Стравинскийとマンデリシュターム

Далеко в шалаше голося — не поймёшь, не ответишь.

После чаю мы вышли в огромный коричневый сад,

Как ресницы — на окнах опущены тёмные шторы.

Мимо белых колонн мы пошли посмотреть виноград,

Где воздушным стеклом обливается сонные горы.

Я сказал: «Виноград, как старинная бита, живёт,

Где курчавые всадники бьются в кудрявом порядке,

В каменной Тавриде наука Эллады, — и вот

Золотых десятин благородные, ржавые грядки».

Ну, а в комнате белой как прядка стоит тишина.

Пахнет уксусом, краской и свежим вином из подвала.

Помнишь, в греческом доме: любимая всеми жена, —

Не Елена, другая, — как долго она выпивала?

Золотое руно, где же ты, золотое руно?

Всю дорогу шумели морские тяжёлые волны,

И, покинув корабль, нагрудивший в морях пологно,

Одиссей возвратился, пространством и временем полный.

金の蜜がゆつくりと瓶から

流れ続ける間に女主人は言った——

「この哀しいタヴリーダに私たちが辿り着いたのも運命

ここで私たちは退屈なんてしてないわ」そう言つて振返つた

見渡すばかりのバツコスの祭儀　まるで番人と犬だけが

この世の住人のよう　歩いても誰も見当たらない

平安な日々は重い樽のように転がりゆき

遠い小屋で響く声は　聞き取れず答えられない

お茶のあと僕らは広大な褐色の庭に出た

暗い窓には簾が睫毛のようにおりている

白い円柱の傍らを過ぎ僕らは葡萄園を見にでた

まどろむ丘々には透明な大気が降り注いで

僕は言った——「生い茂る葡萄は往時の合戦のよう

卷毛の騎兵たちはあんな風に纏れあつた隊列を組んで戦つてる

石まじりのタヴリーダの地のヘラスの技芸　それがほら

黄金の土地の高貴な鍔の畦だ」

一方白い部屋には紡車のように静けさが立ちつくし

酢と絵具と地下倉の新しい葡萄酒の匂いが漂う

「憶えている？　ギリシアの館で誰からも愛される女——

ヘレネーではない　別の女——彼女がどんなに長いこと刺繍を続けたか」

金羊毛よ　おまえはどこに　金羊毛よ

重い海浪は潮路をざわめきとおしていた

そしてあまたの海で帆をたわめた船をあとに残し

オデュッセウスは還つてきたのだ　時間と空間に満ち溢れて

ところでこの詩をマンデリシュタームはヴェラ・アルトゥーロヴ

ナ・ステイキナ（一八八八—一九七九）と彼女の（当時の）夫であ

るセルゲイ・ユーリエヴィチ・ステイキン夫妻に献呈しているのだ

が、前者のヴェラ・ステイキナは、後に作曲家イーゴリ・ストラヴィ

ンスキー（一八八二—一九七二）の妻となる女性であり、マンデリ

シュタームと彼女はロシア革命の直前クリミアで知り合い、詩人が

彼女にこの作品を献呈することになるのである。

その後ヴェラは数奇な人生を送り、一九七九年にニューヨークで九一才で亡くなるのだが、亡命と流刑の二十世紀前半のロシア文化史を生き抜きながら、ロシアと西欧の二つの世界でさまざまなジャンルのロシアの芸術家と交わり、自らもその運動にかかわった二十世紀ロシア文化史の生き証人ともいふべき人物である。

本稿の目的はこのヴェラ・ストラヴィンスカヤの生涯を軸にして、二十世紀ロシア文化史の死角とも言うべき領域を素描してみることにある。

## 二 クリミアのマンデリシュタムと ステイキン夫妻

この詩の中で言及されている「女主人」がヴェラだが、彼女はこの詩が書かれた一九一七年から一九九年まで、彼女の当時の夫でディアギレフ・バレエの美術家だった夫セルゲイ・ステイキンと共に東クリミアの保養地アルシタに滞在していた。一八一―一九年にはヤルタで何回か展覧会が開かれており、そこに彼女とステイキンは作品を出品している [Сравническая 1978: 127-128]。ステイキン夫妻はここで、クリミアのコクテペリにヴォロージンをしばしば訪ねていたマンデリシュタムと知り合うことになる。ちなみにやはりこの頃ヴォロージンのもとに出入りしていたミハイル・パフチンの兄ニコライ・パフチンも一九一八年の春に同じアルシタに滞在しており、

ストラヴィンスキーとマンデリシュタム

そこから国外に亡命している [Christian 1977: 111, 113; クラーク・ホルクイスト 一九九〇: 三六]。前節に訳出した詩は一九一七年八月十一日、マンデリシュタムがステイキン夫妻のアルシタの別荘と葡萄園を訪れた際に書かれたもので、作者はその原稿をヴェラに贈っている [Stravinsky, Craft 1978: 239; Мандельштам 1973: 273]。

クリミアは中世から近世にかけてはクリミア汗国として知られた半島地域だが、古代にはギリシャの植民地として知られ、当時はギリシャ語でタウリケと呼ばれていた「ロストウツェフ 一九四四」。このような経緯からこの地域は豊富な古代遺跡によって詩人たちの想像力を刺激してきたのである。トポスそのものから導かれるギリシャ古代への追憶は、この詩では彼女をオデュッセウスを待つペーネロペーに擬した物語設定や、オウイデイウスのエレゲイアを思わせる五脚のアナーペストという韻律によってさらに古典古代の文学的レミニッセンスへと導かれている [Brown 1973: 264-267; Ceram 1968: 161; Тинаберг 1982: 265-267]。

ところで実際のギリシャ神話ではオデュッセウスを待つペーネロペーは織機でラーエルテースの経帷子を織ることになっているが、この詩でペーネロペーに擬せられたヴェラが刺繍をしているのはこの時の実際の情景に由来するものだという。この時の刺繍はコロンビーヌとピエロを描いたもので晩年まで彼女の手元にあった。また彼女が絵を描き始めたのもこの頃であり、翌一八年のヤルタの展覧会に彼女は自分の最初の作品である何点かのガラス絵を出品してい

る [Stravinsky, Craft 1978: 239]。第五連で言及されている「絵具の匂い」は明らかに画家としてのステイキン夫妻を暗示している。

一九六六年にエフトウシエンコがアメリカを訪問した際、彼女はストラヴィンスキー夫妻に会ってヴェラからこの頃のマンデリシュタームの思い出を聞いている「クラフト 一九九八・二〇八」。

「マンデリシュタームはいつも心を熱く燃やし、いつも飢えていました。でもその頃はだれもがひもじい思いをしていたのですから、むしろ他の人たちより飢えていた、と言うべきでしょう。ほとんど着るものがないくせに、彼は一番見苦しくない着物、彼の言うところの非常服と一足の完璧に近い底皮のついた靴を使い惜しみしていました。いつだったか彼がレインコートのほかにはなにひとつまとわずに私たちを訪問したことがあります。彼は道遥学派の哲人ながら私たちの食器棚の前を行ったり来たりしていました、それは暖をとるためではなく、家の食糧倉庫になにか食べものがないかと——プラトン派の哲学者のように鼻をならして嗅ぎまわりながら——探していたんです。私はまた彼と一緒に列車でシンフェローポリにいったのを憶えています。列車は兵士と難民でひどく混み合っていたので、床に寝ていた乳飲み子たちは、人ごみをかきわけて押し通ろうとする人たちに間違つて押し潰されないようにとバケツのヘルメットをかぶっていました。私はマンデリシュタームとステイキンの間にすわっていました、兵士たちを心

配した夫は私にイスラム教徒の女の変装をさせたものです……」 [Stravinsky, Craft 1969: 237]

伝説的なマンデリシュタームの姿を彷彿とさせる回想と言えよう。

### 三 ヴェラ・ストラヴィンスカヤの生涯<sup>(2)</sup>

それではこのヴェラ・ストラヴィンスカヤとはどのような生涯を送った女性だったのだろうか。その軌跡を追ってみることはマンデリシュタームとストラヴィンスキーが交差するロシア文化史の一侧面を照らし出すことになるだろう。

彼女は一八八八年のクリスマスにペテルブルグで生まれた。後にトーマス・マンは彼女を「きわめてロシア的な美人」と評したが、彼女には実際にはロシア人の血は混じっていないかった。彼女の母ヘンリエッテ・マルムグレーンはスウェーデン人だったし、彼女の父アルテュール・ド・ポッセはフランス人だったのである。彼女の名ヴェラはゴンチャロフの小説『断崖』のヒロインの名をとってつけられたものだった。彼女は幼年時代をノヴゴロド近郊のゴルキで過ごし、家庭教師のもとでドイツ語とピアノを学んだ。一三才の時彼女はモスクワの寄宿学校に入学し、四年間を過ごす。ピアノの勉強はそのまま続け、リサイタルで演奏したスクリャーピンのエチュードは評判になったという。モスクワ時代にヴェラはバレエやオペラ、演劇に熱中し、なけなしの金をはたいて劇場に通った。

寄宿学校を金メダルの成績で卒業したヴェラはフランス語と数学の教師の資格を得たが、パリで勉強を続けることを希望した彼女を父親はベルリン大学に入学させた。彼女はここで一年目には哲学と自然科学、すなわち解剖学、物理学、化学などを学んだが、翌年には芸術学に転じ、聴講した美術史家ヴェルフリンの講義に「目を開かされた」と語っている。

二年後の一九一四年に第一次世界大戦が勃発すると、彼女はロシアに戻り、モスクワのネリドワ・バレエ学校に入学する。それはバレリーナになったからではなく、女優となるための身体的な表現力を高めたかったからだったという。「私はバレリーナとなるためには背が高すぎたし、勉強を始めたのも遅すぎました」と彼女は語っている。彼女の在学中にディアギレフとフォーキンが踊り手を探しにこの学校を訪れたこともあった[Stravinsky, Craft 1978: 233]。彼女がイサドラ・ダンカンの踊りをはじめて見るのも、ディアギレフと後に最後の夫となるストラヴィンスキーのことを聞き知るようになるのもこの頃である。ストラヴィンスキーは既にこのころまでにディアギレフのロシア・バレエ団のために書いた『火の鳥』(一九一〇)、『ペトルーシカ』(一九一一)、『春の祭典』(ロシア語題名は『聖なる春』、一九一三)で新進気鋭の作曲家として知られるようになっていた。

一方当時草創期にあったロシア映画界はヴェラに注目し、彼女は映画俳優という新しい芸術家の道へ進む。当時の新進監督プロタ

ストラヴィンスキーとマンデリシュタム

ザーノフは一九一四年に彼女を出演させて三本の映画を撮っている。それは「復讐の舞台」、グリフィスがその五年前に映画化した「孤独な別荘」と同じプロットを用いた「電話口のドラマ」[Apraxov 1973: 53-54]、喜劇「もしも女がその気になれば悪魔もかつぐ」の三本だったが、彼女が映画スターとして知られるようになるのは、一九一五年の二月から四月にかけてやはりプロタザーノフがガルドインと共に監督したトルストイ原作『戦争の平和』のエレンの役においてだった[Stravinsky, Craft 1978: 237]。この作品は当時のロシア映画界に現われはじめた一連の文芸劇映画の一つであって、そのフィルムは残されていないが、おそらく原作の名場面のみを断片的に再現した一時間弱の作品だったようである[ジダン 一九七一・五二、五四；Apraxov 1973: 53, 271-272]。

ネリドワ・バレエ学校在学中に彼女はロベルト・シリングと結婚するが、夫はおそろしいキャンブル好きで新婚夫婦は質屋通いに明け暮れることになる。そのうちに彼女はタイーロフが一九一四年に創立したカーメルヌイ劇場に招かれ、舞踏家として出演することになる。彼女がカーメルヌイ劇場に加わった頃、劇場はボーマルシェの『フィガロの結婚』の稽古中だった。ちょうどこの頃舞台美術と衣装を担当していたセルゲイ・スディキンはたちまち彼女に夢中になり、タイーロフと相談して彼女のために原作にはないスパニッシュ・ダンスの場面を付け加えた。スディキンはパリのロシア絵画展の開催のために奔走していた一九〇六年頃にはディアギレフとホ

モセクシユアルな関係にあつた、とヴェエラは後に語っているが「バツクル 一九八三・一〇一、三三九」、ヴェエラと知りあう頃はオリガ・グレーボワと結婚していた。夫シリングに愛想を尽かしていたヴェエラがステイキンと恋に落ちるのは一九一五年の秋のことで、一九一六年にとうとう二人はペテルブルグに駆け落ちする。

最初にステイキン夫妻が落ち着いたのはキャバレー「コメディアンの憩い」のすぐ上のアパートだった。このアパートに出入りしていた詩人のクズミーンは彼女からこのロマンスのいきさつを聞き、これを題材にした『見知らぬ人の叙事詩』を一九一六年に書いている。この詩はステイキン夫妻に献呈され、詩人はその手書きの原稿を彼女に贈り、ヴェエラはそれを晩年まで手元に持っていた。その詩の中でヴェエラはドンナ・アンナに、セルゲイはフィガロに擬せられているが、これはこの二人が知り合うきっかけとなった『フィガロの結婚』の公演を暗示している。実際にこの芝居の稽古中セルゲイは自分をフィガロ、ヴェエラをドンナ・アンナと呼んでいたという[Malmstad 1977: 208-210]。

ヴェエラがアンナ・アフマートワ（一八八九—一九六六）と出会うのもこの頃である。女優だったオリガは一九一〇年代のペテルブルグぎっての美女と言われていた。彼女はアフマートワが一九四〇年から六二年にかけて書いた『ヒーローのいない叙事詩』の「第二の献詩」が捧げられた女性で、この作品において重要な役割を演じている。またクズミーンはヴェエラとアフマートワの共通の友人だった。

またアフマートワは一九四五年に当時モスクワに駐在していた歴史家アイザイア・バーリンと親しく会見し、ヴェエラの消息を尋ねているが、後に同じ『ヒーローのいない叙事詩』の「第三の、最後の献詩」をバーリンに捧げている。アフマートワはその死の前年の一九六五年にオックスフォードを訪れているが、その時一九一六年頃に彼女がインクで描いたヴェエラの肖像をバーリンのもとに携えていき、ヴェエラに渡してくれるようにと託している。ヴェエラは後に「ニューヨークでその肖像画を彼から受け取った。そこには「いけない娘に」と書いてあつたそうである。おそらくオリガ・グレーボワからステイキンを奪ったことを皮肉つたのだろう」[Stravinsky, Craft 1978: 285; バーリン 一九八三・二二—二三四]。しかしオリガとヴェエラの関係はその後も損なわれることなく、後にパリで再会してからも付き合いが続いた。

ペテルブルグ時代のヴェエラはアフマートワやオリガ・グレーボワ、クズミーンばかりでなく、後にパリで再会する作曲家アルトゥール・ルリエ（一八九二—一九六六）とも親しい関係にあつた。オリガはステイキンと別れた後ルリエの愛人となるが、ステイキンとヴェエラ、ルリエとオリガ、アフマートワはペテルブルグで一時アパートの同じ住居に住んでいたことがあり、しかも後者の三人はルリエが亡命する一九二二年まで一種の三角関係にあつたらしい [Haight 1976: 58, 127; Краин 2000: 18, 166]。ルリエは一九一九年にアフマートワの詩集『数珠』に作曲しており、ロバート・クラフトが一九四

六年に初めてルリエとタングルウッドで会ったときルリエはアフマートワの詩の朗読の録音を持っていたという [Stravinsky, Craft 1978: 638]。ルリエはアフマートワの『ヒーローのいない叙事詩』が完成し、発表された一九六二年の翌六三年に彼女に『ヒーローのいない叙事詩』を引用した手紙を書き送っている<sup>(4)</sup>。

さてヴェラはペテルブルグで年を越し、一九一七年の革命を目撃する。凍結したネワ川を渡ってゴリキイの演説を聞きに行ったり、市街戦に遭遇して十字砲火を目の当たりにしたこともあった。心労でももなく病に倒れた彼女はモスクワに戻る。そこで夫と再会した彼女は一九一七年の春に国外脱出のためにクリミアのヤルタに向かう。既に述べたように彼女がマンデリシユタムと知り合うのはここクリミアにおいてである。一九一九年に赤軍がクリミアに迫ると、ステイキン夫妻は船でイスタンブールをめざす。ヴェラはこの時同じヤルタの棧橋にウラデーミル・ナボコフの父の姿を見ている。ウラデーミル・ナボコフ自身の回想によれば、一九一九年三月にナボコフ一家はギリシャの貨物船に乗りステイキン夫妻と同じようにイスタンブールに向かっている [ナボコフ 一九七九・二〇四]。しかしステイキン夫妻の乗った船は嵐に襲われ、予定を変更し、ブルジアのバトウーミに入港せざるをえなくなる。そこから二人はトビリシとバクーに旅行している。

トビリシで年を越した二人は、ここで詩人のゴロデツキーに出会った [Stravinsky 1969: 82; Stravinsky, Craft 1981: 82-83]。一九二

〇年の二月にゴロデツキーはロシアの象徴主義詩人たちのカリカチュアを描きヴェラに贈っている [Stravinsky, Craft 1981: plate 10]。

ステイキン夫妻は一九二〇年五月にマルセイユ行き汽船に乗り、フランスへと向かう。夫妻はパリに居を定め、ステイキンはここでディアギレフ・バレエ団の仲間たちと再会する。しかし二人はすぐに生活費に窮迫し、ステイキンはメトロポリタン・オペラの舞台装置家として契約を結ぶと、すぐにアメリカに向かった。一方パリに残ったヴェラはディアギレフのロシア・バレエ団の公演のための衣装デザイナーとして働く<sup>(5)</sup>。ピカソ、コクトー、ツァラ、シャネルといった芸術家たちと交際を結ぶことになる。そして後にヴェラの三番目の夫となるストラヴィンスキーもこの頃同じパリに住んでいた。この頃のストラヴィンスキーは『春の祭典』に代表される初期の民族主義的プリミティヴィズムから新古典主義への移行期にあった。一九二一年にディアギレフはストラヴィンスキーとヴェラをバクストとヌヴェールと共に晩餐に招待し、引き合わせる。

ヴェラのデザイナーとしての最初の仕事がストラヴィンスキーのバレエ『鶯の歌』で主役を踊ったマルコワのための衣装だったこともあって、二人は急速に接近し、それぞれ夫と妻のある身であったにもかかわらず恋に落ちる [バックル 一九八四・一一七―一一八]。ちなみにこの当時のヴェラの肖像画をバクストは一九二二年に描いている。

一九二五年にストラヴィンスキーはアメリカに最初の演奏旅行に

向かうが、メトロポリタン・オペラで彼の『ペトルーシカ』の公演が行なわれたとき、公演の衣装と舞台装置（[Kelly 1990: 170]参照）を担当したステイキンと気まづい出会いをしている。一方同じ年の二月にヴェラは彼女自身とストラヴィンスキーの希望で、当時ニースに住んでいたストラヴィンスキー夫人エカテリーナに会う。クラフトによればエカテリーナとヴェラはそれ以後一九三九年にエカテリーナが死去するまで親しい友人となったという。ステイキンはその後アメリカの歌手ジーン・パーマーと再婚し一九四六年にニューヨークで死去している。

パリ時代のストラヴィンスキーはソ連から亡命してきたルリエと知りあい親交を結ぶようになるが、ヴェラにステイキンを奪われたオリガ・グレーボワはその後このルリエと再婚して、やはりパリに亡命した。ルリエは無調や四分音などを用いた前衛的な作風で一九一〇年代から知られていた作曲家である。ペテルブルグ音楽院で学んだ後、独学で作曲を勉強し、革命後未来派の作曲家として知られるようになる。一九一八年にはルナチャルスキーを助けて教育人民委員部の音楽部門の責任者となった（演劇部門の責任者はメイエルホリド、絵画部門のそれはカンディンスキーだった）。この頃の作品にはマヤコフスキーによる「朗読とピアノのための『我らの行進曲』」（一九一八）がある。ストラヴィンスキーは自分の母親のフランスへの出国ヴィザの発給のために力を貸して欲しい、という内容の手紙を一九二〇年に彼に書き送ったことがあった [Craft 1974:

283]。

結局ルリエは一九二一年にベルリンに亡命し、次いで一九二二年にパリに移る。二〇年代にストラヴィンスキーと平行的に新古典主義に移行したルリエは最初彼を高く評価し、その秘書として仕事を助け、思想的にも影響を与えたと言われているが、最終的に一九三九年頃にストラヴィンスキーと決別することになる。イリーナ・グレムによれば、その原因はルリエがストラヴィンスキーとヴェラを別れさせようとしたことにあるという [Krajin 2000: 167]。ルリエはその後一九四〇年にニューヨークに渡りそこに定住している。彼はマンデリシュタムと一つ違いの同世代の友人の一人であり、彼についての回想「網の中の鱗」を一九六一年に、「幼子の楽園」を一九六三年に書き残している [Дурье 1961, 1963]。彼は一九六六年にプリンストンで没したが、ストラヴィンスキーはその知らせを聞いても何も言わなかったという「クラフト 一九九八・二〇八」。

ストラヴィンスキーのパリ時代はソビエト本国ではスターリンの恐怖政治が始まり、ヴェラの友人・知人がそれに巻き込まれてゆく時期でもあった。ヴェラに詩を献呈したマンデリシュタムは一九三三年に生前最後の発表作品となった『アルメニアの旅』を書いた後、翌三四年にスターリンへのあてこすりの詩を書いたことで逮捕されている。そして一旦釈放の後再逮捕され収容所で三八年に死去することになる。

一九三九年にストラヴィンスキーは母と最初の妻エカテリーナを

失い、さらに第二次世界大戦の勃発に直面し、戦火を逃れてヴェラと共にアメリカに渡った。二人は翌一九四〇年にロシア正教会で結婚している。夫と共にハリウッドに居を定めたヴェラは作家ウラディーミル・ナポコフの弟セルゲイ・ナポコフについて英語の勉強を始める<sup>(7)</sup>。彼女はヤルタ以来絵筆をとったことがなかったが、ハリウッドに自分の画廊「ラ・ブティック」を開き、画家としても活動を再開した。

一九五五年には、彼女の最初の個展がローマのガッレリア・オペリスコで開かれている。彼女が好んで描いたのは自然で、気の葉や花、貝殻や雲、といったものかしばしばテーマとなっていた。彼女の絵はもっぱらグワッシュで描かれたが、しばしば夫と演奏旅行を共にしなければならなかった彼女にとって油絵は実際的ではなかったのである。

ストラヴィンスキー夫妻の晩年にとって一つの大きな事件となったのは、スターリン死後の「雪解け」の文化政策によって実現した一九六二年のソビエト訪問であろう。二人は実に半世紀ぶりに祖国の地を踏んだのだった。これは彼が八〇才を迎えたことを祝つての招待だったが、ストラヴィンスキーはソビエトにおける彼の評価が急に変わるはずがない、とこの招待には最初あまり乗り気ではなかったようである。この旅行にはヴェラも同行し、まだ存命中の友人、知人と旧交を暖めた<sup>(8)</sup>。

ストラヴィンスキーが死去したのはそれから九年後の一九七一年

四月六日である。この日ヴェラはその部屋に鏡がないことを確かめて彼に別れを告げた。それは伝統的なロシアの慣習では死者の部屋に鏡を置いてはいけない、とされていたからである。そして純ロシア式の葬儀によつてストラヴィンスキーは、彼が愛し、多くの作品がそこで初演されたヴェネツィアのサン・ミケレ島墓地のディアギレフの墓の隣にロシア正教徒として葬られた。

夫の死後、ヴェラは絵を描くのをやめた。何ヶ月かたつて彼女は、かつてクズミーンが彼女に献呈した詩を装飾を施した飾り文字で書き写している。それはヴェネツィアのロシア人墓地に葬られた夫の墓碑の装飾を思わせるものであった。それをきっかけにヴェラはまた絵を描き始めた。

ヴェラ・ストラヴィンスカヤは夫の死の八年後、一九七九年九月一七日にニューヨークの自宅で亡くなった。九三才の生涯だった。

#### 四 ストラヴィンスキーとマンデリシユターム

マンデリシユタームが音楽に強い関心を抱いていたことは、ルリエの回想や彼の作品そのものからも知ることができるが [Пиндыльский 1972; Кау 1991]、同時代のロシアの作曲家についての直接的な言及は、一九一五年の未完のエッセイ「スクリヤーピンとキリスト教」が唯一のものようである。ストラヴィンスキーについての言及は彼の著作には見られないし、逆にストラヴィンス

キーの側からのマンデリシュタームについての直接の言及も見られない。マンデリシュタームの側からすれば、一九一四年以降外国で創作活動を行なってきたストラヴィンスキーの音楽に触れる機会は事実上閉ざされていたといえよう。実際一九三〇年代以降になると、一九六二年にストラヴィンスキーがソビエトに半世紀ぶりの里帰りをするまで彼の作品はほとんど演奏されなくなる。

このように事実関係としては交流のなかった二人だが、しかし創作原理の形成を見るとそこにはある共通性を見てとることができよう。プシビルスキは詩集『石』（一九〇九）のマンデリシュタームと『春の祭典』（一九一三）のストラヴィンスキーは共に原初的なカオスの中に世界を更新し、文明を建設するエロスを求めていた、としているが[Пшибильский 1972: 111]、この二人の芸術家の共通性はむしろ反ロマン主義を根拠とした古典への回帰にあると私は考えたい。『石』に収められた「バッハ」（一九一三）はこの志向の音楽的象徴のように思える。それは詩集『トリスティア』における新古典主義的秩序を既に予感させるものである。

しかしフォークロリスティックなフォービズムの意匠をまとつて登場した初期のストラヴィンスキーは同時にシンボリズムの洗礼を受けており、最初から古典主義的阿克メイストとして出発したマンデリシュタームの関心を引かなかつたのかもしれない。そしてストラヴィンスキーの新古典主義期は一九二八年頃にロシア国外で始まっており、マンデリシュタームはその活動を追うことはできな

かつただろう。

そもそもマンデリシュタームは一八九一年に、ストラヴィンスキーは一八八二年に生まれているが、この世代の差は大きな意味を持つてくる。つまりストラヴィンスキーはベールイ、ブローク（共に一八八〇年生）等の後期シンボリストと、フレーブニコフ（一八八五年生）等の未来主義者や阿克メイストをつなぐ世代に属しているのである。若きストラヴィンスキーを育んだ雑誌『ミール・イスクストヴァ（芸術世界）』とそのサークルがシンボリズムの拠点の一つであつたことを忘れてはならない。

実際に一九〇八年の「ゴロデツキーの詩による二つの歌曲」、一九一一年の「バリーモントの詩によるつの歌曲」、同年に同じ詩人の詩に作曲されたカンタータ「星のかんばせ」などロシア時代のストラヴィンスキーの声楽曲はシンボリズムの影響を色濃く示しているのである[伊東 一九七六]。そして革命前にロシアを離れたストラヴィンスキーにとつて、ロシア文学は事実上シンボリズムで終わつていたようである。

一九六二年のソビエト訪問はストラヴィンスキーに再びロシア文学に関心を向けさせ、アメリカ帰国後の彼はプーシキン、アフマトワ、ブロークなどの作品を再読するようになったという[Stravinsky 1972: 299]。しかしそこにはマンデリシュタームの名は見られない。ただしソビエトでは長く発禁だつたマンデリシュタームのまとまつた作品集は実は最初にアメリカのニューヨークで一九六

四年から七一年にかけて出版されているので、ヴェラはおそらくそれを読んでいたと思われるし、一九七一年に亡くなる前のストラヴィンスキーもその晩年に彼の作品を読んでいたかもしれない。

ストラヴィンスキー夫妻は、アメリカに一九六七年に亡命し、回想記『友への二〇の手紙』（邦訳『スベトラーナ回想記 父スターリンの国を逃れて』江川 卓訳 新潮社 一九六七）を出版したスターリンの娘スヴェトラナ・アリルエフと一九六九年頃に会っているが、その会見の際ヴェラはマンデリシュタムの肅正のきつかけとなった一九三三年作の彼の詩“Мы живём, под собою не чуя страны”〔僕らは足もとに国を感じずに生きている〕（武藤 一九九三・三四九―三五三）を朗読して聞かせている。「しかしスヴェトラナはその詩を知らなかったようだ」とストラヴィンスキーは書いてくる [Stravinsky 1972: 282]。

さてロシアを離れた直後のストラヴィンスキーの創作はロシア民謡詩と民話への接近によって特徴づけられる。しかしこの頃のストラヴィンスキーのフォークロアに対する態度は、テクストを純粹な音も身振りとして捉えようとするもので、既にシンボリストよりもむしろ未来派やフォルマリストのアプローチに近いものだった〔伊東 一九七六<sup>(10)</sup>〕。そしてこの後に彼の新古典主義の時代が始まるが、これはマンデリシュタムの反ロマン主義・反象徴主義としてのアクメイズムに対応するものということができよう。一九二三年の「バツハに帰れ」というスローガンはこの新しい思潮を象徴するもの

となるが、それより早くベルグレージの様式のパロディイとして書かれた『プルチネルラ』（一九一九）は印象主義、さらにはロマン主義をも飛び越えて一八世紀に回帰するものであった。

ところでここで注意しておきたいのは、一八世紀後半のペテルブルグの音楽文化を形成したのは同時代のヴェネツィア楽派の音楽だったことである。ガルツピ（一七〇六―八五）やサルティ（一七二九―一八〇二）といったヴェネツィアの作曲家たちは次々にエカテリーナ二世時代（一七六二―一七九二）のペテルブルグの宮廷を訪れ、ロシア語あるいは教会スラヴ語による声楽曲さえ書き残している。マクシム・ベレゾフスキー（一七四五―一七七七）、デイミートリイ・ボルトニャンスキー（一七五一―一八二五）やエフステイグニエイ・フォミーン（一七六一―一八〇〇）、ワシーリイ・パシケーヴィチ（一七四二―一七九七頃）といったロシア最初の作曲家たちはこのような環境のもとで生まれ、ペテルブルグ・ヴェネツィア楽派と呼ばれたのであった。

実際にベレゾフスキー、ボルトニャンスキー、フォミーンはイタリアで作曲を学び、ベレゾフスキーのイタリア語によるオペラ『デモフォンテ』は一七七三年にリヴォルノで、ボルトニャンスキーの『クレオンテ』は一七七八年にヴェネツィアで初演されている。このことを考えるなら、ストラヴィンスキーのイタリアへの回帰とは実はロシアからの乖離ではなく、逆に彼の生まれたペテルブルグの音楽文化の根源への逆行であったともいえよう。反ロマン主義の旗手

であつた彼がグリムカ、ダルゴムイジスキー、チャイコフスキーといったロシア・ロマン主義の作曲家を終生高く評価していたのは故ないことではない。ストラヴィンスキーはそこにむしろ西欧に通底するペテルブルグ音楽文化の伝統を見ていたのである。

この点で新古典主義時代のストラヴィンスキーが作曲した『ペルセフォース』(一九三四)は興味深い作品である。この作品はホメーロスの「デーメーテール賛歌」を素材にジイドが書いたフランス語の台本によつてゐる。メロドラマと題されたこの作品では主人公ペルセポネーの台詞は歌われず、朗読される。このような手法は同時代のフランスの作曲家、たとえばオネゲルやミヨーにも共通して見られたものではあるが、一八世紀ロシアにもフランスから移入された音楽劇のジャンルとして知られていたものだった。同じくメロドラマと題されたフォミンの『オルフェイ』(一七九二)は一七六二年にクニャジニンの台詞に作曲され、同時代に成功をおさめた作品だが、一九世紀以降は全く忘れられていた。この作品はその神秘的題材の使用や、主人公オルフェイの台詞と取り扱いなどによつて『ペルセポネー』を彷彿とさせる(ストラヴィンスキーには同じ題材を用いたバレエ「オルフェウス」(一九四八)がある)。もつとも一八世紀ロシア音楽の発掘・研究が本国で進展を見せるのはここ二〇年ぐらいのことなので、ストラヴィンスキーはこの作品を実際に聞いたことはなかつたであらう。<sup>1)</sup>

ネツィアのサン・ミケーレ寺院の墓地にロシア正教徒として葬られたことは象徴的である。彼はその晩年を送つたアメリカではなく、古きペテルブルグ音楽文化の精神的な故郷であつたヴェネツィアを自分の安息の地に選んだのである。

さらに付け加えておくなら、ヴェネツィアはペテルブルグの音楽文化の直接の根であつただけではない。この町は一一世紀にはビザンツ文化が西ヨーロッパに普及してゆく窓口であつた。ストラヴィンスキーの作品の多くがそこで初演されているサン・マルコ寺院はコンスタンティノーブルの聖使徒教会をモデルに作られた西欧には数少ないビザンツ様式の建築で、その装飾もギリシャから連れてこられたモザイク職人によつて始められたものだった「マクニール一九七九・五九」。つまりヴェネツィアの文化はその根源においてキエフ・ロシア時代のビザンツ文化とも通底しているのである。晩年のストラヴィンスキーが接近してゆくスティックなビザンツ的神秘主義も、あるいは彼の愛したヴェネツィアの文化と結びついているのかもしれない。

一方マンデリシユタムにとつてのペテルブルグはむしろ時空間的な一つの象徴、一つのコスモスであつた。音楽と同様、一八世紀ペテルブルグの建築がラストレツリに代表される同時代のイタリアのパロック様式によるものであることを考えるならば、彼がストラヴィンスキーと同様古典古代ばかりでなく、ルネサンスあるいはパロック期のイタリアにも偏愛を見せたことはうなずけるところであ

る。彼のペトラルカへの傾倒はストラヴィンスキーのモンテヴェル  
デイへの高い評価に対応するものと言えるかもしれない。しかしマ  
ンデリシュタームにとつての回帰すべきイタリアの中心はヴェネ  
ツィアではなくローマであつた〔Przybylski 1987: 11-44〕。彼にとつ  
てのイタリアは音楽よりも建築のそれであつたし、彼のキリスト教  
はロシア正教ではなく、メソディスト派であつた。

このような違いはあれ、この二人の西欧主義者が共に一七世紀以  
前の歴史を持たないペテルブルグの文化を遡源することによつてイ  
タリアさらには古典古代の文化に回帰する姿勢を見せたことは興味  
深い一致である（この二人の芸術家が共にペテルブルグ出身であつ  
たことは偶然ではない<sup>(12)</sup>）。彼らはチャアダーエフ以来のロシア文化史  
の根源的問題にそれぞれ自らの創作を通じて解答を与えようとした  
ということができらるだろう。

## 五 ペーネロペーとペルセポネー

——マジナリアとして——

ストラヴィンスキーは結婚する以前ヴェラを「我が最愛のペルセ  
ポネー」と呼んでいたという。一九三三年に彼は次のようなロシア  
語の献辞を「ペルセポネーの子守歌」の歌詞として作曲しヴェラに  
贈っている。

ストラヴィンスキーとマンデリシュターム

На память о лете удлиивых знойных недель,

Когда дорога моя Персефона

За ставней прохлады ища и покоя,

Скрываясь от кучи знакомых и зноя,

От неизбежных ней скрыться звонков телефона

С утра на весь день забиралась на постель.

我が愛しのペルセポネーが

鎧戸の陰に冷氣と安らぎを求め

友人の群れと暑気から、

逃れられない電話のベルから離れ

朝から終日ベッドに隠れていた

あの息苦しい炎熱の夏の思い出に

[Stravinsky, Craft 1978: plate 31]

「電話（ロシア語 телефон）と「ペルセポネー（ロシア語 Персе-  
фона）」を押韻させたこの詩は、同じ言葉の連想が見られるマン  
デリシュタームの『エジプトのスタンプ』（一九二七）を思わせ<sup>(13)</sup>、  
この二人が共に古典神話のイメージから新しいテクノロジーの観  
念を連想している点で興味深い——

Не говорите по телефону из петербургских аптек: трубка шепчу-

шится и голос обеспечивается. Помните, что к Прозерпине и к Персефоне телефон ещё не проведён. [Мандельштам 1990: 71]

「読者よ、ペテルブルグの薬局などからは電話をかけないことです、受話器は皮がめくられて、声が精彩を失うのですから。プロセ ルピナあるいはペルセポネーにはいまだに電話がひかれていないのだということをお憶していただきたい」（工藤正広訳）【川端一九七二：二五〇―二五一】

そしてこの献詩は、一九三三年に作曲された『ペルセフォース』が実はヴェラに献呈されていたことを示している。ストラヴィンスキーは実際にこの子守歌を『ペルセフォース』の中に用いているのである【Stravinsky 1982: 38】。ジイドの書いたこの作品の台詞ではペルセポネーは地獄に降り、亡霊たちを慰め、再び蘇る復活の女神として描かれているが、そのイメージがロシアのアポクリフ「聖母の地獄巡り」(Хождение Богородицы по мукам)<sup>(14)</sup>を想起させるものであることは興味深い。つまりこの作品は新古典主義の意匠をまといつつ、同時にその底にビザンツ的なロシア文化の根源へ遡行しようとする身振りをも見せているのだ。そしてこの曲に作曲者がロシアの復活祭の音楽を重ね合わせていることを考えるなら【Stravinsky 1982: 38】、作曲者は明らかにこの作品の主人公に自己の復活の女神としてのヴェラを重ね合わせていたことがわかる。

ここでマンデリシュタームの詩においてペーネロペーとして描かれたヴェラを思い起こそう。この二人の芸術家のギリシア神話への志向、二つの古典主義は、平行的であつても相互に直接的な関係なしに成立した芸術様式である。しかしそれにもかかわらず若き日のヴェラ・ストラヴィンスカヤのイメージは、はからずもこの両者の接点となつていたのである。

## 注

(1) 長くトルコの支配下にあつたクリミア汗国のイメージは一九世紀のロシア・東欧にとっては、ロマン主義的オリエンタリズムの対象であつた。ロシア・ポーランド文学においてそのようなクリミアのイメージは、プーシキンの『バフチサライの泉』(二八二四)やミッキエヴィチの『クリミア・ソネット』(一八二六)などに見られる。

しかしそれに行先する古典古代の文学的トポスとしてのクリミアリタウリケのイメージはエウリピデスの『タウリケのイピゲネイア』(前四一四―四二二頃)に始まり、古典主義時代のゲーテの『タウリスのイフィゲイニエ』(二七八七)に継承される。同じ題材によるグルック作の古典主義オペラ『タウリスのイフィゲイニア』(二七七九)も同じ系列に属する。更にフランス古典主義演劇を代表するラシーヌ作の『ミトリダート』(二六七三)も古典主義的なクリミア・テクストの一つに数えられよう。プーシキンはこのような古典(主義)的クリミア・テクストをもよく知っていた。

マンデリシュタームについて言えば、彼がクリミアに見ていたのがオリエントではなく、もっぱら古典古代のタウリケクリミアであつたことは特徴的である。

(2) 本章の記述は特に注記のないかぎり【Craft 1974】によつてゐる。

(3) 邦訳は江川卓訳アンナ・アンドレーヴナ・アフマトワ『ヒーローのい

ない叙事詩』(篠田一士編『現代詩集』世界の文学三七 集英社 一九七九所収)。この作品については「安井 一九八九」第十六章(「ヒーローのない叙事詩」)参照。この作品で主人公はオリガ・グレーボワへの失恋が原因で自殺する。なおこの作品にはストラヴィンスキーの「ペトルーシカ」への暗示が何箇所もある。

(4) 注(6)最後に挙げたCDの解説より。なおアフマートワとルリエの關係については [Кривин 2000] がくわしい(「梶 一九九二」参照)。

(5) ディアギレフのロシア・バレエ団でのヴェラの衣装デザイナーとしての仕事については「バックル 一九八四」を参照。

(6) ルリエについては [Sitsky 1994: 87-110] を参照。最近彼の作品の再評価とCD録音が盛んである。ピアノ曲は Arthur Lourié: *Oeuvres pour piano*, Par Marie-Catherine Girod (ACCORD 201072) を参照。歌曲は「ヴェルレーヌによる二つの歌曲」と「サッフォーの詩による二つの歌曲」が *Russian Songs of the 1930s* (Le Chant du Monde: SAISON RUSSE LDC 283025) で聞ける。また交響的散文「ビョートル大帝の黒奴」と「クロナスを称える葬礼競技」が「ロシアを離れて——魂の音楽・ギドン・クレーメル、フィルハーモニア管弦楽団、指揮クリストフ・エッシェンバッハ」(TELEDEC: WSPC 6000) で聞ける。

(7) ストラヴィンスキー夫妻は作家ウラディーミル・ナボコフ自身とはほとんど接触はなかったようである。ナボコフは一九六七年に、ストラヴィンスキーにインタビューしてはどうかという「ロンドン・テレグラフ」紙の提案に対して「私はほとんど彼を知りません」と拒否の返信を送っている[ナボコフ 二〇〇〇: 三九〇]。ただしウラディーミルの従兄弟にありたる作曲家のニコライ・ナボコフ(一九〇三—一九七八)は晩年までストラヴィンスキーの親友であった。ニコライ・ナボコフは一九〇三年にペテルブルグで生まれ、そこでレビコフに作曲を学ぶ。ヤルタでも一九二〇年までレビコフに師事。一九二〇年に亡命、シュトゥットガルトで勉強を続け、一九三三年にアメリカに渡っている。

ストラヴィンスキーとマンデリシュタム

(8) この一九六二年のストラヴィンスキー夫妻のソビエト訪問については [Справника 1973] クラフト 一九九八: 四六一—八二」が詳しい。なおクラフトはこの旅行の際にストラヴィンスキー夫妻が会った人々の中にアフマートワの名はあげていない。

(9) ストラヴィンスキーは彼の声楽作品に素材を与えたバーリモントとゴロデツキーについて短い回想を残している。それによるとストラヴィンスキーはゴロデツキーとは直接面識があったが、バーリモントとは個人的に会ったことはなかったという [Stravinsky 1981: 82-83]。

(10) 未来派の言語実験との交流の中で形成されたヤコブソンの詩学はストラヴィンスキーの音楽論と多くの共通性を持つ。[Nattiez, Benoit 1975] 参照。ただしストラヴィンスキーが直接交流を持ったのはイタリアの未来派である。

(11) フォミンのメロドラマ『オルフェイ』はユルロフ指揮ロシア・アカデミー合唱団とエシポフ指揮ソビエト・ラジオ交響楽団の演奏でLPレコードが発売されている (Le Chant du Monde: LDX 78751)。また一九七二年からソビエト国立音楽出版所から刊行が開始された「ロシア音楽芸術の遺産」のシリーズでパシケーヴィチのオペラ『けちんぼう』及び『暮らしぶり』で評判が決まる、あるいはペテルブルグのアーケード、ボルトニャンスキーの『鷹』、フォミンのオペラ『馬替え場の馭者』などの楽譜が出版され、現在ではCDでもかなりの数の一八世紀ロシア作曲家の作品が聞ける。またモスクワで演出家ボリス・ポクロフスキーが主催するモスクワ室内音楽劇場は積極的に一八世紀のロシア・オペラを復活上演している。

ストラヴィンスキーがボルトニャンスキーに代表される一八世紀のロシア教会音楽を知っていたことは明らかだが、当時のロシア作曲家によるイタリア語のオペラや世俗的な器楽曲については具体的にはおそらく知らなかったと思われる [Stravinsky 1972: 40]。なおこの時代のロシア音楽とイタリアとの関係については「伊東 一九八七: コワリョフ 一九九六」参照。

(12) ペテルブルグ出身のマンデリシュタムとストラヴィンスキーを同時代

のモスクワ出身の詩人、作曲家とその西欧とアジアに対する態度において比較してみることは興味深い作業となるだろう。

- (13) マンデリシュタームの作品にヘルセボネーのイメージはたびたび登場する(例えば一九二〇年に書かれた「私の手のひらから喜びしく取るがごとく」  
“Возьми на радость из моих ладоней?”)。彼の作品の中でヘルセボネーは死と復活、愛と詩的創造の象徴である [Гинзбург 1982: 273-274]。なおマンデリシュタームの作品を含むロシア詩における電話のイメージについては [Тименчик 1988] を参照。

- (14) 中田甫氏による邦訳「中田 一九七八」がある。

#### 文献

Ариазоров М.

1973 *Протазанов. «Искусство»*. Москва.

Brown C.

1973 *Mandelstam*. London-New York-Melbourne, Cambridge University Press.

バックル R.

一九八三 『ディアギレフ——ロシア・バレエ団とその時代』上 鈴木晶

訳 リプロボート

一九八四 『ディアギレフ——ロシア・バレエ団とその時代』上 鈴木晶

訳 リプロボート

バーリン E.

一九八三「ロシア詩人たちとの会話」河合秀和訳(『時代と回想』「バーリン

選集 2」) 岩波書店

Christian R.

1977 Some Unpublished Poems of Nicolas Bachin. *Oxford Slavonic Papers. New Series*. Vol. X

クラーク K・ホルクイスト M.

一九九〇『ミハイール・パフチーンの世界』川端香男里・鈴木晶訳 せりか書房

Craft R.

1974 Vera Stravinsky: Painter. // Craft R. *Prejudices in Disguise*. Alfred A.

Knopf. New York.

クラフト R.

一九九八『ストラヴィンスキー 友情の日々』下 小藤隆志訳 青土社

Гинзбург Д.

1982 *Поэтика Осипа Мандельштама*. // Д. Гинзбург. *О старом и новом*.

“Советский писатель”. Ленинград.

Haight, A.

1976 *Anna Akhmatova. A Poetic Pilgrimage*. Oxford University Press. New

York and London.

伊東一郎

一九七六「ロシアのストラヴィンスキー」『ロシア手帖』一〇

一九八七「イタリアのベレンフスキー」『えうな』一六

Кап В.

1991 *Защитник и ползащитный музыкант* // О. Мандельштам. «Полон

язычки мужья и жены.» *Стихи и проза*. “Советский композитор”. Ленин-

градское отделение. Ленинград.

川端香男里(編)

一九七二『現代ロシア幻想小説』白水社

川崎隆司

一九九三『ロシア詩の歴史——古代からプーシキンに至る』恒文社

梶重樹

一九九二「アフマートヴァ研究の第二世代」『ソビエト研究所ビュレティ

ン』二〇号

Kelly C.

1990 *Perushka, the Russian carnival puppet theatre*. Cambridge University Press, Cambridge.

コブリヨフ

一九九六 『ロシア音楽の原点 ボルトニヤンスキーの生涯』高井寿雄監修 ウサミ・ナオキ訳 新読書社

Кралин М.

2000 *Артур и Анна. Роман без героя, но все-таки о любви*. "Волголей".

Томск.

Дурье А.

1961 Чешуя в неводе. *Воздушные пути*. Алмаганка, Ц.

1963 Детский рай. *Воздушные пути*. Алмаганка, Ц.

Malinstad J. E.

1977 Mihail Kuzmin: A Chronicle of His Life and Themes. // Кузмин М. А.,

*Собрание стихов*. Ш. Wilhelm Fink Verlag, München.

Мандельштам О.

1964-71 *Собрание сочинений в трёх томах*. Международное Литератур-

ное Содружество. New York.

1973 *Стихотворения*. "Советский писатель". Ленинград.

1990 *Сочинения в двух томах. т. 2. Проза. Переводы*. «Художественная

литература». Москва.

Макниール W.

一九七九 『ヴェネツィア——東西ヨーロッパのかなめ』、一〇八一——

一七九七』清水廣一郎訳 岩波書店

ナボコフ V.

一九七九 『ナボコフ自伝 記憶よ語れ』大津栄一郎訳 晶文社

二〇〇〇 『ナボコフ書簡集』(D・ナボコフ、M・フルッコリ編)

三宅昭良訳 みすず書房

中田甫(訳)

ストラヴィンスキーとマンデリシュタム

一九七八 「聖母の地獄めぐり」(内村剛介『ドストエフスキー』「人類の知的遺産」五三) 講談社

Nattiez J.-J., Benoit E.

1975 Jakobson et Stravinsky. *L'Arc*. 60

Шибильский Р.

1972 Мандельштам и музыка. *Russian Literature*. 2.

Rzdujski R.

1987 *An Essay on the Poetry of Osip Mandelstam: God's Grateful Guest*.

(Translated by M. G. Levine) Ardis, Ann Arbor.

ロストロフシン П

一九四四『古代の南ロシア』坪井良平・榎本龜次郎訳 桑名文庫堂

Сегал Д.

1968 Наблюдения над семантической структурой поэтического

произведения. *International Journal of Slavic Poetics and Linguistics* XI.

Sitisky I.

1994 *Music of the Repressed Russian Avant-Garde, 1900-1929*.

Greenwood Press, Westport, Connecticut, London.

Сравнинская К.

1978 *О И. Ф. Стравинском и его близких*. "Музыка". Москва.

Stravinsky I.

1972 *Themes and Conclusions*. Faber and Faber. London.

Stravinsky I., Craft R.

1969 *Retrospectives and Conclusions*. Alfred A. Knopf, New York.

1981 *Memoirs and Commentaries*. University of California Press, Berkeley

and Los Angeles.

1982 *Dialogues*. Faber and Faber.

Stravinsky V., Craft R.

1978 *Stravinsky in Pictures and Documents*. Simon and Schuster. New

York.

Тименчик Р.

1988 К символическому телефону в русской поэзии. *Труды по знаковым системам.*

*Семантика.* XIII.

安井侑子

一九八九 『ベテルブルグ悲歌——アフマートフの詩的世界』中央公論社

シダン (序・解説)

一九七二 『ソヴェト映画史』高田爾郎訳 三一書房

付記：本稿で言及した亡命ロシア人芸術家（ストラヴィンスキー、  
 ルリエ、ステイキン、ディアギレフ、ナボコフ）については、*Русское  
 зарубежье. Золотая книга эмиграции. Первая треть XX века.  
 Энциклопедический биографический словарь.* "Росспэн", Москва.  
 1997をも参照されたい。