

## ロシアにおけるワグネリズム —— ヴャチェスラフ・イワーノフの場合 ——

太 田 丈 太 郎

ロシアにワグネリズムが定着したのは1890年代とされている。しばしばニーチェ主義と結びつきながら、それは1905年の革命から第一次大戦前夜までに絶頂を迎え、大戦中には一時衰退する。だがボリシェヴィキ革命の勃発とともに復活し、さらに1920年代の大衆演劇においても重要な役割を果たすことになった。とはいえ、こうしたワグナーの影響は、これまで楽劇や音楽作品の観点からのみ言及されることが多く、彼の著作がこの時代のロシアに与えた影響について論じられることは少なかった。<sup>1</sup> それをヴァチェスラフ・イワーノフの場合に探ってみたい。

### 1. ワグナー／ニーチェ／イワーノフ

イワーノフがワグナーの著作を読んでいたことは、初の発表論文『苦悩する神のギリシア宗教 Эллинская религия страдающего бога』(1904)の論述からまずうかがえる。それによると、音楽において最初にギリシア悲劇精神を甦らせ、ディオニュソスのディテュランボスを精神の内に実現したのはベートーヴェンである。ワグナーは彼の理念を継承し、「古代悲劇を音楽と詩と身振りとのある調和的な一体化において甦らせようとするばかりでなく、未来の総合的芸術の組織、古代の俳優、“ディオニュソスの職人”の組合を想起させる組織を夢想している。理論的著作で彼は、ディオニュソスと悲劇のディオニュソス的本質を語ってすらおり、ディオニュソス祭儀の音楽的本性を示唆している」。<sup>2</sup> 事実ワグナーは『未来の芸術作品』(1849)で、個々人と個々の芸術の支脈による「共同の芸術作品」を論じながら「俳優の組合」に触れている。<sup>3</sup> デイオニュソス祭儀と悲劇の関係についても、『芸術と革命』(1849)や『〈楽劇〉という名称について』(1872)などで論じている。

このイワーノフの言説に『悲劇の誕生』(1872)のテキストの反映を見ることは容易だろう。ニーチェはベートーヴェンからワグナーへといたるドイツ音楽の流れに「ドイツ精神のディオニュソス的な根底」<sup>4</sup> を探り当て、そこにドイツ文化そのものの復活を見てとろうとした。しかし、この著作自体にはワー

グナーの著作、とくに『オペラとドラマ』(1851)や『ベートーヴェン』(1870)の影響が顕著である。音楽の精神からギリシア悲劇が誕生したという有名なテーゼにしても、すでにワーグナーに見られる。『〈楽劇〉という名称について』で彼は、ショーペンハウアーの影響のもとに音楽はドラマの「母胎」であるとし、自身の音楽ドラマを「音楽の可視的になった行為」と定義していた。<sup>5</sup> さらに、ショーペンハウアー哲学に耽溺する以前に書かれた断片『未来の芸術家』(1849)でも、彼は「音楽からの誕生、アイスキュロス。デカダンス——エウリピデス」と記している。悲劇をめぐるニーチェの基本的考察は、ワーグナーによってとうに先取りされていたのである。<sup>6</sup>

イワーノフが実際にワーグナーを読んでいたにしろ、その著作の影響は彼のテキストの表層に現れてはいない。彼は直接引用することも、著作名を明示することもしない。だが、数々の論文で盛んにその楽劇について論じている。なかでも『ワーグナーとディオニュソス劇 Вагнер и Дионисово действо』(1905)と『予感と前兆 Предчувствия и предвестия』(1906)は、彼のワーグナー受容の問題を探るうえで重要な論文である。この二論文は1905年の革命の時期に発表されているが、注目すべきことに、ワーグナーの著作の翻訳や本格的な研究書がロシアで現れはじめたのもまさにこの時期である。1905年に H. リシェタンベルジェルのワーグナー研究書が翻訳され、翌年には『芸術と革命』と『オペラとドラマ』のロシア語版が出版されている。<sup>7</sup> 1905年の革命が知識人と民衆の間に横たわる途方もない懸隔を露呈しただけに、演劇における舞台と観客の隔絶の問題は知識人と民衆の断絶の問題と同一視され、演劇の改革は社会統合の手段とまで考えられた。<sup>8</sup> この点ワーグナーの著作は、当時のロシア思潮にとってまさに焦眉の政治問題にも関わっていたのである。

## 2. 「未来のドラマ」のヴィジョン

上記の二論文でイワーノフは、現代のドラマにギリシア悲劇のコロスとオルケストラを文字どおり復活させること、それによって舞台と観客の区別、能動者と受動者の区別のない共同の集团的演劇を創造することを提唱している。彼はもっぱらこうした観点からワーグナーを受容・批判する。すなわち、ワーグナーの楽劇では「行動する *деять*」要素に対して「観る *созерцать*」要素が勝っている、そのため舞台と観客とが一つに融合することがない、というのである。「我々が集まろうと欲するのは、集团的に(соборно)創造する、〈行動する〉ため、ただ観るためだけではない。〈観るためでなく行動のため zu

schaffen, nicht zu schauen)<sup>9</sup>なのである。〈…〉観客は行動者に、ドラマ(действие)の共同参加者にならなければならない』(SS II, 95)

ワーグナーも『オペラとドラマ』で、観客がドラマの生成に有機的に参加する共同創造を唱え、理想的には観客こそ芸術作品の本来の実現者であると述べている。その際重要な役割を果たすのが音楽である。「旋律的因子」(いわゆる「ライトモチーフ」)が観客の内に「予感と回想」を喚び起こすことで、観客はドラマの生成に直接参加する者となる。ワーグナーによると、オーケストラは身振りとともに「語り得ないもの」を現出させ、両者の提携によって、舞台と観客とが創造的に一体となるドラマが現前化する。<sup>10</sup>したがって、彼の作品では「オーケストラが果たす役割は、ギリシア悲劇の演劇進行に対してコロスが果たした役割にほぼ等しい」<sup>11</sup>とされる。コロスは「ドラマに宿る感情を必然的に導くというみずからの存在意義を、もっぱら現代のオーケストラに引き継がせた」<sup>12</sup>のである。

イワーノフの批判はこの点に集中している。すなわち、ワーグナーの作品にはコロスが象徴する集団的創造原理が不十分である。そのオーケストラ=コロスは「原初のカオス」(SS II, 84)にすぎず、「秘められた」ものであるからだ。パイロイトでオーケストラ・ピットが観客から見えなくされているだけではない。祭司ワーグナーはコロス=共同体に「合唱の声と言葉を与えない」。それにより「多数性のシンボリズムを蔑ろにしている」(SS II, 99)。結局、「祝祭劇 Festspiel」に集まった観衆は「シンフォニーの根源的な声に神秘的に参与」しつつ「オーケストラのオルギア的生の理想的分子」(SS II, 84)となることで、「ドラマに参加しはするものの、それはただ潜在的に、象徴的にだけでしかない」(SS II, 98)。オーケストラではなくオルケストラを、単なるコーラス以上の文字どおりのコロスを、現代のドラマに復活させなければならない。「コロスが解放され、古代のその十全な権能において完全に復興されなければならない。それがなければ共同のドラマ(действие)はなく、見世物(зрелище)が優勢になる」(SS II, 84)。つまり、「劇場 θεατρον」を言葉本来の意味での「観られる場所」でなく、「行動 δραμα」する場所に変貌させること、さらにディオニュソスの宗教祭儀のように舞台と観客、知識人と民衆を「生きたディオニュソスの一肉体に変容」(SS II, 84)させる文字どおりの秘儀「ミステリア」の復活を、イワーノフは説くのである。「〈…〉コロスの生き生きとした創造的仲介で、ドラマ(драма)が外部から提供された見世物ではなく、民衆の共同体〈…〉の内面のこととなって初めて、俳優と観客とを一個のオルギアの肉体に

融合させる問題は最終的に解決されるだろう。そして、付言するが、そのような共同体のコロスの声が民衆の真の意志の表明される本当のレファレンダムとなって初めて、実際の政治的自由が実現されるのだ」(SS II, 103)

悲劇の主演とコロス、舞台と観客、詩人と民衆が「集合的共同体 *соборная община*」を形成して「共同の言葉 *соборное слово*」(SS II, 85)を発するのは、オーケストラにおいてである。イワーノフはコロス及びオーケストラを、共同体の宗教的・政治的理念「ソボルノスチ *соборность*」が現実化される象徴的な場と捉えていた。

### 3. 始源回帰＝革命の図式

このようにワーグナーを批判したとはいえ、演劇革新を社会統合（＝世界変革）の重要な手段と見ていた点で、イワーノフはやはりワーグナーの大きな影響のもとにあったと言える。ドラマによる芸術統合は社会統合に通ずるという見地自体、ワーグナーが『芸術と革命』『未来の芸術作品』などの著作で展開した思想の眼目であった。イワーノフの様々な論文での言説を検討していくと、彼が直接ワーグナーの著作に考察の種を得ていたことが分かってくる。少なくとも、両者の思想的パラレルは実に著しい。

パラレルとして第一に指摘できるのは、両者とも芸術と社会の現状を超克するために、古代アテナイの大ディオニュシア祭を理想的モデルとする「退行的 *regressive* = 前進的 *progressive*」<sup>13</sup> な芸術＝革命の理念を追求していたことである。古代ギリシアでは芸術と社会的公共性、また芸術と宗教が一致していたばかりか、芸術の様々な分野もポリスのメンバーも「普遍のなかに存在しながら普遍を内包していた」<sup>14</sup> (ワーグナー)、個体として全体と調和的に (*соборно*)、「全国民的に *всенародно*」(イワーノフ) 統合されていたとされる。ところが現在はこの「始源」が瓦解し、芸術的にも社会的にも細分化した結果、そこからの逸脱・墮落の状況にある。このようなエゴイステイックに細分化した現状にワーグナーは「コミュニズム」<sup>15</sup> を、イワーノフは「ソボルノスチ」を対置する。そして現状の超克のためのプログラムは過去に求められる。すなわち革命は、始源への回帰があるべき未来のヴィジョンに通ずるという回顧的な形を取ることになる。ここに至って初めて「エゴイズム」(ワーグナー) や「個体化」(イワーノフ) が克服され、芸術統合と社会統合が実現するとされる。こうした「始源回帰＝革命」のパラダイムにおいて、両者の思想の大枠を把握することができるのである。

こうした芸術社会史的なパースペクティヴは、そのまま音楽の世界に持ち込まれる。ワーグナーは『オペラとドラマ』で、ピアノは「一人で、他人の協力なしに音楽を作る」という「自己本位の精神に基づいて成立」したものだとして批判するが、<sup>16</sup> これはイワーノフも同様である。『現代シンボリズムの二つの本性 Две стихии в современном символизме』(1908)で、彼もピアノの発明は「交響的な効果を、自分一人のうちに閉じこもり、自分一人によって世界の和声の多声的な富をすべて再現しようとする個人的モノローグの効果に、純観念論的にすり替えるもの」(SS II, 545)であると批判している。つまりピアノによっては、人間の声やオーケストラの諸楽器が集まることで現前化される「シンフォニー（音声がともにあること）」、個体である各々の音声が共同で全体を生み出すことはかなわない。その意味でピアノは両者によって、「人間の声」(ワーグナー) または「合唱」(イワーノフ) という始源からの逸脱・細分化にほかならないとされるのである。

このピアノをめぐる両者の議論は酷似している。もっとも、合唱それ自体に関しては、ワーグナーは「たんなる群衆としての表現は完全に除去されなければならない。〈…〉厳密に他と区別できる個人のみが私たちの関心の的なのである」<sup>17</sup> と、自身の目論むドラマからの合唱の排除を述べてはいる。「全体の構想に不相応な一面性でソリストの歌手を前へ押し出し 〈…〉多数性のシンボリズムを蔑ろにしている」(SS II, 98-99)というイワーノフの楽劇批判は、もとよりここに発している。しかし、「個体 [人間の声] がいくつか集まって一致協力することによってのみ交響的な和声が生まれる」<sup>18</sup> とする作曲家の主張は、イワーノフの唱えるコロス原理にごく近い。個体が共同で全体を創造するという思想の形成において、彼に影響を与えた一つの要因にワーグナーの著作があったことがうかがえる。ただこの場合、ドイツ観念論の存在を忘れてはなるまい。例えばヘーゲルの「最高の自由は最高の共同である」<sup>19</sup> という認識には、ワーグナーの「コミュニズム」や「総合芸術作品」の理念はもとより、イワーノフの「ソボールノスチ」(「究極の自由を超個人的に確立すること」——SS III, 89)や「共同体」の理念に通底するものがある。

#### 4. 詩人＝無意識を知る者

『オペラとドラマ』でワーグナーは詩人の創造を、民衆によって「無意識的に共有された宗教的なもの」である神話を「生の直覚に従って」再創造したものと定義している。<sup>20</sup> イワーノフによれば「神話創造 мифотворчество」と

いうことになるが、ワーグナーによると、我々の感覚は今や慣習によって曇らされてしまい、生の直接性を直覚することができない。したがって我々の感覚が「根源に遡って本性を発揮できないかぎり」、そうした神話創造もかなわない。彼はさらに、作品において神話の内包していた生の直接性と世界そのものへの直覚を蘇生させるために、悟性に働きかけるのではなく、感性と感情に直接訴えかける新たな言語の創出を論じている。すなわち「古い原初の根」である「語根」の重要性に着目し、それを頭韻その他の形でテキストに利用することの多大な可能性を説くのである。<sup>21</sup> 語根という言語の根源に遡ることから生の直接性の蘇生の可能性を唱えている点で、ワーグナーの主張はイワーノフの言語思想と顕著な類似を見せている。ここでも「始源回帰＝革命」の図式を、両者に共通して見ることができる。

ワーグナーの言説で注目すべきは、民衆が「大地」とされ、民衆は語根という「古い原初の根」を保ってきたという主張である。この「民衆／大地／語根」という根源的イメージの連関はさらに「無意識」に結びつけられ、これを意識化することが詩人の業とされている。「詩人は無意識を知る者」なのだ。したがって詩人の言葉は、そうした根源に潜行・遡行することで「発明」というよりむしろ「発見」されるものなのである。こうして真に有機的な、生の始源的な根幹に関わる表現が具現されるはずなのである。<sup>22</sup>

このようなワーグナーの説は、「語根」を「象徴」に置き換えれば、イワーノフの象徴論に酷似してくる。論文『詩人と俗衆 Поэт и Чернь』(1904)でイワーノフは、生の根源に回帰することで詩人と俗衆が共同で行なう新たな神話創造を唱え、詩人の創造を民衆世界、すなわち「フォークロアの根源に無意識的に潜行すること」(SS I, 713)だと定義する。詩人は、生や創造の根源が胚胎している「生きた過去」という無限のストックに沈潜・遡行することで、新たな表現を「発明しつつ古いものを発見する」(SS I, 714)。そうした根源的民衆世界は詩人の外部だけでなく、その内部にも「無意識的に」「先祖返りの的に」(SS I, 713)蓄えられている。まさに「詩人は無意識を知る者」(ワーグナー)なのだが、さらにイワーノフによると、詩人と民衆世界を根源において結びつけているのが「象徴」である。象徴は「太古から民衆によってその唄い手たちの魂に埋め込まれて」(SS I, 712)おり、詩人にとって象徴を感得することは「民衆の魂の忘れられ、失われた財産を追体験すること」(SS I, 713)にほかならない。一方民衆は、詩人を通じて「自己の古代の魂を想起し、そこで何世紀も眠っている可能性を回復する」(SS I, 713)。

このように象徴を介して詩人は自身が無意識に有していた民衆の根源世界を知り、一方民衆は詩人を通じて自己の無意識を知る。いわば双方とも相手を認識することで自己認識に至るとされ、そこに詩人と民衆の両者が和解を見いだす重要な契機が求められている。ここでも、ワーグナーとイワーノフに共通する思想的根底として、ドイツ観念論をあげることができるだろう。例えば『ドイツ観念論最古の体系計画』(1796/97)でシェリング(とされる)は、「啓蒙された者(哲学者)」と「啓蒙されない者(大衆)」とが歩み寄るうえで、「感性的宗教」である「新たな神話」を創設することの重要性を唱えている。<sup>23</sup> また、両者の言説からユングの「集合的無意識」も想起されよう。ワーグナーの著作では、意識と無意識(男性原理と女性原理)の二元性に創造の重要な役割が与えられており、ユング心理学との関わりも指摘されている。イワーノフの場合も同様で、V.ソロヴィヨフの『愛の意味』(1892-94)の記憶を内包しながらも、ユング心理学との関わりがこれまでも議論されてきている。<sup>24</sup>

ワーグナーと同様、イワーノフにも「民衆(民族)／大地／言語」という象徴体系が見られ、詩人の創造の根源的な主体とされている。「詩の言語——我々の言語——は、全スラヴの言葉の森として高らかに響きわたるためには、今日の言葉の厚い層を突き破って、下層土の民族的言葉の根から生長しなければならないが、現にもう生長しつつある。今日の認識の地層を破って、詩の認識は、無意識の深みから生い育つべくさだめられている」(SS III, 76)。「言語は大地だ。詩作品は大地から生長する。〈…〉我々の母国語の、生きた言葉の大地の、我々の母親の肉体の深奥に愛情こめて耳を押し当ててみれば、おそらく我々は、不意にそこに、新たな生命の鼓動を、胎児の胎動を耳にすることだろう。これが新たな〈神話〉となるのだ」(SS III, 372)。論文『我々の言語 Наш язык』(1918)では「真の詩は太初から言語の根源の内に予定され、胚胎されている」(SS IV, 677)と述べられている。ここでも詩は詩人が創り出すものでなく、発見するものとされている。詩人は「言語の根源 стихия языка」に聴き入り、最大限それに服従しなければならない。この意味で「詩 стихи」は「根源 стихия」にはかならないのである。

## 5. Тонсрaчe и звукоречь

いくつかの論文でイワーノフは、「音言語 звукоречь」というタームを用いながら未来派のザーウミについて論じている。これはシクロフスキー、ヤクピンスキーなどフォルマリストの著作に由来するタームで、例えば論文『芸術的

言葉の領域における最近の理論的探求について **О новейших теоретических исканиях в области художественного слова** (1922) では、実際にシクロフスキーの言説<sup>25</sup> が引用・批評されている (SS IV, 643-44)。だが、イワーノフはこれをフォルマリストとは別の理念のもとで用いており、その点彼のテキストは「ブリークやシクロフスキーの理念を展開しつつ、同時に彼ら二人と論争している」と言える。<sup>26</sup> それによると、詩は予言や呪文のような神がかりの宗教的「異言 **глоссолалия**」に由来する。人工的で見せかけにすぎない未来派のザーウミとは異なり、それは本当の「意味を超えた言葉 **заумная речь**」「言葉のない音言語 **бессловесная звукоречь**」で、「感情の根源から一定の形を取ろうとしている」分節以前のイメージを象徴する言葉を「言語の領域で産むための陣痛」である (SS IV, 344)。

宗教からの芸術の発生を語るイワーノフの思想には、「詩人と聖職者とは太初にはひとつであった」<sup>27</sup> とするノヴァーリスらドイツ・ロマン主義の反響が明瞭に聞き取れる。またワーグナーも、「音言語 **звукоречь**」に即応する「音＝言語 **Tonsprache**」というタームを用いて、言語と詩の発生を論じている。それによると「音＝言語」とは、太古の人間が外界の刺激から惹起された内的感情を直接現した、メロディーと身振りを伴う母音から成る原初的な言語のことで、音楽が根源的に発現したものである。彼は作品の具現にあたっては、慣習によって擦り切れてしまったもっぱら悟性に基づく「コトバ＝言語 **Wortsprache**」でなく、直覚と感情に基づくこの「音＝言語」を利用することを唱えている。<sup>28</sup> なお「音＝言語」というタームは、バロック期の音楽理論家マッテゾンの著作『完全なる楽長』(1739)にすでに見受けられる。純粹器楽からの感情表現という意味で用いられたのだが、ここにまずワーグナーのタームの一源泉が求められよう。だが同時に、ノヴァーリスやヘーゲルも著作でこれを用いていることに留意せねばなるまい。例えばノヴァーリスは「現代の諸言語は音＝言語としては大いに衰えている」と記している。<sup>29</sup> おそらくワーグナーのタームは、直接にはドイツ観念論とロマン主義（悟性に対する感情の優位性の信仰）、さらに広く捉えるなら「言語の起源」をめぐる十八世紀の思弁に由来すると思われる。イワーノフの「音言語」も、感情に関連して述べられていることから、フォルマリズムよりはドイツ的伝統（そしてルソー<sup>30</sup>）に根ざしていると考えられる。

もっとも、イワーノフが「論争」したシクロフスキーの著作自体、特定の意味を持たずに内的感情を直接表出する「音言語」の機能を、宗教セクトの異言

から未来派のザーウミまで、様々な言語表現において検証しようとするものであった。また、未来派がアダムの言語（クルチョーヌイフの言う「原初の純潔さの回復」<sup>31)</sup>に寄せた憧憬にしても、きわめてロマン主義的な始源言語信仰にはかならなかつた。例えばティークは「詩は意味も内容も必要としない、なぜなら感情は響きと音によって最良に表現されるからだ」<sup>32)</sup>と述べている。ノヴァーリスも「ただ響きの良い詩だけを、たとえいかなる意味や関連がなくとも」<sup>33)</sup>と記している。「始源回帰＝革命」の図式は、ロマン主義から未来派にも継承されたのである。

ワーグナーは、慣習によって曇らされていない、感覚と生の直接性の回帰を唱えた。フォルマリズム（とくにシクロフスキー）も、「自動化」してしまった現代人の感覚に「異化」作用によって揺さぶりをかけ、世界と事物に対する新たな眼差しの回復を説いた。両者をつなぐ系譜のうえで、イワーノフがベールイとともに果たした役割は大きいと言えよう。その根底に存在するのは、十八世紀に由来する始源神話、とくにロマン主義の世界像なのである。

## 6. ドイツとロシア

以上見てきたように、ワーグナーとイワーノフの思想的パラレルは、テキストに現れている言説の表面的一致よりも、より根源的レベルに根を下ろしている。ドイツ観念論とロマン主義という精神的根底が、両者のテキストの間に強力な磁場を現出させているのである。イワーノフの言語思想で言及されるのはヴィルヘルム・フンボルト、ショーペンハウアー、ゲーテだが、ほかにハーマン、ヘルダー、ノヴァーリスや、レッシング、ティークらの思想的反響が指摘されている。<sup>34)</sup> 十八世紀以来のドイツ思潮の総体が彼のテキストに反映され、そこそこで顕在化しているのである。ワーグナーのイワーノフへの影響、ないしは両者の思想的パラレルを追求していくと、こうした十八世紀以来のドイツという一つの大きな精神文化に突き当たることになる。

ここから二つの文化展望が開けてくる。一つは十九世紀ロシア社会思想への展望である。イワーノフの多用する、スラヴ派に由来する「ソボールノスチ」「共同体」という概念は、本来ドイツ観念論とロマン主義のものである。ワーグナーは民衆を「古来より共同的なるものを生み出す個々人すべての総和」<sup>35)</sup>と定義するが、この民衆における「共同的なるもの」の志向において、彼はイワーノフの先駆者である以前に、ロシア社会思想とパラレルの関係にあった。事実ワーグナーは民衆を「有史以前の原共同体の意味で」捉え、「未来の普遍

共同体的な存在」と見ていた。<sup>36</sup> 彼がバクーニンと1849年のドレスデン蜂起に参加したことは良く知られている。《神々の黄昏》のフィナーレ「世界の火事」は、バクーニンが示唆したとされている。また彼はゲルツェンともつながりがあった。<sup>37</sup> マルクス同様ゲルツェン（1812年生）も、ワーグナー（1813年生）の紛れもない同時代人であった。両者とも1848年のヨーロッパ革命を体験したばかりか、パリが象徴する近代産業資本主義社会の俗物性に反感を抱いた。この反感からワーグナーはドイツ的土壌に回帰し、ドイツ精神による世界救済の意義を提唱しつつ、《ニーベルングの指環》の構想、民族の過去が民族精神の未来に通ずる芸術＝革命の理念を掘り下げていった。もともと西欧派に近かったゲルツェンもロシア的土壌に回帰し、西欧にはないロシアの意義と使命を唱えることになる。そのメシアニズムはドストエフスキー、V.ソロヴィヨフを通じてイワーノフらロシア象徴主義第二世代に受け継がれることになる。「美は世界を救う」というドストエフスキーの理念も、ドイツ・ロマン主義の根底に基づくことで、ワーグナーやニーチェによる「世界の美的救済」の理念とまさにアナロジーの関係にある。ワーグナーとイワーノフの思想的パラレルも、こうした流れに鑑みれば、決して偶然などではない。

次に、ボリシェヴィキ革命への展望がある。『芸術と革命』はナルコムプロスから1918年に再版され、ワーグナーは利益と娯楽に専心するブルジョアの劇場を弾劾した模範的革命芸術家として熱烈に喧伝されることになる。イワーノフはこの年の秋からモスクワのテオの歴史・演劇課長を務め、その役職からワーグナーの芸術はソヴィエト芸術の採るべきモデルを先駆的に提示していると主張する。<sup>38</sup> なかでも、1919年5月に開催された第一回全ロシア学校外教育大会での基調演説は重要である。<sup>39</sup> ここでイワーノフは民衆の祝祭としてソヴィエト演劇のあるべき形態について、(1)祝祭日には広場で合唱を演ずること、(2)合唱の演出に視覚的な舞踏の要素を導入し、合唱の旋律的な言葉を造形的な演技の美、壮麗な行列と結びつけること、(3)民衆の祝祭をドラマ形式に近づけること、(4)集まった全会衆が祝祭の儀式の実現に直接参加することの現実化、(5)神話の象徴的イメージにおける理想的要素など、相変わらず（だが今や歴然と脱神話化＝政治化された文脈で）集団的演劇創造「ミステリア」のヴィジョンを提案している。<sup>40</sup> 「ワーグナー／ニーチェ／イワーノフ」という美学的思想連合体は、内戦期のロシアが「新たなアテナイ」となったとすら感じられたほどの演劇熱狂、アマチュアによる大衆演劇・群衆劇を現出させるうえで多大な役割を果たしたのである。<sup>41</sup> この意味で革命初期のロシアは、ワーグナーの

ユートピア的な救済理念、「新しい人間」の誕生が最も先鋭に意識され具体化されようとした、世界でも特異な時代空間であったとすることができる。

さらに民族文化再生の問題に直結する、演劇を含めた古代ギリシアをめぐる文化論争全般において、ヴィンケルマン、レッシングからニーチェまでのドイツ的思想伝統と世紀初頭のロシア文化（ゼリンスキー、イワーノフのギリシア）が出会い、いわゆる「ロシア・ルネサンス」の一面として開花し、革命初期の芸術論議に受け継がれた点にも着目すべきである。ラテン文化を介さずに直接古代ギリシアへの回帰が唱えられ、この回帰に国民統合の青写真が求められた点で、ドイツ文化とロシア文化にはまさにパラレルな一面があったのではないだろうか。その際、両文化の接点に身を置き、古代ギリシア回帰という「ドイツ的夢想」「美学的政治」<sup>42</sup>を二十世紀初頭のロシアに導入した点で、イワーノフの果たした役割はきわめて大きかった。

## 7. 結び

以上、イワーノフにおけるワーグナーの著作の影響、及び両者の思想的パラレルを見てきた。イワーノフ及び今世紀前半のロシア芸術思潮全般に対するワーグナーの影響を論じる場合、議論を彼の音楽や音楽ドラマのみに限ることは重要な局面を見逃しかねない。それだけでなく、著作から見るワグネリズムの視点が不可欠である。それがあってこそ、二十世紀前半のロシアにおけるこの多面的巨人の影響の総体は、初めて十全かつ明確に検証できるであろう。

ワーグナーの陶酔的な芸術は、大衆操作に結びつくことで全体主義を準備したと指摘されてきた。そのワーグナーと同様、ディオニュソスの陶酔的・破壊的原理でもって知識人と民衆の断絶の克服を唱えたイワーノフも、今日全体主義の張本人のごとく見られている。<sup>43</sup> たしかに彼は未開主義の主唱者ではあったが、同時に彼には人文主義の伝統が深く根付いていたことも忘れてはならない。彼は内戦期、伝統文化を「忘却」する「白紙 *tabula rasa*」への回帰志向に対して、はっきりと文化の「記憶」「宝庫 *thesaurus*」としての伝統の重要性を訴えている (SS III, 395-96, 418)。イワーノフのこうした考えは1930年代のドイツにおける文化憎悪の傾向に危機感を強めていたE. R. クルツイウスの精神と共鳴し、西欧人文主義の連続性と持続を説いた『ヨーロッパ文学とラテン中世』(1948)が成立するうえで、多大な役割を果たしたのである。<sup>44</sup> イワーノフの提唱した生の直接性と全体性希求の思想には、常に両義的なものが付きまとう。その一面だけを追うようなことがあってはならない。

ソ連が崩壊した今日、二十世紀前半のロシア文化をめぐる研究状況には、第三帝国瓦解後のドイツにおける徹底したロマン主義批判に類似したところがある。だが、イワーノフのようなシンボリストや、さらにアヴァンギャルド芸術家たちを全体主義の張本人として断罪する前に、あの革命のもたらした陶酔の根本的な意味を時代のコンテクストに即して綿密かつ総体的に見究めていくことが、まさに今こそ肝要である。この地道な作業を通じてこそ、前世紀から今世紀にかけてのロマン主義からアヴァンギャルドへ、さらに全体主義へと通じていく文化の通観的視座の獲得、「距離の感覚」の現出は初めて可能になってくる。ドイツとロシアの文化的パラレルの問題は、国ごとの縦割りの文化研究の枠を越えて、今後一層の綿密な研究が要求されることになるだろう。

(おおた じょうたろう・熊本学園大学)

## 注

イワーノフのテキストの引用は **Иванов, Вяч. *Собрание сочинений*. Т. 1-4. Брюссель, 1971-87** による。これは SS と略記し、ローマ数字とアラビア数字で巻号と頁数を示す。引用文での原著者による強調はすべて傍点で統一される。著作名には「」を付け、イワーノフの著作に限り原題を記す。

- <sup>1</sup> この点、パートレットの著作の意義は大きい。Bartlett, R. *Wagner and Russia*. Cambridge, 1995. 117-39. ここで著者はイワーノフに対するワーグナーの著作の影響を論じている。しかし、それを綿密に検証・分析してはいない。
- <sup>2</sup> **Иванов, Вяч. Эллинская религия страдающего бога. *Новый путь* 2 (1904): 62-63.**
- <sup>3</sup> Wagner, R. *The Art-Work of the Future and Other Works*. Tr. by William Ashton Ellis. Lincoln & London, 1993. 140, 183-84.
- <sup>4</sup> 『ニーチェ全集』第1巻(第I期), 白水社, 1979, 139.
- <sup>5</sup> 『ドイツのオペラ』(ワーグナー著作集第1巻) 第三文明社, 1990, 332, 335.
- <sup>6</sup> Borchmeyer, D. Wagner and Nietzsche. *Wagner Handbook*. Ed. by U. Müller and P. Wapnewski. Tr. ed. by J. Deathridge. Cambridge, Massachusetts & London, 1992. 330.
- <sup>7</sup> Bartlett, 82-83.
- <sup>8</sup> Rosenthal, B. G. Theatre As Church: The Vision of the Mystical Anarchists. *Russian History* 4-2 (1977): 122-41.
- <sup>9</sup> イワーノフはここで『ジークフリート』第2幕第1場ヴォータン扮する「さすらい人 Wanderer」の台詞「私が来たのは静観するためで、何かしでかそうとしてではない Zu schauen kam ich, nicht zu schaffen」をもじっている。

- 10 【オペラとドラマ】(ワーグナー著作集第3巻) 第三文明社, 1993, 471-73, 499-517.
- 11 【ドイツのオペラ】, 170.
- 12 【オペラとドラマ】, 500.
- 13 Schutte, O. *Beyond Nihilism: Nietzsche without Masks*. Chicago & London, 1984.8 より。高橋順一『響きと思考のあいだ——リヒャルト・ヴァーグナーと十九世紀近代』青弓社, 1996, 40-48 も参照。
- 14 【太古の夢・革命の夢】(ドイツ・ロマン派全集第20巻) 国書刊行会, 1992, 321.
- 15 Wagner, 167.
- 16 【オペラとドラマ】, 195, 196.
- 17 同書, 454.
- 18 同書, 196.
- 19 高橋, 151より。
- 20 【オペラとドラマ】, 248, 329.
- 21 同書, 399, 405-06.
- 22 同書, 400-01.
- 23 【無限への憧憬】(ドイツ・ロマン派全集第9巻) 国書刊行会, 1984, 100-01.
- 24 Эткинд, А. Вячеслав Иванов и психоанализ. *Cahiers du Monde russe* 35. 1-2(1994): 225-34.
- 25 Шкловский В. О поэзии и заумном языке. *Поэтика: Сборники по теории поэтического языка*. Петроград, 1919. 21-22.
- 26 Эткинд, Е. Вячеслав Иванов и вопросы поэтики: 1920-е годы. *Cahiers du Monde russe* 35. 1-2(1994): 149.
- 27 ノヴァーリス『日記・花粉』前田敬作訳, 現代思潮社, 1986, 136.
- 28 【オペラとドラマ】, 334-49を参照。
- 29 Grimm, Jacob und Wilhelm. *Deutsches Wörterbuch*. Bd. 11. Leipzig, 1935. 807.
- 30 ジャン・ジャック・ルソー『言語起源論』小林善彦訳, 現代思潮社, 1970, 22. 「言語の起源は〈…〉精神的な欲求, つまり情念からである」
- 31 Крученых, А. Декларация слова, как такового. *Манифесты и программы русских футуристов*. München, 1967. 63.
- 32 Stankiewicz, E. V. I. Ivanov's Views on the Sound Fabric of Poetry. *Vyacheslav Ivanov: Poet, Critic and Philosopher*. Ed. by R. L. Jackson and L. Nelson, Jr. New Haven, 1986. 100 より。
- 33 Novalis, *Fragmente und Studien 1799-1800*. *Werke*. München, 1987. 535.
- 34 Эткинд, Е., 145-46; Stankiewicz, 99-100.
- 35 Wagner, 74; 高橋, 105.
- 36 デイートリヒ・マック編『ニーベルングの指環——その演出と解釈』宇野道義・檜山哲彦訳, 音楽之友社, 1987, 72より。

- 37 См.: Герцен, А. И. *Собрание сочинений*: В 30 т. Москва, 1961. Т.24. 295-97, 498-500.
- 38 Bartlett, 227-31; Иванов, Вяч. О Вагнере. *Вестник театра* 31-32 (1919): 8-9.
- 39 Clark, K. *Petersburg: Crucible of Cultural Revolution*. Cambridge, Massachusetts & London, 1995. 104, 111-12.
- 40 Иванов, Вяч. К вопросу об организации творческих сил народного коллектива в области художественного действия. *Вестник театра* 26 (1919): 4.
- 41 von Geldern, J. Nietzschean Leaders and Followers in Soviet Mass Theater, 1917-27. *Nietzsche and Soviet Culture: Ally and Adversary*. Ed. by B. G. Rosenthal. Cambridge, 1994. 127.
- 42 フィリップ・ラクー＝ラバルト【虚構の音楽——ワーグナーのフィギュール】谷口博史訳, 未来社, 1996, 52-53.
- 43 この傾向はとくに Мазаев, А. И. *Проблема синтеза искусства в эстетике русского символизма*. Москва, 1992. 142-234 に顕著である。
- 44 Dieckmann, Herbert et Jane M. (ed.) *Deutsch-Französische Gespräche 1920-1950: La Correspondance de Ernst Robert Curtius avec André Gide, Charles Du Bos et Valery Larbaud*. Frankfurt am Main, 1980. 314, 318; Wachtel, M. *Russian Symbolism and Literary Tradition: Goethe, Novalis and the Poetics of Vyacheslav Ivanov*. Madison, 1995. 219-25.

\* 本稿とあわせて, 太田「陶醉の彼方に——ワーグナーとヴァチエスラフ・イワーノフ」, 【スラヴィアーナ】12(1997):159-250も参照されたい。

*Дзётаро ОТА*

## **ВАГНЕРИЗМ В РОССИИ: ВЛИЯНИЯ И ПАРАЛЛЕЛИ ИДЕЙ ВАГНЕРА В СОЧИНЕНИЯХ ВЯЧ. ИВАНОВА**

До сих пор в литературоведении часто говорилось о влиянии Ницше на сочинения Вяч. Иванова; между тем подробный анализ текстов Иванова позволяет выявить также идейные параллели с творчеством Вагнера, оказавшего значительное влияние на Иванова, который, несомненно, внимательно читал его тексты. В данной статье я попытался проанализировать параллелизм их строя мышления, идей, развивающихся в их сочинениях, по следующим «лейтмотивам»: 1) «возвращение к началу-революция», 2) «поэт-знаток бессознательного», 3) «*Tonsprache*/звукоречь».

1) О параллели в эстетико-политических взглядах Вагнера и Иванова на «театр будущего». Они считали театр важным средством народного объединения. В поисках этого идеального, «будущего» театра, противопоставленного эгоистически-дифференцированной ситуации современного им искусства и общества, они оба ориентировались на образцы древнеафинского всенародного фестиваля трагедии, мечтали о его восстановлении, которое бы преодолело современность. В этом «регрессивно-прогрессивном» строе мышления мы видим главную аналогию между Вагнером и Ивановым.

2) В «Опере и драме» Вагнер определяет поэта как «знатока бессознательного», и творчество поэта как претворение мифа. Миф, по его определению, есть нечто религиозное, которым народ обладал совместно и бессознательно. Такое воззрение сразу напоминает нам ивановский дискурс о «мифотворчестве»: глубокой взаимосвязи творчества поэта и мифа, как народного, «соборного» творчества. Иванов называет творчество поэта «бессознательным погружением в стихию фольклора», т.е. в самую народную душу. Здесь и аналогия между ними поразительна. Но одновременно нельзя упускать из виду, что в этом отражается традиция немецких идеалистов и романтиков, в которой миф, «бессознательное», считались истинными узами, примиряющими и объединяющими человека и природу, поэта и народ. Эта идейная традиция перманентно присутствует в основе мышления Вагнера и Иванова.

3) Термин «*Tonsprache*» появился в XVIII веке. По Вагнеру, «*Tonsprache*»

есть первоначальный язык человека, непосредственно выражающий внутренние эмоции, вызванные стимулами из внешнего мира. Он рассказывает об использовании «*Tonsprache*» (языка прямого ощущения и эмоции), а не «*Wortsprache*» (разумного языка, стертого привычками), при реализации своей «драмы будущего». Иванов также размышляет о происхождении языка (поэтического языка в особенности), употребляя аналогичный термин «звукоречь», связанный у него с «глоссолалией», как истинно «заумной», «бессловесной» речью, определяющейся «из эмоциональной стихии». Здесь нужно заметить, что не только текст Иванова полемичен по отношению к формалистам, но и что он «атавистически» возвращается к рассуждению XVIII века о происхождении языка и к романтической идее об эмоции. Так, анализируя соответствие между «*Tonsprache*» и «звукоречью» в текстах Вагнера и Иванова, мы получаем полную генеалогию мифа о первоначальном, не «изнасилованном» языке от XVIII века (Руссо, Гердер, и т.д.) до футуристов нашего века.

Так называемый «вагнеризм» в России начала XX века рассматривался до сих пор исключительно с точки зрения музыки и музыкальной драмы Вагнера. Теперь же нам надо рассмотреть это явление также и с точки зрения его *сочинений*, с учетом традиции немецких романтиков, которую унаследовали русские славянофилы, поэты-символисты и футуристы. Сочинения Вагнера («Искусство и революция» в особенности) и Иванова сыграли важнейшую роль также и в 1920-е годы, оказав большое влияние на организаторов массовых действий. Исследование дискурсов в сочинениях Вагнера помогает выявить не только его влияние в России в целом, но также и яснее и полнее определить культурно-исторические параллели между Германией и Россией (в том числе и тоталитарные). В этом отношении крайне важна роль Иванова, который, как наследник идей Вагнера и Ницше, пытался привить в России «немецкую мечту» о непосредственном возвращении к греческому «прошедшему» и эстетико-политическую программу «будущего» народного возрождения и объединения.

В конце нашего «массового» века нам необходимо пересмотреть гуманистическое наследие Иванова, которому присуща такая же зловещая амбивалентность, как и творениям Вагнера.