

《火の鳥》への道

小沼 純一



平野恵美子著

帝室劇場とバレエ・リュス マリウス・プティパからミハイル・フォーキンへ

(未知谷 2020年7月)

バレエ・リュス、かつてよくロシア・バレエ団と呼ばれていたディアギレフを興行師とする団体については、内外で多くの研究がなされ、展覧会もおこなわれているし、現在も進んでいる。しろうとめには、ただ、この団体がパリに来て、西ヨーロッパでどのような活動をしたのか、どんな新しさがあったのかといったことが中心になっていたようにおもう。本書は、バレエ・リュスといいながら、ほんとうにロシア的なものがどの段階からでてきたのか、それ以前はどうだったのかを丁寧に検証してゆく。終着点におかれるのは「ロシア民話を主題としたバレエ・リュスの最初のバレエ」(p.110)たる《火の鳥》だ。

本論の主要部分は《火の鳥》がどんな作品なのか、ロシアという土地に育ったバレエが、バレエ・リュスというかたちで西ヨーロッパにある衝撃をあたえた作品にはどのようなものはいりこんでいたか、こめられていたかを歴史的にといてゆく。ひとつには《火の鳥》を解明するためにこれだけのものが必要になってきたといえるし、逆に、タイトルにある「帝室劇場とバレエ・リュス」のとおり、時とひと、もの、習慣・習俗、制度、などなどの集積として《火の鳥》がうみおとされるということでもある。

具体的な文章を引いて、輪郭をすこしみえやすいようにしたい。

一八世紀、ヨーロッパの後進国であったロシアは近代化のため、積極的に西欧化政策を推し進めた。バレエにおいても西欧から優れた指導者や踊り手が次々と招聘され、帝室バレエの質の向上に貢献した。その傾向は一九世紀後半になってもなお盛んで、サン＝レオンは一八五九年から一八六九年までロシアに滞在した。プティパは一八四七年にペテルブルクに招かれ、一八六九年から一九〇三年まで首席バレエ・マスターとして君臨した。(《せむしの小馬》、p.143)

十九世紀ロシアのおおまかな文脈である。だが、この西側のヨーロッパにならってというだけ

ではすまなくなってくる。ことに「新民衆派芸術」というごきのなかでは。

カミラ・グレイを参照・引用したあと、著者の文章は記される。

すなわち、「西欧」という外国ではなく、自国ロシアの文化に注目し、これに立ち戻ろうとする社会および芸術的情勢にあって、行き詰まった状況のペテルブルクに代わり、ロシア的な特色を色濃く残すモスクワが、次の時代の芸術の中心的な役割を担うことを期待されたのだった。それは美術の世界のみならず、帝室劇場という皇室の管理下にあった場所さえ、モスクワの劇場にはペテルブルクとは異なる、ある種の新しい可能性があった。（《新民衆派芸術》、p.168）

二〇世紀初頭、一九〇二年の初演されたリムスキー＝コルサコフの《不死身のカシチェーイ》から八年後、一九一〇年の《火の鳥》へ。

当時、決して成功したとは言えなかったにしろ、《せむしの小馬》《金の魚》《紅い花》のような、ロシア民話を題材にした作品において、真にロシアの民衆を主人公としたバレエがようやく生まれつつあった。こうしたバレエにおける新民衆派芸術の芽生えは、フランス人バレエ・マスターであるプティパの一九世紀的なバレエの性質とは相容れないものだったかもしれない。プティパとテリャコフスキーの対立は、単なる個人と個人の諍いではない。西欧寄りの一九世紀的芸術の信奉者である旧世代と、民衆文化に新しい芸術のインスピレーションを求める新世代の対立だった。（《魔法の鏡》と《火の鳥》、p.266-267）

もうひとつ。

あまり成功したとは言えないかもしれないが、《金の魚》《魔法の鏡》、そして次に述べる《紅い花》（一九〇七）という、民話に題材を採って、よりロシアらしい特徴を前面に押し出したバレエが一九〇〇年代に次々に創られていたという事実からは、帝室劇場の舞台においても、新しい民族主義的な傾向が芽生えつつあったことが感じられる。そして絵本の挿画に近づくことが画家たちにとって、現代芸術への道程であったように、文学やバレエにとっても、多くの象徴が詰まった民話はミニマリズムの一形態であり、モダニズムに通じるための媒体として、これに題材を採ることは理に適っていたのではないだろうか。（《魔法の鏡》と《火の鳥》、p.277）

《金の魚》《魔法の鏡》が成功作ではないとの枕詞がついてしまう作品を、かならずしも成功しなかったり後世にはのこらなかった作品を、ひとつひとつ踏まえて、《火の鳥》への道すじが着々とできてくる――。

すこし図式的にみることで、全体をみなおしてみよう。

特定の作品が中心にあつかわれるのは第二章と第四章。第二章は《せむしの小馬》、第四章は《魔法の鏡》と《火の鳥》。これらの作品にふれるために重要な下地であり外枠となる第一章の「ロシア・バレエ前史」と第三章の「新民衆派芸術」のふたつの章がおかれる。

「ロシア・バレエ前史」の前半はそのあたりにあかるくない者には知らない名が多数でてくる。それがかわるのがジュール・ペローからサン＝レオンそしてマリウス・プティパに重心がうつる後半部だ。

「新民衆派芸術」は、《せむしの子馬》と《魔法の鏡》をつなぐところに位置するが、タイトルから——「新民衆派」——もわかるとおり、バレエとオペラともにかかわってくる舞台なるものにおかれる視覚的要素、すなわち舞台美術や衣裳、それらをつくる美術家やデザイナー、つまりはロシアにおいて絵を描く、視覚的ななにかを造形するという点について、近代的な美術家・デザイナーはもちろんのこと、そのひとたちがロシアの土俗的なのか民衆的なのかフォークロアなのか、そうしたものにむけたまなざしや造形といったものにふれてゆく。そして、くりかえしになるが、一種のクライマックスは「《魔法の鏡》と《火の鳥》」。

本そのものとしては、四つの章を補うように、附録として「ディアギレフ『複雑な問題』」——四章からなり、セルゲイ・ディアギレフの署名がある——の解説と翻訳がなされる。主要文献表があり、さらに二つの跋（赤尾雄人と長野由紀）がある。単著でありながら、ひとりて複数の役割を演じているとでもいったらいいだろうか。論のみならず、論がなりたつ土台、そして／あるいは、もっとべつ発展へとひらかれんとするディアギレフと署名のある文章の翻訳がはたす意味＝方向性は、読み手に委ねられている。

全体として、かなりの貴重なことども——情報量と言ひ換えられようがあまり好みのことばではない——がつめこまれ、それが鈍重さを感じさせず、むしろ文体的には急いでいるようなところがないでもないから、あ、これは知らない、おぼえておかなくちゃ、あ、でも、あとであらためて、などとそのスピードのなかで読み手は息をきらせる。それはけっして欠点にはなっていない、むしろ爽快さもあったりするのだけれど。

「帝室劇場年鑑」の発見と資料の読みときは随所に刻印されていることについては、つらつらと読みすすめてしまうと、つい、重要性を見落としてしまうかもしれない。みごとに生かされているので気づけないかもしれない。赤尾雅人はそうしたところを強調していて、跋のおかれている意味・効果も読み手に指針とはたらく。

ところどころに写真図版が、表——たとえば、《せむしの小馬》演出比較表、二つの劇場ごとの上演回数合計、バレエの比較表（《魔法の鏡》《白鳥の湖》《眠れる森の美女》）などなど——があることも本文をしっかりと補っている。いや、本文とともに、ある。さらに巻末の「1890-1990(1890年代)のマリインスキー劇場／ボリショイ劇場で上演されたバレエの総上演回数」表はといえば、資料的に価値があるのみならず、たんに興味本位でみるだけでも、じゅうぶんにおもしろい。おそらく資料からみだしえたことはまだまだたくさんあって、ほかの、著者のつぎのしごとへと

展開されてゆくものを夢想するとのたのしみもおぼえさせられる。

また、もし芸術音楽に関心を抱いているなら、ロシアでは西ヨーロッパに目をむけたチャイコフスキーがおり、バラキレフ、ムソルグフスキー、ボロディン、リムスキー＝コルサコフ、キュイの「五人組」が民族・民俗的な方向性がありというのは、とくに音楽史など詳しくなくても知られている。本書からはさらに、こうした方向性の違いが音楽固有の問題にけっしてかぎったことではなく、美術やバレエにおいても、おそらくは文学においてもあることが浮かびあがる。そしてそれは、本書の内容から外にむかってのこと、読み手のひきつけ方にもよるのだが、ロシアにとどまることなく、西洋化・近代化してゆく／されてゆく文化圏において他人事ではないこととしてあるだろう。

余計なことをいえば、二〇世紀初頭は、本書でもわずかに喚起されるが、日露戦争があったし、広い国土を有するロシアであるがゆえの周縁地域の問題が喚起されたり、つぎからつぎへとてくる多数の固有名のなか、あ、こんなところに、というようなものがあったりするのに出会う——たとえば、個人的にはゲオルギー・グルジーエフ (p.237) とか——発見・驚きも強調したいところ。

本書にもどると、《火の鳥》をおとぎ話とか民話とかひと言でまとめてしまうのではなく、その題材とバレエでのあり方、歴史的ななごれ、その他が丁寧にみられているのがクライマックスであり、そのプロセスに著者の集中をみた。サリー・ベインズの論にサミュエル・P・ハンティントンの、「いわゆる「文明の衝突」の思想の影響を受けすぎている嫌い」(p.300)を読み、先行研究にはあまりでてこない「火の鳥」の女性面に注目し、そのあり方を深く読む。「政治的プロパガンダ的なエンディング」(p.308)を、「ロシア対(中央)アジア」(p.308)を読む。さいごにむすばれるのはなるほど、こういうところに、と納得できるものだ。そのうえで、このむすびが意外性や驚きを誘発しないようにおもえてしまうのは、じつのところ、ベインズへの批判と同様、展開としておおよそ浮かびあがってくるストーリーゆえにということもありながら、二一世紀の、いまの読解、つまらないいい方をすれば地政学的な、と、ジェンダー的な、といかにも、の読解にみえてしまうところなのではないか。それがいいとかわるいということではまるでない、それだけ、パラダイムというかエピステーメーというか、から思考なるものはつよく縛られているということでもあるし、それは文章を書くものだれもが意識するかしなにかということなのだろうとはおもう。あくまでも私感だが、とりあえずそうみえてしまう。そして、すでに記したように、本書の意義はもっとべつのところに、なによりも丁寧に、こまかく資料にあたり、そのなかからバレエ・リュスの、バレエ・リュスがバレエ・リュスと呼ばれるべき固有名を獲得するさまを描きだしたところにある。