

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

高橋健一郎

本書は、東京大学大学院に提出された博士学位論文「バレエ《火の鳥》の起源：二〇世紀初頭ロシア文化と帝室劇場」が基になっており、そのタイトルが示すとおり、《火の鳥》が生まれた背景の解明が中心的な問いとなっている。ロシア・バレエはマリウス・プティパら外国人バレエ・マスターによって育てられ、20世紀初頭まで真にロシア的な作品を生み出さないまま発展を続けてきた。そこに1910年、《火の鳥》という本格的なロシア的なバレエが登場するわけだが、それは真空状態の中から突然出てきたのではなく、また、ディアギレフの商業的な目論見だけで生まれたのでもなかった。それまでの帝室劇場の歴史、文化的背景などがあってこそのものであったのである。その背景を明らかにするために、本書では帝室劇場の歴史や文化的背景が論じられ、これまでほとんど知られてこなかった作品も取り上げられながら、まるで謎解きのようにスリングに問いが明らかにされていく。

本書は第1章「ロシア・バレエ前史」、第2章「《せむしの小馬》」、第3章「新民衆派芸術」、第4章「《魔法の鏡》と《火の鳥》」の4つの章からなり、さらに附録としてディアギレフの論考「複雑な問題」の全訳と解説、そして、1890～1910年の帝室劇場のオペラとバレエのレパートリーと上演回数の表が付されている。まず、章を追いながら、基本的な内容を簡単にまとめておこう。

第1章では、ロシア・バレエの歴史が紐解かれ、19世紀後半にプティパが首席バレエ・マスターとして、名実ともに頂点を極めるまでについて述べられる。この章の特に初めの方の大部分は《火の鳥》誕生に関する論点に直接関わるものではないが、一般に知られていないプティパ以前の時代についての詳細な記述は、ロシア文化を学ぶ者にとっても貴重であろう。

第2章からは1890年代から1900年代に焦点を当てて論が進められていく。著者による『帝室劇場年鑑』の調査によれば、バレエ・リュス以前にも《せむしの小馬》や《金の魚》、《魔法の鏡》、《紅い花》など、ロシア民話を主題にしたバレエが存在し、上演回数も少なくなかった。特に《せむしの小馬》は1900年代においては上演回数で他を圧倒し、非常に成功していたという。本章ではその《せむしの小馬》についての批評が詳しく分析され

る。この作品はベヌアによって「低俗な紋切り型」と酷評されたが、それは結局、「ロシア民話を主題にしていながら、完全にロシア民話の世界を描いたとは言えず、ギリシア神話とオリエンタリズムという一九世紀らしい要素でバレエを色付けし」(137頁)たものであるからとまとめられる。それ以前にもロシアを主題にしたものはあったが、それらにしても「ロシアの物語の主人公たちに抽象的ロマン主義の衣装を着せた」(152頁)ものとされる。

第3章では、19世紀から美術や音楽の分野で顕著になった「民衆派芸術」の流れについて概観される。大きな流れとしては、移動派や五人組ら最初の「民衆派芸術」から「新民衆派芸術」への移行が語られると言ってよい。音楽学者タラスキンの説明を引用しながら、前者は「社会主義的な運動とも呼応し、民衆芸術の純粹に美的な応用ではなく、芸術に社会的な使命を負わせ、芸術以外の目的を持たせる」(162頁)のものであり、「主題や、(時代を表す)『精神』^{エトス}ともいふべきそうした主題に共感する真つ当な態度に比べると、様式への関心ははるかに薄」(164頁)く、また、「民衆芸術といったものに、当時の五人組や移動派はほとんど関心を持たなかった。そして民衆芸術派は明らかに嘲られていた」(166頁)とされる。それに対して、マーモントフのアブラムツェヴォ・サークルに代表される新民衆派芸術(新ロシア風様式)の画家たちは、芸術を社会のために役立てるという有用性の目的を排除し、いわゆる「純粹芸術」、「芸術のための芸術」の素材として、ロシアの民衆文化や芸術を捉え直す。彼らの活動に最も適したのは雑誌の装丁や絵本の挿画であり、民話は最も理想的なものの一つであった。また、画家たちが単にロシアという民族的テーマやモチーフ、民話の雰囲気だけを持ち込んだのではないということも重要である。「長い間廃れていた舞台美術の歴史に、ある時、タブロー画家たちが新民衆派芸術の様式を持ち込んで刷新を行な」(208頁)い、「匿名から署名入りの舞台美術へと変化した」(221頁)のである。

第4章では、20世紀初頭に上演されたロシア民話に基づく3つのバレエ《魔法の鏡》、《金の魚》、《紅い花》が詳しく検討される。美術分野に比べて民衆芸術的なものが著しく遅れていたバレエにおいても、ここにきて、ロシアの民衆文化や生活を題材にとったものが次々と現れたという点で注目に値するが、それとてもバレエ化に際してはギリシア神話の要素が盛り込まれたり、舞台をイタリアに移したりということがあり、前時代的な様式に終始していたという。それに対する反動として「真の新民衆派芸術的な最初の作品」(293頁)となったのが《火の鳥》であった。それは真のロシアらしさをもつだけでなく、著者の解釈では、《せむしの小馬》に見られたロシア帝国による中央アジア統合という国家のイデオロギーも弱められ、東洋を内に含んだロシアが想定されている点で新しいものであった。

本論の最後で《火の鳥》は「ギリシア神話のネーレーイウスと手を切り、ロシア帝国の政治的意図を置き去りにし、新民衆派芸術の洗礼を受けて完成した」(310頁)作品である

とまとめられるが、本書全体の記述がこの結論へと向かい、一本の太い論理の糸が通っていることが分かるだろう。全体的な論旨は基本的に明快で、十分説得力をもつように思われる。

そのうえで、さらに考察が必要と思われる点について述べておきたい。まず、最後に附録として付されたディアギレフ名義の「複雑な問題」という論考と本論の主張との関係である。この論考に書かれている芸術上の思考や信念は、「ディアギレフとバレエ・リュスの活動における精神的・理論的規範の原型となった」（326頁）と著者が述べているように、本書の本論の内容とも深い関係があるはずである。

ディアギレフはその論考の中で、民族性を大切にしつつも、わざとらしく作り上げた「ロシアっぽいもの」を偽りの民族的芸術であると否定する。そして、彼の考える民族主義について次のように述べる。

唯一許される民族主義というのは、血の中に流れる無意識の民族主義である。これは稀で最も高貴な宝である。芸術家の本質そのものが民族的なのであり、意識的であってはならず、おそらくは芸術家の意志に反してでさえも、根源的な民族主義の煌めきの永遠の反映でなければならない（373頁）。

そして、音楽の分野に関しては次のように述べている。

我々の偉大なグリムカとチャイコフスキーを思い出したまえ。何と繊細で優雅ながら、何と壮大に完全なロシア、全く純粋なロシアを表現していることか。[中略]しかし我々の芸術における偽物のベレンデイやステンカ・ラージンたちについて言えば、彼らは我々の傷であり、全くロシア人ではない人々である」[傍点=原文]（374頁）。

著者はこの点に関して、「ベレンデイ」がリムスキー＝コルサコフのオペラ《雪娘》の皇帝を指すことを指摘し、また、「一九〇〇年代は帝室劇場で、《雪娘》や《サトコ》など、ロシア民話に題材をとったリムスキー＝コルサコフのオペラが数多く上演されており、これをディアギレフもベヌアも訝しげに見ていた」（326頁）という。つまり、著者のまとめによれば、ディアギレフの芸術観においては、グリムカやチャイコフスキーの音楽は真の民族性を持ち、「リムスキー＝コルサコフの《雪娘》の方が、『基本原則として用いられた』わざとらしい民族主義ということにな」（325-326頁）る。

このような視点による「真の民族性」は、本書の本論でまとめられる《火の鳥》の「真のロシア性」とどうかかわるのだろうか。具体的に、例えばストラヴィンスキーによる《火の鳥》の音楽は、リムスキー＝コルサコフのオペラの音楽とその「ロシア性」において異

なるのかどうか、という疑問が当然出てくるように思われる。

《火の鳥》の音楽に関しては、これまで他の研究者たちによって様々に論じられてきている。例えば、ファイジズは、「《火の鳥》において真に革新的なのは、ストラヴィンスキーが民俗音楽を用いたことだろう。これより前、ロシア国民楽派の作曲家たちはフォークロアを、主題を見つけるための材料としか考えていなかった。[中略]ストラヴィンスキーは、民俗音楽を自らの様式の一部に採り入れた最初の作曲家となった。ただメロディを使ったのではなく、その和声とリズムを彼特有の『モダンな様式』の基礎としたのである」¹とまとめている。これはこれで説得力のある見解だろうが、この説明は上記のディアギレフによるグリーンカ、チャイコフスキー、リムスキー＝コルサコフをめぐる論とは必ずしも重ならない。

もっとも、リムスキー＝コルサコフに対するディアギレフの姿勢は、そもそも両義的であるようにも思われる。論考「複雑な問題」の中でリムスキー＝コルサコフの紋切り型を嫌っていると読み取れるのは確かだろうが、一方で、ディアギレフは1907年のパリ・オペラ座でのロシア音楽演奏会の開催にあたり、リムスキー＝コルサコフに支援と参加を懇願し、² それ以降も彼の音楽をしばしば取り上げている。さらに、バレエ《クレオパトラ》のアレンスキーの音楽が気に入らず、一部をリムスキー＝コルサコフの音楽に変えたりもしているのである。おそらく、ディアギレフの言動自体が揺れ動いていたのであろう。いずれにしても、ディアギレフのリムスキー＝コルサコフへの態度を含めて、その音楽観は本書の論述と合わせて整理が必要だと思われる。

そのほか、本書では多くの箇所、モスクワとペテルブルクの文化的違いについて触れられていて興味深い。人工的に作られ、西欧に目を向けた新しい都市ペテルブルクと比べて、モスクワの方が民衆芸術的なものが受け入れられやすかったという全体的な傾向があったのは確かだろう。《金の魚》などの民衆派芸術的なバレエの試みはモスクワでなされ、「同じ帝室劇場でも、モスクワの方が、より新民衆派芸術的なバレエを受け入れる空気があったのかもしれない」(277頁)という主張も妥当なものだと思われる。

音楽の場合はやや事情が複雑であり、最初に民族性を打ち出した「五人組」の拠点はペテルブルクであり、一般には「民衆派＝ペテルブルク」という図式が成り立つが、それでも著者は音楽の分野でもモスクワの方が民衆派芸術的な試みを行いやすい風土があったのではないかと推測する。実際、「五人組」の一人であったムソルグスキーは、ほぼペテル

¹ オーランドー・ファイジズ(鳥山祐介他訳)『ナターシャの踊り：ロシア文化史 上』白水社、2021年、399-400頁。

² ソロモン・ヴォルコフ(今村朗訳)『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、52-53頁；シェング・スヘイエン(鈴木晶訳)『ディアギレフ：芸術に捧げた生涯』みすず書房、2012年、153-155頁。

ブルクだけで活動しながらも、モスクワの「ロシア性」に魅せられ、それによって領袖バラキレフの反感を買ったことが知られているように、³ 音楽の分野でもやはりモスクワの方が民族性と結びつきやすいという側面はあっただろう。

しかし、個々の事例に関しては、より慎重な検討が必要であろう。例えば、本書では「国民音楽派とされる五人組の牙城はペテルブルクだった。それでもリムスキー・コルサコフの歴史的・国民的オペラの多くがまずモスクワで初演されたという事実は、音楽においても、首都ペテルブルクにはない芸術の可能性がモスクワにあったことを示しているのではないだろうか」（192-193 頁）とされている。その可能性は否めないが、その一方で別の箇所では、リムスキー＝コルサコフの《雪娘》が 1882 年にマリインスキーで初演されたが、モスクワの初演は 1885 年、私立オペラによって行われたことを記しつつ、「リムスキー＝コルサコフは私立オペラによる上演を全く気に入らなかったが、マリインスキー劇場の上演の際、いくつかの箇所がナプラーヴニクによってカットされたことに対する怒りから、マーモントフに上演を許可した」（222 頁）というタラスキンの説明を注記している。また、リムスキー＝コルサコフの自伝の注によれば、1897～98 年のシーズンに《サトコ》がペテルブルクで上演が拒否されたのも、実際にはけっして国民音楽的オペラが嫌われたからではなく、ニコライ 2 世が「もっと陽気な音楽を探すように」と言ったからだとされる。⁴ このように、リムスキー＝コルサコフの歴史的・国民的オペラがモスクワで受け入れられたこと背景には様々な事情があり得るのであり、一概に両都市の文化的風土の差によるものとは言いにくい部分がある。いずれにしても、バレエ、美術、音楽などの分野におけるモスクワとペテルブルクの関係を紐解いてみたくなる。

また、本書の執筆に際して重要な資料とされたのが『帝室劇場年鑑』であるということも特筆しておかねばならない。この『年鑑』は現在では世界にインターネット上で公開されようになっているようだが、著者の博士論文執筆時にはまだロシア国内でしか閲覧できない資料であった。それをロシアで発見し、数々の問いを浮かび上がらせていったことは画期的であり、その執筆過程がさぞかし知的興奮に満ちたものであっただろうことは読み手にも伝わってくる。

《火の鳥》誕生の背景を問いの中心としつつ、バレエ史研究以外に美術や音楽、その他ロシア文化史全般にも大きな示唆を含む本書がその価値を認められ、著者が令和 2 年度（第 71 回）芸術選奨文部科学大臣賞新人賞を受賞したことを最後に付記しておく。

³ ファイジズ『ナターシャの踊り 上』264 頁。

⁴ *Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни. М., 2004. С. 528-529.*