The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	ラインハルト演出のアメリカ公演（二）：モスクワ芸術座の海外公演との対照
Author(s)	大林，のり子
Citation	演劇学論叢. 2023, 22, p. 61-82
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/96487
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

ラインハルト演出のアメリカ公演（二）

―モスクワ芸術座の海外公演との対照

大林　のり子

一　はじめに

本稿では、過去に『演劇学論叢』十一号（二〇一〇年発行）に掲載の論文で扱った資料をもとに、新たな観点を加えて考察を進めてみたいと思う。二〇一〇年の拙論「ラインハルト演出『奇蹟』アメリカ公演（一）―その興行的戦略[1]」では、海外公演における現地の興行主やパトロンの関与の調査を通して、舞台演出の質の変化について考察を行った。そして新たな考察の可能性を想定し、当時、タイトルに続編を予告する番号をつけてあった。しかしそれ以後、（二）を付した論稿を出す機会を逸したまま今にいたっている。もちろん筆者のその後の研究課題がまったく別の関心へ移ったということではなく、むしろラインハルトの越境的な演出活動に付随する様々な問題、たとえば海外公演における言語の扱い、そして現地スタッフや演者との協働、群衆場面を形作るアンサンブル演出のスペクタクル性、または興行収支の基盤形成、さらにはラインハルトが自身の劇団や俳優を伴わずに演出家として活動するスタイルを取っていった背景も含め、一九一〇～二〇年代の彼の無言劇（パントマイム）やオペレッタ演出に関する調査研究を進めてきた。

そして今回は、あらためて一九二〇年代のアメリカにおけるヨーロッパ演劇の紹介および招聘公演の問題に立ち戻り、同じ時期にアメリカ公演を実現したモスクワ芸術座の活動を比較対照することで、当時の舞台芸術および演出家の越境的な活動について再考してみたいと考えた。これらを比較する理由の第一は、このモスクワ芸術座の公演が、ラインハルトの『奇蹟』とほぼ同じ時期の企画であったこと、そして第二に、この二つの企画に関わった立役者が同じ布陣であること。さらにもう一点、これが本稿の目的にもなるが、片や、ラインハルトの公演が現地スタッフや俳

優たちとの協働によるもので、特定の言語を用いない無言劇であったのに対して、モスクワ芸術座は俳優を伴う引っ越し公演としてロシア語で上演している。いわば、越境する舞台芸術のあり方にそれぞれ異なる特徴が示されているといえよう。加えて、当時のアメリカで外国語による会話劇が、観客に受け入れられにくい状況があったにも関わらず、ロシア語によるその舞台は批評家や演劇人などから賞賛を受けた。その結果、このアメリカ公演がスタニスラフスキイ・システムのアメリカ受容に大いに貢献したことも知られている。

二〇世紀以後の舞台芸術の越境、海外プロダクションの国際的な招聘公演の機会も増えていくが、特定の言語の閉じられたコミュニティを越えて、舞台演出が他国の文脈に置かれていく過程の一例として、この二つの事例を対照させることで、現代に繋がる舞台芸術の国際化および越境の問題を再考する機会になればと考える。

二　ブルジョア的価値観と民衆の劇場

まずは二つのアメリカ公演を比較対照する前提として、当時、その興行に力を貸した立役者について確認し、どのような役割を果たしたのか、そして目的はどのようなものであったのか確認しておきたい。

ラインハルトの公演についてはすでに論じたものがあるので、その概要を確認するに留める。まず、二〇一〇年の拙論では、一九一一年にロンドンで製作された『奇蹟』が、新たに一九二四年にアメリカ公演として再製作されたことについて、その製作過程に関与した主要人物らの動向を調査した。主に参照したのは、アメリカの資産家オットー・カーン（Otto H. Kahn, 1867-1934）のアーカイブに残された『奇蹟』の招聘事業に関する文書類[2]と、彼の伝記的な書籍などであった。そして興行的な協力者にはモーリス・ジェスト（Morris Gest, 1875-1942）[3]や広報に関わったオリバー・M・セイラー（Oliver M. Sayler,1887-1958）、そしてこの公演の舞台美術に新たに加わったアメリカの舞台美術家ノーマン・ベル・ゲデス（Norman Bel Geddes, 1893-1953）[4]との協働に注目して、このアメリカ公演のためにいかなる力学が働いたのかを検証し、その結果生じた舞台演出の効果の変化について考察した。

その後『奇蹟』の舞台演出については別の観点から取り扱った拙論「ラインハルトの大劇場演出における無言劇とオペレッター新たな祝祭劇への接点（2）[5]」で、一九一一年のロンドンにおける『奇蹟』の舞台製作の背景に触れた。その事業に関わった興行主チャールズ・B・コクラン

(Charles B. Cochran, 1872-1951)や、この無言劇の台本を担当したカール・フォルメラー(Karl Gustav Vollmoeller, 1878-1948)との協働を通して、各々の思惑がどのように舞台製作に反映されていったのかを追った。特にフォルメラーが当時関心を寄せていた、すべての人々に観劇の機会が与えられる劇場や上演の在り方、安価なチケット設定、そして無声映画や舞台での非言語表現の可能性などは、同時代のポピュリズムやコスモポリタニズムの考え方に呼応するものであった。

ちなみに、モスクワ芸術座の創設に際して、一八九〇年代後半にスタニスラフスキイとダンチェンコもまた「民衆劇場」や「公衆に開かれた劇場」を構想し「開かれた劇場の特徴は、入場料が比較的安い点にある[6]」としており、一連の自由劇場運動を経て同時代の演劇人に共有されていた理想が見て取れる。

しかしこの「民衆」の劇場という理想は、いわば「市民」劇場の実現を目指すものであったが、第一次大戦や革命に前後して、ロシアやドイツではブルジョアとプロレタリアートとの対立が深まるにつれ、その価値感があくまでブルジョアに寄ったものとして攻撃を受けることになっていく。たとえば『奇蹟』がロンドン公演のあとドイツ語圏を巡演した時には、安い座席が設定されていたというが、フォルメラーの評伝を記したトゥーナットが次のように記している。

> 一九一二―一九一四年のドイツとオーストリアのツアーの間、一番安い席を五十ペニヒより上げることはなかった。この大きな仕事は福祉と受け止められることもあった。このことはフォルメラーもインタビューではっきりと述べている通り、極めて高額な製作費を前提としており、損失を無くすには、できるだけ多くの客席を設置して、民衆のための安い価格を保証しなければならなかった。後のアメリカでは、収支のバランスを取るには、常に満席の状態で三万人の客席を売り尽くす必要があった[7]。

ここで一つ注目しておきたいのは、安い客席の確保ではなく「極めて高額な製作費を前提とし」ていた点である。『奇蹟』の海外公演では、大規模なページェントの製作費のために劇場文化に理解がある資産家の援助が必要であった。ロンドン公演の舞台製作では、オリンピアホールに教会の雰囲気を再現する舞台美術が必要となったが、ローンズダール伯爵の多額の援助によって実現可能になったという。そして二〇年代のアメリカ公演では、劇場内に教会を

再現するのみならず、新しい技術を搭載した複数回の装置転換が構想され、その製作費はさらに跳ね上がっていった。そしてこの舞台製作費については、当初カーンが四〇万ドルを上限として援助を約束していたが、その後、金額の追加に承諾し、最終的に六〇万ドルを提供したとされる[8]。

このような資産家の存在が、当時の海外公演の立役者となっているが、彼らも一九〇九年にアメリカの「民衆の劇場」と銘打って、「地元の俳優と作家を育て、センスを高め、アメリカのドラマを鼓舞する[9]」という目的のもとニュー・シアターを建設した。しかしそれはメトロポリタン歌劇場と対になるもうひとつの劇場としてパリの例を参照して計画された贅沢なヨーロッパ式の劇場であった。

潤沢な資金に支えられ、この豪華な建造物は、舞台芸術が望みうるすべての快適な設備を備え、それに加えて一般市民に繰り返し約束されてきた教育的なプログラムも提供されることになっていた。しかしニューヨークの名士たちが「民衆の劇場」と吹聴したものは、間もなく「大富豪のお遊び」「金ぴかの保育器」と攻撃されるようになった[10]。

この劇場の最初のシーズンのボックス席は一晩四十ドルに設定されていたところ、二シーズン目には一〇セントから一五セントで観られるような金額設定も設けたというが、周囲の理解を得られないまま二年で劇場を手放すことになった。そして一九二四年の『奇蹟』ニューヨーク公演は、ラインハルトらの希望したマディソン・スクエアガーデンやヒッポロドームなど数千人規模のアリーナ型の娯楽施設ではなく、ジェストの勧めにより、このニュー・シアターの後身であるセンチュリー・シアターで上演された。

こうしてみると、ラインハルト、スタニスラフスキイ、そしてカーンのいずれもが「民衆の劇場」を志向し、その点で理想を共有していたと考えられるが、その背後には富裕層の援助とその価値感が強く反映されており、二〇年代の彼らアメリカ公演は、革命直後のロシアやドイツの国内の状況に対して温度差をより浮彫にしていくことになる。

一方、両者ともに、自国の劇場運営が危機的な状況に置かれており、その存続を守る方策として、海外公演に取り組んだという側面もあった。たとえばラインハルトは戦後ドイツの経済不安により直面したドイツ国内の劇場の窮地を、彼が海外で外貨を獲得することで乗り切る必要があった。そしてモスクワ芸術座は、一九〇六年と一九二二年に欧米諸国へ巡演する機会を持っているが、いずれもロシア

国内における情勢不安に対処するためであったという。スタニスラフスキイの自伝『芸術におけるわが生涯』には次のような記述がある。

十七年前、一九〇六年の最初の海外旅行の前のように、私たちは袋小路に落ち入っていた。ふたたびある距離をおいて、遠くから全般的な情勢を眺め、それをもっと正しく把握することが必要であった。簡単にいえば、――一時モスクワをはなれることが必要であった。そこで私たちはヨーロッパとアメリカからのずっと以前の招請を利用しようと決意し、一九二二年九月から一九二四年八月まで続いた客演旅行を企てたのである。[11]

そしてこの公演には『奇蹟』と同じく、カーンとジェスト、そしてセイラーが深く関わっている。しかしカーンのアーカイブ資料の中に確認できたモスクワ芸術座に関連するものは二年目のシーズンの収支決算書のみで、おそらくこの招聘については、十代の頃に両親とアメリカへ移住してきたロシア系移民であるジェストが、ロシア（ソ連）側との交渉や劇団のサポートにより深く関わっていたと考えられる。そしてセイラーは一九一七年にロシアに滞在し、一九二〇年に著書『革命下のロシア演劇（The Russian Theatre under the Revolution）』を出版して、当時のロシアの演劇状況をいち早くアメリカの読者に伝えている。

ちなみに一九〇六年にモスクワ芸術座が海外公演に出ることになった経緯について、スタニスラフスキイやベネディティの著書にも記されているが、ダンチェンコの『モスクワ藝術座の回想』には、当時の第一革命前後の劇団を取り巻く状況とともに、一九〇五年十二月の蜂起直後に出された戒厳令を契機として、シーズン後半を海外巡業にする案が持ちあがったことを明かしている。同時に、この海外公演のために必要な金銭的援助者についても触れている。

だが、どうしてこれを實現するか。先立つものは金であったが、われわれは既に全資本を使い果たしていた。當時の物質的な立場は全く絶望であった。（中略）誰に支援を期待したらよいであろう？個人的に財産をもっている株主はといえば、スタニスラフスキーは新しい形式のスタジオをつくるのに大金を使ったばかりであるし、モロゾフは彼の大工場と關連して悲劇的な運命に出會っている最中で、住所さえもわからなかった。その他の株主は事件に恐れをなして、もう劇場に

金を出す危険を冒そうとはしなかった。（中略）
しかし、藝術座には「いつも幸運がつきまとっていた。」
その頃モスクワでは、文藝サークルが非常な成功をもって活動していた。その主催で、モスクワの最も興味ある討論會、舞踏會、記念祝賀會が行われた。その會長は同時にまた創立者でもあるスパムット公（ユージン）で、彼の名前はこれまでにもよく出て來たが、モスクワの人氣者であった。この協會がわれわれの救け船になり、外國へ行くのに必要な手段を興えてくれた。[12]

つまりモスクワ芸術座の二度の海外公演は、ロシア国内における演劇活動の存続が危ぶまれた時期に、その存続の可能性を探り、かつ動乱の中で各地に分散した劇団員を再結成して公演を行う好機と捉え、実現されたものであった。

ここまでの考察を踏まえると、二〇年代の二つの海外公演は、そのパトロンとなる富豪や資産家の価値感を基盤として実現されており、その目的はヨーロッパの舞台芸術を招聘することでアメリカの劇場文化を活性化させ鼓舞するという文化事業であると同時に、興行収入の一部を寄付するなど富裕層の援助は慈善事業のひとつでもあった。一方で、革命および戦後の価値転換の時期に、帝政期のブルジョア的価値観に支えられてきた劇場文化が、大きな岐路に立たされ、ドイツやロシア国内での活動が制限される中、この海外公演がその劇場文化の保護、あるいは受け皿として機能したようにも思われる。

しかしそれは当時の政治的・思想的な闘争の中、一九二二年十二月のソビエト連邦成立という時期に重なり、アメリカ巡演中のモスクワ芸術座の立場を危うくすることにも繋がっていった。当時、この公演を巡ってアメリカとロシア（ソ連）の双方で展開された中傷キャンペーンをはじめ、モスクワ芸術座の置かれた複雑な政治的状況についてはカッサンドラ・M・ブルックスが修士論文[13]で詳細な調査を行っており、それについては次項で触れることにする。

三　モスクワ芸術座の興行としての実績

ここではモスクワ芸術座のアメリカ公演について、その概要を確認しておこう。演劇史家のジョージ・フリードリーが「この訪問によってアメリカの舞台全体が影響を受けたと言っても過言ではない[14]」と記しており、公演後、帰国せずアメリカに残ったモスクワ芸術座の俳優たちが多く

いたこと、そして公演期間中にセイラーがスタニスラフスキイに執筆を勧めたという自伝や、続いて出版された俳優の仕事に関する著書がスタニスラフスキイ・システムをアメリカだけでなく広く世界中の演劇人に影響を与えることに繋がったことは知られる。

モスクワ芸術座のアメリカ公演の実現には、先にあげたセイラーによる一九二〇年出版の著書も一役買っていたというが、すでに一九〇六年にヨーロッパ各地を巡ったモスクワ芸術座の舞台に関する評判がアメリカまで届いており、その来訪を心待ちにしていた人々も多かったという。カーンの伝記作者のひとりメリー・ジェーン・マッツは次のように記している。

> バリエフ[15]に続いて、コムストック―ジェストの呼び物として登場したのはモスクワ芸術座だった。（中略）スタニスラフスキイの最初のニューヨーク公演は、一九二二年から一九二三年にかけて、カーンが委員長を務める後援者委員会の主催で行われ、記憶にある限り他のどの演劇事業よりも興奮を呼び起こした。当時ニューヨークに住んでいた何千人ものロシア系の人々は、スタニスラフスキイを熱狂的に迎え入れた。新聞の批評家は、その完璧なアンサンブルに芸術が実利主義に勝利するのを見た。アメリカの俳優や女優たちはその高いレベルの演劇に反応した。一九一六年にディアギレフ・バレエ団を見て以来、ロシアの芸術を渇望していたアメリカの劇作家たちは、モスクワの芸術家たちに自分たちの芸術活動への刺激とインスピレーションを見いだした。そして、こうした人々の熱意に影響された一般大衆も一斉に劇場へと足を運んだ。[16]

また、アメリカ公演を終えた後、一九二五年にセイラーが執筆した『モスクワ芸術座の内幕（Inside The Moscow Art Theatre）[17]』は、アメリカ公演に関することだけではなく、モスクワ芸術座の地元での活動についてもページを割いた本として出版された。そこに公演の成果は次のように記載されている。

> モスクワ芸術座は、二シーズン中にアメリカの十二都市で十三の作品を三八〇回上演した。この回数は、アメリカで外国語による劇団の上演として記録に残るだけでなく、観客動員数においても記録的なものになっている。[18]

芸術座の公演期間は、ラインハルトの『奇蹟』より一年早い一九二三年一月から五月までの最初のシーズンと、一九二三年十一月から五月までの二シーズンである。たとえばジーン・ベネディティの『スタニスラフスキイ伝 1863―1938』に当時の詳細な記述がみられるが、合わせて筆者が参照したいくつかの資料から十三作中、十二作品を確認することができた。

第一シーズンに向けて事前に準備されていたのは次の六作品『皇帝フョードル』（トルストイ）、『どん底』（ゴーリキー）、『桜の園』『三人姉妹』『ワーニャ伯父さん』（チェーホフ）、『田舎のおんな』（ツルゲーネフ）である。カーンの伝記[19]や当時の新聞記事には、最初のシーズンに前半の四作品が上演されたと記しているものがある一方で[20]、ベネディティの著書では『ワーニャ伯父さん』を除く五作品の上演の記述がある。このシーズンは一九二三年一月八日にニューヨーク公演の幕が開き三月三十一日まで続いた後、四月から五月には、シカゴ、フィラデルフィア、ボストンへ巡演している[21]。

次いで二シーズン目は、一九二三年の十一月十九日にニューヨークで開幕し五月にシーズンを終えるまでの間に、フィラデルフィア、ボストン、ニューヘブン、ハートフォード、ニューアーク、ブルックリン、ワシントン、ピッツバーグ、クリーブランド、シカゴ、デトロイトでも公演を行った[22]。この年のレパートリーは前年の演目に加えて『カラマーゾフの兄弟』（ドストエフスキー原作、ダンチェンコ脚色）、『宿屋の女将』（ゴルドーニ）、『民衆の敵』（イプセン）、『どんな賢者にもぬかりはある』（オストロフスキイ[23]）、『イワーノフ』（チェーホフ）、『パズキンの死』（サルティコフ＝シチェドリン[24]）などが追加された。

先のセイラーの引用の後半に「外国語による劇団の上演として記録に残る」とあるが、この問題については後述することにし、まずはこの二シーズンの興行実績を見ておきたい。それぞれのシーズンの収支についてマッツが次のように記している。

> スタニスラフスキイの二シーズン目のツアーがあまり成功せず、彼（カーン）は損失分の四七、六六二ドルを負担した。前年は、おそらく彼自身が驚いたようだが、初の興行主経験にもかかわらず利益をあげた。一九二二年から一九二三年のモスクワ芸術座のツアーで得た余剰金の取り分は二三、五一五ドルだった[26]。

この二年目の失速の要因について、カーンのもうひとりの伝記作家ジョン・コプラーが「この第二シーズンの失敗の

一因は、アメリカ防衛協会（American Defense Society）と名乗る心ない超愛国者たちの小組織が仕掛けた誹謗中傷キャンペーンにあったかもしれない[26]」とし、ソビエト連邦の政府が送り込んだスパイの可能性や陰謀を疑う噂を広める動きがあったことに触れている。ただしこの状況は、招聘交渉がはじまる以前からすでに想定されていた問題でもあった。たとえばブルックスは次のように述べている。

> アメリカの演劇は発展途上で、新しいものを受け入れる準備はあったものの、このツアーの成功は保障されていなかった。ひとつには、ロシアの俳優たちが、言葉の壁や政治的な疑惑という、かなり大きな障害を乗り越える必要があった[27]。

そしてジェストやカーンは、準備や広報の中で言語の壁を取り払う方策もさることながら、この政治的な反対運動への対応も行う必要があった。ジェストは、新聞などに掲載された反ロシアの団体による様々な疑惑や主張について「モスクワ芸術座はソ連政府とは関係がなく、金銭的な取り決めもない」と否定し「モスクワ芸術座のメンバーのパスポートにビザを発給する前に、米国政府が徹底的に調査した[28]」と説明した。そしてカーンは後援者委員会の名誉委員長として、アメリカ公演の前に、入国管理に厳しいフランスでの公演が実現されていることを実績としてあげながら次のように語った。

> アメリカ主義は、モスクワ芸術座との接触から保護する必要があるほど脆弱な成長ではない。この劇団の訪問は、想像力を逞しくしたとしても、ソビエトのプロパガンダとは無関係である。（中略）誰もが認める通り、モスクワ芸術座は演劇芸術に専念する組織の中で最高の地位にある。それは、各国の演劇専門職の指導者によって、畏敬の念に似たものとして認められている[29]。

しかし一九二三年の最初のシーズン中、新たに巡演先の候補としていたイギリスが四月に、次いで次のシーズンの十二月にはカナダがモスクワ芸術座の入国拒否を決定しており[30]、徐々にアメリカ国内でも逆風が強まっていったのは事実であろう。

こうして西側諸国がソ連への警戒を強めていく一方で、ソ連側もまたモスクワ芸術座の動向には疑惑の目を向けていたという。ソ連国内メディアは、モスクワ芸術座のアメリカでの成功について、ブルジョアのハイブローな劇場が

認めたことを皮肉を込めて伝え、贅沢な歓迎を受けている写真などが報道されると国内の反発が高まる場面もあった。ブルックスが次のように記している。

本国のソ連の新聞は、モスクワ芸術座が訪問したヨーロッパやアメリカの人々の間で人気があったことを「羽を持った鳥が集まってきた」と表現している。これらの資料によれば「ブルジョア」（洗練された意味での）ハイブローな劇場は、当時の変化するソ連の文化には全くそぐわないが、アメリカの資本家の観客の間では成功を収めることができたという。また、モスクワの人々は、モスクワ芸術座の公演は非常に収益を上げていると考え、「ドルが転がり込んでくる」ことを羨ましがっていたが、一方で、ロシアの人々は苦労し、飢えていたのである。実際、このツアーの収益の一部は、アメリカ赤十字社への寄付とは別に、ヴォルガの飢餓地域の困窮する子どもたちに寄付された。[31]

こうして両国からの逆風に翻弄される巡演であったが、しかしブルックスは一九二三年十一月の匿名の新聞記事に注目し、誹謗中傷の中にあってもアメリカの観客を劇場へ向かわせることは止められなかったようだと述べる。『パズキンの死』というタイトルの記事の内容は次のようなものである。

> 愛国心と好戦的なロシアの芸術主義への嫌悪感から、一度も公演を観たことがなかった者として、恥を忍んで書こう。ともかくも私たちにとってアメリカの舞台が養われるべき演技、この芸術がどんな高みに到達できるかを理解するための新しい基準が示されている。つたない性急な説明では、俳優たちの解釈能力の完璧な成熟した質を伝えることは不可能である。[32]

そしてこの記事には、『バスキンの死』を観劇する観客たちが俳優の話す言葉をまったく理解できないにもかかわらず、俳優の演技を通して笑っている様子も記されている。そこで次項では先のセイラーやブルックスの引用にも触れられたモスクワ芸術座の「外国語による劇団の上演」「言葉の壁」について考えてみることにする。

四　外国語による上演とエキゾチズム

モスクワ芸術座に限らず、俳優が舞台で言葉を発し行動するという演劇の特性により、海外公演に際しては、舞台

で俳優が使う言語を、それぞれの土地の言葉に置き換えることは今日でも悩ましい問題であろう。とりわけ二〇世紀初頭に登場した演出家の仕事は、舞台上の様々な事象を意味生成に関連付け、その積み重ねによって全体の雰囲気やテーマの方向性を統合的にみせていくことに注力するようになる。そうした演出家の在り方は、たとえばヴァーグナーの総合芸術論に関連付けられることも多い。そこで少し視点を変えてアメリカにおけるオペラの状況も参照しておきたい。

カーンは一九〇三年から三一年までメトロポリタン歌劇場（以下ＭＥＴ）の理事や役職を務め、国際化が進む同時期のオペラの公演にも関わりをもっている。そのことも今回扱う海外公演となんらかの影響関係が観られるのではないだろうか。

たとえばオペラを統合的な舞台芸術として見るならば、その楽曲と歌詞の関係、つまり作曲された曲とその言語は切り離せないものであろう。しかし国際化の中でオペラの原語による上演が一般化したのは二〇世紀に入ってからのようである。チャールズ・アフロンとミレッラ・Ｊ・アフロン著『メトロポリタン歌劇場』によれば、ＭＥＴが開場した一九八三年のシーズンのオペラは、すべてイタリア語上演であった。そして翌シーズンからはドイツ勢が優勢になり、フランス語とイタリア語のオペラもすべてドイツ語で歌われたという。その後さらに国際化が進んだ九〇年代になると、再びイタリア語が優勢で、ドイツ語のオペラがイタリア語で歌われた。

こうした当時のオペラの複雑な言語の状況について一九七〇年代に観劇したグノーの『ファウスト』についてイーディス・ウォートンが皮肉たっぷりに回想した記述を残している。

> 音楽の世界での普遍で異議を差し挟む余地のない法則は、スウェーデン人の歌手によって歌われるフランスのオペラのドイツ語の歌詞は、英語が母国語の聴衆がよりよく理解できるようにと、イタリア語に訳されていた。[33]

そしてＭＥＴの歴史でビゼーの『カルメン』が初めて完全にフランス語で歌われたのは一八九三から九四年のシーズン、そしてヴァーグナーの演目のドイツ語上演が復活したのは一八九八から九九年のシーズンである。

その間、状況は混成という解決作を必要としていた。つまり、多言語による上演である。主役の一人か

二人は原語で歌い、端役や合唱団は別の言語、時には実際に複数の言語で歌うことがあった。しかし、滑らかな滑り出しではなかったものの、最初に譜面とリブレットが結びつけられた状態に戻すという作業においてMETは世界中の大歌劇場より五〇年かそれ以上も先を行っていた。[34]

二〇世紀初頭よりMETではオペラを音楽と言語がともに響きあう一つの芸術として、原語での上演を基本とし海外の歌手を積極的に招聘する方針が取られるようになり、カーンもその方針を支持していた。ただ、この方針は各国から演目に相応しい歌手を招聘する高額な費用、そして国内の歌手の仕事が失われることなど、歌劇場が批判される要因にもなった。

そしてMETの運営体制が大きく変わるきっかけは一九二九年の大恐慌後まで待つ必要があったが、たとえば一九二五年から二七年にかけて、カーンは新たな設備を備えた歌劇場への移転を理事会と推進し、その「所信表明」で「収入のそれほど多くない音楽愛好家たちに潤沢に惜しみなく音楽と接する機会を提供することは、メトロポリタン歌劇場のような、半ば公共の組織の重大な義務である」[35]と述べている。しかしこの提案は立地に対する不満をはじめ株主らに反対され却下された。その後、一九三一年にカーンが理事会の会長やその他の役職を辞した翌年には、一九三二年三月に従来の法人組織はメトロポリタン・オペラ協会へ組織替えされ、古い株式保有の制度から、会員権組織に代わり、「教育的な目的」を有する非営利団体として再スタートした。アフロンの著書によれば、まだ段階的ではあったが富裕層に代わって増大する中産階級がMETの支援者として劇場を支える形が整ったという、当時の新聞のオーリン・ダウンズの記事が紹介されている。

形成の途上にあるこの新しい大衆が、より大きな力を持つことで、アメリカのオペラの将来を決定づけなくてはならないし、必ずやそうなるであろう。歌劇場に対するメセナ的な芸術後援や巨万の寄付の時代は過ぎ去った。[36]

そしてもう一点、一九二〇年代のMETのオペラと言語の問題にも触れておきたい。一九一七から一八年のシーズン、第一次大戦にアメリカが参戦したことにより、敵国ドイツのオペラ上演への風当たりが強まり、理事会はやむなくドイツ語の演目を削除し、主要なヴァーグナー歌手の登録抹消を決定した。そして二年後、終戦を迎えた一九一九

から二〇年のシーズンでヴァーグナーの演目は英語で上演された。さらに二年後の一九二一からようやく言語の禁令が解かれるも、ドイツ語によるオペラ上演の回数が戦前なみに回復したのは一九三〇年代半ばのことだったという。[37] この歌劇場の状況を考えるに、一九二四年のラインハルトの海外公演が、当初候補にあがったドイツ語の『イェーダーマン』ではなく、無言劇『奇蹟』になった背景にも、こうした状況が考慮された可能性も考えられる。そして『奇蹟』の上演で、多国籍のパフォーマーを起用したことは。戦争で分断された世界に再び人々の交流を取り戻すというメッセージを発信することでもあったろう。

次にモスクワ芸術座と同時期の外国語の上演として、カーンが招聘した他の劇団の例も確認しておきたい。まずフランス語の上演では、一九一七―一九年にジャック・コポーがアメリカでの活動の援助を受けている。また一九二五年にはフェルマン・ジェミエのオデオン座が『ヴェニスの商人』『じゃじゃ馬ならし』『検察官アレー』『男と亡霊』をフランス語で上演[38]しているが、いずれもアメリカの興行的には失敗に終わった。オデオン座の招聘についてマッツが次のように記す。

オデオン座の事業は無残な結果になったが、カーンは落胆しなかった。実施できただけで十分だった。もし五〇人しかそのパフォーマンスを観なかったとしても、この事業には価値があるとカーンは考えた。彼は、その五〇人が劇団の次の潜在的な観客になる可能性があるという事実を見失うことはなかった。[39]

そして一九二八年に再びカーンはラインハルトの演出作品の招聘に援助している。今度はドイツ劇場の俳優たちによるドイツ語上演であった。

カンパニーは『イェーダーマン』『夏の夜の夢』『ダントンの死』を上演し、三二、一八二ドル一四セントの損失を出した。他の興行主ならばこの数字に落胆するだろうが、カーンはそうではなかった。彼は四万ドルの資金をラインハルトに約束していた。カーンは、事業終了時に、アメリカの状況が彼の予想よりも七、八一七ドル八六セント正しい判断をしたのだと前向きに評価した。[40]

これらの事例からは、カーンが採算を度外視して価値があると判断した劇団には援助を行っていた様子がうかがえる。そして彼が外国語による興行のデメリットを理解しつ

つも、積極的に海外公演を支援したのは、統合的な演出を志向するヨーロッパ演劇の特質を理解していたからこその判断だったのではないか。しかしアメリカにおける外国語上演の壁は厚く、興行的に成功するのは容易ではなかった。

もちろん観客のために方策は講じていた。たとえばモスクワ芸術座の例では、ジェストが新聞の広報記事に「劇団が到着する前に翻訳は安価な形で出版され、チケット購入者は同時に劇のテキストを購入することができるようになる予定です」[41]と情報発信している。このやり方は一九〇六年のモスクワ芸術座の公演でも実施されており、チェコ巡演では、レパートリー作品のドイツ語とチェコ語の翻訳を用意してチケット売場で販売したという[42]。

他方、外国語ではないがアイルランドのアベイ座の招聘にもカーンは意欲を示していた。しかし世界恐慌の前夜という時期も重なり、この上演のための出資者を集めることは難しかった。その顛末についてマッツが次のように記している。

> ラインハルトが帰国する一年前、彼（カーン）は（中略）アベイ座に資金提供することを申し出ていた。一九二八年、彼と実行委員会はスポンサーを獲得しようとした。彼自身の多額の寄付でキャンペーンを行ったが、しかしなかなか難しかった。ダブリンはザルツブルクほどロマンチックでもなければ、モスクワほどエキゾチックでもなかった。
>
> ラインハルトとスタニスラフスキーに熱心な関心を示していた人々は、カーンのアベイ座に関する嘆願書には反応しなかった。この事業に参加するはずの人々の多くが、肥大化したアメリカ経済に不安を感じはじめていた[43]。

カーンは、アベイ座についても同時代のヨーロッパの重要な劇団として注目し、恐慌の後も劇団関係者とは連絡を取り、実現に向けて前向きな姿勢を見せていたという。

そして先の引用でもうひとつ注目したいのは、ザルツブルクとモスクワに関する記述である。これはカーンの価値基準とは別に、その招聘事業に金銭協力する富裕層の人々にとって「ロマンチック」「エキゾチック」といったアメリカ人の観客に目新しい要素も重視されていたということである。この「エキゾチック」についてはブルックスの次のような分析もある。

このツアーがアメリカ文化に与えた影響は大きかったものの、一九二四年のツアーは前回のような成

功を収めることはできなかった。アメリカ人は新しいものなら何でも好きなのだ。モスクワ芸術座の場合、演劇愛好家たちは相変わらず公演を楽しんでいたが、大衆の観客は、ロシア人が同じような作品を上演し続け、もはやエキゾチックで新しいとは言えないと感じていた[44]。

このようにアメリカの「大衆の観客」が「同じような作品」と感じ取ったとすれば、それは外国語の壁という問題とは別の、モスクワ芸術座の演出の特質に要因があったと推察される。そこで次項では、モスクワ芸術座の演出について、海外公演の批評などをもとに再考する。

五　モスクワ芸術座の演出に対する観客の理解
――完璧なアンサンブル

モスクワ芸術座の海外公演に関する批評を見ると、まずは外国語であっても理解可能であったという記述が目につく。そこが同時期の他の外国語による公演と異なっている点である。たとえば一九〇六年のベルリン公演のアルフレート・ケルの批評にもそうした表現が見られる。

この公演で私の見たものは、第一流、明らかに第一流の芝居である。ロシア語は少しも知らなくともよい、個々のデテイルはわからなくともよい、それでも二分間も見ていれば、これが第一流の芝居であることがわかるのだ[45]。

この「ロシア語は少しも知らなくともよい」とする評判はアメリカ公演の時にジェストが広報でもアピールしている。コプラーが次のように記す。

コポーの試みとは異なり、カーンがスポンサーとして機知に富む大胆な興行主モーリス・ジェストとその共同経営者であるF・レイ・コムストックと組んだ次の演劇移入では、言語は障害とはならなかった。一八九七年にコンスタンチン・スタニスラフスキイとウラジミール・ネミロヴィッチ・ダンチェンコによって創設されたモスクワ芸術座は、俳優の描写力と、ロシアや海外、近代や古典戯曲理解に関する新しい演出理念によって言語を超越した。ジェストは「モスクワ芸術座は、もはや言葉を必要としない、彼らの沈黙は他の人々の言葉よりも雄弁だ」と述べた[46]。

この記述の中で触れられているのはモスクワ芸術座の「俳優の描写力」と「新しい演出理念」そして「沈黙」である。ここには統合的な演出への関心の高まりと、そして俳優の身振りや目線などを通して人物の心の動きを描き出す写実的な演技方法が、「言葉の壁」に優る表現としてこのロシア語による海外公演を成立させたと考えられる。

同様に一九〇六年のヨーロッパ公演では、ダンチェンコが初日の劇評の賞賛の理由を「俳優のテンペラメントの力」と「集團の繪画的な性質」と記しているが、

> 外國語であつたにも拘らず、芝居は明らかにくつきりと浮彫りにされ、悲劇の線の一つ一つは非常な力で觀客の胸に食い込み、これを動かしたのであつた。俳優のテンペラメントの力や集團の繪画的な性質が、そのためにあずかつて力あつた。白狀するが、こういう成功は全く意想外であつた。[47]

この「絵画的な性質」は、前述の「新しい演出理念」とも呼応するもので、さらに言えば三節で触れたマッツの記述にある「完璧なアンサンブル」という表現にも繋がっているように思われる。

また、大衆誌『ヴァニティ・フェア』に掲載されたアレクサンダー・ウォルコットの記事では「これほどまでに、演技が巧いだけでなく、息の合った役者たちによって劇が実現される素晴らしい舞台を観たことがない[48]」と賞賛されており、「息の合った役者たち」について語られているが、これもまた「完璧なアンサンブル」の言い換えであるようにも見える。

一方、第三節のマッツの記した「人々の熱意に影響された一般大衆」、あるいは第四節のブルックスの記した「エキゾチックで新しい」と感じなくなった「大衆の観客」が、演劇関係者ほどには熱狂しなかったとすれば、それは政治的な疑惑と言語の壁、いずれにも要因はあったかもしれない。たとえば一九〇六年のベルリン公演ではダンチェンコが次のように記している。

> 精神的な勝利は完全なものであつたが、あんなに新聞では好評だつたにも拘らず――ロシアならば、滿員がいく晩もつづくのだが――その後は觀客席の半分しか入らないという有様だつたから、おどろいてしまつた。二日目も三日目も、それ以後もそうだつた。やつと思いあたつたというのは、いかに劇評家が絶讃しても、外國語の芝居では多數の觀客をひきつけることはできなかつたのだ。[49]

これはベルリン初日の新聞評の好評にもかかわらず、翌日からの集客の不振について語られているが、後日談もあって、ベルリン公演の終盤に入ったころ、ヴィルヘルム二世が観劇に訪れたとたんに集客の状況が一気に好転し、その後の巡演も盛況が続いたという。

そもそも興行の成功は、評判に左右されやすい観客の動向に関わっている。そして、そうした観客にとって「ロシア人が同じような作品を上演し続けて」いるように見えたのではないか、というブルックスの分析について演出の面からも、その理由を考察してみたい。

先の一九〇六年のケルの批評には、ラインハルトとスタニスラフスキイの演出の違いに言及している箇所がある。

光彩陸離たるうちに、明快、単純、内面的な落ちつきの精神がある。これはラインハルトの偉大な藝術においても未だ到達しなかつた所である。ラインハルトの最近の芝居を思い浮かべながら、これを組織した演出家がどんなに強靱で訓練されたものかと考えざるを得なかつたが、そのとき観客を最もおどろかす場面が、四十回、四十三回、四十五回も稽古されたという考えを追いのけることができなかつた。四十五回！ラインハルトの強烈な場面をみると、どうでもこうでも努力骨折ということを考えないわけにはいかない。これに反し、モスクワ藝術座の場合では、準備の努力をすっかり忘れさせるような何ものかがあつた。そうして、この點にこそ兩者の相違があるのだ。[30]

ケルはいずれの舞台も何度も稽古を重ねていることを理解しつつ、ラインハルトの演出は「観客を最も驚かす」「強烈な」場面にその背後にある訓練や努力を感じさせるのに対して、モスクワ芸術座は「準備の努力をすっかり忘れさせるような何ものかがあった」という。

自然な何気ない表現が高度な演出と演技によって成し遂げられていることを、批評家や演劇人は高く評価し熱狂したのに対して、ラインハルト演出に見られたような刺激的な舞台効果が見えにくい演出の特質は、一般の観客には演出の新しさが見えにくく「同じような作品」に映った可能性も考えられる。

最後にもう一点、ラインハルトとモスクワ芸術座の群衆の扱いについて比較検討しておきたい。

モスクワ芸術座の群衆演出については、ダンチェンコの回想録に記載されたエピソードを参照する。一九〇三年に演出された『ジュリアス・シーザー』に関する記述である。[31] 群衆が主役となるこの作品の演出は、マイニンゲン劇

団の名声を凌ぐ大成功であったいう。そして成功の鍵として「藝術座の組織上の能力、その集団主義」を揚げている。しかしダンチェンコは「この歓喜に輝くスペクタクルが、舞台裏では最も困難な、最も苦痛なもの」であり「語に絶するほどの困難を伴う」ものだったと振り返る。群衆には格下俳優、研究生、大学生など二〇〇名が集められた。その演出には「色彩の豊かなグループを作り上げ、情熱をめざめさせ、造形的な形象を求め」ひとりひとりが生きた魂をもつ存在として舞台に立つための稽古が重ねられた。しかし「二十回から四十回にわたる公演の後では、新しいという感情は漸次さめて、興味もなくなり、これらのエクストラ俳優はおぼえこんだ仕事をやるというだけのことで、退屈になり」、「気を抜くとほかの劇場で許されているような陳腐な、だらしのない、不注意な、非リズム的な群衆」になってしまうため、毎日厳しく演出指導を続けなければならないことに疲弊してしまったという。そして「後年には藝術座は群衆があまり多数出る場面のある芝居を避けた」とも語っている。

このエピソードからは、エキストラのひとりひとりにまで徹底した演技指導を行い、舞台の上で生きた存在となることを求める演出方針が見て取れる。稽古中には「群集心理や個人の心理、歴史的な出来事の判断、それから趣味の問題など」を考えるよう求めた。この「集団主義」に根ざした「アンサンブル演出」と、常に全体の中でひとりひとりが生きるという個々の俳優に課せられた使命によって「準備の努力をすっかり忘れさせるような何ものか」が感じられる言語を超越した表現が実現されたのがモスクワ芸術座であったろう。

一方、ラインハルトは一九一〇年代から国際的な場で、アリーナ型の大規模な空間を使ったギリシャ悲劇や無言劇のために行った群衆演出で定評を得ていた。その巡演に際して、エキストラは現地で集められ、『奇蹟』アメリカ公演も多国籍の出演者が新たに集められた企画であった。彼の群衆演出については、アルフレート・ボルガーが次のように記している。

> 大勢の人々を巻きこみ、揺さぶり、密に纏める。ひとつに融合し、ある意味、ひとりの人間のようになる。それらはさまざまに調整され、情熱、衝動、欲求のコーラスとなる。ラインハルトは『奇蹟』においても、それを見事にやり遂げた。人間の声が言葉としてだけではなく、純粋な楽器としても使用され、ラインハルトはエキストラの群衆を、魂を持った存在として、時には危険な要素として、嵐、炎、洪水のような

自然の力として利用した。[52]

ラインハルトの演出は、群衆に「色彩豊かなグループを作り」、「造形的な形象を求め」ながら、さらに照明や衣裳の色彩など視覚的な効果も利用してうねるような群衆による表現を生み出している。さらに引用の後半に見られるように、この群衆は人の集まりとして示されるだけではなく、人間以外の何かも表現する存在になっていたことが分かる。それはダンチェンコが群衆に人間の心理や役割を与えていく方向性とは異なっていると言えるだろう。そして群衆の指導には舞踊家や振付家が関わっており、エキストラは演出家や振付家のプランに従って、群舞を振り着けるように実施された。

六　むすびにかえて

ラインハルトとモスクワ芸術座は、いずれも統合的な舞台演出の力を発揮したことで、海外公演を成功させたことは確かであろう。しかし当時の彼らの演出がいずれも「集団主義」的な考えと結びつくものであったということも確認しておきたい。たとえばラインハルトが一九一七年に作成していたドイツ国民劇場構想の企画書には、ドイツ特有の劇場芸術のひとつとして、ヴァーグナー以後のドイツの総合芸術の伝統に触れながら「個人の俳優たちが作品全体の重要性のために有機的に寄与する舞台創造」を揚げている。

こうして実現された総合的な演出は、集団的なアンサンブルを重視する点で、その表現力が人々を圧倒する一方で、それは当時の共産主義的な全体主義との親和性も示すものであった。

たとえば次の引用は、モスクワ芸術座のアメリカ公演に合わせて、ジェストがスタニスラフスキイの俳優指導に関する一〇回のレクチャーを当時アメリカ在住のロシア人俳優ボレスラフスキイに依頼し、それを契機として設立された演劇学校アメリカン・ラボラトリー・シアターに関する記述である。

アメリカの俳優たちはモスクワ芸術座の秘密を学ぶことに興奮したが、アメリカン・ラボラトリー・シアターで学んだ教訓に対する受け止め方は様々であった。アメリカのような個人主義的な社会ではスタニスラフスキイの集団的な考え方は、多くのアメリカ人にとって受け入れがたいものであった。そしてボレスラフスキイは「外国の理想をアメリカの土地に押し付け

ることは不可能だ」と述べている。[53]

つまりアメリカ公演の批評において評価されたモスクワ芸術座の演出の力は、一方で、同時期の政治的な問題とも関わり、個人主義を脅かすものと捉えられたと考えられる。

しかしその演出において特に重視された、ひとりひとりの人物の魂を活かそうとする演技についての考え方は、その後も広くアメリカを初め世界各国に浸透していくことになったと言えるだろう。そして、ラインハルトの演出もまた、ドイツ国内においては全体主義的なパフォーマンスの展開に少なからず影響を与えたと考えられるが、彼自身の海外公演も含めた活動においては、むしろ多様な存在のそれぞれの個性を活かす世界観を舞台に作り上げ、祝祭的な場を生み出し、それは海外公演において違った影響力を発揮したように思われる。

今回、二〇年代のアメリカにおいて彼らの演出の力が示され浸透していく過程をあらためて見てみると、演出による総合的な表現が持ついくつかの性質が、各国の文化的背景の中で取捨選択されながら、受容されていく過程が見られたようにも思う。例えば、一九二七年に初演された『ショウ・ボート』は、人物や物語のリアリティと音楽が統合され、アメリカの新しい総合芸術としてミュージカルの歴史の始まりに位置づけられることも多い作品である。そこには少なからず、当時、ヨーロッパから公演に訪れた劇団や演出家との表現上の接点や影響関係が見出されるのではないだろうか。

注

(1) 拙論「ラインハルト演出「奇蹟」アメリカ公演（一）――その興行的戦略」『演劇学論叢』第十一号、二〇一〇年三月。

(2) Otto H. Kahn Papers, Princeton University Library. Department of Rare Books and Special Collections.

(3) 二〇一〇年の拙論ではカタカナ表記をモーリス・ゲストとしていたが、今回、英語読みのジェストに変更した。モスクワ芸術座に関連する訳書ではジェストと訳されている。彼はビュルニス生まれのロシア系移民で一八九〇年に両親とともにアメリカへ移住。ロシア名は Moishe Gershnowitz だったが、アメリカでは Morris Gest または Maurice Guest と名乗っている。

(4) 二〇一〇年の拙論ではカタカナ表記をノーマン・ベル・ゲッツとしていたが、今回、ノーマン・ベル・ゲデスと表記を改めた。ちなみに伊藤道郎著『アメリカと日本』八雲書店　一九四五年には、ゲッデイスと表記されている。

(5) 拙論「ラインハルトの大劇場演出における無言劇とオペレッター新たな祝祭劇への接点（2）」『文芸研究』一三七号、明治大学文学部、二〇一九年二月。

(6) ニック・ウォーラル著、佐藤正紀訳『モスクワ芸術座』而立書房、二〇〇六年、六二頁。
(7) Frederik D. Tunnat, *„Karl Vollmoeller - Ein kosmopolitisches Leben im Zeichen des Mirakels*, ,tredition Verlag 2008. SS.45-46.
(8) Mary Jane Matz, *The Many Lives of OTTO KAHN*. 1963 NY, p.123.
(9) Ibid., p.69.
(10) チャールズ・アフロン、ミレッラ・J・アフロン著、佐藤宏子訳『メトロポリタン歌劇場　歴史と政治がつくるグランドオペラ』みすず書房、二〇一八年、九五頁。
(11) スタニスラフスキイ著、蔵原惟人・江川卓訳『芸術におけるわが生涯（下）』岩波書店、一九八三年、二九九頁。
(12) ダンチェンコ著、内山敏訳『モスクワ藝術座の回想』早川書房、一九五二年、二五四―二五六頁。
(13) Cassandra M. Brooks, *CULTURAL EXCHANGE: THE ROLE OF STANISLAVSKY AND THE MOSCOW ART THEATRE' 1923 AND1924 AMERICAN TOURS*. Thesis Prepared for the Degree of MASTER OF ARTS UNIVERSITY OF NORTH TEXAS,August 2014.
(14) Matz, op.sit., p.118.
(15) ジェストは興行主の最初の仕事として一九二二年にニキータ・バリエフ（Nikita Balieff,1873-1936）の『蝙蝠座』のアメリカ公演を成功させた。
(16) Matz, op.sit., p.118.
(17) Oliver M.Saylor, *Inside The Moscow Art Theatre*, 1925 New York
(18) Ibid., p.18およびMatz, op.sit.,p.118.にも十三演目で三八〇回の公演の記述がある。なお、具体的な訪問地については、Otto Kahn Papers, Box.24. の決算資料を参照した。
(19) John Kobler, *The Magnificent-The Life of Otto Kahn*,1988 NY, p.134.
(20) Walter Duranty, *Russian Players Coming to America: Moscow Art Theatre Company Leaves Soon on Tour, Reaching Here in January*, The New York Times. August 28. 1922. In Cassandra M. Brooks, op.sit., p.55.
(21) ジーン・ベネディティ著、高山図南雄・高橋英子訳『スタニスラフスキー伝1863-1938』晶文社、一九九七年、三五〇―三六一頁に、アメリカ巡演二シーズンの日程、場所、演目についての記述があり、おおよその動きが分かる。
(22) Otto Kahn Papers, Box.34-9には、二シーズン目のモスクワ芸術座の巡演に関する収支報告の資料が残されており、日程および都市ごとの収支記録が分かる。また都市の総てではないが使用された劇場についても記載されており、ニューヨーク公演にはセンチュリー・シアター、ジョルソン・シアター、インペリアルシアターなど、複数の劇場で公演が行われたことも見て取れる。
(23) ベネディティ、前掲書、三五〇―三六一頁。
(24) Elena Poliakova, *In Time, Out of Time: The Moscow Art Theatre's American Tours*, in Laurence Senelick (ed.),

Wandering Stars, University of Iowa Press, 1992, p.36. Brooks, op.sit.., p.65.

(25) Matz, op.sit., p.118. ちなみにこの決算の数値についてKobler, op.sit., p.134.では、初年度の収入が二四、五一五ドル、翌年の赤字が四七、七七二ドルと記されており誤差がみられる。Otto Kahn Papers, Box.34-9の決算資料では二シーズン目の赤字金額が四七、六六二ドルと記されており、Matzの記述の方が正確ではないかと推察される。

(26) Kobler, op.sit., p.134.

(27) Brooks, op.sit.., p.47.

(28) Ibid., pp.57-58.

(29) Kobler, op.sit., p.135.

(30) Laurence Senelick(ed.), *Stanislavsky: A Life in Letters,* Routledge, 2014, pp.424-435.

(31) Elena Poliakova, in Senelick 1992, op.sit., p.36.

(32) Even L.W., *The Death of Pazukin.*, New York Herald, November 23, 1923. In Brooks, op.sit., p.62.

(33) Edith Wharton, *The Age of Innocence,* London 2001, p.15 所収、アフロン、同著、六頁。

(34) アフロン、同著、四四頁。

(35) Kahn, The Metropolitan Opera, pp.20-21. 所収アフロン、同著、一二九頁。

(36) Olin Downes, New York Times, 1932.5.22, 所収、アフロン、同著、一三五頁。

(37) 同著、一〇八―一一三頁。

(38) Matz, op.sit., p.120.

(39) Ibid., p.121.

(40) Ibid., p.126.

(41) Brooks, op.sit.., p.55.

(42) ダンチェンコ、前掲書、一一九〇頁。

(43) Brooks, op.sit.., p.126.

(44) Brooks, op.sit., p.65.

(45) ダンチェンコ、前掲書、一一七一頁。

(46) Kobler, op.sit., p.134.

(47) ダンチェンコ、前掲書、一一七一頁。

(48) Alexander Woolcott, *Vanity Fair,* March 1923, Mel Gordon, *Stanisulasky in America*, Routledge 2010, p.x.

(49) ダンチェンコ、前掲書、一一七四頁。

(50) 同著、一一七一―一一七二頁。

(51) 同著、一二三九―一二四〇頁。

(52) Max-Reinhardt-Forschungsstätte Salzburg (Hrsg.), *Max Reinhardt. Sein Theater in Bildern*, Friedrich Verlag. 1968, S.109.

(53) Sharon M. Carnicke, *Boleslavsky in America*, in Senelick 1992, p.121.