

# 映画における「余分なもの」とジャンルの問題

—ピリエフ『シベリア物語』を読み解く—

長谷川 章<sup>1</sup>

Вопросы о «лишнем» и жанре в кинематографе:

Пересмотр фильма Пырьева «Сказание о земле сибирской»

Акира ХАСЭГАВА<sup>1</sup>

## CONCEPT

Настоящая статья посвящается произведению И.Пырьева «Сказание о земле сибирской»(1947), особенно вопросу о излишне огромном количестве дыма в конечной части этого фильма. Проверая достоверности разных мнений Барта, Томпсона, Эйхенбаума о «лишнем» в кинематографе, автор приходит к выводу, что излишность количества дыма в фильме Пырьева не объяснима мнениями трех киноведев. Автор считает, что излишность происходит из-за жанрового конфликта между музыкальной комедией и биографическим жанром. После развязки биографической проблемы героя заметная специфика музыкальной комедии проявляется. Излишность дыма связывается с этим жанровым поворотом.

**Ключевые слова :** советское кино, мюзикл, Иван Пырьев

**Key words :** Soviet- cinema, musical, Ivan Pyrev

### 1. はじめに

どんな映画の中にも、一見、物語の叙述に直接関与しないような「余分な」部分がある。もちろん、芸術性を追究した映画ではそうした部分があってこそ、作品の質が保証されるのだが、エンターテインメント映画や特定の抑圧的な時代（スターリン時代のソビエト映画等）の映画では、このような「余分」がなるべく生じないように大幅な抑制が掛けられる。こうした場合、映画に「余分な」部分があっても、それはステレオタイプ化され、記号的な意味付けに限定されることがほとんどである（例えば、シーンとシーンの中の装飾的な自然描写等）。

しかし、ステレオタイプ化した余分な細部のあり方にも、それなりの存在理由はあるはずであるし、なぜ、ここで物語の平易で円滑な叙述に抑制がかけられているのかを考えることは、作品全体を新たな角度から考えるきっかけにもなるはずである。本稿では、戦後スターリン期の作品『シベリア物語』（イヴァン・ピリエフ監督：1947年）を取り上げて、こうした一見余分に映る細部が作品全体とどのように関わるのかを分析しながら、

同時代の映画ジャンルの問題にもリンクさせて考えていきたい<sup>1</sup>。

### 2. ピリエフ『シベリア物語』

ピリエフは1930年代後半から『豊かな花嫁』[1937]、『トラクター運転手』[1939]といった農村ミュージカル・コメディで人気を博した監督である（ただし、彼にはミュージカルではない『党员証』[1936]や『戦後の夜6時』[1944]といった作品も数多い）。彼は第二次大戦後もミュージカル『クバンのコサック』[1948]を監督する等、スターリン期の規範を忠実に守りながら映画製作を行った。

しかし、ピリエフについて注意しなければならないのは、1901年生まれで彼がアヴァンギャルドと無関係ではなかったという点である。彼の芸術的キャリアは21年、プロレトクリト第一労働者劇場に入団したことから始まる。彼はそこでエイゼンシュテインが演出するJ.ロンドン原作の『メキシコ人』やオストロフスキイ作『どんな賢人にも抜かりがある』に出演する（エイゼンシュテインの初監督作品となった劇中映画『グルーモフ

<sup>1</sup> 秋田大学教育文化学部

の日記」[1923]にも出演)。しかし、その後エイゼンシュテインとの確執からプロレトクリトを去り、国立メイエルホリド実験演劇工房に移る（ここではオストロフスキイ作『森林』やエルドマン作『委任状』に出演）<sup>2</sup>。

映画界に転じたのはその後のことであるが、こうした環境を出発点としたことは一定の影響を後の彼に及ぼしているとみることもできる。例えば、トゥロフスカヤは、プリエフが現実とまるで接点を持たない「現代のルポーク（民衆版画）」をつくりつづけたのは、約束事やジャンルといった概念への志向が強かったためであり、その原因の一つとしてメイエルホリドの影響をあげている<sup>3</sup>。なお、プリエフの作品は同時代、すでにルポークを連想させたようで、ユレーネフは、『シベリア物語』を見たエイゼンシュテインが、映画がブラハのスタジオで撮影されたことに絡めて、「チェコスロヴァキア版のロシア・ルポーク」と酷評したエピソードを伝えている<sup>4</sup>。このような約束事を強く意識させる作風は確かにアヴァンギャルド時代の名残と言えるかもしれない。

だが、一方で、プリエフのミュージカル自体は農村の豊かさを非現実的に強調しながらも、その世界の中で平板に物語を叙述することに徹していて、映画内の空間に破綻をもたらすことはない。例えば同時代のアレクサンドロフのミュージカルと比較してみよう。アレクサンドロフの作品も体制的映画の範囲にとどまっているが、その主人公たちは時として、夢や鏡、模型の中の世界に入ったきり元の世界に戻ることがないまま、物語が平然と進行していく。アレクサンドロフ作品では、むしろそうした時空間の露骨な非論理性を楽しんで導入するようにさえ映る（特に『明るい道』[1940]）。こうした時空間の露骨な非論理性はプリエフにはほとんどみられない。その点で、プリエフは古典的規範の枠組により忠実な監督だと言える。だが、それにもかかわらず、彼の『シベリア物語』の後述するシーケンスは、作品自体やジャンルのあり方に対して根本的に再考を迫るような、自己言及的要素が突出しているのである。

### 3. 『シベリア物語』の「煙」

では、これから『シベリア物語』を検証していこう。この映画は、それまでのプリエフの農村ミュージカル映画を部分的に踏襲しながら、従来の牧歌的な作品とは違ってシリアスなテーマを扱っている点が第一の特徴である。主人公のピアニストは戦争で手を負傷し、将来を悲観してモスクワ音楽院を辞めて故郷のシベリアで暮らすようになる。そこで民衆的な音楽の魅力と活力に触れ、芸術家としての自己を新たに取り戻すというのが大まかなプロットなのだが、戦争による挫折の克服、芸術家の再生という従来の彼のミュージカルにはなかった深刻な

テーマが取りあげられている。

また、シリアスなテーマを導入することで、ジャンルに関して変化が生じるようになった点も特徴的である。この映画は、ミュージカルの要素を残しながらも、同時代ハリウッドの『楽聖ショパン』[チャールズ・ヴィダー監督：1945年]やソ連のアレクサンドロフの『作曲家グリムカ』[1950]のような映画に接近している。この2作品はミュージカルの形式をとらない音楽家の伝記映画である。一般にミュージカルは物語の叙述よりも音楽の自律性を志向する。物語全体のバランスを考慮せず、劇中のミュージカル・ナンバーに極端に比重を置く場合も多い。しかし、音楽家を主人公とする伝記映画は物語に従属していて、ミュージカルのように日常場面で突然歌いだすことはない。音楽が導入される場合は、そこがコンサートのシーンであると説明がされる等、相応の動機付けが行われる。『シベリア』は実在の人物を描いた映画ではないが、芸術家の挫折と再生というシリアスなテーマに焦点を当てることで、ミュージカルの要素を残しながらも、より深刻なテーマにふさわしい伝記映画の形式に近づいていったのである。

このようなジャンル混濁的な要素は映画自体の出来映えにも影響を与えている。この映画を全般的に評価するならば、ジャンルが混濁しているせいでシリアスな部分とコミカルなエピソードが互いを否定しあい、中途半端な結果になっていると言えるのである。芸術家の再生というテーマは深みがなく、コミカルなエピソードも十分に活かしきれていない。例えば、シベリアに身を隠した主人公は偶然、かつて互いに思いを寄せあっていた女性声楽家と再会する。一方、主人公を秘かに思っていた現地の娘はその光景にショックを受け、さらにその娘に気のある運転手が主人公に憤りを感じるようになる。この四角関係をもっと発展させれば、すぐれたコメディイになっただろう。しかし、メインの再生のテーマがコミカルなエピソードのそれ以上の発展を許さない。その一方で、スターリン期特有の政治圧力が幸福な結末を外部分から強要するせいで、シリアスなテーマ自体も十分に展開できないのである。

以上を考えれば、この映画は、いくつかの音楽シーンは楽しげだが、政治的な圧力で可能性を汲みつくせず、構成にも難がある作品だということになる。しかし、それにもかかわらずエンディングで、観客は何か気がかりなものに出会うのである。

エンディング [113:06-114:33] では、主人公と恋人、その友人（上述の運転手）と恋人（シベリアの娘）の二組のカップルが結ばれ、モスクワから列車でシベリアを目指す。4人は車窓を全開にして歌う。ここまではハッピーエンドで終わる当時のあらゆる映画と比べて、特段

変わったことはない。4人の歓喜にあふれる歌声にあわせて、車窓のカーテンが風に吹かれ、蒸気機関車の白煙が楽しげに画面をよぎっていく。このように事物も彼らを祝福して映画は終わるのだと観客は思うだろう。しかし、何か気がかりな事態とはまさにその煙に関わるものなのだ。煙は急速に量を増していく。4人の姿は煙にかき消されることの方が多くなり、そもそもこれでは歌えないだろうと思える量にまで達する。やがて煙は画面を埋め尽くし、最後は雲海のような煙の奔流だけが示され、映画は終わる。

このあまりに大量の煙は何を意味するのだろうか。もし、『シベリア』において煙がここだけだとしたら、監督のやや行き過ぎた演出という程度ですむかもしれない。しかし、あらためて見直すと、この映画には、汽船の煙、砲煙、サモワールの湯気、地吹雪等、煙状のものが数多く登場している。そう考えれば、エンディングの煙の奔流は映画全体における煙のテーマを盛大に締めくくる存在にさえ映る。しかし、それでも、たびたび登場する煙が映画全体にどのように関わってくるのか、あるいはそれがエンディングでこれほど大量に現れるのはなぜなのかという疑問は当然残る。エンディングの煙は映画全体の構成と意味づけに何かを問いかけているようにさえ映るのである。

#### 4. 第三の意味／過剰／ザウミ

ところで、映画において、異様な存在感を示す事物が物語の叙述と関係なしに登場することは、これまでもしばしば指摘されてきた。もっとも有名なのは1970年に書かれたバルトの「第三の意味」であろう。事物が舞台装置や衣装の一部となって物語について情報を伝えるのでもなく、何かを象徴するのでもなく、ただどこか異様で過剰な存在感を示すケースについて彼は言及する。それは、エイゼンシュテインの『戦艦ポチョムキン』[1925]では老女のかぶる頭巾や、女性の巻き髪のボリューム感であり、『イヴァン雷帝』[1945, 1946]では劇中宗教劇の少年たちの衣装についてである（「彼らの襟巻の中学生のような滑稽さ」）<sup>5</sup>。こうした事物が観客に与える存在感を「第三の意味」と彼は呼ぶが、それは何も表現せず、言語化を拒絶し、そのためにこそ一層観客を惹きつけるものとなるのであり、バルトはそこに「映画的なもの」の新たな可能性を見出すのである。

バルトの「第三の意味」はショットに映った事物に限定されている（しかも彼の分析の対象はスチール写真のみである）が、トンプソンは『雷帝』のテキスト分析をする中で、その対象をジェスチャーやモンタージュ、音声の使用法にまで広げ、映画内の動機付けを欠いた説明不能な部分を「過剰 (excess)」と名付けた<sup>6</sup>。彼女が

『雷帝』でこの実例として指摘するのは、宗教劇のシークエンスではバルトの言うマフラーの他、登場人物のペイントした顔、シンバルの音、少年たちの頭上にある後光などである<sup>7</sup>。この過剰があるおかげで、観客は映画が約束事であることに気づき、物語機能が要求する以上に長く手法に着目する。それは、もちろん彼女が提唱するネオ・フォルマリズム的な映画研究の立場からは、かつてのロシア・フォルマリストたちが提唱する知覚の遊戯、知覚の遅延と同じ効果をもたらすことになるのである。

なお、ロシア・フォルマリストの映画論の中では、エイヘンバウムが以上に近い考えを提示している。彼の「映画文体論の諸問題」[1927]ではフォトジェニーの概念がザウミ（超意味）の系列に入れられているのである（「フォトジェニー、それは映画の《ザウミ的な》本質であり、この意味で音楽、文学、絵画、運動等の《ザウミ》のアナロジーとなっている」）<sup>8</sup>。ここでの映画的ザウミを物語の内容（意味）から外れた事物の生々しい存在感と考えれば、トンプソンの言う過剰はエイヘンバウムと重なる部分があることになる（トンプソンは自己の理論を確立する際に、フォルマリストの映画論は時代遅れだと断じ、文学理論からの成果のみを取り入れたにもかかわらず）。

さて、それでは、『シベリア』の煙は、こうした「第三の意味」や「過剰」、あるいは「ザウミ」にあたるのだろうか。結論から言えばそうはならない。バルトの「第三の意味」は意味を明白に伝えない点で「鈍い意味」とも呼ばれるが、物語の叙述から離れてそのように「鈍く」存在感を示すだけの事物と『シベリア』の煙はやはり違っている。エンディングの煙はあきらかに大団円の喜びや音楽の高まりと連動しているのであって、物語から逸脱することはない（この点ではザウミとも違っている）。

一方、トンプソンのかなり拡大した概念と比較しても煙がその一部と考えるのは無理がある。たしかに量としては多すぎる。しかし、トンプソンの過剰は、映画内現実や構成上の動機付けから離れており、物語を単純に追うことは映画理解のごく一部に過ぎないことを観客に知らしめる働きをもつのである。この点で、過剰は映画というメディアの認識を更新させる機能を担っているのである。それに対し、ブリエフの煙はこれまで語られてきた物語世界を積極的に相対化することはない。

このように考えれば、『シベリア』の煙は物語の叙述から離れられない中途半端な存在ということになる。しかし、それにもかかわらず、あの煙は依然として何か気がかりなところを残してはいないだろうか。そこで、次に少し発想を変えて、このシークエンスをトゥイニャー

ノフの理論に引き寄せてみよう。彼の理論はこれまでとは別の角度から煙がこれほどまでに多量な理由を解き明かしてくれそうなのである。

## 5. 煙とシンメトリー

先に述べた通り、トンプソンは1980年代にネオ・フォルマリズム的な映画研究を提唱した際に、その理論の基盤として採用したのはロシア・フォルマリズムの文学理論であって、映画理論ではなかった。彼女は、彼らの映画理論を重視しない理由について、それらが映画を詩的言語の等価物としてしか考えず、その一方でなぜ映画が言語の一種と言えるのかを明白に理由付けしていないからだと説明している<sup>9</sup>。それ以来、フォルマリストの映画理論は一時代のものとする見方が定着しているが、著者もそれにあえて反駁する気はない。しかし、映画の中に何か記号性を意識させる存在が現れるとき、彼らの理論に重ねてみたくなるようなところがあるのも事実なのである。

例えば、ロシア・フォルマリストたちは1927年に論集『映画の詩学』を公刊するが（上述のエイヘンバウム論文もこの一部）、その中の「映画の基礎について」でトゥイニャーノフは、ショット内の人物や事物は「差別的記号」とであると述べている。その際、彼は何気なしに「汽船の煙」の例を挙げる。「汽船の煙や流れゆく雲は、それ自体としてだけではなく、それ単独ではなく、人気のない通りをたまたま歩いている人と同様に、あるいは他人や事物に対してしめす顔の表情や身振りと同様に必要なのである。それらは差異化された記号として必要なのだ」<sup>10</sup>。

ここでの主張は、人物と同様、事物もショットの中でショットを分節化する独自の記号となり、ショット内の他の記号と改めて相互関係を結ぶということにある。これを考えると、『シベリア』のエンディングの煙も同じような存在ではないだろうか。この映画の煙は、ショット内の他の記号よりも優位に立つドミナントとして機能し、1つのショットばかりか映画全体のトーンを規定しているようにみえるのだ。では、この煙は映画内でどのように機能しているのだろうか。

ここで、ひとつ気になるのは、この映画における煙とシンメトリックなモンタージュとの関係である。エンディングで主人公たちが歌っているシーンでの煙とラスト・ショットの煙の奔流は向きが逆で、シンメトリックになっている。このシンメトリックなモンタージュは映画の後半で何度か用いられる。例えば、主人公がシベリアの奥地で自分に思いを寄せる女性と再会するシーンである。別れ際に二人は手を握りあうが、そのシーンでは正反対の角度から撮られた2つのショット（向かい

合う二人を左右逆向きに撮ったショット）が連続して示される [72:46-73:00]。もちろん、外面的にはほとんど目立たないモンタージュなのだが、なぜこのようにシンメトリックに並べてつなげるのか、その意図は明らかにされない（それまでは、アングルを変えて再度提示するようなモンタージュはみられない）。

この隠れたシンメトリーの強調が煙と結びつくのは、主人公が作曲したオラトリオが演奏されるシーケンスである。オラトリオでは数世紀にわたるシベリア開拓が描かれ、その成果として工場の短いショットがいくつか立て続けに示される [108:51-109:01]。工場の煙突の煙は、最初は右にたなびき、次は左にたなびくといったようにシンメトリックに提示されている（右→左→右→左→右と提示。オラトリオでは、シンメトリックなモンタージュは他にもあるが、煙突の煙が一番長くつづく）<sup>11</sup>。

このように要所要所で秘かにシンメトリーが強調された後に、エンディングの煙が登場するのである。当初のシンメトリーの強調（正反対の角度から撮られる二人）はシンメトリックな煙（交替で左右に流れる煙突の煙）のイメージへと変わり、最後は汽車の煙と正反対に流れる水平の煙の奔流で終わる。『シベリア』では「高さ」は重視されない。例えば、映画には飛行機が登場するが、不時着シーンしかない。代わりに水平性が強調されるのであり、ラストの至高の幸福感も、「昇天」という本来垂直の運動が横への水平運動に転換された形で示されることになる。このようにシンメトリックなモンタージュは水平性という隠れたモチーフを顕在化させる契機として使われているのである。その際に、こうした水平的な運動は、煙という実体が定かでない、ある種抽象的な物質によって表象されることになる。

ところで、この映画で水平性が強調される理由はいくつか考えられるだろう。本来垂直方向の昇天が水平の運動性に変えられてしまうのは、ことによれば、末期スターリン時代特有の到達すべき高みを失った自己閉塞性と関係があるかもしれない。列車の煙とラスト・ショットの煙の向きが正反対なもの、運動を表象しながら運動性に抑制をかけていると考えることもできる。

しかし、ここではあまり飛躍せず、もう少し実証的に煙とシンメトリーの問題を検証してみたい。いま仮に、この映画の煙とは映画内世界の事物の再現というよりは、映画における情緒的な運動性を表象する記号であると考えてみよう。この運動性は、もちろん映画の音楽がもたらすものであり、煙の動きはその運動性を補完する。例えば、シベリアの茶亭で陽気な歌が披露されるシーンでは、客席のそこかしこで煙草の煙とサモワールの湯気が穏やかに立ち上がっている [50:31-53:31]。一方、北極圏で主人公が孤独にオラトリオの創作に取りかかるシ

ーンでは、不安げな音楽が流れる中、屋外で地吹雪が吹き荒れている [91:07-91:35]。いずれも煙状の事物（湯気・地吹雪）の動きが音楽と連動してある種の情緒をつくりだしている。

もちろん、こうした使い方自体はひどく陳腐なものだが、情緒を形成するという点では、オラトリオの煙をつなぐシンメトリックなモンタージュも同様である。オラトリオでは、ロシア人によるシベリア進出の歴史が物語られるが、工場の煙のシンメトリーはその進出の成果が讃えられるシーンで登場する。ここでのシンメトリーは、勇壮な音楽と連動しながら、交互に向きを変える水平方向の煙によって征服された国土の広大さを強調し、一方でシンメトリーそれ自体が安定感を観客に与えるが、それは、もちろん、どこかを指す必要がもはやなくなった国家の安定の表象ともなっている。

エンディングの煙やそのシンメトリックなモンタージュのあり方も以上の延長上にある。オラトリオの中でロシアによって併合され、安定化した広大な国土を主人公たちはいま一度東へ向かう。この作品は登場人物たちの度重なる東西の往復から成り立っていて、それによっても安定化は図られているのだが、エンディングの煙のシンメトリックなモンタージュはもう一度そのことを確認する。一方で、煙はラスト・ショットへ向けて増大し、巨大な奔流となることで、音楽の高まりそのものを視覚的に置き換えたものとなっていくのである。

エンディングの煙の奔流はこのような構成上の理由から生じたものであろう。トンプソンの言う「過剰」は構成上の理由でも動機付けが不可能なものとするのだから、この煙はやはり「過剰」ではない。しかし、それでも注目に値すると考えるのは、煙が俳優たちや他の事物とは本質的にレベルが異なっているという点である。煙以外のものが画面内で物語の叙述に専念しようとしているのに対し、煙は画面の外の音楽と連動して画面内に進入する。それはある意味、音楽の視覚化であり、他の事物と観客に対して特定のトーンを指示する記号のようなものである。しかも、その権限は時として絶大で、最終的には他の事物を覆い隠してしまうのだ。このように明らかに異質な極めて記号性の高い存在が、映画内で他の事物と共存しながら、特殊な作用を及ぼしている点は注目しなければならない。

## 6. 終りに

『シベリア物語』における煙の役割は、大体以上のようなものだが、最後にもう一つ指摘しなければいけないことがある。プリエフのミュージカル作品はもともと平板な枠組で物語を構築してきたのだが、なぜ『シベリア』だけが例外的に、音楽の視覚化の問題を浮かび上が

らせてしまうのだろうか。

これは先に触れたジャンルの混淆の問題と関わっている。この映画では、芸術家の挫折と再生という深刻なテーマがミュージカル・コメディ的なエピソードの展開を抑制していた。しかし、その深刻さも幸福を強要する政治圧力によって大した葛藤もなく解消されてしまう。その解消のされ方はスターリン期特有のものである。主人公が作曲したオラトリオが演奏される場面では、シベリア開拓の歴史と成果が讃えられ、主人公は大喝采を浴びる。この政治色むき出しのシークエンスによって、主人公のそれまでの苦悩は解消されるのである。以後、ラスト数分間の展開では先述の通り、主人公を含む二組の男女がシベリア行きの列車で歌うことになる。このわずかな時間に映画のミュージカル的な特質は遅れを取り戻そうと一挙に息を吹き返すのである。

オラトリオのシークエンスは音楽家の苦悩のドラマの大団円であるが、列車のシークエンスはミュージカルとしての大団円である。そこではミュージカルの特質に従って、人間と音楽が同化しようとする。しかし、そのための時間が足りない。結局、主人公たちの歌声の高まりだけでは不足で、それを補うように煙の量が増大し、音楽の視覚化の機能を果たしながら画面全体を覆いつくしてしまうのである。それまでの煙の用法が控えめで陳腐なのに対し、ここでの煙は一挙に力を増し、映画内でもっとも特異な存在となるのだが、それは、ジャンルが抑制を受けて生じたフラストレーションの結果とみなすことができるのである。

\* \* \*

先に述べたように『シベリア物語』は、ジャンル混淆のため、また同時代の硬直したイデオロギーのため、結論から言えば、中途半端な出来の作品にすぎない。映画のラストで現代の観客の目を惹く部分があったとしても、それは偶発的な欠陥によるものなのであろう。だが、そのことが逆に、スターリン期の凡庸な作品であっても自己言及的にジャンルの問題を語りうるということを証明してくれるのである。従来の全体主義批判的な映画読解では、スターリン期の映画の多くは千篇一律に扱われることが多かったように思う。しかし、『シベリア物語』の煙のような欠陥や余分な部分から、あらためて諸作品を見直すことは映画史を再考する重要な契機を与えてくれる。そのことによって、すでに決着がついているように見える時代の映画もあらたな形で捉え直すことができるはずなのである。

## 【註】

- \*1 この映画の日本公開時タイトル、ビデオ・DVD販売タイトルは『シベリヤ物語』であるが、本稿では標準的な

- 「シベリア」で表記する。なお、著作権を考慮しスチール写真は掲載せず、日本販売DVD『シベリヤ物語 [完全版]』[発売元：アイ・ヴィー・シー、製品番号IVCF-2067]の経過時間を付記することにした。例えば、[50：31-53:31]とあるのは「50分31秒目から53分31秒目」の部分のことである。
- \* 2 Р. Юрнев. Иван Александрович Пырьев (Биографический очерк)//Г. Марьямов (ред.). Иван Пырьев в жизни и на экране. Страницы воспоминаний. М., Киноцентр, 1994. С.10-16.
  - \* 3 М. Туровская. И. А. Пырьев и его музыкальные комедии//Киноведческие записки. №1, 1988. С.118, 134.
  - \* 4 Юрнев. С.46.
  - \* 5 ロラン・バルト「第三の意味」、『ロラン・バルト映画論集』(諸田和治編訳, 筑摩書房, 1998年) p.22-30.
  - \* 6 K. Thompson, *Eisenstein's Ivan the Terrible*. Princeton Univ. Press, 1981, p.287.
  - \* 7 Ibid., p.299.
  - \* 8 Б. Эйхенбаум. Проблемы киностилистики//Р. Копылова (ред.). Поэтика кино. Перечитывая (Поэтику кино). СПб., Российский институт истории искусств, 2001. С.15. 訳出に際してはB.エイヘンバウム「映画の文体論の問題」(齊藤陽一訳)(大石雅彦・田中陽編『ロシア・アヴァンギャルド3 キノ』国書刊行会, 1994年)を参照した。
  - \* 9 Thompson, p.31.
  - \* 10 Ю. Тынянов. Об основах кино//Поэтика кино. Перечитывая (Поэтику кино). С.49-50. 訳出に際してはYu.トゥイニャーノフ「映画原論」(大石雅彦訳)(『ロシア・アヴァンギャルド3 キノ』)を参照した。
  - \* 11 このようなモンタージュの原型はすでに1936年の『党员証』にも見られる。ここでも、シベリアの風景を描くのに短いシンメトリックなモンタージュが使われているのである。