

映画と視覚芸術

—— 帝政期ロシア映画における空間の画家エヴゲーニイ・パウエル ——

小 川 佐和子*

エヴゲーニイ・フランツェヴィチ・パウエル（Евгений Францевич Бауэр, 1867-1917, 図1）は、革命前のロシア映画界で名を馳せた監督である。彼がはじめて監督をつとめたのは、1913年、人生も半ばの45歳のときである。ほどなくしてパウエルは一躍人気監督へとのはりつめ、次々と作品を世に出していく。亡き妻の幻覚にとらわれ瓜二つの別の女性を妻の遺髪で絞殺する孤独な中年男、嫉妬に狂う男に蜘蛛の巣のように絡みつかる清純な娘、悪魔に身を売り賭け事で破滅する侯爵、男をはしごして次々と彼らを死へ追いやる悪女など、いまだ19世紀のブルジョワ文化が亡霊のように跋扈する帝政ロシアのスクリーンを、パウエルはこうした退廃的なドラマで満たした。アスタ・ニールセンやマックス・ランデー、ワルデマー・シランダーら外国の映画スターが人気を博すなか、パウエルはイヴァン・モジューヒンやヴェラ・ホロドナヤ、ヴェラ・ユレーネヴァといったスターたちを発掘し、国内の映画俳優の育成にも貢献した。そして1917年の6月、パウエルが映画界に入って5年目を迎えたとき、すなわち二月革命勃発からわずか数カ月後のこと、彼はヤルタでのロケーション撮影にて黒海沿岸で足を滑らせるという事故に遭い、長期療養中に結核にかかって亡くなる。この短期間にパウエルは85作品もの映画を量産し¹⁾（現存しているのは24本）、ロシア映画史における最初の黄金期を築きあげた。

パウエルは革命の息吹とともにこの世を去った。それはエイゼンシュテインやジガ・ヴェルトフらが活躍した輝かしい20年代ソヴィエト映画の影に身を潜めることを意味した。映画史において、ブルジョワ社会を舞台に繰り広げられる病的なメロドラマが流行した帝政期と、映画の革命/革命の映画を目



図1 エヴゲーニイ・パウエル

*おがわ さわこ 京都大学人文科学研究所助教

指した初期ソヴィエト映画には大きな断絶がある。帝政期の映画は長らく触れてはいけない過去、開けてはいけないパンドラの箱だったのである²⁾。映画史の溝に陥った帝政期のロシア映画群をパウエルの足跡と彼が目指した美学をたどることで、新たな歴史のなかに刻み込むべきであろう。

本稿では、パウエルがどのようにして意識的な「映画作家」となっていったのか考えていきたい。議論の流れとしては、他国と異なるロシア映画固有の形式とパウエルの映画形式を踏まえた上で、監督以前の舞台装置家としてのパウエルの半生を追う。つづいてその監督前史が後の彼の映画製作にどのような影響をもたらしていったのか、映画におけるセノグラフィーの観点から作品分析を行う。以上のパウエル映画の過剰な視覚的特性を通して、19世紀以前の「芸術」と20世紀の映画メディアの和合の様相を捉えていきたい。

1. 帝政ロシア映画について

1-1. サロン・メロドラマとロシアン・エンディング

ロシアにおける映画産業は、1896年にサンクト・ペテルブルグとモスクワでフランスのリュミエール兄弟のシネマトグラフが公開されたことに端を発する。リュミエール社の撮影技師らがロシアを拠点に映画製作を開始し、つづいてフランスの大手映画会社パテやゴーモンがモスクワに支社を設立したように、1908年頃までは映画大国フランスがロシアの映画市場を支配下に置いていた。同時期にロシア国産の映画製作は始まるものの、第一次世界大戦開戦までは依然としてフランス映画³⁾をはじめ、イタリアの古代史劇映画や心理主義的なデンマーク映画、ドイツ映画が国内の映画館の呼び物となっていた。草創期のロシア映画はそれらの粗悪な模造品にすぎなかったのだ。

ところが、第一次大戦開戦に伴い、外国映画の輸入が減少すると、自国の映画製作は急増していく。プロデューサーのエルモリエフ曰く、戦争はロシアにおける映画経済全体の上昇をもたらしただけでなく、新しいリアリズムを生みだし、映画を芸術形式へと発展させる一助となったのである⁴⁾。1910年代半ば以降、犯罪・冒険物、喜劇といった新たなジャンルがロシア映画に加わり、とくにサロン心理劇が主流のジャンルとなった。フランス的もしくはコスモポリタンの、未だプリミティブな形式にロシア製のタグをつけたにすぎなかった映画群が、より洗練されたロシア固有の形式を獲得していったのもこの時期である。

ロシア映画の主題についても触れておこう。主な原案は同時代の通俗的なロシア文学、外国文学、ならびにオリジナルの映画脚本である。ロシアでは脚本家や原作者はスタッフのなかで最も重視され、デカダン派の作家レオニード・アンドレーエフ、アレクサンドル・クプリーン、ゾーヤ・バランツェヴィチといったセンセーショナルな作家や大衆作家による同時代的な主題、

さらには自殺、傷害、殺人といった日常の三面記事を反映したシナリオが、古典文芸よりも幅広い観客を惹きつけていた。こうして都市の映画館は、下層階級、プチ・ブルジョワ、学生、知識人層とあらゆる階層の観客が足を運ぶ場となった⁵⁾。

なかでも第一次大戦中のロシア映画界で大流行を見せたのは「サロン・メロドラマ」というジャンルである。これは架空の社交界を舞台にブルジョワ階級の登場人物が悲劇的な運命に巻き込まれていく退廃的なメロドラマである。同時期のイタリア映画やデンマーク映画の影響を色濃く受けているが、そのオカルト性や病的な主題、執拗なまでに緩慢な演出と内面を表出する心理的な演技という面で、ロシアに固有のものである。アメリカの快活な連続活劇映画が広範な観客を獲得する一方、この種のきわめて不健全ともいえるべきメロドラマも数年のうちに一気に開花し、観客の心を捉えていったのである。ロシア映画は扇情的なものとなり、センセーショナルな映画の広告が巷にあふれかえった。

このような主題は、帝政ロシア映画にさらなる特徴的な形式をもたらした。「終わり悪しければ全てよし」とアメリカの批評家に揶揄された「アンハッピー・エンディング」である。帝政ロシア映画のラストは必ず悲劇（死か発狂）で終わり、悲劇的な結末を好むロシア人観客向けに、外国の製作会社が本来はハッピー・エンドを迎えるはずのオリジナルのラスト・シーンを、ロシアへの輸出用にわざわざ悲劇的結末へ変えたバージョンを製作したのである。ロシア国産映画の悲劇的結末、および輸入映画の悲劇版のラストは共に「ロシアン・エンディング」と呼ばれる。悲劇的メロドラマの観客への感染力は相当のものであり、ロシアの映画館では、映画の登場人物に同一化するあまり感情の高ぶった観客の自殺が多発するほどであった。映画館で横行する自殺は否定的な宣伝となってしまう、映画館主は大いに頭を悩ませたのである。

さて、ロシア映画が開花していくこの時期に、パウエルは彗星のごとく映画界に登場した。1913年、モスクワでオペレッタの舞台装置家および俳優として生計を立てていたとき、パウエルはドラニコフ & タルドゥイキン社の記念史劇映画『ロマノフ王朝統治三百年記念祭』*Трехсотлетие царствования Дома Романовых*（1913年、アレクサンドル・ウラリスキー/ニコライ・ラリン監督）の舞台装置を担当してみないかと声をかけられる。パウエルはこれがきっかけで映画界と関わるようになり、ロシア最大手の映画会社を営むA・ハンジョンコフの申し出を受け、年収4万ルーブルで監督として抜擢された。この額は当時の映画監督としては国内の最高収入である⁶⁾。芸術的な質の高い製品で知られるハンジョンコフ社は、パウエルに一点集中化した製作方針をとった。パウエルはほぼ全作をハンジョンコフ社で製作し、多くの映画スターも輩出して同社に多大な貢献をしたのである。パウエルが最も得意としたジャンルこそサロン・メロドラマであり、このジャンルの流行をもたらしたのは彼の作品によるところが大きい⁷⁾。いずれも結末はピストル自殺、投身自殺、決闘、殺人、発狂と、ロシア映画特有の悲劇のエンディングに占められている。

1-2. 帝政ロシア映画形式

以上のドラマ群を叙述する形式はどのようなものだったのだろうか。各国で異なる映画形式が存在するという前提に立てば、バウエルの演出はロシア映画の流派に属する。むしろ、バウエルがロシア映画形式を確立させたと言っても過言ではないだろう。フョードル・オツェップの区分に従うと、アメリカ映画が「運動の流派」、ヨーロッパ映画が「形式の流派」であり、ロシア映画は「心理学的流派」となる⁸⁾。このロシア流派についてアドリアン・ピオトロフスキとアンドレイ・ルヴァンソンによる説明を引用しよう（〔 〕内は引用者による補足）。

革命前のロシア映画はヨーロッパやアメリカが目指しているものとはまったく異なる形式を生み出した。だが我が国〔フランス〕の観客はこの形式を熱烈に支持している。脚本は静的で詩的な雰囲気満ちている。〔……〕外的なアクションは全くない。長く引き伸ばされた数々の静止へとつながる運動で足りるのである。〔……〕ロシア映画は、動きのない人物に囲まれた雰囲気の情感や振動に占有されている。黒と白の織りなす継ぎの関係、つまりキアロスクーロの構想は、登場人物による偶発的な身振りよりも表現力に富んでいる⁹⁾。

〔……〕“詰まった”シーン¹⁰⁾では、通常見られる映画の加速するリズムは完全に否定される。そうしたシーンは、急速に変化するイメージのカレイドスコープよりも、観客の注意をたった一つのイメージに引きつけようとする。〔……〕映画がまさに運動の芸術であることを考えれば、これは逆説的に響くかもしれない。〔……〕彼ら〔モジューヒン、グゾフスカヤ、マクシーモフ、ポロンスキーといったロシア映画のスターたち〕の演技のプロセスは、ゆったりと生じては消えゆくリズムに支配されている¹¹⁾。

やがて世界を席捲し、スタンダードの映画形式を伝播させたハリウッド映画が、「運動の芸術」すなわちクロス＝カッティング、ショット＝リヴァース・ショットなど、アクションの映画的ダイナミズムや物語のドラマティックな展開を示す外的な記号で映画の時間芸術としての側面を特徴としていた一方、ここで「外的なアクションは全くない」と指摘されているように、ロシア映画の特徴はそうした記号の不在であった。ショットとショットの目まぐるしい断続によるリズムや運動性はロシア映画には一切生じない。編集により物語を伝えていくという現在の映画でも当たり前の手法は、帝政期のロシア映画においては必ずしも有効な叙述法とは考えられていなかったのである。1910年代のロシアでは、ロング・テイク（「長く引き延ばされた静止」）が多用され、光と影のコントラスト、正面性、人物の配置による水平線や対角線の構図、人物の中心化、人物の視線などといった内的な記号のレパートリーを巧みに用いる空間演出の

手法を用いて、画面内のアクションを統御し、一つの画面に情報量を濃縮する（「詰まったシーン」）。それ自体として完結し、閉じられたシーン（これは後の時代に指摘されるワンシーン＝ワンショットの概念の原型である）が、ナラティヴの重要な情報へ見る者の注意を喚起していた。この点は同時代のヨーロッパ映画全般にも指摘できる特徴だが、さらにロシア映画に固有なのは、ナラティヴが遅延し、停滞し、ときには静止状態にまで陥ることである。

1-3. 鏡の演出

ひとつ具体例を挙げておこう。ロシア映画がよく用いる手法の一つに、鏡の演出がある。鏡は、ショット＝リヴァース・ショットを使わず、一つの固定されたロング・テイクのなかで凝ったミザンセースを施す手法として有効であり、同時代のヨーロッパ映画にもよく見られる。鏡の演出には大別して二つの機能があり、一つはナラティヴの経済性、もう一つはスター女優の提示である¹²⁾。

ここでは前者を見ていきたい。鏡は空間を複層化し、観客による空間の把握を困難にさせ、場面の理解を阻害する。つまり、鏡はナラティヴの明快さと引き換えに複雑に計算された画面内構成を実現させる。鏡に映る人物や物は、実際の位置とは反対であり、さらに鏡の空間と実際の空間とを複数の人物が移動したり、鏡が二重に用いられたりする。各空間における人物や物の位置関係と視線の動きをたどるために注意深く画面を観察することが求められる。観客は、鏡と現実という二つの空間を常に同時に把握しつづけねばならない。

最も極端な鏡の使用は、パウエルの遺作『パリの王様』 *Король парижа*（1917年）である。これまでも数多くの映画史家がこの場面に魅了されてきた。ここでは壁一面を鏡にするという大掛かりな舞台装置を設置することで、観客の空間把握を混乱させる視覚的遊戯と美的効果を狙っている。物語は典型的な悲劇的メロドラマである。主人公のロジャーは賭博で大金を稼ぎ、パリ随一の億万長者となるが、ロジャーの愛人ドルンシュタイン公爵夫人をめぐつて、夫人の息子の彫刻家ジャンといさかいを起こす。ジャンはロジャーに決闘を申し込み、ロジャーは急所を打たれて死ぬ。鏡はこの物語の中盤で使用され、中央の柱を境に、画面左の鏡の前でドルンシュタイン公爵夫人が身繕いをし、画面右には階段が奥へ続いているような印象を与える（図2）。続いてロジャーが登場し、鏡の空間と現実空間を交互に往来することで、実際の空間だと信じ込まされていた画面右の階段は、実は鏡に映された画面外の空間であることが判明する（図3）。すると、中央の柱そのものも鏡の反映であり、画面全体を



図2 『パリの王様』



図3 『パリの王様』

覆う鏡を背景に、その前景で人物たちが会話をしている場面であると分かってくる。さらに、ロジャーと公爵夫人の様子をうかがう黒幕の男が、オフの空間の階段の端に鏡映として配置されている。これほど手間のかかる演出を施して映画の美的な構図が実現されるのは異例である¹³⁾。この巨大な鏡は、金銭と快楽だけを求めて享樂的な生活に溺れ、自分自身を失った主人公たちの虚像を暴露しているのである。

2. 演劇人時代のバウエル

2-1. 「絵画を蘇らせる」映画

このようなロシア映画形式を体現したバウエルは、ロング・ショット、ロング・テイクの多用による「精密なステージング（画面内演出）」を実現する監督とみなされてきた。ユーリー・ツイヴィアンは、「高度に精密な演出」をバウエルの特徴とし、代表作『人生には人生を』 *Жизнь за жизнь* (1916年)に見られる人物対角線の構築と空間の拡大、対角線に沿ったシンメトリカルな配置を指摘している¹⁴⁾。一方、デーヴィッド・ボードウェルは、登場人物による妨害 (blocage) と暴露 (revelation) の二項対立を軸に、ステージングはカットティングのオルタナティヴな手法としてナラティヴの情報を与えると主張する¹⁵⁾。この特徴的な形式は、他の監督（たとえばピョートル・チャルドイニン）に模倣されるに至り、「バウエレスク」という形容詞も生み出された。ここでさらに考えていきたいのは、バウエル映画に見られる「絵画的性」であり、それにもとづく空間操作である。

バウエルは、映画が表象する三次元空間に絵画的な構図をとり入れることで、サロン・メロドラマを展開していくという独自の美学を追求していった。監督作として現存している最初の映画『女の魂のたそがれ』¹⁶⁾ *Сумерки женской души* (1913年)からすでに、バウエルの絵画的な視覚言語は完成の域に達している（図4）。ここでバウエルは植物やイスを額縁に見立てて配置し、半透明のカーテンで覆われた寝室で休む主人公の女性をフレーミングする。つづいて



図4 『女の魂の黄昏』

泥棒の侵入とこの無防備な女性とを白と黒のコントラストで示し、寝台の右に位置する鏡にカーテンや花瓶で隠れてしまった泥棒を映すことで、見る者は複数のアクションを同一画面の三つに分割された空間から読み取ることができるようになる。この洗練された無駄のないショットは、同時期の他のロシア映画はおろか、他国の映画にも全く見られない。

たしかに、こうした特徴的な映画形式に、バウエルを語る映画史家や当時の批評家は「絵画的」という形容詞を頻繁にあてがってきた。「美しく装飾された舞台装置、絵画のような構図」¹⁷⁾、「ロシア映画の持つ絵画的傾向の創始者」¹⁸⁾などさまざまに記述されてきたが、いずれもレトリックのみで、バウエルの映画がなぜ「絵画的」となりえたのか単なる形容以上の考察がなされたことはない¹⁹⁾。革命前ロシア映画に関する研究書を最初に世に出したセミョーン・ギンズブルグが言うように、「バウエルにとって、映画はもはや「生きた写真」でも、演劇の複製でもなく、絵画を甦らせるものであった。」²⁰⁾では、バウエルはどのようにして「絵画を甦らせる」ことができたのであろうか。

実はバウエルは映画製作にたずさわる以前、舞台装置家として半生を過ごしていた²¹⁾。舞台装置家のバウエルは、演劇史研究においても19世紀末の主要な人物の一人と認識されている²²⁾。バウエルが初期の映画作品から突出した完成度を見せ、作品数の多さとスピーディな製作期間にもかかわらず、その質の高さを常に維持することができたのは、監督以前のキャリアに依拠するところが大きいと考えられる。帝国運輸省の官僚から映画監督になったヴァシリ・ゴンチャロフ、モスクワの商業学校で学んだヤーコヴ・プロタザーノフなど、映画界とは縁のない出自を持つ監督とは異なり、舞台人として積み上げたバウエルの経験は、彼の映画創作に少なからぬ影響を及ぼしたであろう。演劇界におけるバウエルの足跡をたどることは、彼の映画作品の独自性を分析する際に大きな手がかりとなる。次節から、監督以前のバウエルの活動を確認し、映画に対する彼の美意識がどのように作られていったのか見ていきたい。

2-2. モスクワ絵画・彫刻・建築学校時代

バウエルは、モスクワ絵画・彫刻・建築学校で学んだ後、美術・舞台装置家や俳優として舞

台業に関わり始める。1882年から5年間に在籍していたモスクワ絵画・彫刻・建築学校では、B・E・マコフスキイやB・Д・ポレーノフに師事している。ポレーノフは簡素な日常描写のなかに太陽光と美を見出すよう彼に教示した。ここでバウエルは素朴なリアリズムを維持しながら輝く太陽による豊かな色彩を学んだ。この光への意識はロケーション撮影や平坦なスクリーンを照明によって彫塑的に仕立て上げる演出へ応用されていくことになる。ポレーノフが遂行したとされる「真実と美の有機的融合」は、同時代の移動展派の画家イリヤ・レーピンの美学とバウエルの創作態度の中間にあった。レーピンは真実性や現実性を第一義に置き、彼にとって美は趣味の問題であった。現実をありのままに描き出すことを上位に置くレーピンの主義は、バウエルの耽美主義的傾向とは対極にある。

たしかに、バウエルの映画はときに強烈なリアリズムを呈することもある。たとえば、『永遠の夜の幸福』*Счастье вечной ночи* (1915年)で盲目の少女が目の手術を受ける場面や『大都会の子供』*Дитя большого города* (1914年)のラスト・シーンで、主人公の女性が彼女への愛に絶望して玄関口でピストル自殺を遂げた男の死体の上を、ドレスを引きずらせてまたぐ箇所などに突如としてリアリズムが現れる。だが、このリアリズムは農民の日常生活や皇帝の肖像画を描いたレーピンのそれとは性質を異にするものであり、むしろ耽美性を強調するために機能している。美術畑から映画界へ入ったバウエルは、絵画におけるリアリズムと映画におけるリアリズムの分岐を自らの製作のなかで実践していったのである。

同時代のロシア美術とバウエル映画の類似も指摘できる。コンスタンティン・ソーモフ²³⁾の絵画と『白日夢』*Грезы* (1915年)および『パリの王様』を見てみよう。『白日夢』はジョルジュ・ローデンバックの『死都ブルージュ』が原作である。中年の紳士ネデーリンは亡き妻エレナ²⁴⁾の幻影を追って日々街をさまよい歩く。ある日エレナと瓜二つの女優ティナと遭遇し、妻の面影を求めて彼女に求愛する。だが、ネデーリンが命よりも大事にしていたエレナの遺髪をティナは弄び、我を忘れたネデーリンはその髪でティナを絞殺する。オペラのように全ては幻で、妻を失った喪の悲しみから立ち直る希望を主人公が抱くラストとは異なり、ティナの殺害で終わる典型的なロシアン・エンディングとなっている。また、亡き妻の髪を聖遺物のようにクリスタル・ガラスのなかに大切に保管している場面や、黒地の背景に妻の死体から髪を切り取るショットには、バウエルのネクロフィリアの主題もみることができる。

『白日夢』のある場面で、ネデーリンは亡き妻との幸せな日々を回想している(図5)。二人は切り株に座り、夫は後ろから妻の髪を愛撫する。この身振りや構図は、ソーモフの《森で》*В лесу* (1914年)から抜粋してきたように見える。ソーモフの絵画のように人物は画面後方に位置していないものの、背後から男性が恋人の髪を撫でるポーズは酷似しており、絵画の構図と同様に二人は林立する木々に囲まれている。《森で》が描かれた翌年に『白日夢』は公開されており、バウエルがこの作品を目にしていた可能性はある。



図5 『白日夢』(左)



《森で》*Влесе* (1914 年) (右)



図6 『パリの王様』(左)



《秘密》*Конфиденции* (1897 年) (右)

もう一つの例として、『パリの王様』と《秘密》*Конфиденции* (1897 年) がある (図6)²⁴⁾。両者とも俯瞰の構図となっており、画面右にまっすぐそびえ立つ一本の木、画面手前から上方へと延びていく森の小道、そこを奥から手前に歩いてくる人物の空間表現が類似している。このようにバウエル映画では、室内場面の演出だけでなく野外場面においても周到な構図が練られ、同時代美術との直接的な類似が見受けられるのである²⁵⁾。

2-3. オペレッタの舞台装置

さて、モスクワ絵画・彫刻・建築学校卒業後、バウエルはミハイル・ヴァレンチノヴィチ・レントフスキーの劇団シカゴで働き始める。だが、シカゴの経営は長く持たず、創設から3年後にはゲイテン座という別の劇団に変わった。経営者はボリショイ劇場のプリマ・バレリーナであるリディヤ・ニコラエヴナ・ゲイテンである。バウエルは舞台美術を引き受け、ゲイテン座の一年目のシーズン (1895 年夏) で大成功をおさめ、同シーズンにバウエルは10演目の舞台装置を手がけた。この成功をきっかけに、モスクワの演劇界はバウエルに注目し始める。担当した演目の多くはオペレッタであり、ツイターの演奏家であったウィーン出身の父親の血を引くバウエルにもなじみのある分野であった。好評を博したオペレッタの上演からいくつかと

り上げてパウエルの活躍をたどってみよう。

ゲイテン座は1895年5月2日、ヨハン・シュトラウ2世スのオペレッタ『ジプシー男爵』*Цыганский барон*の幕を開け、パウエルの「念入りな仕上がり」²⁶⁾の舞台装置が評価された。その3日後の5月5日に『海軍幼年学校生』*Морской кадет*が開幕し、同23日にはジャック・オッフエンバックの『美しきエレーヌ』*Прекрасная Елена*が上演される。両作品とも「全てのモスクワ人をとりこに」²⁷⁾し、パウエルの貢献度は高かったとみなされている。シーズン半ばの7月23日にはカール・ツェラーの新作オペレッタ『坑夫頭』*Мартин-рудокон*が披露された。この舞台装置も注目を浴び、7月28日には『坑夫頭』の3回目の興行が行われる。シーズンの終わり頃に、ロベール・プランケットのオペレッタ『リップ・ファン・ヴィンクル』*Pun-pun*が慈善興行として上演される。以下、とりわけ記事の多かったこれら四作品に関して当時の批評を見てみよう。

『海軍幼年学校生』の批評

「パウエル氏の舞台装置（特に第一幕のホール）は、電光照明が非常に美しく、スペクタクルの最後の舞台装置や光の効果によって、実に華美なものとなっている。」²⁸⁾「『海軍幼年学校生』は見事に上演され、舞台装置は華麗で美しい。」²⁹⁾

『美しきエレーヌ』の批評

「舞台装置の美麗さには疑念の余地がない。E・Φ・パウエル氏はアンコールされるべきだ。」³⁰⁾「パウエル氏による調度と舞台装置は、毎回申し分なく、なかでもガラスのベランダ付きの精巧な花園を提示している第一幕の舞台装置と、第二幕の舞台装置のパースペクティヴ（ダンス・ホールの深度）は、大きな感動を与えた。」³¹⁾

『坑夫頭』の批評

「明らかに法外な製作費と美術・舞台装置家のE・Φ・パウエルの才能のおかげで、『坑夫頭』は観客の前に実現された。その外観はきわめて華麗で目にも彩なものだったので、劇場内の者は皆、歓喜と驚嘆のあまり一瞬動けなくなった。長いこと静まることのない騒々しい拍手喝采が、J・H・ゲイテンとパウエル氏に捧げられた。一つには彼女が女性の演出家として浪費を惜しまなかったこと、さらにバレリーナとして第二幕目に挿入されたバレエを魅惑的に踊ったことが挙げられる。また一つには、舞台装置が非常に驚嘆すべき仕上がりであったことで、豪華な舞台装置に見慣れているモスクワの観客でさえ、驚きを禁じ得ず魅了されたのだった。」³²⁾「この上演は、壮麗な舞台装置を実現し、期待以上の腕前を見せたパウエル氏の成功に負っている。」³³⁾「『坑夫頭』は素晴らしく華麗な舞台装置を伴って上演された。これでパウエ

ル氏は名声を得た。この若い芸術家は、最近めきめきと頭角を現している。もっとも重要なのは、彼が単に才能があるというだけではなく、斬新であるということだ。』³⁴⁾

「その舞台装置が与える感銘は並ではなく、あらゆる「光輝」の塊が関心と呼び、芸術的に徹底していた。とくに第二幕の舞台装置に関してである。それは大胆な発想の舞台装置であり、高価な宝石と鉦石でつくられた丸天井のある洞窟を出現させた。〔……〕同様に第三幕の舞台装置も素晴らしく、イルミネーションを施した庭園が演出されている。』³⁵⁾

『リップ・ファン・ヴァンクル』の批評

「第二幕第二場の舞台装置——それはまさしく華麗で、E・Φ・パウエル氏はアンコールを受けた。』³⁶⁾「絶えず移動する炎」の第二幕の舞台装置は美しい。すなわち、断崖、そして偉大な手腕のパウエル氏によって削り上げられた腐った墓のような石群。パウエル氏は二度アンコールされた。』³⁷⁾

オペレッタにおけるパウエルの舞台装置は、ことごとく「華麗」と批評されている。彼の映画作品についても同じ評価を下すことができ、ときに登場人物が埋もれてしまうほどの過剰で華美な装飾は、観客を「歓喜と驚嘆のあまり一瞬動けなく」させる。映画で使用されるモティーフもすでに見られる。「ホール」、「ダンス・ホール」、「調度」、「ガラスのベランダ付きの精巧な花園」、「イルミネーションを施した庭園」、「腐った墓のような石群」、いずれもパウエルの映画に頻出する舞台装置である。ダンス・ホールは画面の奥行きを提示するために、庭園や森はロケーション撮影用に、彫刻・家具・カーテン・円柱といった調度品は人物アクションを操作する際に欠かせない。墓石群といえば、マイアーベアのオペラ『悪魔ロベール』の映画内舞台（『白日夢』）にて、死者が蘇る場面を想起させる（図7）。パウエルは、舞台装置家時代に手がけたセットのモティーフを映画の演出でも反復していたのだ。

さらにこれらの批評には、パウエルの映画形式における唯美主義が示されている。まず華美な舞台装飾、次に「光輝の塊」と評されている照明の効果、そして舞台装置のパースペクティヴ、つまり空間の深度の演出である。パウエルの映画を特徴づけるのも、光と影のコントラストであり、奥行き表現である。極端な明暗のコントラストは、画面に美的な印象をもたらすだけでなく、自殺や殺人、幽霊に取り憑かれるといった劇的な場面を盛り上げるためにも効果をあげている。こうした画面のコントラストの演出は、パウエルの弟子であるレフ・クレシヨフの初期作品にも影響を及ぼすことになっ



図7 『白日夢』

た³⁸⁾。

深度の機能については舞台と映画では異なる。舞台上では実際の奥行きに限度があるため、背景幕に工夫を凝らし、深いパースペクティブを実現させていた。他方、さまざまな方向から見られる舞台とは異なり、一つの決定的な構図を観客に提示するスクリーンは、画面の奥行きを利用して、登場人物の関係性や心理描写、複数のアクションを示すことができる³⁹⁾。そのようにしてバウエルは編集の代わりに、深いパースペクティブを活用して物語を叙述する⁴⁰⁾。なかでも最も「バウエレスク」な瞬間は、奥行きの深い華麗な舞台装置のなかをカメラが緩慢に移動するときである。

このように「美しい舞台装置」、「光の効果」、「パースペクティブの深度」というバウエルの映画を特徴づける三つの要素が、すでに監督になる以前の演劇人時代に彼の舞台装置を評する言説として定着していた。以上の言説はバウエルの死の直前にも変わることなく保持されている。バウエルの弟子であったクレショフの回想を引用しよう。

「私がスケッチを撮影所に持っていくと、バウエルはそのスケッチをことごとく批判した。映画における舞台装置は、箱を組み立てるように「平坦に」細部に応じて作られるのではないと彼は私に説明してくれた。映画が要求するのは遠近感と深さであり、それが平面であるスクリーンをより造形的に立体映像的に生き生きと見させてくれる。一点からのみ撮影するのではなく、視点の方向変換によって撮影することができる。舞台装置はそれ自身の性格、それ自身の意味を持っている、とバウエルは言うのである。」⁴¹⁾

バウエルの映画では、カメラが現実を操作するのではなく、舞台装置がカメラの視点を操作する。クレショフが指摘している「遠近感と深さ」、すなわち「パースペクティブの深度」は舞台、映画を通じてバウエルの美的基準となり続けていた。では、「パースペクティブの深度」は、彼の映画においてどのように機能するのだろうか。

3. 映画における空間の美学

3-1. パースペクティブのスペクタクル性

バウエルの映画が「絵画的」と言われる根拠の一つには、固定カメラによる極端なロング・テイクがある。ショットの持続時間が長くなると、フレーム内の構図が意識され、見る者の視線はショットとショットの連続性よりも単一ショットの画面内へと集中する⁴²⁾。一枚の絵を眺めるように、観客は一つのショットに見入ることになる。むしろ、長く画面が静止することで観客の目は自然と画面を絵画的な構図として見ざるをえなくなると言うべきかもしれない。

そこでは、調度品や円柱などもろもろのオブジェが、画面手前から奥行きの深い画面最奥まで位置づけられ、それらが画面に絵画的なパースペクティブ（二次元画面における三次元性）を生み出す。さらにその空間内を人物が移動することで、パースペクティブは強調されていく。こうした複数のオブジェや人物のアクションで満たされる深い空間それ自体が、スペクタクルなものとなっていくのである。パウエル映画の「パースペクティブのスペクタクル性」は、彼を映画監督よりも画家の領域に踏み込ませることとなり、当時の批評家にこう指摘されることもあった。「ところどころ、芸術家＝監督ではなく、シーンの画家＝監督がこの映画を作ったのだという印象を受ける」⁴³⁾。

そもそもスペクタキュラーなパースペクティブは、ルネサンス期に確立された遠近法に由来する。ゴンブリッチが「物体が空間内にあるという解釈をもたない芸術的表現形式はあり得ない」⁴⁴⁾と述べているように、人間の空間意識は絵画表現に何らかの秩序を期待することで生じる。「物体が空間内にある」ことを示すその秩序は遠近法により最も明快な形で具現化された⁴⁵⁾。当然、映画観客は幾何学的に空間を捉える能力を備えており、彼らのにとってスクリーンに絵画的な秩序を見出すことは容易だ。「世界に開かれた窓」である絵画は、映画という「現実から切りとられた窓」の形を借りて、また新たに開かれていくことになった。

3-2. 映画におけるセノグラフィー

以上のような映画の絵画的性、映画固有の運動性とそこから派生する時間とナラティブは、パウエルの映画では「セノグラフィー（舞台装置の演出）」と深く絡んでいる。セノグラフィー *scenography* の原義は、文字通り「舞台を描く技術」であり、「もろもろのオブジェを遠近法のもとに位置づける技術、つまり、舞台のさまざまな要素を統一された光景のなかに秩序立てる技術」⁴⁶⁾である。セノグラフィーの歴史を少しふり返ってみると、この言葉は、1486年、ウィトルウィウスの『建築論』が出版されたときに生じた。『建築論』は、古代ブームに乗って建築家たちの聖書となり、セバスティアーノ・セルリオやベルツィといった当時の代表的建築家たちに大きなインパクトを与え、古代ローマ建築の思想が広まった⁴⁷⁾。セルリオの三つの舞台装置（喜劇、悲劇、戯画）は、現実を暗示するのではなく、あたかも現実のように見せかける、別のドラマの世界を現出するようになった。深い奥行きを表現するパースペクティブの空間は、支柱、列柱、格天井、丸天井、窓や出入り口の軒縁といった建築物が生み出す反復するリズムのなかで強調され、あらたな空間が舞台に現れる（図8）⁴⁸⁾。この点についてウィトルウィウスの解説を引用する。

「中央の空間が視覚の束の収斂と逸脱に定められるには、諸々の線が自然の原則に呼应しなければならない。そうすることで、（非）現実のオブジェの現実のイメージが、舞台絵

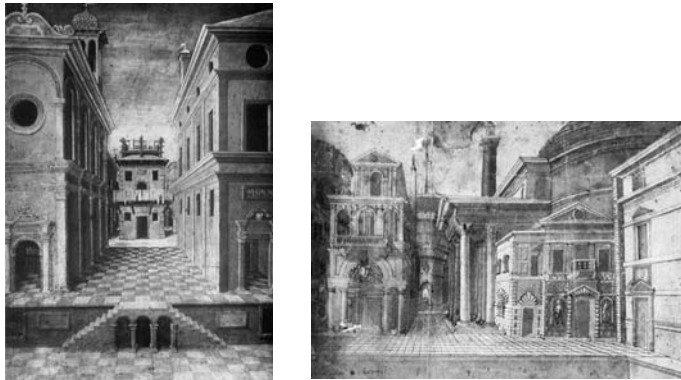


図8 舞台装置を描いた木製パネル *Pannello ligneo con scena prospettica teatrale* (1520年) (左)
バルダッサレ・ペルッツィによる舞台 *Baldassarre Peruzzi, Scena prospettica teatrale con monumenti simbolici di Roma (scena tragica)* (1514年) (右)



図9 《聖マルコの遺体の発見》*Ritrovamento del corpo di san Marco* (ティントレット, 1562~66, プレラ美術館所蔵, ミラノ) (左)
《聖マルコの遺体の運搬》*Trafugamento del corpo di san Marco* (ティントレット, 1562~66年, アカデミア美術館所蔵, ヴェネツィア) (右)

画に建築物の外見を再現し、平面もしくは垂直の板に形象化されたものが後退したり前進したりするように見える。」⁴⁹⁾

ここでいう「自然の原則」とは線遠近法のことであり、ウィトルウィウスは三次元の形象を表現する二次元のイリュージョンを定義づけた。その後、セノグラフィーはルネサンス絵画の影響でさらに発展した。絵画と演劇の両芸術が、パースペクティヴ、背景、舞台装置といった空間に関わる諸問題に関心を向けたとき、16世紀の絵画は演劇的になっていく(図9)。こうしたウィトルウィウスの空間⁵⁰⁾は、長い間イタリア絵画のパースペクティヴを支配したのち、

すぐにもフランス美術へ広まり、やがてマニエリスム期にはコレッジョらのイリュージョニズムにその残滓を残した。バロック期にはもはや演劇的な舞台空間ではなく、装飾的でダイナミックな空間が目指されるようになる。

ウィトルウィウスの建築空間は、舞台、絵画を経て、今度は映画へと系譜をたどっていく。なかでもフィルム・ダールやフィルム・ダルテ・イタリアーナが製作する初期の史劇・文芸映画は、映画における古代ブームを現出し、その緻密で豪華な書割はこの系譜を明確に引き継いだと言えるだろう。さらに 1910 年代に入り書割が現実のセットへ移行していくと、イタリアの超大作の史劇映画や、バウエルのような形式主義の映画監督によって、映画という 20 世紀の新たな造形芸術メディアのなかにウィトルウィウスの表象システムが再び取り入れられるようになったのである。

3-3. 円柱の演出

では実際に、バウエルの映画を分析していこう。バウエルは、「列柱のあるホールの建築家」⁵¹⁾と呼ばれ、「円柱を使うことへの過剰な愛」⁵²⁾があることを自他ともに認めていた。次のように揶揄されたほどである。

「円柱、円柱、さらに多くの円柱……客間にも円柱、オフィスの暖炉のそばにも円柱、ここにもあそこにも至るところに円柱がある。『人生には人生を』のありあまる円柱を見て、われわれが苦笑したとしても、この映画の監督バウエル氏は許してくれるだろう。この映画の製作には巨額の費用がかかっていた。」⁵³⁾

バウエルは列柱を多用することで、かなり意識的にウィトルウィウスの舞台空間をスクリーンに展開していった。彼が平坦なスクリーンに空間的な奥行きを強調し、造形的な画面構成をつくりだすことは、これまでも指摘されてきたことである⁵⁴⁾。ただし、フーゴー・ミュンスターバーグの述べる「知覚の葛藤」を伴う平面/立体メディアである映画において、ウィトルウィウスのセノグラフィーは、絵画や演劇以上に入り組んだ構造となる。スクリーンは平面であるゆえに、画面は演劇的演出を取り入れた絵画におけるセノグラフィーを踏襲する。と同時に、画面内空間は絵画のセノグラフィーによる「イリュージョン」の空間ではなく、あくまで「現実」を表象する空間でもあり続ける。バウエルは映画という不可避の「現実」空間を、ときに絵画のセノグラフィーとして、ときに演劇におけるセノグラフィーとして、さらには両者のレベルを複合させたものとして、提示していった。いくつかのパターンに分類して、バウエル映画のセノグラフィーを見ていくことにする。

3-4. バウエル映画における空間演出

まずは、絵画的セノグラフィーの演出から見ていこう。『引き裂かれた鎖』 *Разорванные цепи* (1916年) は現存していない映画だが、典型的なサロン・メロドラマである。残されたスタイル画像を見ると、ルネサンス絵画に頻出するアーチとそれを支える柱の連鎖がセットに用いられている。見る者の視線は最初に画面中央の男女に注がれ (図10)、つづいて、画面手前右の女性に流れていく。画面の消失点は、最奥の入り口に定められ、そこからこちらに向かっていていると思われる中央の男女は、二人を迎える人々の列が織りなす三角形の頂点に位置する。パースペクティヴをもたらすアーチにより、画面には二次元の絵画的パースペクティヴが作用する。それはペルギーノの絵画と比較するとさらに明確になる。



図10 『引き裂かれた鎖』 (左)
《聖ベルナルドゥスの幻視》 *Visione di san Bernardo* (ペルギーノ、
1490/94年、アルテ・ピナコテーク所蔵、ミュンヘン) (右)

次に、演劇におけるセノグラフィーとして、バウエルの代表作『人生には人生』の演出へ目を向けよう。物語は以下のとおりである。ナータとムジヤはバルチンスキー公爵に恋をする。公爵は美しいナータと恋人になるが、遺産を引き継ぐムジヤと結婚する。ナータも裕福な商人と結婚するが、公爵との関係は切れていない。ある日、公爵は詐欺を働き、ムジヤの母親は彼に自殺するよう迫る。拒否した公爵を母親は殺害し、彼の手にはピストルを握らせて、自殺に見せかける。

本作で、可能な限り深い奥行きを得るため、バウエルはモスクワで最も大きなスタジオをさらに拡張するようハンジヨンコフに頼んだ。これは、背景でダンスが繰り返され、二組の夫婦が遭遇する場面である (図11)。類似した場面で手前がアクションの空間となっている『罪の影』 (1915年、ピョートル・チャルディーニン監督) と比べても、その奥行きが実感され

る（図12）。ここには、二つのレベルの空間が存在する。奥のダンス・ホールの空間とアクションが行われる手前の待ち場である。奥の空間は、「現実」の空間であると同時に三次元のイリュージョンをもたらす舞台のセノグラフィーとなり、「描かれた立体像」として後退していく。他方、手前の空間は、舞台のプロセニウムの機能を保持し、ダンス・ホールを背景に俳優によるアクションを際立たせる。さきほどの『引き裂かれた鎖』とは異なり、空間が等級づけられ、奥の空間と手前の空間が不均等であり、手前の空間はナラティヴが進行するアクションのための空間となっている。セノグラフィーの理論を展開したジャン・ルイ・シェフェールの言葉を借りるなら、「空間であると同時にナラティヴのシーケンスでもある」舞台となる⁵⁵⁾。

1545年にパリで出版された『建築書』第二書のなかで、セルリオが基礎を打ち立てた「セノグラフィー的パースペクティヴ」が参考になるだろう⁵⁶⁾。セルリオの建築には二つの原則があり、一つは、本当の距離があるように見える空間から、上演される場所を区別し切り離すこと、二つ目は、観客のいる環境とは完全に断絶した、上演に固有な環境を創ることである。前者の原則においては、俳優の演技に割り当てられた前舞台もしくはプロセニウムの奥行きはわずかである。一方、後方舞台では、遠のくにつれて床が上昇する。パースペクティヴにもとづく舞台装置が構築されるのはこの床の上であり、ここに奥行の印象を与えることで、舞台上に見せかけの距離が創りだされる。舞台の高さは、観客から遠ざかるにつれて次第に短縮していき、床は水平線まで上って行くように見える。『人生には人生を』では、プロセニウムは舞台よりもはるかに広



図11 『人生には人生を』



図12 『罪の影』

く、背景に後退した空間と分離されている。舞台のセノグラフィーへと後退した奥のダンス・ホールの空間の床は、まさしく奥へ進むほど上昇している。

演劇の場合、舞台の奥へと進み、大道具・照明装置などを支える支柱群に接近する全ての俳優は、パースペクティヴの効果を破壊してしまう。彼らのシルエットは不意に、建築されたあるいは描かれた舞台装置や小道具の実際の高さを意識化させるからである。この点は、初期映画のセノグラフィーについても同様だ。演劇におけるセノグラフィー、あるいはその延長戦上にある初期映画のセノグラフィーの限界は、現実の空間を描かれた舞台装置に見立てるパウエルのセノグラフィーにおいて、巧みに解消された。さらにパウエルは、彼のマニエラとなった列柱によって、劇場に備え付けられるトロンプ・ルイユや舞台装置の可能性を発展させ、壮大な映画のセノグラフィーのスペクタクル効果を実現させることができたのである。

絵画のセノグラフィーと演劇のセノグラフィーが共に使われるケースもある。『遭遇』 *Полночь* (1915年) は、現存していないパウエルの笑劇である(図13)。ここで、画面内のセノグラフィーは演劇のセノグラフィーと絵画のセノグラフィーがアクションによって「排他的な結合」をしている。画面手前のテーブルに位置する二人の男のアクションがナラティヴの重要な情報を与えているため、観客はこの二人に目を遣る。つづいて、二人の男から画面左の円柱に沿って、画面内の舞台へと視線は流れていく。このとき、「現実の」円柱のセノグラフィーが舞台上の演劇のセノグラフィーを侵食する。だが、観客の視線は舞台のダンサーから手前のアクションを交互に行きかうため、二つの異なるレベルのセノグラフィーが同時に機能することになる。ダンサー(パウエルの妻リナ・パウエルだと推測される)が踊っている画面右上の舞台には、背景幕に列柱とアーチが描かれ、演劇のセノグラフィーが成立している。他方、客席では、舞台の背景幕と同じ方向上の人工のパースペクティヴの軌道にしたがって、まるでステージから続いているように実際の円柱が配されている。前者は、描かれた舞台背景による演劇にお



図13 『遭遇』

けるセノグラフィー、つまり非現実の円柱による視覚的イリュージョンに基づくパースペクティヴ、後者は、実際の円柱による絵画のセノグラフィー的要素という二つの異なるパースペクティヴのレベルである。舞台の背景幕の列柱が生み出すパースペクティヴと客席空間の列柱によるパースペクティヴとを比べると、消失点は異なるもののトロンプ・ルイユの戯れは無限に続くように見える。ここでは、異なる位相を同一画面に示すセノグラフィーの新たな作用が機能し、映画がこの二つをフ

レーミングすることで、人物の可動性、すなわちアクションが双方の排他的な関係を結合させているのだ。

最後に、演劇/絵画の対立ではなく、自然/人工の対立から、パースペクティヴをみてみたい⁵⁷⁾。パウエルをはじめ帝政ロシア映画の一つの傾向として、「自然のパースペクティヴの人工化」が見られる。要するに、木々や小道など自然の要素を操作して、計算された幾何学的なパースペクティヴをフレームに収めるものだ。その極端な例として、『アンドレイ・タバリツェフ』（1915年、アンドレイ・アンドレーエフ監督）の無限に続くかと思われる森の小道の深いパースペクティヴが挙げられる（図14）。パウエルには、このような人工のパースペクティヴに吸収・統合された自然の構図に加えて、人工的な世界と自然の世界の対立をナラティブに組み込む演出も見られる。

たとえば、『瀕死の白鳥』*Умиравший лебедь*（1917年）が挙げられる。この物語は下記である。口のきけない天才バレリーナ、ジゼラは、とある親切な青年と恋に落ち、これまでの閉ざされた世界から抜け出して、幸せな日々を送り始める。だが、その恋人が他の女性と浮気をしている現場を見てしまい、ジゼラは彼の前から姿を消す。バレエの世界に没頭した彼女の「瀕死の白鳥」は話題を呼び、死の表現を追い求めていた画家の目に止まる。画家のモデルと



図14 『アンドレイ・タバリツェフ』

してアトリエに通っていたジゼラは、毎晩の悪夢に苦しむようになる。ある日、ジゼラは元の恋人と偶然再会する。彼の謝罪を受け入れ、再び二人で幸せな人生を歩みだすと、ジゼラから死の影が消えたことに画家は気づく。芸術至上主義の画家は、ジゼラの首を絞め、死を描きつづける。

この映画では、画面の四分の三は白地の手すりやベンチ、階段など人工のパースペクティヴが支配しているが、四分の一は自然の空間である（図15）。ここでも、人工／自然の排他的関係を連結させているのは人物である。ジゼラは自然の空間から、人工の空間にいる恋人のもとへやってくる。だが、男性との間は手すりによって隔たれ、ジゼラが人工の空間へ足を踏み入れることはない。つづいて、ジゼラは恋人の不実を図らずも知ってしまうが、その時も自然から人工への空間移動が見



図 15 『瀕死の白鳥』

られる。その後、ジゼラはひたすら舞台の上で生きていくことになるが、再び生を取り戻すと、画家に絞殺され、人間の規範的な世界から排除される。人間を超越した天才バレリーナとしてのジゼラは、人間の秩序のなかでは生きていくことができないのである。人工／自然の対立はこのようにナラティヴにも影を落としている。

4. 移動するパースペクティヴ

4-1. 移動撮影による空間演出と心理的パースペクティヴ

以上のように、パウエルの特徴はセノグラフィーを利用した画面内の視覚的構図であるが、さらなる特徴はその大胆な移動撮影にあった。最もパウエルの瞬間は、奥の深い華麗な舞台装置のなかをカメラが緩慢に移動するときである。静止した画面内の読解を要する一方で、パウエルの移動撮影は、映画固有の運動性とそこから派生するナラティヴと演出された空間の関連性を考慮するように促す。

初期の移動撮影といえばジョヴァンニ・パストローネ監督の『カピリア』*Cabiria* (1914 年) が注目されよう。パストローネは、広く深い画面空間にそびえる豪華絢爛な歴史的建造物のセットを提示し、史劇映画の雄大さを表現する。移動撮影には歴史劇スペクタクルの提示のみならず、観客の注意を特定の人物やその関係性に向ける機能もあった。これは同じくパストローネによる現代劇に見られる。ディーヴァ女優のピナ・メニケッリが主演した『王家の虎』*Tigre reale* (1916 年) のある場面で、舞台を見つめる女性をボックス席の背後からカメラが捉えている。最初、観客はこの女性に同一化し、舞台へと視線を向けるが、男の登場で観客の注意は舞台から二人の男女に移る。注意の移動はカメラの移動に連動し、カメラはゆっくりと舞台から外れて二人の男女を焦点化し、今やそのボックス席が物語の舞台となる。ヨーロッパにおける 1910 年代の移動撮影は、このように雄大なセットやピクチャレスクな構図を提示することと、人物を焦点化し、ナラティヴの情報を与えることに貢献した。

『カピリア』と同年の 1914 年、パウエルは自身の監督デビュー作『大都会の子供』で、すでに移動撮影を用いており、この技法の先導者となった。パウエルの移動撮影は、次の四つの機能に分類されよう。

- 1, リフレーミングあるいは中心化のためのカメラ移動
- 2, 心理的描写としての移動撮影
- 3, 夢・幻想への移行/時間軸に関わる移動撮影
- 4, 動的な空間分割としての移動撮影である。

リフレーミング（焦点をあわせる人物を画面の中心部分へ位置づけるために人物の動きに沿ってカメラが再度フレーミングすること）あるいは中心化のためのカメラ移動は、『レオン・ドレイ』*Леон Дрей*（1915年）や『沈黙の目撃者たち』*Немые свидетели*（1914年）に目立って使用されている。心理的描写としての移動撮影は、さらに区分されて、半ばスタティックな場合（『警鐘』*Набат*, 1917年）と人物の動きに合わせる場合（『白昼夢』）とがある。『警鐘』では人物は画面外に出ることはないが、主人公の心理に没入するようにカメラは動く。『白日夢』では、亡き妻への悲しみに沈んでいる主人公が、彼女と瓜二つの女性と出会う場面である。やや俯瞰で捉えた街路での二人の遭遇、主人公が女に気づいたときに絶妙なタイミングで挿入される“エレナ！”という一つの簡潔な会話字幕、今度は男が亡霊のように彼女をストーキングし、その男をストーキングするようにゆっくりとカメラは移動する。主人公につきまとう妻の分身との不運なめぐり逢いメロドラマにおいて、カメラは彼の心境を効果的に描写する。夢・幻想への移行/時間軸に関わる移動撮影は例えば『瀕死の白鳥』、『人生には人生を』に見られる。

空間に関わる四つ目の移動撮影⁵⁸⁾の例を見てみよう。『死後』*После смерти*（1915年）の三分間のトラッキング・シーケンスをとり上げる。移動撮影は、主人公が社交場に登場するシーンで使われる。これまでは、一個の静止したショット内でのスタティックな空間演出を見てきたわけだが、ここではカメラが移動することで、新たな空間を提示し、空間の拡大をはかり、動的な空間分割によってナラティヴが形成されていく。『死後』では、まずカメラが水平に移動し、場面全体を把握するためのパノラマのような情景が繰り広げられる。その後、トラック・アウトとパンとを組み合わせ、空間が拡張され、新たな空間が提示される。トラック・アウトは空間を増大し、パンを伴って、画面左あるいは右に観客が注意を向けるべき人物を提示する。さらに、空間が拡張されたことで、人物のサイズを縮小し、それに続く逆移動（カメラではなく登場人物が手前または奥へ移動すること）を促す点において、ショット・サイズの変化のオルタナティブな手法としても役立つ。

このように、パウエルは独自の空間分割や、舞台装置の配置、移動撮影などを通して、持続時間のきわめて長いショットを、濃密なステージングによって構成し、見る者が時間をかけてナラティヴを読解する要素を豊富に盛り込んでいった。こうした、空間のパースペクティブの演出により、登場人物の心理的奥行きの描写を融合させた点にも特徴がある。

4-2. 俳優と舞台装置の等価

このような空間演出において、パウエルは俳優と舞台装置とを等価に置こうとする。その際、パウエルが頻繁に用いる手法は、椅子や机の配置から生じる人物の逆移動である。画面の前景空間や室内空間全体を肘掛椅子やソファ、机、暖炉、棚、壺、植物などで埋め尽くし、登場人物のアクションをそれらの配置によって操作・制御する。ここでは俳優は小道具の一つとして扱われる。登場人物はあらかじめ決められた導線に沿って前景へと移動し、ロング・ショットからミディアム・ショットで捉えられる。

また、人物のアクションの誘導は、観客の視線を誘導することにもなる。編集ではショット・サイズを変えて人物の反応を示すところを、パウエル映画においては、逆移動によってサイズを変化させ、特定の人物への焦点化に伴う心理的な描写がなされる。後景における人物の登場は、エスタブリッシュ・ショットとして機能する。さらに彼らが前景へと移動し、表情を提示することで、クローズ・アップによる心境の描写と同様の効果が生じる。一連のアクションを同一時間空間内で提示することが可能となるのだ。その最も極端な例は、『死後』におけるヴェラ・カラーリのビッグ・クローズ・アップであろう。

このように俳優と舞台装置の等価な配置は登場人物の無機化をもたらす。映画は静止画像の連続から成るにもかかわらず、その映画の性質に逆行するように、人物たちは突然に、生気をそがれた静止へと向かい始める。パウエルの映画の出演者たちは、誇張した演技を禁止されていた。彼ら自身も、自分たちが舞台装置の単なる諸要素として扱われていると知っており、この点に関して、ユーリー・ツイヴィアンは演技の欠如がパウエル作品の特徴だと見ている⁵⁹⁾。パウエル監督の『死者の生命』 *Жизнь в смерти* (1914年) で映画界にデビューしたイヴァン・モジューヒンは、恋人の死体の傍らで絶望を表現する長いシーンについて、次のように回想している。

完全な停止がその伝統と共にすでに私たちのスタジオでは確立していた。全く動きを排したポジションで、このシーンを演じることに私は満足した⁶⁰⁾。

演技の欠如はひいては動きの欠如となり、俳優は無機物へと変化していく。俳優は、動く生命体ではなく、映画内の過剰な装飾物の一つとして溶け込んでいく。たとえば、『大都会の子供』では、画面の最奥に位置づけられた俳優は、三体の白い彫刻と同じレベルで配され、『永遠の夜の幸福』では、女性の身体は切り取られている (図16)。人物の無機化を伴うこうした演出は、三次元の空間構成と二次元の絵画的構図の結合を目指している。三次元の空間構成は立体的な空間分割と特定のオブジェの配置によって、二次元の絵画的構図は俳優のアクションを決定づけ、人物を舞台装置の一部と化すことによって実現されていく。



図 16 『大都会の子供』(左)



『永遠の夜の幸福』(右)

パウエルの映画においては、俳優がスタティックな存在のときは二次元の絵画的構図が支配し、大きなアクションをする場合は三次元の空間が復活する。一つのシーンのなかで、静と動は交互に訪れるため、そのつど画面内を制御する規律は立体的空間分割から絵画的構図へと、もしくはその反対の規律へと変化していく⁶¹⁾。静物としての俳優の図像は、色彩の濃淡のコントラスト効果と相乗し、一枚の装飾画か版画のようにシンボリックな瞬間として、見る者に刻み込まれるのである。

*

これまで見てきたように、パウエルは映画界に入る以前、美術や建築の知識を貯え、その後、20年以上にわたって舞台装置家としてのキャリアを積んでいた。その間に培った舞台装置の構成力、とくにパースペクティヴへの高い意識は映画監督として身を立てていった後も引き継がれていった。パウエルによるパースペクティヴの実現は、二次元性と三次元性が同居する特有の造形芸術メディア＝映画において、絵画や舞台には見られない複雑なセノグラフィーを呈している。舞台人時代に確立されたパウエルの美学は、19世紀以前の古典的な美学規範にもとづいており、演劇の舞台装置や美術を映画に適応させるというそれ自体新奇でアヴァンギャルドな試みを実現したのである。その上でパウエルは、映画が演劇や美術とは異なる表現の可能性を秘めていることを徹底的に追求していった。

「何よりも美をめざすこと、真実は二の次だ」、俳優イヴァン・ペレスチアニの回想によるとこれがパウエルの創作上の信条であったように、パウエルの作品には、物語ることを第一義に置く古典的映画の時代への過渡期に、映画における図像的なものを重視し、美的な形式の実現をめざす特徴がはっきりと見てとれる。監督のイニシアティヴが発揮され、映画の「作家」という概念が定着した1910年代において、パウエルはロシア映画史における最初の映画作家となりえたのだった。

パウエルの死後、ロシア映画は画面内空間の演出を優先させることから、モンタージュを核とする映画叙述へと急激に変化を遂げる。パウエルの弟子レフ・クレショフの『プライト技師の計画』*Proekt Inzenera Prajta* (1918 年)におけるアメリカ映画的な効率化や『ポリシェヴィキの国におけるウェスト氏の異常な冒険』*Neobyčajnye priklyuchenija mistera Vesta v strane bol'sevikov* (1924 年)におけるアメリカ人の表象などに見られるように、何らかの形でアメリカ的な要素をプロット内に導入したこと、そして、急速なモンタージュによるテンポ、アクション、アクティング、クロース・アップの多用など、スタイルは急激に変化した。それは、空間芸術から時間芸術へ、映画のセノグラフィーによる空間の充満化からモンタージュによる空間の分断化への変化であった。そして分断された空間は時間による新たな統合がなされる。ルネサンス期より系譜をたどっていったパースペクティヴの規範にもとづく空間表現は、1920 年代にソヴィエト・モンタージュ派による分断/統合へとパラダイム変換を遂げていく。

注

- 1) ヴェニアミン・エヴゲネーヴィチ・ヴィシュネフスキイが作成した革命前ロシア映画の総目録 (V. Vishnevskii, *Khudozhestvennye fil'my dorevoliutsionnoi Rossii* (Moscow: Goskinoizdat, 1945)) に依拠する。
- 2) ソビエト映画と異なり、帝政時代の映画は、イデオロギー上の偏見や政治的圧力なども加わり、ロシア国内では前註の詳細なカタログを発表したヴィシュネフスキイやニコライ・レーベデフ、60 年代のセミヨン・ギンズブルクらの代表的な研究を除いては、長い間注目されなかった。だが、1978 年にジョヴァンニ・ブッタファーヴァによってイタリアの都市ラパッコで開かれたレトロスペクティヴが雪解けとなり、それまでジェイ・ライダとニコライ・レーベデフを通してのみ知られていた帝政ロシア映画が明るみに出始める。1980 年代になってユリー・ツイヴィアンを筆頭として、モスクワ映画博物館、ゴスフィルモフォンドにて大々的な復元プロジェクトが開始され、帝政期に製作された 2000 本ほどの映画のうち、少なくとも 286 本が現存していると分かった。映画祭での特集上映や DVD の刊行も進み、いまやパウエルは同時代の主要な映画作家の一人と目されるだけでなく、帝政ロシアはおろか、ソビエト映画史および世界映画史の展開に与する重要な人物として一気に浮上した。映画祭後の数年内にはパウエルに関する論考が相次いで世に出た。
- 3) 主としてフィルム・ダール社製映画、パテ社の人気俳優マックス・ランデーのコメディ、ルイ・フィヤード監督の『ファントマ』(1913 年)といった連続活劇映画である。
- 4) 1914 年の段階で、ロシアで公開された映画の実に 9 割は外国映画だったが、翌年にはわずか 1 割にまで落ちる (Denise J. Youngblood, *The Magic Mirror Moviemaking in Russia 1908-1918* (Madison, Wis.: The University of Wisconsin press, 1999), p. 30.)。当時の映画雑誌をみてもパテ社やゴーモン社の広告記事は激減し、1915 年にはとうとうパテ社がロシア市場から撤退する。
- 5) パクの映画館は 5 つのカテゴリーがなされていた。上流階級とインテリゲンツィヤはオデオンに、中流階級と相対的に低いインテリゲンツィヤはフェノメンに行った。フランス電気パイオグラフとエクスプレスは中流階級に対応し、モデルンは無学で身分の低い人々に対応した。

- Youngblood, *The Magic Mirror*, p. 41.
- 6) David Robinson, "Evgenii Bauer and the Cinema of Nikolai II," *Sight and Sound* (1989/90: Winter)
- 7) バウエルのメロドラマにおける女性像については下記の論考に詳しい。Michele Leigh Torre, *Dangerous Beauty: Representation and Reception of Women in the Films of Evgenii Bauer, 1913-1917*, (Dissertation, University of Southern California, 2008).
- 8) Yuri Tsivian, "Le style russe," in *Le Cinéma Russe Avant la Révolution* (Paris: éditions de la Réunion des musées nationaux, éditions Ramsay, 1989).
- 9) As quoted in Yuri Tsivian, "Early Russian Cinema: Some Observation," in Richard Taylor and Ian Christie (eds.), *Inside the Film Factory: New Approaches to Russian and Soviet Cinema* (London; New York: Routledge, 1991).
- 10) 引用者註：セミョーン・ギンズブルグによると、心理学的流派の監督が切望したシーンで、各々のモンタージュが40メートルに達するほど長いシーンのこと (Semen Ginzburg, *Kinematografiia dorevoliutsionnoi Rossii* (Moscow: Iskusstvo, 2007), p. 380).
- 11) *Proektor*, 1916, no. 20, as quoted in Tsivian, "Some Preparatory Remarks on Russian Cinema," in Yuri Tsivian and Paolo Cherchi Usai (eds.), *Silent Witnesses: Russian Films, 1908-1919* (London: BFI, 1989)
- 12) 鏡の演出は、ロシアにとどまらず、同時代のあらゆる映画に効果的に導入されていた。とりわけ顕著だったのはデンマークとイタリアであり、アウグスト・ブロムやホルガー・マッセンの作品やイタリアのディーヴァ映画によく用いられた。これらのドラマティックな劇映画にとどまらず、ドイツ製の子供のための映画『カスパール・ロッテ』*Kasperl-Lotte* (1913年、エミール・アルベス監督)でも興味深い使用がなされており、ヨーロッパ映画にとどまらずアメリカにおいてもサスペンス映画で用いられている。
- 13) さらに鏡にとどまらず、スクリーンの多重化、すなわち映像の分身を生む肖像画、写真、二重露光による幽霊は、映画が他のメディアと対峙しながら見出していった初期映画の固有性となっていた。
- 14) Yuri Tsivian, "Two 'Stylists' of the Teens: Franz Hofer and Yevgenii Bauer," in Thomas Elsaesser (ed.), *A Second Life: German Cinema's First Decades* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 1996), pp. 264-276.
- 15) David Bordwell, *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging* (Berkeley: University of California Press, 2005).
- 16) バウエルが監督をつとめた第4作目であるが、同年の初監督作品『インサーロフ教授の肖像画の秘密』*Та́йная портре́та профессора Инсарова* からちょうど半年後に公開された映画であるため、バウエルのスタイルが提示された最初期の一作とみなせる。
- 17) Youngblood, *The Magic Mirror*, p. 83.
- 18) A. Groshev et al., *Kratkaia istoriia sovetskogo kino* (Moscow: Iskusstvo, 1969). 邦訳は以下を参照：ヴェ・ジタン序・監修、高田爾郎訳『ソヴェト映画史1917～1967年』三一書房、1971年、51頁。
- 19) ただし、たとえば、小松弘「エフゲーニ・バウエル、帝政ロシア映画のマニエリスト」(前篇・後篇)『イメージフォーラム』1985年10月号/11月号、小松弘「マニエリズムは映画に存在したか——帝政ロシアの状況を中心として」『ユリイカ』1995年2月号は、バウエルの絵画的性

やその他の独自のスタイルを、イタリア映画やデンマーク映画との比較も考慮に入れた論考である。

- 20) Ginzburg, *Kinematografiia dorevoliutsionnoi Rossii*, p. 379.
- 21) その他にパウエルは雑誌にカリカチュアを載せたり、新聞に風刺的な記事を書いたり、芸術写真を撮っていたりした。
- 22) A. Alekseev et al. (red.), *Russkaia khudozhestvennaia kul'tura kontsa XIX — nachala XX veka (1908-1917)* (Moscow: Nauka, 1977), p. 181.
- 23) コンスタンティン・アンドレヴィチ・ソーモフ (Константин Андреевич Сомов, 1869-1939)。ソーモフは1888年から1897年まで帝国美術アカデミーに所属し、イリヤ・レーピンのもとで学んだ。アカデミー在学時代に、アレクサンドル・ブノワと出会い、彼を通じて、セルゲイ・ディアギレフやレオン・バクストラ、「芸術世界」の創立メンバーと知り合う。モダニズムを代表する「芸術世界」は、社会的束縛から解放され、現実逃避と過去を夢見、空想と虚構の世界を描いた。芝居がかった構図や色彩の誇大な装飾性が特徴とされている。そうした「芸術世界」の精神やスタイルのアヴァンギャルド性は、パウエルの映画にも共通しているだろう。「芸術世界」はブルジョワ社会を軽蔑しているが、それはパウエルがブルジョワジーのサロン・メロドラマを得意としていたことと矛盾しない。観客にとってはパウエルの描くブルジョワ世界は嫌悪すべき社会ではなく、空想上の現実逃避の場なのであり、パウエルにとってブルジョワ社会というのは、意識的にスクリーンの造型性を目指すための格好なモチーフであり、豪華な調度品をふんだんに活用できる「題材」だったのである。ネーヤ・ゾールカヤは、パウエルは同時代の芸術の流行に敏感で、『パリの王様』にはモダニズムから構成主義への移行、豪華さから簡素さへの解放が見られると述べているが (Neia Zorkaia, *Istoriia sovetskogo kino* (Sankt-Petersburg: Izdatel'stvo Sankt-Peterburgskogo universiteta, 2006. 邦訳は以下を参照: ネーヤ・ゾールカヤ著、扇千恵訳『ソヴェート映画史——七つの時代——』ロシア映画社, 2001年)、過剰な装飾から幾何学的な舞台装置への移行はすでに『ユーリー・ナゴルニー』Юрий Нагорный (1916) から見られる。
- 24) 加えて、この屋外での決闘シーケンスの構図は、ホルガー・マッセンとアウグスト・プロムの共同作品『恋愛三昧』Lieberei (1914年)と類似している。
- 25) 一方で、『幸福のために』За счастьем (1917年)のクリミアでのロケ撮影のように、波打つ岩場に白いワンピースをまとった金髪の美少女が横たわる場面は、フランスのアカデミック絵画を描くポンピエの画家に着想を得ているように思われる。
- 26) *Novosti dnia*, 1895, no. 4271, p. 3, as quoted in Viktor Korotkii, "A. E. Blumental' — Tamarin i E. F. Bauer: Materialy k istorii russkogo svetotvorchestva," *Kinovedcheskie zapiski*, no. 56, 2002.
- 27) *Novosti dnia*, 1895, no. 4294, p. 3, as quoted in Korotkii, "A. E. Blumental' — Tamarin i E. F. Bauer."
- 28) *Novosti dnia*, 1895, no. 4274, p. 2, as quoted in Ibid.
- 29) *Moskovskie devomosti*, 7 May 1895, no. 124, p. 4, as quoted in Ibid.
- 30) *Novosti dnia*, 1895, no. 4292, p. 3, as quoted in Ibid.
- 31) *Novosti dnia*, 15 June 1895, no. 4314, p. 3, as quoted in Ibid.
- 32) *Russkii listok*, 25 July 1895, no. 205, p. 3, as quoted in Ibid.
- 33) *Novosti dnia*, 25 July 1895, no. 4354, p. 3, as quoted in Ibid.
- 34) *Novosti dnia*, 1895, no. 4352, p. 3, as quoted in Ibid.

- 35) *Novosti dnia*, 28 June 1895, no. 4357, p. 3, as quoted in Ibid.
- 36) *Russkii listok*, 19 August 1895, no. 229, p. 3, as quoted in Ibid.
- 37) *Novosti dnia*, 18 August 1895, no. 4379, p. 3, as quoted in Ibid.
- 38) たとえば『殺人光線』*Луч смерти* (1925 年), 『陽気なカナリア』*Веселая канарейка* (1929 年) など。カッティングとフレーミングの比較に関しては Yuri Tsivian, “Cutting and framing in Bauer’s and Kuleshov’s films,” *Kintop* no. 1 (1992), pp. 103–113. を参照のこと。
- 39) Ben Brewster and Lea Jacobs, *Theatre to Cinema: Stage Pictorialism and the Early Feature Film* (Oxford; New York: Oxford University Press, 1997).
- 40) パースペクティヴを用いたバウエルのステージングに関しては、拙論「エヴゲーニイ・バウエルのスタイルの変遷——現存作品（1913 年～1917 年）を中心に——」『演劇映像』第 50 号, 2009 年, 1–20 頁を参照されたい。
- 41) Lew Kuleschow, “Die Jahre des Schöpferischen Suchens,” in *Lew Kuleschow: filmwissenschaftliche Materialien* (Hochschule für Film und Fernsehen, 1978), p. 12.
- 42) アンドレ・バザンは小論「絵画と映画」のなかで「額縁は求心的でありスクリーンは遠心的」と述べているが、初期映画に関してはスクリーンの「フレーム」は「額縁」として機能し求心的になる。したがって、「額縁が空間を内へと収斂させていくのとは反対に、スクリーンが私たちに見せる一切のものは、すべてが外の世界に際限なく延び広がっていくはずである」のではなく、映画の画面も内へと収斂していくのである。(アンドレ・バザン著、野崎歓・大原宣久・谷本道昭訳『映画とは何か(上)』岩波文庫, 2015 年, 321 頁。)
- 43) *Kine-zhurnal*, 1914, no. 8, p. 56, as quoted in *Silent Witnesses*, pp. 218–219. 『大都会の子供』の批評記事である。
- 44) エルンスト・ゴンブリッチ著、八重樫春樹訳『西洋美術：その空間表現の流れ』国立西洋美術館, 1987 年。
- 45) 小山清男『遠近法 絵画の奥行きを読む』朝日選書, 1998 年。
- 46) Daniel Couty and Alain Rey (eds.), *Le Théâtre* (Paris: Bordas, 1980), p. 40. 「セノグラフィー (scénographie)」の名称は多様で, 「décor», 「dispositif scénique», 「mise en espace», 「architecte d’intérieur」などと区別なく用いられる。本来は舞台用語ではなく、イリュージョンの世紀であるルネサンスやバロックでは、パースペクティヴと混同されている。op. cit., p. 121. また、ウィトルウィウスの定義では, 「背景図 (scaenographia) は, 正面と遠ざかって行く側面の略図であって, コンプスの中心に向かって全ての線が集中しているものである。」とされている。ウィトルウィウス著、森田慶一訳註『ウィトルウィウス建築書』東海大学出版会, 1969 年, 24–25 頁。
- 47) 諸川春樹解説『ティントレット画集：ピナコテカ・トレヴィル・シリーズ 5』トレヴィル, 1996 年, 92 頁。
- 48) Ibid., p. 121. 屋外の空間でも、たとえば木々や葉が画面奥まで延びていくことで、想像上の丸天井や列柱の連鎖となる。
- 49) 『ウィトルウィウス建築書』, 316–317 頁参照。ただし、この部分は、シェフェールに引用されたフランス語訳に基づいて訳した。
- 50) シェフェールの解説によると、ウィトルウィウスの舞台とは、パースペクティヴの舞台であり、孔のある列柱の前面、三つの面でプロセニウムを取り囲む角度の再現が、痕跡のフォルムに存続している: Jean Louis Schefer, *Scénographie d’un tableau* (Paris: Éditions du Seuil, 1969), p. 85.

- 51) Ibid., p. 195.
- 52) Ibid.
- 53) *Kine-zhurnal*, 1916, no. 9-10, p. 52, as quoted in *Silent Witnesses*, pp. 326-329.
- 54) ジダン序・監修『ソヴェト映画史 1917～1967 年』, 50-51 頁。
- 55) Schefer, *Scénographie d'un tableau*, p. 87.
- 56) Couty and Rey (eds.), *Le Théâtre*, p. 41.
- 57) イタリア史劇映画はロシア国内でも評判が高く、なかでも『クオ・ヴァ・ディス』、『カピリア』はロシアで大ヒットを飛ばした。『クオ・ヴァ・ディス』は、サンクト・ペテルブルグ、モスクワ、主要な地方都市で、熱狂的な成功をおさめ、『ネロ』、『クレオパトラ』、『スパルタクス』、『ジュリアス・シーザー』といったイタリア映画の輸入がその人気に続いた。『カピリア』はそれ以上に大きな反響を及ぼし、映画雑誌だけでなく、一般の雑誌でも取り上げられた。質の高い映画を除いて、映画のレビューを全く掲載しない大衆文化雑誌『ロシアの太陽』でも、『カピリア』の高度な芸術的レベルは、政府高官やインテリゲンツィヤといったエリート級の観客をも引き付けたと評された。Youngblood, *The Magic Mirror*, p. 62. パウエルの移動撮影とは異なり、「カピリア・ムーブメント」でバストローネが意図したことは、スクリーンに「三次元」の効果を生み出し、広大で堅固なセットを引き立たせることであった。そのため、フレーム内の人物の動きに動機づけられることはなく、セットに対して（左右一）対角線上に内側へゆっくりと向かう動きとなる。Barry Salt, *Film Style and Technology: History and Analysis*, 2nd expanded ed. (London: Starword, 1992), p. 126., Yuri Tsivian, *Early Cinema in Russia and Its Cultural Reception*, (Univ of Chicago, 1998), pp. 205-207.
- 58) Yuri Tsivian, "The Invisible Novelty: Film Adaptations in the 1910s," in Robert Stam and Alessandra Raengo (eds.), *A Companion to Literature and Film* (Malden: Blackwell, 2004), pp. 92-111.
- 59) "Ivan Mosjoukine, le dernier romantique de l'écran," *Pour vous*, no. 532 (25 January 1939).
- 60) パウエル映画の絵画的性については、たとえば S・ギンズブルグは次のような指摘をしている：「[1914 年から 1915 年前半のパウエル作品で] 監督は決定的に演劇的な演出（ミザンセーン）を拒み、そのかわりに絵画的コンポジションを取り入れた」（Ginzburg, *Kinematografiia dorevoliutsionnoi Rossii*, p. 380）。ただし、ギンズブルグが主張するように、パウエル映画には演劇的な要素が見られないのか、という主張に関しては、本論と異なる。

要 旨

本稿では、帝政期ロシア期を代表する映画監督エヴゲーニイ・フランツェヴィチ・パウエルが独自の空間の美学を達成し、意識的な「映画作家」となっていったのかを論じている。他国と異なるロシア映画固有の形式を踏まえ、監督以前のモスクワ絵画・彫刻・建築学校時代および舞台装置家としてのパウエルの半生を追い、つづいてその監督前史が後の映画製作にどのような影響をもたらしていったのか、パウエルにおける絵画性/パースペクティヴのスペクタル性/映画におけるセノグラフィー/移動撮影による空間演出の諸観点から作品分析を施し、パウエル映画の過剰な視覚的特性を、映画以前の「芸術」と映画メディアの対峙として捉えた。パウエルによるパースペクティヴの実現は、映画という二次元性と三次元性が同居する特有の造形芸術メディアにおいて、絵画や舞台にはないより複雑なセノグラフィーを呈することとなる。映画におけるパウエルの美学は、19世紀以前の古典的な美学規範に基づいており、演劇の舞台装置や美術を映画に適応させるというそれ自体新奇でアヴァンギャルドな試みを実現した。

キーワード：映画と美術、エヴゲーニイ・パウエル、帝政ロシア文化史、セノグラフィー、メロドラマ

Abstract

This paper discusses how Yevgeni Franzevich Bauer, a major film director in Imperial Russia, created a unique spatial aesthetic and became a deliberate “auteur.” After discussing Russian cinema’s unique form, I will explore Bauer’s life before becoming a director, specifically his painting, engraving, and architectural school period in Moscow and his time spent as a stage designer. Then, I will consider how this influenced his subsequent cinematic creation, analyzing his work from various perspectives (his painting aspects, the spectacle-like aspects of his perspective, scenography in his films, and his traveling shot-based spatial staging) in an attempt to understand the excessive visual characteristics of his films as an encounter between the “art” from his pre-cinema era and the film medium. Bauer’s perspectival creation brings to cinema (a unique formative art medium in which two-dimensionality and three-dimensionality co-exist) a complicated scenography not found in painting or the stage. Bauer’s film aesthetic was based on classical aesthetic norms from before the 19th century, and was the result of the avant-garde attempt to adapt theater stage design and fine arts to films.

Keywords: Cinema and the Visual Arts, Yevgeni Bauer, The Culture of Imperial Russia, Scenography, Melodrama