

ドヴジェンコ無声映画における身体

——『大地』を中心に——

井上 徹

はじめに

アレクサンドル・ドヴジェンコ¹ (Александр Петрович Довженко, 1894-1956) は、ソビエト映画の黄金時代といわれる 1920 年代に登場した監督で、エイゼンシュテイン、ドフキンと並ぶ「ソビエト映画の三大巨匠」の一人にしばしば数え上げられている。特に代表作『大地』(«Земля», 1930) は今なおソビエト映画の古典として映画史上の重要な作品であり続けている。そして、その映像の特徴から、ドヴジェンコはしばしば「映像詩人」² とも呼ばれる。無声映画の時期に黄金時代を迎えたソ連映画において、一方の極にエイゼンシュテインの『戦艦ポチョムキン』(«Броненосец «Потемкин», 1925) をはじめとする叙事的性格の強い作品があるとすれば、ドヴジェンコは抒情的な性格の強い作品の流れをつくり出した。

なお、ドヴジェンコはこの「三大巨匠」の中では最も遅く登場した。注目を集めることになった出世作『ズヴェニゴラ』(«Звенигора», 1928)³ は 1928 年の作品であり、その前年には米国で『ジャズ・シンガー』が公開されてヒットしたのをきっかけに、米国では急速にトーキー映画が広がっていく。ソ連映画のトーキー化が進むのは 1930 年代からだが、ドヴジェンコは無声映画時代で最後に登場した大物と言えるだろう。ただし、

¹ ドヴジェンコの民族的出自を重視するならば、名前はウクライナ語に基づき「アレクサンドル」と表記されよう。本論文においては、ソビエト映画の監督としてのドヴジェンコを取り上げており、ソ連の民族間交流語であったロシア語に基づき「アレクサンドル」と表記する。作品名や登場人物の表記についても、同様の考えからロシア語に基づくものとする。ただし、土着性ないし民族性の強い作品を論じる際に、このような方針が正当化されるかどうかは議論の余地があることを筆者は認識している。

² 「ドフジェンコ [sic] の天稟が真に発揮されたのは、そのつぎの作品——『ズヴェニゴラ』 [sic] (1927 年)、『武器庫』 (1929 年) においてであった。この二作品が発表されると、ドフジェンコの名は、ウクライナ人民の民族的な独自性を、その映画的イメージによって明らかにした哲学者・詩人として、人々の口に上るようになった」(ヴェ・ジダン監修 (高田爾郎訳) 『ソヴェト映画史 1917-1967 年』三一書房、1971 年、133 頁) という指摘をはじめ、枚挙にいとまがない。

³ 邦題は『ズヴェニゴラ』であるが、アクセントは最後の音節に置くのが正しく、ウクライナの伝説に依拠していることを考えれば『ズヴェニホラー』とするのが妥当かもしれない。ここでは注 1 に示した方針もあり、『ズヴェニゴラ』とする。

年齢的にはエイゼンシュテイン（1898年生まれ）より4歳上、ブドフキン（1893年生まれ）の1歳下ということで、ほぼ同世代の人間と言ってよい。ちなみに、ちょうどその頃、フランスでリュミエール兄弟がシネマトグラフを発明している（一般公開は1895年12月）、「三大巨匠」は物心ついたときすでに映画がこの世に存在していた最初の世代でもある。

ドヴジェンコは1917年の革命前、中等教育機関で自然科学や体育などの教師をしていた。国内戦の時期は、民族主義政党をはじめいくつかの政治的立場を揺れ動きながらも生き延び、1920年代初めにはキエフの県教育人民部の仕事ののち、外交官としてポーランド、ドイツで勤務する。さらに、奨学金を得てベルリン滞在を1年延長して美術を学んでおり、ドイツ表現主義の画家ゲオルク・グロス、ケーテ・コルヴィッツらと出会い、ヴィリー・イエッケルに師事するなど、刺戟を受けている。1923年にウクライナに戻ると、当時最高潮を迎えたウクライナ文化復興運動の中心地ハリコフで活動した。この運動が抑圧されて退潮し始めると、1926年、オデッサに移って映画界に飛び込んだ。⁴

映画界に入ったドヴジェンコは、処女作からいわゆる「映像詩」として評価されるような作品を生み出したわけではない。そのフィルモグラフィにおいて、基本的には無声映画の後期に当たる3作品『ズヴェニゴラ』、『武器庫』（«Арсенал», 1929）、⁵『大地』が、映像詩の名に値するものと言えよう。それより前の無声映画作品は軽妙な喜劇作品であり、うまく作ってはいるが映像的インパクトは少ない。一方、ドヴジェンコの最初のトーキー映画『イワン』（«Иван», 1932）以後の作品は、1930年代以降の政治・文化状況の影響を受けたこともあり、それまでの映像詩を前面に押し出した表現とは異なる方向の作品に仕上がっている。そうした時代状況と作品とのかかわりを含めた評伝的な研究はソ連や米国で一定の蓄積がある。⁶

ここで改めて問題にしたいのは、「映像詩」とは何かということである。この言葉は非常に幅広く曖昧な意味を持ち、それ故に便利に使われている。文学においては文体的特徴から散文と詩とを分け、さらに主題から叙事詩、抒情詩などへと分類していくが、映像の場合には、何をもって詩とするかは必ずしも明確ではない。だが、ごく単純化して

⁴ Марьямов А. М. Довженко. М., 1968; Vance Kepley, Jr., *In the Service of the State: The Cinema of Alexander Dovzhenko* (Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1986); George O. Liber, *Alexander Dovzhenko: A Life in Soviet Film* (London: British Film Institute, 2002)などを総合的に参照。リバーの著作は、ソ連崩壊後の研究にふさわしくウクライナ語の資料をも駆使して、ウクライナの政治史・文化史の背景の中にドヴジェンコを位置づけることを通じて、民族文化運動と深くかかわったドヴジェンコの姿を描き出そうとする意欲的な試みである。なお、Alexander Dovzhenko (Marco Carynnyk ed. and trans.), *The Poet as Filmmaker: Selected Writings* (Cambridge and London: The MIT Press, 1973) や Kepley, *In the Service* ではドヴジェンコが師事した画家を「ブリュッケ (橋)」グループの中心人物だったエーリヒ・ヘッケルとしているが、これは誤りのようだ。

⁵ 邦題は『武器庫』だが、原題は「造兵廠」を意味すると解するのが妥当であろう。

⁶ ドヴジェンコについての詳細な書誌は、Liber, *Alexander Dovzhenko*, pp. 276-298 を参照。

言えば、物語展開に軸足を置いているか否かが、散文的映像か映像詩かの分かれ目とされているようである。映像詩においては、物語ではない何かを表現しようとしているということである。だから、ドヴジェンコの表現の特異性を取り出すには、その「詩学」へ切り込み、何を観者に読み取らせようとしているかを把握することが必要とされるだろう。そこを明らかにすることを通じて、雪どけ以降に登場した映画人、例えばアンドレイ・タルコフスキーやニキータ・ミハルコフといった人たちがドヴジェンコを高く評価していること⁷をはじめ、ソビエト映画の特質への理解も改めて進むことだろう。ここではドヴジェンコの映像詩を全面的に分析する余裕はないので、ドヴジェンコの代表作とされる『大地』を中心に、「身体」がキーワードとなるいくつかのシーケンスを取り上げる。

1. 自然から人間へ

『大地』は、制作当時進められていた富農撲滅運動および農業集団化をテーマとしている。ウクライナの農村に暮らす一家を軸に、死にゆく祖父の世代、新旧の価値観が対峙する中で、古い価値観を引きずりながらも揺れ動く父の世代、新しい価値観を信じて行動する子の世代という世代間の葛藤を縦軸とし、富農とそれを撲滅しようとする共産党の党細胞勢力との葛藤を横軸として作品が組み立てられている。

同じく農業集団化を取り上げた映画としては、エイゼンシュテインの『全線 古きものと新しきもの』(«Старое и новое», 1928)がよく知られている。ほかにもいくつか富農撲滅や農業集団化をテーマとした作品は知られているが、ドヴジェンコの作品に先行するものとして重要なのは、やはりこの作品であろう。『全線』では富農撲滅そのものよりも、分裂して無力な貧農たちが、自らの置かれた状況となすべき事を自覚し、自立し発展するための手段として集団化を目指す姿が描かれている。主人公は貧農の女性マルファであり、マルファの夢の中には牧畜の拡大にともなう食品工業と、国営農場の建設が登場する。そこには農業と工業と、生物と機械との幸福な結合による発展と豊饒の夢が提示されている。エイゼンシュテインのいう「知的モンタージュ」が利用され、牛乳分離器のシーンをはじめとして強い印象を残す場面が少なからずある。しかし、エイゼンシュテインの作品はあくまでも人間が中心に据えられ、人間とのかかわりの中で大地や動物たちが登場する。

一方、『大地』においては、作品の冒頭は大地が主人公として登場し、人間は表に出て

⁷ タルコフスキーはさまざまな発言を通じてエイゼンシュテインを批判しドヴジェンコを称揚するだけでなく、例えば『鏡』(1974)の中における草原の上を風がわたっていくシーンなどでドヴジェンコへのオマージュを捧げている。このほかにも、ユーリー・ノルシュテインのアニメーション『話の話』(1979)に登場する雨に濡れたリンゴが『大地』へのオマージュと見なせるなど、さまざまな例を見出すことができる。



図 1

こない。図 1 に示したものは、『大地』の冒頭 5 カットから 1 コマずつ抜き出したものだ。最初はふつうの俯瞰ショットで、単に物語が展開する背景を提示するだけかに見える。ところが、静かな麦畑に風が立ち、やがて風が大きくなって麦畑の上を渡り、小麦の穂を大きく揺らせるまでのシーンが 1 分弱続く。いわば風景の「表情」がとらえられ、この風景が「背景」ではなく、「登場人物 (действующее лицо)」であることが理解される。

そして、ようやく人間の顔が 5 カット目で登場するが、画面の中心にはヒマワリの花が陣取っている。また、人間の顔はヒマワリの花と同じ方向を向いてほとんど動きがなく、まるで並んでいる花の一つでもあるかのように提示されている。映画において、人間の身体は多くの場合特権的なものである。スクリーンに写っているものは、よくよく考えればフィルム上の染みに光が当たってできる影にすぎないのだが、観客はそこに人間の顔や姿が読み取れば、そこに注目し、意味を読み取ろうとするのだ。ここでそのような人間の顔が花の一部であるかのように提示されることで、人間の特権性が解体され、身体は花をはじめとする植物と置き換え可能な記号として機能し始める。この後には果樹園のシーケンスが続き、果樹が散らばる中に横たわる「セミヨン爺さんの死」のシーケンスへとつながっていく。老人の身体もまた、果実と隣接し、置き換え可能なものとして提示されていくのである。画面の中で、爺さんの周りに散らばる果実は増殖していく。豊穡の大地と隣接した果実は

増殖し、生命力を象徴する一方、老人は死んでいく。この死と再生との隣接は、作品全体で繰り返されるモチーフとなる。

次に、トラクターの到着を待つシーンの導入部を見てみよう (冒頭から 23~25 分あたり、図 2)。まず牛が 1 頭登場し、2 頭に増え、3 頭になる。そこから富農の息子ホマーたち 3 人のショットにつながる。この編集は、悪党の獣性を比喩的に示すという説明が、とりあえず可能かもしれない。⁸ しかし、このシーケンスはさらに続いて、トラクターの到着を待つ普通の農民たちへと展開していく。増殖する牛のイメージは、富農の息子たちを差し挟みながら、群衆のイメージへと展開していき、そこからまた個人へと再分節されてくるのである。そうすると、牛のショットから悪党のショットへとつながるところには、比喩的連想が動機として働いているかもしれないが、向かうところは悪党の非人間性といったような倫理的結論ではなく、そういった差異を無効にしつつ包み込む

⁸ ケプリーは、この後到着するトラクターが、農耕牛を無用の物とすると同時に、富農たちも無用な者にすることを含意すると分析している。See Kepley, *In the Service*, p.82.

群衆へと飲み込まれていくことになる。

『全線』においては、牛の増殖はマルファの夢の中で未来のソフホーズのビジョンへとつながり、あくまでも「家畜」のカテゴリー内でシーケンスが展開する。それに比べると、『大地』における増殖は、最初は1つずつ増えていくことで増殖の過程を見せてリズムを生み出すとともに、牛と人間、あるいは悪党（富農の息子）と善良な人々（普通の農民）といった分節が揺らぐ瞬間を生み出している。

ヤンポリスキーは、「身体が増殖・分身化することは、それが分節しうることと結びついている。分節性が消え、有機体的なものに呑みこまれた瞬間に、多数性は群衆の非分割性と同義になり、分身性は分割不能な一体性へと移行する」⁹と指摘し、表現可能なものの限界に達しようとする言語の運動について述べている。そこから進んで、ゴーゴリの『ソローチンツイの定期市』に「分節化された身体性が、分節されざることばの自然力に呑みこまれてしまう鮮やかな例」¹⁰を見出している。『大地』においては、まさにこの種の運動が何度か繰り返されることになる。

このシーケンスで再分節の契機となるのは、群衆の前で老人と少年（おそらくは祖父と孫）が河原の大地に座っているショットである。それまでのショットでは人物の足もとが見切れて大地が写っていないことに注目しておきたい。大地と接触する老人と少年が、形の定まらない群衆に楔のように打ち込まれることで、群衆は分節され、悪党や家畜ではないものへと変貌し、新たな「登場人物」であるトラクターという機械を迎える準備ができるのだ。

なお、ドヴジェンコが書いた文学シナリオの中では、河原や群衆がまず登場し、その中にいる富農の息子たちへと焦点が絞られていく流れになっている。¹¹つまり、このシーケンスの構成は最初から構想されたものというより、撮影ないし編集の段階に



図 2

⁹ミハイル・ヤンポリスキー『デーモンと迷宮——ダイアグラム・デフォルメ・ミメーシス』、乗松亨平・平松潤奈訳、水声社、2005年、84頁。

¹⁰同書、86頁。

¹¹Довженко А. П. Собрание сочинений. Т. 1. М., 1966. С. 123-124.

において、映像の論理が要求するところから従って組み立てられたものであると考えられる。

2. 人間から自然へ

図2の群衆たちの前に登場することになるのは、トラクターである。集団化を進めてトラクターを導入し、大規模な農業経営を行うことで規模の経済による豊かな農村を実現し、都市にも十分な食糧を供給させるという目論見の中で、トラクターは象徴的な意味を担うことになった。エイゼンシュテインの『全線』でも、トラクターを村に来させることが後半の主題となり、農地を細切れに分ける柵をトラクターが力強く打ち壊しながら行進するのがクライマックスとなっている。そこに至る直前にサスペンスを導入し、クライマックスを盛り上げるのがトラクターの停止である。トラクター手は主人公マルファの服をちぎってエンジンを掃除することで再びトラクターを起動し、集団化や機械の力を疑問視する農民たちの不信をはねのけ、富農たちの思惑を吹き飛ばすように小作地を分ける柵を打ち壊す。

『大地』では、トラクターが村に到着する前に止まってしまう。エンジンが焼けているのに気づいたワシーリ（富農撲滅・集団化推進の先頭に立つ共産党細胞のリーダー格の若者）たちは、小便をラジエーターに注ぎ込んで冷やす。そして、「富農の畑の畦道もおしまいだ」とホマーたちを挑発する。ワシーリは、父オパナスが手作業で刈り入れをしているのを横目で見ながら、トラクターの圧倒的な力を見せつけ、将来のビジョン——コルホーズにおいてコンバインで小麦を脱穀し、機械で小麦を挽いて生地をこね、パンを焼くオートメーション工場が建設される——を夢見る。しかし、ワシーリは富農の畑の畦道を壊し、それが原因となってホマーに殺されてしまう。『全線』と共通するものを扱いながらも、展開のさせ方、その方向性などに大きな違いが見て取れる。

ここではトラクターの停止の部分に注目したい。トラクターの動きは、トラクターそのものの映像だけではなく、その後ろをついて歩く若者たちの動きをも通じて示されている。すでに検討したシーケンスでは、人間以外のものを提示して、それを人間が模倣することで人間をめぐる分節が揺らいでいた。ここでは、自然だけでなく、さらに機械のトラクターも分節の揺らぎに加わることになる。そして、トラクターに問題が発生したことは、トラクターの映像ではなく、まず見守る農民たちの反応を通じて示される。せりふ字幕では、「止まった」「動いている」と正反対の見解が示され、トラクターが本当はどうなっているかについてサスペンスが生じさせているが、行進する若者たちの不在がトラクターの停止を暗示する。こうした換喩的な語りの戦略は、語られるものにまで及んでいく。停止したトラクターを動かすものは、ラジエーターに注ぎ込んだ小便である。水が近くにないがゆえの応急措置であるが、象徴的なレベルではトラクターが有機的連関の一部に組み込まれることになる。というのも、人間の糞尿はふつう耕作地に与えられ、肥料の一部となるからだ。トラクターは、尿を吸収することで力を獲得し、

その力が耕作において発揮されることによって、豊かな実りをもたらすことになる。『全線』では、大地の分身である泥や埃をぬぐい去ることでトラクターを動かすが、『大地』では、むしろ大地と一体化することでトラクターが動くのである。

ケプリーもこの点に注目して、『武器庫』では、機械は止まったときに、カタストロフを生み出す。『大地』では、トラクターは止まったときに、つかの間のジレンマといささか滑稽な解決をもたらす。農民たちはラジエーターに小便をすることで直し、それによって有機的領域と機械的領域とを混合する。この作品で、機械は人間と同じように、自然と協調して働くことができるのだ¹²と指摘する。ただし、ケプリーの基本的な観点は「この作品の語りにおいて、生と死と再生との虚構的な『自然の秩序』を創出し、集団化をこのサイクルの中に挿入する」¹³というところにあり、作品の政治的効果との関連で、このトラクターにおける分節の揺らぎを捉えることになる。しかし、ここでは政治的効果より、トラクターもまた死と再生を経験し、通過儀礼を経て村に到着し、群衆によって迎えられることを見ておきたい。トラクターも、それを迎えて駆け寄る群衆も土埃をもうもうと上げて、トラクターの姿は群衆と土煙のなかに飲み込まれる。この群衆が再分節されてトラクターが再び画面に登場し、このトラクターが活躍する場面へと展開していく。

『大地』は、当時の集団化・富農撲滅をめぐる情勢の転換をはじめとするさまざまな理由から、ソ連で初公開された当時は毀誉褒貶の激しい映画だった。その中で最も打撃が大きかったのは、1930年4月4日の『イズヴェスチヤ』に掲載されたデミヤン・ベードヌイによる「哲学者たち」と題する長文の諷刺詩だった。このトラクターのシーン「そしてビールの小便が事態をすぐに救った。／しぶきを浴びたトラクターは村に到着した。／とまる。熱気を放つ。／全体が蒸気に包まれる。」[sic]／ブルルル！小便が沸騰している！／わかっているだろう、これは映画だ！／この蒸気は、ただの光線だ、／けれども、小便のにおいをずっと感じてしまう。／何ともみごとにトラクターを組立＝編集したものだ。／何とも熱心に“思想”の信用を落としたものだ¹⁴。なお、この詩は批判的な調子で貫かれているものの、個々のショットをかなり詳細に捉えている。ビデオのない時代のこと、ベードヌイがこの作品からかなり強い印象を受け、細部にわたり記憶にとどめたことは間違いない。トラクターを包み込む煙——前後のショットから判断すれば、本当は水蒸気ではなく土埃だろうが、人間のように炎天下で汗をかき、湯気が立っているようにも見える——この煙を見逃さず、においまでかぎとっているのだ。当時の議論で特に問題とされたのが、このラジエーターに小便を注ぎ込むシーンおよび、最後のクライマックスにおける全裸になって嘆き悲しむ恋人、葬列の行進の最中に産気

¹² Kepley, *In the Service*, p. 82.

¹³ Kepley, *In the Service*, p. 76.

¹⁴ Бедный Д.А. Философы. (Публикация и предисловие Ю.А. Белоусова) // Киноведческие записки. 1994. № 23. С. 157.

づいて出産するワシーリの母のシーンだというが、¹⁵ ドヴジェンコはシーンの削除に応じようとしなかったものの、小便のショットおよび全裸の女性のショットは、1950年代末まで削除された状態で上映されていた。

最後に、作品のクライマックスを見ておこう。殺されたワシーリの弔いの場面と、それに続く雨のシーンである。絶頂へと上り詰める部分は、並行モンタージュによりワシーリの死が引き起こした5つの系列が交互に展開していく。軸となるのは、ワシーリの葬列の行進で、ワシーリの死を通じて村民が一体化する系列である。ここではひまわりの中の顔のモチーフが反復され、さらに増殖する群衆が登場する。この群衆の系列に対して、個人的な系列が織り込まれていく。殺人者ホマーは孤立する。神父も孤立し、神に村人たちに対する罰を祈るが何も起こらない。ワシーリの恋人ナタールカは、悲嘆に暮れて部屋の中で服を引き裂いて全裸となり、のたうち回る。群れをなして駆ける馬たち。妊娠していたワシーリの母は、産気づいて出産する。殺人者ホマーは、群衆に向かって犯行を告白するが、もはや誰にも相手にされることはない。罪の告白は再分節の契機とはならないのだ。

こうして並行モンタージュで、それぞれに強度のあるシーンが展開しながら、党細胞の演説者のことばとともにクライマックスに達する。そして作品冒頭の大地のショットが反復されるとともに、果実が雨に洗われるシーケンスへとつながっていく(図3)。木の枝にたわわに実るリンゴのショットが続いた後、リンゴが地面に転がっているショットが続き、そのリンゴは画面を覆い尽くすほど増殖する。そしてまた地面に果実に落ちているショットが登場するが、別の果実のものとなり、さらにスイカをはじめとするさまざまな果実が入り交じっていく。すべてを曖昧にぼかしていく雨の中で、季節も果実の種類も、さまざまな分節が曖昧になっていく。雨の水は画面上では白い光線の筋として表現されるが、スクリーン上の影である映像を光が覆い隠していく。雨が激しくなり、果物の輪郭がわからないほどに大量の水が注がれる。そして雨が止むと、さまざまな果実が輪郭を取り戻し、再分節化されていく。画面のリンゴは1つに収斂し、それがナタールカの横顔のショットへとつながる。この一連のシーケンスで、群衆は果実へと変身し、分節の解体・再構築を経て、果実は人間へと変身する。ナタールカの脇にはワシーリではない若者がおり、二人が結ばれることが暗示される。そこにはまた新たな増殖の種がはまれるのだ。

浄化の雨によりすべての葛藤は水に流され、新たな生のサイクルが始まる。ここに生まれる秩序は素朴な自然の反映ではありえず、「自然」の名を冠した虚構の秩序であろう。実際、それはドヴジェンコの世界観の表明と見なされ、あくまでも虚構の秩序であり、公開当時には、ドヴジェンコの立ち位置に対して、共産黨員か、同伴者か、同伴者の中

¹⁵ Liber, *Alexander Dovzhenko*, pp. 110-111.

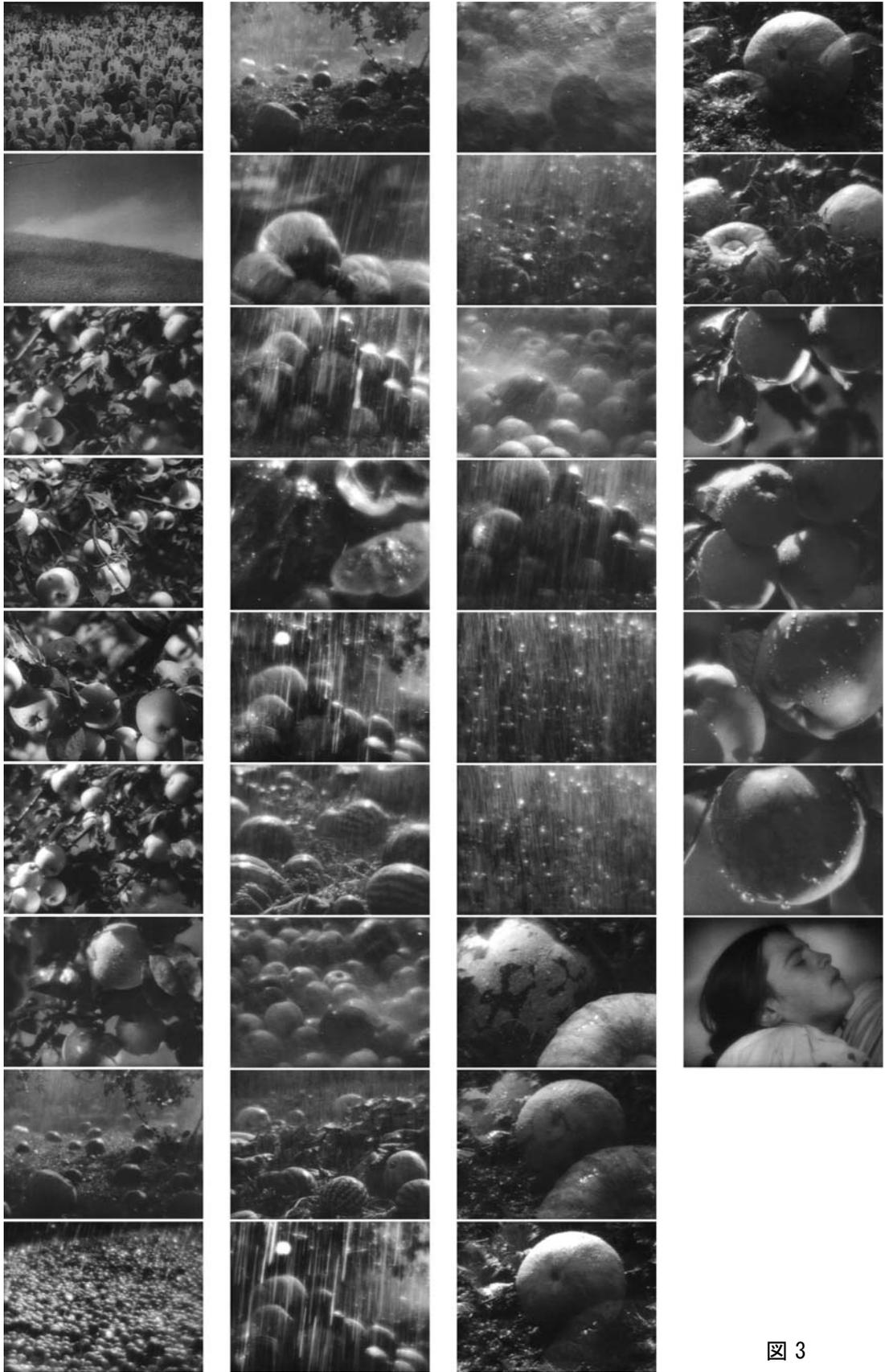


图 3

でも近い者か遠い者かという議論まで招き寄せ、以後のドヴジェンコの創作に重大な枷を負わせることになった。批判者が注目したのは、すでに紹介した3つのシーン（小便、全裸、出産）のほか、富農撲滅のテーマが群集の集会のシーンで脇に追いやられていること、さらにすべてが水に流されて新しく始めるものが何か明確ではないことなどにも及んだ。すばらしい作品として称賛する声も一方であったものの、先に触れたベードヌイの批判が『イズヴェスチヤ』に載ったことが決定的打撃となり、ドヴジェンコはこの作品以後、「映像詩」的アプローチを断念する方向に進まざるを得なくなるのである。

4. おわりに——ドヴジェンコにおける身体

ドヴジェンコの『大地』においては、麦畑やヒマワリの花、果実などがしばしば画面に登場する。これら農産物、さらにはトラクターまでもが「登場人物」として振る舞い、人間と並列され、さらには人間を置換し代理となることを通じて、映画における人間の身体の特権性が解体され再構築される。この過程は映画を通じて何度か繰り返され、大小の山場を形成するものである。また人間自身も、個人から群集へと非分節化され、再分節される中で変貌していく。

ドヴジェンコは『大地』の文学シナリオの冒頭で、「本当にあったことか、夢に見たことか、夢に記憶や記憶の記憶がからみついているのか——もはや思い出せない。覚えているのはただ、おじいさんがかなりの年であること、われわれの古い農家を飾り、保存されてきた神々のひとりの姿に似ていたことだ」¹⁶と書いている。先行する『ズヴェニゴラ』では、冒頭からいきなりスローモーションの中で物語を進行させ、民族の記憶としての神話を提示する。しかしその記憶は、現代人により常に再構成されているものであり、そこに本物の過去が再現されているわけではない。そのため、そこにはトリック撮影を利用した魔術などが呼び込まれていくことになる。

このような意味で、記憶の中でデフォルメされた身体が『大地』という作品にも呼び込まれていくことで、身体のコノテーションは変貌を遂げ、「自然」や「死と再生」のサイクルの中に再構築される。この「死と再生」のサイクルは、身体に不滅性を呼び込む。この不滅の身体は、『ズヴェニゴラ』や『武器庫』にもすでに現われており、以後のドヴジェンコ作品にも通底する主題として展開するものである。

¹⁶ Довженко, Собрание сочинений. Т. 1. С. 111.