

凍てつくアンサンブル

—日常を支え固めるハコとしての 1930 年代のソ連建築—

鈴木 佑也

はじめに

本稿で取り扱うのは、1930 年代のソ連建築である。この時代の文化全般を概観した場合、政治とのつながりを避けては通れない。日常や大衆、社会主義文化創設に奉仕するという形で様々な創作活動が統合され、社会主義リアリズムという教義が生み出されるに至る。日常文化を中心に据えて建築分野を取り上げれば、住居、労働者用文化クラブ、出版社、工場、地下鉄駅舎といった建築物に当時の創作活動精神を見出すことが可能である。

しかし、現存するモスクワの街並みを考えた場合、古典建築様式を基盤とした建造物が未だ現存しており、そのうちの多くは 1930 年代に竣工されていたという事実突き当たる。また当時のソヴィエト建築は創作分野であると共に、都市計画の一端を担っていた。1935 年から施行されるモスクワの再編プラン（Генплан реконструкции города Москвы）と密接に関わりながら、建築は他の創作分野よりも、生活の背景となる景観を準備していった。こうしたことから、本稿では 1930 年代に隆盛した古典建築様式の受容経緯を概観することになる。古典建築様式が組み込まれる経緯を「一つの流れ」として、この流れの基盤となり当時の建築家達が生み出した「五つの建築潮流」、そのソヴィエト建築家達が実践というかたちで関わるようになった「三つの建築 / 建設プラン」から概観し、1930 年代のソヴィエト建築を考察する機会を提示したい。

そのため、まず第一章では 1930 年代の建築家グループの流れを整理する。建築における諸団体の活動を一つに統合した建築家同盟は 1935 年に結成された。しかし、結成後も影響力のある建築家の下にいくつかのグループが存在していた。彼らは「社会主義建設」というテーゼの基、様々なアプローチから建築活動に取り組んでおり、競技設計や受注設計に取り組んでいた。

建築活動の統合が公式上果たされ、教義として社会主義リアリズムが掲げられたものの、統一的な建築様式はそれまでに存在していなかった。しかしながら、結果として古典建築様式が土台となったことを鑑みると、その流れを形成するプロセスが働いていたと考えるのが妥当である。第二章では、1930 年代に開催された国家規模の建築ないしは建設プランにおける設計競技に焦点を充て、そのプロセスを見ていく。特に《ソヴィエト宮殿》（1931-1933）、《モスクワ市再編プラン》（1928-1932）（通称：ゲンプラン 1935）、《全ソヴィエト農業展覧会》（1935-1939）に焦点を充てる¹。なぜならば、国家規模の設計競技においては対象とするプランの方向性が定められ、一方で注文主が政府であったことからその方向性は政治と密接な関わりを持つからだ。この章では、政治とのつながりというよりも、むしろ競技設計を取り巻

く政治的な動きによって確定する方向性に焦点をあてる。

国家規模の建築・建設プラン競技設計の中で導かれた古典建築様式が取り入れられたことで、どのような表現もしくは概念に重点がおかれるようになったのか。第三章では競技設計に対するコメントもしくは当時の建築批評誌において、しばし用いられた「遺産の習得—освоение наследствия」という表現を中心に、重要視された建築表現を見ていくこととする。このことによって、古典建築様式という枠組みの一端を明らかにし、当時ソヴィエト建築が立脚点とした空間概念を導く。

1930年代のソヴィエト建築は、古典建築様式に立脚した独自の様式が模索されながらも、建築物が都市計画の一部として組み込まれることとなった。政治的シンボルを頂点としたヒエラルキーに従うソヴィエト建築は古典建築様式の亜種に身を纏った「アンサンブル」を奏でる要素であった。

1. 「5つの流れ」-1930年代の建築潮流

1930年代のソヴィエト建築を巡る状況は、同時代のドイツやイタリアと同じく一党独裁政権によって創作活動が掌握されていた「全体主義建築」、または特定の指導者が支配した時代に勃興したものとして「スターリン建築」と括られることが多い。この両者の違いは、本稿で取り上げることはない。だが両者の特徴を一言で挙げるとすると、八東が述べるように、「スタイルの点からしても典型的なオポチュニズム」と言えるであろう²。つまり、抽象的な概念である「社会主義リアリズム」が、時に応じて前衛的にも保守的にもなり得る。建築史家 S. ハーン・マゴメドフは、1932年から1935年の建築家同盟結成以前に勃興した建築・建設プランを次のように分類している：

1. ホテル《モスクワ》(図1)のような様々な建築様式が混じりあったハイブリッド。
2. 変種一かつての“左派”建築家らがスターリンの注文に応じて創作した擬古典建築様式。
3. 時代の流れに上手く乗った建築家達の有機的プラン³。

ここから読み取れるのは、1930年代半ばまでには既に古典建築様式の流れが整っており、



図1、ホテル《モスクワ》、A. シチュエフ、1933-37.

建築家同盟結成後その流れが強化されていったということである。マゴメドフ自身、1920年代に勃興したアヴァンギャルドの流れを中心に当時の建築を分析している。そのため、1930年代の建築潮流はアヴァンギャルド以降の流れとして、大まかに括られているのがわかる。一方で1930年から始まった政治全般におけるスターリンの覇権を建築分野にも及んだものと見做し、D. フメリニツキイはスターリン建築という枠組みを設定している。マゴメドフが分類した1930年代半ばまでの建築の流れを、フメリニツキイ次のように分類している：

- 1、「赤いドーリス」。
- 2、パラッツォ風古典様式⁴。
- 3、「受身」の折衷主義。
- 4、豪華かつ多様な表現的建築。
- 5、擬構成主義⁵。

マゴメドフが古典建築様式という流れへ向かって一種の硬直状態が形成されつつあると見做しているのに対し、フメリニツキイは多様ではなかったとするものの、その幅を認めている⁶。フメリニツキイの分類を基に、ここでは5つの流れを提示していこう。

まず最初に挙げられるのが、ネオ・クラシックと呼ばれる流れである。19世紀にヨーロッパで流行した様式で、このスタイルが登場する以前に流行したロココ様式が持つ過剰な装飾に対して、荘厳さや崇高さを模索し、古代ギリシア・ローマの建築様式を模倣するものであった。革命以前の帝政ロシアでは、1900-1910年代にかけてサンクト・ペテルブルクを中心に流行した。1930年代においてこの流れを継承していたのは、共にペテルブルク出身の建築家I.フォーミンとV.シチューコであった。前者は古典主義様式を「永遠の様式」と位置付け、制作において重要な位置に据えていた⁷。プロポーションにおいては厳密に古典建築様式に従うことなく、オーダー（柱式）やペディメント（破風屋根）の簡略化を図った。1930年に竣工された《クラブ「ディナモ」》（1928-1930）では建物のファサードに連結オーダーが取り入れられ、装飾はほとんど取り入れられておらず、隣接する棟の簡素な構成と調和している（図2）。モダニズムの流れを取り入れることで、ネオ・クラシックの様式に新たな流れを生み出した。一方、後者のシチューコは、十月革命以前には雑誌『Мир искусства—芸術世界』で装丁を手がけ、舞台美術やインテリアデザインを手がけたこともあり、建造物のみならず、庭園や宮殿形式の中に建築を位置付け装飾を取り入れる傾向にある。この顕著な例はローマ国際博での《ロシア・パヴィリオン》（1911）である（図3）。しかし、1930年代では装飾を抑え、モニュメンタル性を建築物に付与したものを多く手がけた。《レーニン記念国立図書館》（1928-1941）（図4）では周囲のビルディングと異なり、ファサードのオーダーを多用することで、ロッジ（列柱）が生み出されている。また、エンタブレチュア（梁）を省き、屋根をロッジに被せその上に彫刻を冠することで、勝利門のようなモニュメント性を表現するのに成功している。こうした1930年代におけるネオ・クラシックの流れは、上記のフメリニツキイによる分類では1と4に該当する。

ネオ・クラシックと同じく「古典建築様式」を発展させた潮流として括られるのがネオ・ルネサンスの流れである。19世紀に隆盛を極めたアーツ・アンド・クラフツ運動で中世文化が再評価され、その中からルネサンスの再評価が生まれた。ロシアにおいても、O.モンフェランドがペテルブルクでこの様式を取り入れた。十月革命以降はI.ジョルトフスキイを中心に確立されていく。彼自身は十月革命以前よりストロガノフ学校で教鞭を振り、革命後はイタリアへ渡る。帰国後に手がけた《ソ連国立銀行（旧ロシア銀行改築）》（1927-1929）では、フメリニツキイが指摘するような「パラッツォ風」の三階立ての建物で各階のファサードに備わる框のない窓の装飾、階間にある付柱、その上に配置された滑らかなフリーズ（帯状装



図2、クラブ《ディナモ》、I.フォーミン、1928-30.



図3、ローマ国際博覧会での《ロシア・パヴィリオン》、V.シチューコ、1911.

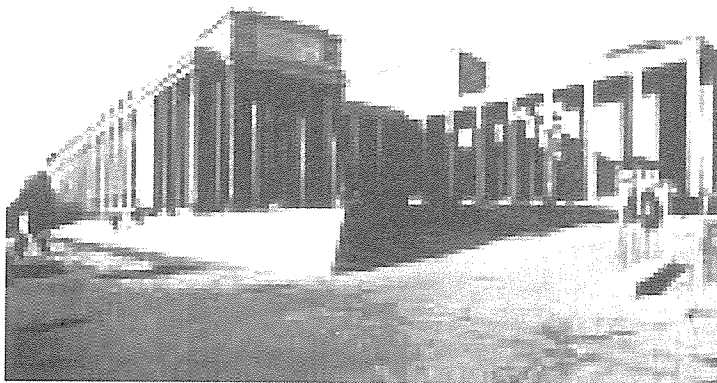


図4、《レーニン記念国立図書館》、V.シチューコ、V.ゲリフレイフ、1928-41.

飾）からルネサンスの初期建築を髣髴とさせる（図5）。また1930年代には、クレムリンからすぐの場所に位置するマホヴァヤ街路に建造したビルディング（《マホヴァヤ通りのビル》（1933））（図6）では建物正面に七階の高さを誇るコリント式オーダーをアクセントとして用い、「ソヴィエト建築の流れを確定付ける建造物」としての役割を担うこととなる⁸。

上記二つは古典主義様式として括ることができるが、これらの様式と正面から対立した形で自らの活動を位置付けていたのは、構成主義・合理主義建築の流れを汲むグループであった。十月革命以降、このグループの軸となる建築家達は帝政時代末期より建築界に膾炙した様式重視の建築を批判し、社会の要求に沿った建築を機能的に設計することを掲げた。彼らは、ロシア・アヴァンギャルドの前衛的な芸術活動と軌を一にし、1920年代の建築運動を牽引する。1930年代に入り、下火になったとはいえ、このスタイルを貫きながらも一定の地位を保つことができたのはヴェスニン兄弟（ヴィクトル、アレクサンドル、レオニード）とM.ギンスブルクであった。ヴェスニン兄弟の中でも、ヴィクトルは建築家同盟の設立に携わり、全ソ連建築アカデミーの最高総裁を務めた。しかし、1930年代に手がけた作品は1920年代の作品の延長上に位置付けられ、一見したところでは古典建築様式を応用したとは見えないものが多い。《映画俳優スタジオ》（1929-1933）では窓を非対称的に配置し、部屋単位のユニットを多く組み合わせることでダイナミズムを生み、《リハチョフ記念自動車工場》（1931-1937）では正面玄関にネオ・クラシックのような円形建物を用いてはいるが、ファサード全体をガラス一面で仕立て上げ、アヴァンギャルド期の作風を保っている（図7）。ギンスブルクも設計段階では《ソヴィエト宮殿》、《重工業人民委員ビル》等において、ガラスのファサードを用い無装飾の外観を用いている。この流れは「擬構成主義」として括ることができるだろうが、むしろマゴメドフが特徴付ける「かつての“左派”建築家らの擬古典建築」としてみることができよう。なぜならばフメリニツキイの分類では、他のスタイルを保持する建築が構成主義の建築を模倣したという意味合いに取れるからであり、実際には古典建築様式に収束していった。

こうした、大きな二つの極のどちらにも括ることが難しいのは、折衷主義である。特定した様式を持たず一つの作品内に異なる建築様式を混在させる、もしくは特定した様式を持たず作品ごとにスタイルを変化させることが特徴である。折衷主義は19世紀半ばのヨーロッパに登場し、当時は東洋趣味が織り交ぜられていた。ロシアにおいてこの顕著な例はローマン・クラインの《ペルロフ邸》（1893）である（図8）。この邸宅では、ルネサンスのパラッツォを建築構成の土台として、装飾に中国ないしは東アジアの建築的特徴が取り入れられている。1930年代におけるこのスタイルの代表的な建築家はA.シチューセフであろう。マゴメドフも指摘するように、ホテル《モスクワ》は《マホヴァヤ通りのビル》と同じく正面入り口に高層のオーダーを用いるものの、その左右にそびえる棟のファサードは一貫したものではない（図1）。一方で《農業人民委員ビル》（1928-1933）ではガラスのファサードを全面的に取り入れ、コーナーコンポジションを円形でまとめダイナミズムを生み、構成主義の建築スタイルかと見紛う（図9）。ジョルトフスキイやシチューコも構成主義のようなスタイルで手がけた建造物はあるが、飽くまで例外である。シチューセフは一貫したスタイルを持たなかったため構成主義スタイルを「例外」と括ることはできない。そのため、折衷主義は注文主（党政府）の要望に応える術を備えており、事実シチューセフを中心とした折衷



図5、《ソ連国立銀行（旧ロシア銀行改築）》、I. ジョルトフスキイ、1927-29.



図6、《マホヴァヤ通りの住居》、I. ジョルトフスキイ、1933.



図7、《リハチョフ記念自動車工場》、A.V. ヴェスニン、1931-37.



図8、《ペルロフ邸》、R. クライン、1893.



図9、《農業人民委員ビル》、A. シチューセフ、1928-33.



図 10、《ソヴィエト赤軍劇場》、K. アラビャン、1934-40.

タイルの建造物が 1930 年代には急増する。

そして最後に挙げられるのは、「プロレタリア建築」である。この流れは、建築スタイルで区分されることはなく、「労働者大衆に奉仕する」とし、建築潮流の覇権を握ろうという点でのみ結束していた。こうした経緯は、文学においてはロシアプロレタリア作家協会（РАПП — Российская ассоциация пролетарских писателей）、絵画においては革命ロシア芸

術家協会（АХРР—Ассоциация художников революционной России）で見られる。文学と絵画ではリアリズムというスタイルが軸におかれていたが、建築ではむしろ折衷的なスタイルが中心であった。代表的な建築家で挙げられるのは、K. アラビャンである。《ソヴィエト赤軍劇場》（1934-40）（図 10）でアラビャンはソヴィエト赤軍のシンボルである星を建築物の外観に転用する一方で、周柱によって神殿様式に近い形を取り入れている。

2. 国家規模の競技設計にみる建築様式の萌芽（三つのプラン）

上記のように、建築家同盟の結成により流派は統一されたものの、その様式は未だ確立されていなかったということがわかる。この状態を模索段階と仮定して、次に確立されるまでのプロセスを、当時国家規模で行われた建設・建築プランの中に見ていこう。

1930 年代前半、ソヴィエトのみならずヨーロッパ建築界においても衝撃を与えたのが、《ソヴィエト宮殿》である（図 12）。《ソヴィエト宮殿》の前身は《労働宮殿》（1923）であり、「将来のソヴィエト建築にとって基準となる建築物」を建造することが目的であった⁹。1931 年 2 月に《ソヴィエト宮殿》建設に関する建設協議会が設置され、同年の 4 月から 6 月の第一回競技設計を皮切りに、第二回（1931 年 10 月 -12 月）、第三回（1932 年 3 月 -7 月）、第四回（1932 年 8 月 -1933 年 2 月）と二年に渡り計四回の競技設計が行われ最終案が確定した¹⁰。この中でも、ソヴィエト建築の方向性を定める上で重要な役割を果たしのが、第二回の競技設計である。第二回競技設計はソ連国内のみならず、招待枠として国外の有名建築家達からもプランを募り、国際コンクールという形を取り、全部で 272 の応募が寄せられ、コンクールの対象となったのは 135 案であった。一方で審査委員は有識者のみならず、作家、労働者、政治家等総勢 70 人で編成され、16 の賞を授与することになったが、この段階で最終案の選定には至らなかった。その理由は「一定の様式を定めず、新しいものとして古典建築のよりよい手法を反映するようなプランの探求に向かうべきと委員は考え」たからである¹¹。ここで仄めかされているのは、古典建築様式を基盤にした形態ないし方向性であり、実際にこの点が受賞作品の選定基準に組み込まれているということである。審査結果発表の前日（1932 年 2 月 27 日）付イズヴェスチヤ紙において、審査委員の一人であった作家 A. トルストイは『モニュメンタリティの探求』という論考を発表している。その中で、古代ギリシア・ローマ建築様式を「ソヴィエト大衆に近いもの」として位置付け、ソヴィエト建築の向かうべき方向性を



図 11、《ソヴィエト宮殿》最終案、B. イオフアン、V. シチューコ、V. ゲリフレイフ、1937。

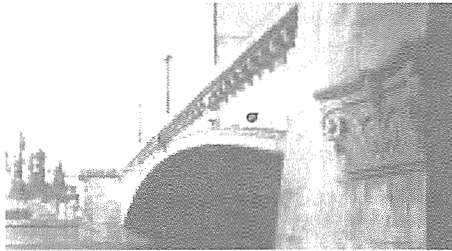


図 12、《モスクワ河大橋》、A. シチューセフ、P. サルダリヤン、1937。

公言している¹²。この二つの発表によって第三回と第四回の競技設計では、広場へ開かれかつ高層の形態を追求することが建造物の規定に盛り込まれ、提出された多くのプランは、一階部にオーダーを用い周柱式に仕上げることで、神殿のような形態となっている。第四回目の結果発表で最終案が確定するが、プラン策定の継続と頂部には巨大なレーニンの彫刻を載せる決議が採択され、彫刻の台座として建造物が機能することになる。モニュメント性が誇大化し、建築芸術の低俗化をもたらしたものの、古典建築様式はその名前に適った宮殿様式としての示唆をこの競技設計では与えている。古典建築様式が指針となったが、最終的には彫刻というモニュメントを支えるための基盤を作り出したに過ぎなかった。一方でモスクワという都市全体がこの建造物に向かう形で整えられていく。「ソヴィエト建築にとって基準となる建築物」はソ連建築の模範として、都市全体の景観に影響を及ぼすこととなる。

こうしたモニュメント性を整える基盤となったのがゲンプランであった。ゲンプランは「都

市モスクワ再編計画 - Генеральный план реконструкции города Москвы」の略称であり、1928年から1932年にかけてコンクールが行われ、最終案は1933年から1934年にかけて策定され、1935年から施行されたものである。このコンクールでは12のプランが提出され、8つのプランが審査対象となり、最終的にはドイツの建築家K. マイヤーの案を下敷きにしてV. セミョーノフとS. チェルヌィシエフが最終案を担当した。最終案は、上記の《ソヴィエト宮殿》をその中央に据えて、政治と経済の中心をクレムリンとキタイ・ゴラットに集約させるものであった。この最終案ではロシア帝政時代より続く放射・環状型の発展構造を壊すことなく、住居や緑地を環状の外へ配置することで同心円状に広げていく方針が採られる。そのため、緑地帯の整備、新興住宅地と中心部をつなぐための交通手段、それに伴う中心街への道路とその周囲にある広場の拡張、中心部に流れる河川と中心から伸びる放射状の道路をつなぐための橋梁が発達し、それらに関連する建設が急増する。

特に建築分野が大きく関わることになったのは、1935年に開通されるモスクワ地下鉄とモスクワ河にかかる橋梁であった。前者は地下鉄駅の外観のみならず、プラットホームの内装にも建築家、画家、彫刻家が装飾に携わることで、「地下宮殿」と呼ばれるほど華奢な建造物となった。後者はより建築様式というものを意識的に取り入れていた。例えば、クレムリンの南側に位置するモスクワ河大橋（1937）は、シチューセフが設計を担当しており、橋の構造自体に目新しさはないが、橋桁部分の側面には歯状装飾が施され、橋脚部分にはコ

ンポジット式オーダーの柱頭モチーフが彫られている（図 12）。この橋はクレムリンからすぐの場所に位置していることから、その外観に注意が払われていた。さらには広場単位の建築空間として調和を目指して設計されている¹³。その背景には「素晴らしい都市—モスクワの成長への道、つまり幅広い通り、美しい広場、巨大な緑地帯、水の溢れる河川、よく整備された家屋の創造を目指した」スターリン、その意を汲んだ当時の都市計画最高責任者カガノーヴィチの意向が強く反映された¹⁴。このように、建築的側面を取り上げてみると、都市計画が生活の向上や経済システムといった社会的側面ではなく、審美性を導く一つの作品として解されていたことが照射される。こうしたことから、ゲンプランは都市機能に重点を置くというよりも、むしろモニュメント建築を中心にした集権型の構造を強化するシステムとして作用し、そのモニュメントに合わせる建築様式を用意することとなった。

ゲンプランはあくまで都市計画という範疇であった。都市計画的側面と建築様式が同時に一つのプランとして計画されたのが、《全ソ連農業展覧会》（Всесоюзная Сельскохозяйственная Выставка 以下、BCXB とする）（1935-1939）である。1935 年の第二回コルホーズ・突撃部隊会議で十月革命の二十周年記念祭の一環として、1937 年 9 月 1 日に BCXB の開催が決定する。この展覧会の趣旨は、1)1930 年代から始まる集団農業化の成功とそれに伴い発達した機械化農業の誇示、2) 住居地区と工業地区の中間地区となる緑地帯（公園地区）の形成、3) 《ソヴィエト宮殿》で実現しなかった大衆デモンストレーションを可能にする場所の確保であった。展示という機能だけでなく、休暇（公園、アトラクション）、生産（デモンストレーション、商業施設）など複合的な機能も備え、都市空間の一部としての役割も担うこととなる。そのため当初は 100 日間限定の展覧会であったが、常設の公園地帯並びにモスクワの延長上として位置付けられるようになる。こうしたことを実現させるため、会場では展示内容だけでなく、パヴィリオン建築物や展示会場全体のパースペクティブ等の空間設計にも注意が払われることとなった。

1935 年 6 月に展示会場建設に関する政府特別委員が発足し、当初は会場全体を劇場空間として、映画や演劇、アトラクションといった催し物を中心に構成されていた。しかし、最終的には「社会主義経済という一つのシステムの下、多民族・多文化共生」という方向性が保たれ、農業部門のみの展示というより、むしろ農業を巡るソヴィエト国内の多文化を展示する方向で設計が進められていった。このことよって、展示会場を大きな広場単位に分割し、その中で建築物と展示空間が調和する空間設計となった。そのため、当初の開催予定日まで各パヴィリオン建築が間に合わず、結果として 1939 年まで開催が延期となる。この延期の原因は度重なる統括者の交代と全体プランの見直しであったが、決定的な要因は「パヴィリオンが（展覧会に）相応しくない」ためであった¹⁵。その影響を受けけたのが、民族パヴィリオンである。

1937 年と 1938 年で二度にわたり開催が延期され、38 年の延期決定前後において多くのパヴィリオン建築プランが変更されている。例えば、ウクライナ・パヴィリオンは当初ウクライナ南部農村地区の納屋をモチーフとして、木造で建造されていた（図 13）が、変更後はファサードに稲をモチーフとした装飾を施し、入口と一階部にオーダー型の突出部を用いて古典建築様式風の装いとなっている（図 14）。この傾向は、ベラルーシ・パヴィリオンやモスクワ地区パヴィリオンにも見られ、地方ないし民族性の違いを読み取るのは難しい。一



図 13、《ウクライナ・パヴィリオン》、A. ターツィイ、1936-37.



図 14、《ウクライナ・パヴィリオン》、A. ターツィイ、N. イヴァンチェンコ、1938-39.



図 15、《バシキール自治共和国パヴィリオン》、M. オレーネフ、1937-39.

方、伝統的に民族建築様式を持たないとされる、バシキール地区を扱ったバシキール・パヴィリオンでは民芸品や刺繍で見られる文様をファサード装飾や壁面彫刻に用いながらも、円錐状の屋根を中心に入口にはオーダー、アーチが用いられている（図 15）。この傾向は、イスラム文化圏の民族パヴィリオン（カザフスタン、キルギス、ウズベキスタン、アゼルバイジャン、トルクメニスタン、タジキスタン）にも反映されている。何故ならば、ソヴィエト政権樹立以前の伝統様式は、イスラム教文化という忌避すべき様式に立脚していると考えられ、そうした建築様式に取って代わるものが模索されなければならなかったからである。違いこそあるものの、全体の中でパヴィリオンが浮き足立つということはなかった。ここでは、正面入口から始まり、民族パヴィリオンが集まるコルホーズ広場、そして中央にスターリンの彫刻がそびえるメイン会場の機械化広場で完結する、という展覧会委員が望む鑑賞者の導線を損なわないよう、広場単位でのアンサンブルが創出されている。そのため、各パヴィリオンに用いられている古典建築様式は、アンサンブル創出のためのいわば共通基盤であり、多様性はその枠内で表現形態を獲得したのである。

こうしたことから、当初はモニュメント性を獲得するために取り入れられた古典建築様式が、一つの全体像を獲得するための共通基盤として、必須な条件となっていく。それは事後的に確立していくものとしてではなく、予め用意された枠として存在し、モニュメントに従う調和機能を果たしていることがわかる。

3. 「与えられた建築様式」 —一つの方向性

上記してきた古典建築様式は、本来選択肢の一つであったはずである。1930年代初頭において、古典建築様式はむしろ否定的な評価を受けていた。1920年代後半においては、シチューセフの《農業人民委員ビル》やその直ぐ近くに建造されたル・コルビュジェとN. コリによる《ソ連消費者協同組合中央同盟ビル》（1928-1935）のような建造物が試金石となっており、またクラシズムを標榜するシチューゴは1933年に設計した《ロストフ・ナ・ドヌー劇場》において、構成主義的なスタイルを用いている。必ずしも古典建築様式が社会主義リアリズムの確立とともに公式様式となったのではないことを、述べてきた。というのも《ソヴィエト宮殿》の第二回競技設計結果発表において、古典建築様式を「新しいもの」として受容することが初めて奨励されたからだ。こうした古典建築様式がいかなる概念によって支えられてきたのかを、この章では取り上げてみる。

《ソヴィエト宮殿》第二回競技設計結果発表前日に発表された『モニュメンタリティの探求』では、「あらゆる過去の遺産を吟味し、我々に最も近い建築を利用すべきであり、（中略）古典建築様式（ローマ）がソヴィエト大衆の要求に近い」としている¹⁶。同プラン第四回競技設計での最終案決定を受けて、A. ルナチャルスキーは最終案に選ばれたB. イオフアンのプランを称え、「ネオ・クラシックは古代ギリシア・ローマを理想化しており、古代ギリシアは奴隷制度があったとはいえ、自由と民主制をその建築に反映し、プロレタリアートが社会文化を創造する上で重要な意義を持った」と述べている¹⁷。この二つの発言から、古典建築様式は審美的価値や建築理論を中心に展開されるのではなく、あくまでイデオロギーとして受容されていることがわかる。これを契機に、ジョルトフスキーらに充てられたような「回顧主義（ретроспективизм）」という否定的な言葉はあまり用いられなくなり、「過去の遺産の

利用 / 習得」という肯定的表現に置き換えられていく。これに続くかたちで、当時の建築雑誌『ソ連建築』では15世紀から17世紀の西欧建築家らに関する伝記、特集記事が組まれるようになる。古典を基盤にして、自らのスタイルを確立していった彼らの姿をソヴィエト建築に重ね合わそうとする意図が読み取れる。また、建築批評からも古典建築の受容に関する論考が登場する。

A. ネクラースフの『建築におけるリアリズムの問題』では、ソヴィエト芸術の教義であるリアリズムという概念を念頭に置き、「リアルな建築」を追及している。彼によれば、「リアルな建築」とは「民衆にとって理解できるもの」であり、「地に足がついたもの」であり、「内部空間と外部空間の切断」が果たされているものである。こうした特徴と照合して、模範対象から外れるのは、彼によれば、バロック建築とゴシック建築である。前者は「具体的ではなく抽象的」であり、その理由はバットレス（控壁）やフライングバットレス（飛梁）によって建築空間を拡張し、内部空間と外部空間の境界が破壊され、内部と外部の連続的な空間が生み出されるからである。後者のゴシック建築は、古代建築様式のように建築物構造が人間の身体ではなく、イメージによって規定され、構成面では建築要素間の従属関係が不充分として忌避される。一方で古代建築と結びついたネオ・クラシックやアンピール様式、その源泉である古代ギリシア・ローマはその継承性から生じる説得性と不動性を生み出すため、好しとされる¹⁸。

ここから、習得されるべき「過去の遺産」とは古代ギリシア・ローマであって、それを肯定的に継承していったルネサンス、ネオクラシックも射程に入れていることがわかる。その源泉として求められるのは、人間の身体と建造物の比率によって建造物の規模が決定する相関比率ではない。むしろ、建築設計の法則や規定を遵守することによって支えられた普遍性という概念であった。章の最初に挙げた、ガラスに覆われた建築群は、内部空間を可視化させ、それに応じて外観が常に変化する。そしてダイナミズムを生み出すような非対称なプロポーションを持つ建造物は景観において不安定さを与えるため、不動というイメージを与えていない。特に非対称的なプロポーションや機能性を重視した構成主義的建築は、「ダイナミックな構成が全体のモニュメンタル性を破壊」するのである¹⁹。翻って考えてみると、不動というイメージは、対象とする建造物が定位置を動かないという状態から生み出され、また理想とする全体の中で個体が確定されている状態から生み出される。それ故、建築物と周囲の環境を攪拌するのではなく、従属的な関係を生み出す性質を備え、それを前景化させる。こうした状況で生じるのが、アンサンブルという空間概念なのである。

アンサンブルとは、場所の整合性によって生じる空間の在り方の中で問題となる建築空間概念である。この空間概念には二つのタイプがある。一つは元来存在する環境に建築物が組み込まれることで、その空間に調和がもたらされるタイプであり、もう一つは、予め空間に調和を保たせるため、設置する建築物の外見を制限するもしくは整えて空間を形成するタイプである。1930年代のソ連建築では後者を基に空間が形成されており、都市の中心部ないしは主要地点にモニュメント建造物や記念碑を置き、それらに適合して空間が形成されていった。例えば、《ソヴィエト宮殿》周辺の環境では、ソヴィエト宮殿へ続く大街路が整備され、その街路の道路幅を拡張することでモニュメント建築に向かってパースペクティブが開かれた。一方で《ソヴィエト宮殿》というモニュメント建築物から、放射状に道路が延び、

街路沿いの建造物はそうしたパースペクティブを妨げることはない。1935年の人民委員会会議で「あらゆる建造物はモスソヴィエト（モスクワ市ソヴィエト）が建てた建造物に準じるべき」とする決議が採択されている²⁰。このことは、建造物が都市空間に組み込まれ、都市空間の目指すべき方向性によって建築物が制限されることを示唆している。

モニュメント建築に準ずるかたちで、住居建築もこうしたヒエラルキーに組み込まれていった。1935年から始まるゲンプランによる都市再編で、住居地区の拡充とそれに伴う建築ラッシュがモスクワでは始まる。こうした住居建築は「何よりもまず、都市全体の建築アンサンブルとプラン全体が念頭に置かれ、都市という前提条件から出発する」ものとして提唱される²¹。なぜならば、「建築物には明確な方向性が与えられるべきで、その方向性はアンサンブルにおいては重要なものでありかつ従属的である（中略）住居はこうしたアンサンブルが持つ牽引的な要素に従わなければならない。それ故、住居はモニュメンタリティという特徴を持つのである」²²。アンサンブルという空間概念とは、ここでは恣意的な調和を生み出すことによって、「方向性」を操作する可能性を有している。この方向性とは、モニュメンタリティを体現するために用いられた古典建築様式であり、その中に求められた不動性であったと見てよい。建築物のみで完結した柱、屋根、壁というヒエラルキーがそれを包み込む空間である都市全体に広がり建物自体が要素となっていく。

こうした流れは、1930年代より始まる新都市計画に対する批判に矛先を向ける。1930年代初頭から、重工業の勃興により、ソ連各地で産業都市が興隆し始める。こうした都市において、外国から招聘された建築家が新都市の設計を行うが、1930年代半ばから批難対象とされる。特にE.マイが担当したマグニトゴルスクは「醜い遺産」と酷評された。なぜならば、「街路が単なる交通路となっている」からであり、「社会主義の都市において、街路は常に都市アンサンブルの強いファクターとなるべき」であるからだ²³。この点をBCXBにおける会場構成の導線と照合すると、街路はデモンストレーションの場所であり、政治的集会の場へ至る導線ということが導き出される。このことは、1930年代半ばにおいて、建築技術や機能が建築物を創作する上で重要なファクターとなくなっていくとするフメリニツキの論を裏付けている²⁴。つまり、建築という枠内で個々の建築物が扱われるのではなく、より大きな建設という枠内で扱われている。そのためには内部空間よりも外部空間を整える必要がある。その外部空間は、述べてきたように、モニュメンタリティへと向かう体裁を整えなければならない。その条件を備えていたのが、ネオ・クラシックやネオ・ルネサンスといった擬古典建築様式なのである。

もう一度ネクラーフの分類に従えば、ゴシックやバロックといった建築様式は空間が不定形であり、建築物自らが規模を拡張できる要素（ゴシックにおいてはバットレス、バロックにおいては内部空間と外部空間を分断しないような装飾と構成）によって成立している。周囲と切り離され、独立した形で建築物が成立しやすい。言い換えれば、それらの様式の建造物が周囲の建築空間を牽引し、モニュメンタリティを獲得する傾向にある。これを抑制し、調整するためにアンサンブルという空間表現が登場するのである。加えて、上記したように、1930年代半ばより奨励されたネオ・クラシック、ネオ・ルネサンスの古典建築様式は擬古典様式とはいえ、建造物自体の対称性を保ちながらも、外部空間の装飾によって周囲との適合性を保っていた。そのため、アンサンブルと呼ばれる空間概念に組じやすかったと言える

う。

こうしたことから、アンサンブルが調和としてではなく、一定の型を持った規格として作用し、その到達点となっていたのは社会主義都市という理想像なのである。この理想像を完成させ、都市に定着させ不動なものとするには、取捨選択された古典建築様式が必要だったのである。

結

1930年代のソヴィエトにおける建築では、古典様式を装った建造物が林立し、それらから成るアンサンブルの集合体として都市空間が形成されていた。そのため、古典建築様式が有する本来事後的となるべき要素は、アンサンブルの空間概念を成立させ、モニュメンタリティという性質に従うべく機能としての役割を担っていた。必ずしも政治イデオロギーという側面からのみ、「与えられた」ものではなく、都市空間全体を組み立てるための要素としても古典建築様式は機能していた。

本稿で取り上げた古典建築様式という流れは、述べてきたように、《ソヴィエト宮殿》の第二回競技設計で初めて公式に奨励された。この建造物がモスクワの中心地になる運命を背負わされていたことを考慮すると、アンサンブルという空間概念と建築様式はこの時から不可分の関係になり、建築が建設というより大きな概念に取り込まれるようになっていったことがわかる。そのため、建築は都市計画ならびに景観に組み込まれたハコとして、当時の文化形態を支えていたと言えるのではなかろうか。

註

- 1 本稿で建築作品ないしプランに続く括弧内の年は、設計年を記述するものとする。
- 2 八束はじめ, ロシア・アヴァンギャルド建築, INAX 出版, 1993 P440.
- 3 Хан-Магомедов С. О. Архитектура советского авангарда. М., 1996.
- 4 パラッツォ (palazzo) はイタリア語で大型建築物の意味。ルネサンス期に都市富裕層の邸宅として建てられた建物全般にこの用語が用いられ定着した。そのためこの語は、その当時の都市邸宅全般の特徴を示すものとして表意される。
- 5 Хмельницкий Д. Архитектура Сталина: психология и стиль. М., 2007. С.207
- 6 Там же.
- 7 Ред. Маца И.Л. МАСТЕРА СОВЕТСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ ОБ АРХИТЕКТУРЕ том 1, М., 1975, С.100-101.
- 8 Уроки майской архитектурной выставки // Архитектура СССР. 1934, Но.6, С.4.
- 9 Бллетень управления строительством дворца советов при президиуме ЦИК СССР Дворец Советов, М., издательство мособлсплокома, 1931, Но.2-3, С.1.
- 10 本稿では《ソヴィエト宮殿》に関する詳細は割愛させていただく。
- 11 Ред. Союз советских архитекторов. Дворец Советов, 1933, С.55-56.
- 12 Толстой А. Поиски монументальности, // Известия, 27.мая 1932.
- 13 Докучаев Н.В. Элементы архитектурного ансамбля Москвы // Строительство Москвы, М., 1935, Но.7-8, С.15.
- 14 Иконников А.В. Пространство и форма в архитектуре и градостроительстве, URSS, М., 2006, С.281.

- 15 Толстой В. Выставочные ансамбли СССР. 1920-1930-е годы. М., Галарт, 2007, С.192-193.
- 16 Толстой А. Указ. соч.
- 17 Луначарский А.В. Социальстический архитектурный монумент // Строительство Москвы, М., 1933 5-6 С.6, С.9-10.
- 18 Некрасов А. Проблема реализма в архитектуре // Архитектура СССР. 1934, Но.1, С.54-60.
- 19 Там же.
- 20 Собрание законов и распоряжений рабоче-крестьянского правительства СССР, 1924-1937., 1935. но. Вып. 55, но. Ст. 499.
- 21 Архитектура СССР, М., 1936. Но.4, С.1.
- 22 Там же.
- 23 Архитектура СССР, М., 1937. Но.9, С.62.
- 24 Хмельницкий Д. Указ. соч. С.19.

