

[研究ノート]

地下鉄言説の解体

—— ゲオルギー・ダネリヤ監督作品『僕はモスクワを歩く』——
と『ナースチャ』における地下鉄空間*

本 田 晃 子

はじめに

1935年に最初の区間が開通したモスクワ地下鉄は、スターリン期を通して単なる公共交通機関以上の空間、何重もの象徴的意味を担う、社会主義リアリズム建築の代表的空間となった。たとえば同時期の運河やダム建設による河川の統御、あるいは航空機による空の征服と同様に、それは地中という不毛な自然の克服を意味していた。また各地下鉄駅は、シャンデリアや壁画、レリーフなどによって装飾され、労働者のための「地下の宮殿」と称された。その背後には、ソ連邦の支配階級となった労働者のための交通手段は、その立場にふさわしいものでなければならないというレトリックがあった。単に効率的な交通機関や技術的建造物であることを超えて、地下鉄駅は利用者がその空間自体から満足を感じられる美的空間——「宮殿」——として設計・建設されねばならない。このような当時の言説を、現代ロシアの思想家ミハイル・リュクリンは「地下鉄言説 (метродискурс)」⁽¹⁾と呼んでいる。そしてこのスターリン期の地下鉄言説の媒介において決定的な役割を果たしたといっても過言ではないのが、マスメディア、なかでも映画だった。当時首都モスクワを訪れることが困難であった多くの地方在住者に対しても、映画は地下鉄の素晴らしさを知らしめ、時に実際よりも理想的な地下鉄像を描き出した。地下鉄が首都にのみに許された特権的な交通機関であったこの時代、映画の中の地下鉄イメージは、ソ連邦内におけるモスクワの唯一無二の地位を築く上で看過しえない役割を果たしたのである。

だがポスト・スターリン期にいち早く「地下の宮殿」の批判を試みたのもまた、映画だった。地下鉄建設技師の父をもち、その父の影響で自身もモスクワ建築大学に学んだ映画監督ゲオルギー・ダネリヤは、その名を一躍世に知らしめた『僕はモスクワを歩く』(1963年)において、決定的に新しい地下鉄イメージを描き出した。そこで本論考では、『大学』駅(1959年開設)で撮影された彼の作品『僕はモスクワを歩く』と、その30年後に再び同駅で撮影された『ナー

* 本稿は『早稲田大学高等研究所紀要』第9号(早稲田大学高等研究所、2017年5月刊行)に掲載された論文 *Construction and Deconstruction of the Myth of the Moscow Metro: An Analysis of Metro Images from Georgiy Daneliya's Films* を下敷きに、スターリン期の映画とゲオルギー・ダネリヤ作品との比較論などを大幅に加筆し、議論の精緻化を試みたものである。

1 Рыклин М. «Лучший в мире» [http://www.topos.ru/article/4123](2015年1月27日閲覧)。なお、ミハイル・リュクリン(萩原健訳)「世界でもっともすぐれた地下鉄。1930年代モスクワの地下鉄をめぐる言説」『10 + 1』15号、1998年、150頁も参照した。

スチャ』(1993年)をとりあげ、両作品においてダネリヤがどのようにスターリン時代の地下鉄言説からの脱却を試みたのかを、スターリン期の映画作品における地下鉄イメージとの比較から明らかにしていく。

1. スターリン期のモスクワ地下鉄駅

モスクワ地下鉄建設計画は帝政期より存在していたが⁽²⁾、第一次大戦や革命の勃発によってその実施は宙吊りにされ続けた。他方、路面電車などの既存の交通手段は、1920年代には増加し続けるモスクワ市の人口の前に、飽和状態に達していた⁽³⁾。そのような状況下で、モスクワ地下鉄建設計画の拠点として1923年に設立されたのが、モスクワ都市鉄道局(МГЖД)だった。紆余曲折を経ながらも、10年後の1933年に、同局は環状線を含む10路線、約80キロにわたるモスクワ地下鉄総計画を発表する。同案は党中央委員会によって承認され、間もなく本格的な工事が開始された⁽⁴⁾。

この計画に沿ってまず完成を見たのが、モスクワ北部のソコーリニキからモスクワ中心部のゴーリキー名称文化と休息公園、マネージ広場からスモレンスカヤ広場を結ぶ路線だった。この第一期(1935年)の路線に続き、第二期(1937-38年)、独ソ戦下の第三期(1943-44年)、環状線によって既存の路線を繋ぎ合わせる第四期(1950-54年)と、スターリン時代を通じ



【図1】《コムソモーリスカヤ》駅(1935年)



【図2】《ソヴィエト宮殿》駅(1935年)



【図3】《クラスヌィエ・ヴァロータ》駅(1935年)



【図4】《革命広場》駅(1938年)

2 帝政期のモスクワ地下鉄建設計画については、下記を参照。Нойтатц Д. Московское метро: От первых планов до великой стройки сталинизма (1897-1935). М., 2013. С. 36-60.

3 Там же. С. 62-23.

4 Зиновьев А. Сталинское метро. Исторический путеводитель. М, 2011. С. 10.

て地下鉄網は段階的に拡張され、現代まで続く放射円環状の基本形が形成された。

第一期に建設された駅では、地下鉄駅のデザインの模索期であったこと、またソ連建築界内での様式の一元化がさほど進んでいなかったこともあって、古典主義のコロネードを採用した《コムソモーリスカヤ》駅【図1】、ユーグントシュティール風のコロネードをもつ《ソヴィエト宮殿》駅（現《クロ



【図5】《マヤコフスカヤ》駅（1938年）

ポトキンスカヤ》駅【図2】、地下のトンネルとの連続性を表現した合理主義建築家ニコライ・ラドフスキーの《クラスヌイエ・ヴァロータ》駅⁵⁾【図3】など、デザインは多岐にわたった。ただし第二期以降の駅と比べるといずれも装飾は控えめであり、《ソヴィエト宮殿》駅や《クラスヌイエ・ヴァロータ》駅などに明らかなように、むしろ構造自体の表現力に注意が向けられる傾向があった。

対して第二期、第三期の駅は、いずれも古典主義にさまざまな過去の様式を折衷した、社会主義リアリズムと呼ばれるソ連邦の公式の建築様式に即して設計された。この時期に出現した駅では、総合芸術の名の下にモザイク、レリーフ、彫刻などが駆使され、今まさに建設されようとしている社会主義の理想世界——コルホーズの豊かな収穫、健康で喜びにあふれた労働者たち、祖国を守る兵士たち——のイメージが描き出されていった。中でも76体もの理想化されたソ連市民の像をもつことで知られる第二期の《革命広場》駅（1938年、アレクセイ・ドゥーシキン設計）【図4】は、その最たる存在である。現代ロシアのアーティストであるマリヤ・ヴァリデス・オソリオソラは、同駅の彫像について、「これらすべての人物像はわれわれの隣に存在しているが、われわれよりも著しく大きく、それゆえにより完璧であるかのように映る」⁶⁾と指摘する。これらの像は、駅の利用者の目と鼻の先に位置しながら、けれども彼らよりも高次のイデア的領域、「社会主義の《ユートピア》」⁷⁾に属しているのである。地下鉄空間は、地上の建築物やモニュメントにおけるようなトポス（topos）を欠いているがゆえに、既存の都市の文脈や景観に煩わされることなく自由にイメージを投影することのできる、文字通りのユートピア（ou-topos）となったのだ。

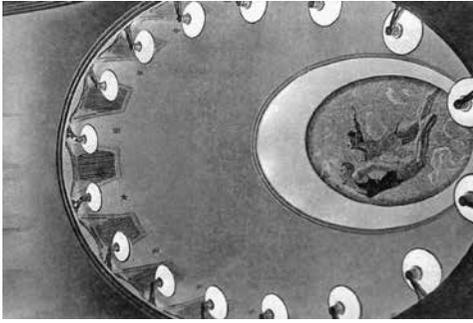
他方この仮想現実への人びとの没入を完全なものにするために、空間の人工性を示す要素は隠蔽されるか、装飾によって緩和されねばならなかった。その一例として、マヤコフスカヤ駅（アレクセイ・ドゥーシキン設計、1938年開設）【図5】を見てみたい。同駅はステンレスによってコーティングされたアーチの反復（航空機の製造のために開発された技術が応用された）⁸⁾と、ア

5 Наумов М.С., Кусый И.А. Московское метро. Вокруг Света. М., 2006. С.126.

6 Вальдес Одриосола М.С. Музы московского метро. М., 2010. С. 42.

7 Там же.

8 Зиновьев. Сталинское метро. С. 90.



【図6】《マヤコフスカヤ》駅の天井画と換気口



【図7】環状線《オクチャープリスカヤ》駅（1950年）の換気口

レクサンドル・デイネカによる35枚の天井画《ソヴィエトの空の一昼夜》によって、当時の建築雑誌上でも高い評価を受けていた。にもかかわらず、プラットフォームの天井にむき出しに配された換気用の開口部【図6】に関しては、モニュメンタルな空間全体とは相容れない「不安な感覚をもたらす」、「モダニズム的汚点」⁽⁹⁾として非難された。ここで起きているのは、もはや単なる技術による自然の征服や馴致ではない。地中を人間にとって生存可能な空間に改造するための技術は、その剥き出しの機能性によって空間に投影されたイメージが仮象にすぎないことを告げるがゆえに、ここでは否定されているのだ。このような批判を受けて、これ以降の駅では、換気口までもが装飾の一部に取り込まれていく【図7】。社会主義のユートピアは、このように地下鉄空間の構造＝機能を覆いつくす表層的イメージ＝装飾によって生み出されていったのである。

地下鉄言説の背後にあったのが、地下鉄駅を単なる技術の集合以上のものとみなすこのような視点だった。現代ロシアの批評家リュクリンは、この地下鉄言説の起源を、1935年5月14日に第一期地下鉄区間の開通に際して行われた、交通人民委員カガノーヴィチ演説に定めている⁽¹⁰⁾。カガノーヴィチはこの演説の中で、モスクワ地下鉄を、パリやロンドン、ニューヨークなどの機能性・経済性にのみ基づいて設計された地下鉄駅に対する、アンチテーゼであると定義する。

資本主義都市においては、地下鉄は薄暗く、みな一様で、陰気につくられる。疲れた人びとは職場を出て地下へ、墓穴のような暗闇の中へと降りていき、地下鉄に乗るが、安らぎを感じるどころか、反対にもっと疲れてしまう。しかしわれわれの社会、われわれの体制はそうではない。[...] 社会主義国家では、人民のために、より高価であっても便利で快適かつ芸術的満足を利用者にもたらす施設の建設が可能なのだ。われわれはこの施設が、何かほかの宮殿や劇場以上に何百万もの人びとの役に立ち、人びとの精神を高揚させ、彼らの生活を快適にし、彼らに休息と満足を与えることを望む。

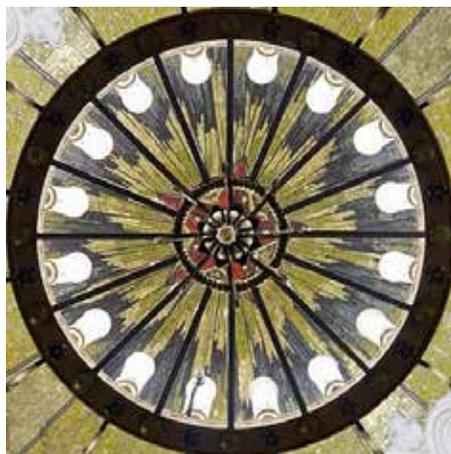
[...] 同志諸君、まさにこのために、われわれは地下鉄駅に降り立ちながらも、(モスクワの労働者たちの言葉によれば)「宮殿にいるかのように」感じられる地下鉄を建設したのだ。そしてわれわ

9 Сосфенов И. Станции метро горьковского радиуса // Архитектура СССР. 1938. № 8. С. 32.

10 Рыклин. «Лучший в мире».

れの地下の宮殿は、一様ではない。どの駅もみな独創的である。ブルジョアの皆さん、このどこに兵舎のような個性の、創造性の、芸術の破壊が見あたるだろうか？まったく反対に、われわれは地下鉄に創造性の偉大な発展と建築思想の開花を認めるのである。それぞれの駅は宮殿であり、それぞれの宮殿は独自の構造を有している。しかしこれらのそれぞれの宮殿は、ひとつの共通の灯火によって、つまり勝利へと前進しつつある社会主義という光によって、照らし出されているのである。⁽¹¹⁾

地下鉄駅を宮殿に喩える表現は、このカガノーヴィチ演説にはじまり、1935年の開通を記念して発行された『いかにしてわれわれは地下鉄を建設したか』（Как мы строили метро）や『地下鉄建設者たちの談話』（Рассказы строителей метро）などの関係者の証言集から、『ソ連建築』や『モスクワの建築と建設』など専門家向けの建築雑誌、1937年に Intourist より発行された The Moscow Metro をはじめとする外国人向けのガイドブック、子ども向けの物語（後述）にいたるまで、分野や対象読者によらず、あらゆる出版物の中で繰り返し用いられた⁽¹²⁾。1930年代末までには、出版物のみならずラジオや映画などの媒体を通じて、「地



【図8】《コムソモーリスカヤ》駅（1952年）のモザイク画《勝利の凱旋》と、五芒星から発する光をモチーフにしたシャンデリア

-
- 11 Победа метрополитена-Победа социализма: Речь тов. Л. М. Кагановича на торжественном заседании, посвященном пуску метрополитена, 14 мая 1935 года // Как мы строили метро. М., 1935. С. XXXIII.
- 12 ただし、すべての著者が当初から一様に地下鉄駅を「宮殿」と称していたわけではない。たとえば、『いかにしてわれわれは地下鉄を建設したか』に収録された建設技師らの手記には、地下鉄駅を「地下の宮殿（подземной дворец）」と呼びかえる表現がしばしば出現するが、『地下鉄建設者たちの談話』に収録されたコムソモールなどの非熟練労働者の証言内では、一度も「宮殿」という言葉

下宮殿」はモスクワ地下鉄駅のふたつ名として定着していった。そしてこのように宮殿に喩えられることによって、第二期以降の駅のデザインでは、第一期の駅ではさほど意識されていなかった装飾に焦点が当てられ、逆説的に地下鉄駅の宮殿化が促進されたのである。

そして戦後に建設された第四期の環状線において、装飾性はその頂点に達する。既存の路線を繋ぐこれらの地下鉄駅では、古典主義をベースにありとあらゆる過去の様式が折衷的に利用され、文字通り宮殿のように豪華な空間が出現した。いずれの駅でも巨大なシャンデリアが採用され、彫像が立ち並び、壁面や天井にはモザイクやレリーフ、ステンドグラス、メダリオンなどがちりばめられた。そしてこれらの装飾によって、ロシアと各民族の友好的関係（《キエフスカヤ》、《ベラルूसカヤ》）やアレクサンドル・ネフスキーから大祖国戦争までの勝利の歴史（《コムソモーリスカヤ》【図8】）など、理想化されたソ連邦の時空間が表現された。これらの空間には、ちょうどカンパネッラの『太陽の都』の理想都市を形成するモニュメントのように、人民にソ連邦の（あるべき）姿を教育し啓蒙することが期待されたのである¹³⁾。駅としての機能、つまり目的地へと向かう運動の中継点としての機能は、ここではもはや背景に退きつつある。そのような駅本来の機能に代わって、地下鉄駅という空間そのものが、モニュメント、つまり一個の読み解かれるべきコンテンツとして目的化されているのである。

2. スターリン期の映画と地下鉄言説

地下鉄駅の「宮殿」化の過程は、映画内における地下鉄空間の表象の推移にも見てとることができる。地下鉄駅でロケを行った最初の長編フィクション映画は、グリゴリー・アレクサンドロフの『サーカス (Цирк)』(1936年)だった¹⁴⁾。ロケ現場に選ばれたのは、



【図9】開設当時のオホートヌイ・リャット駅



【図10】『サーカス』内のオホートヌイ・リャット駅の場面

は使われていない。編集者によって著された同書の冒頭部分「この本の作者たちについて」においてのみ、(労働者たちは)「地中に宮殿を建設し、それらを大理石やブロンズや光でもって飾りあげた」、「地下に建設された13の大理石の宮殿」といった表現が認められる。Об авторах этой книги // Рассказы строителей метро. М., 1935. С. 8.

- 13 レーニンはカンパネッラの『太陽の都』を手本に、ロシアの都市にも教育的な機能をもったモニュメントを導入することを主張していた。Луначарский А. В. Воспоминания и впечатления. М., 1968. С. 197.
- 14 Салис Р. «Нам уже не до смеха»: Музыкальные кинокомедии Григория Александрова. М., 2012. С. 132.

1935年に開通したばかりの《オホートヌイ・リヤット》駅【図9】。なかでも当時は動く階段（движущаяся лестница）、あるいは奇跡の階段（лестница-чудесница）などと呼ばれていたエスカレーターが重要な役割を果たした。

地下鉄のシークエンスは、ヒロインの攫われた赤ん坊を取り返した青年が、同駅に降り立つ場面からはじまる【図10】。青年はヒロインの働くサーカスを目指し、赤ん坊を抱いて疾走するが、地上へ向かう上りのエスカレーターには、いましがた到着した人びとが詰めかけて、なかなかたどり着くことができない。青年は人だかりに押されるようにして隣のエスカレーターに乗り込む。だが実はそれは下りのエスカレーターで、結果彼はエスカレーターを逆走することになる。周知のようにアレクサンドロフはチャーリー・チャップリンから強い影響を受けており、『サーカス』ではチャップリンそっくりの芸人まで登場するが、この場面はやはりエスカレーターを逆走して追手から逃げる、『チャップリンの替玉（The Floorwalker）』（1916年）のクライマックスを想起させよう。



【図11】 エスカレーターの背後に映るシャンデリア 【図12】《クールスカヤ》駅の窓口・改札部分

この地下鉄駅のシークエンスを理解するうえで、その前後の場面も無視することはできない。この場面は、ヒロインの働くサーカスでの自転車の曲乗りの場面の間に挿入されている。自転車の逆走も含むサーカス芸人たちの身体の運動と、エスカレーターを逆走する青年の身体とは、連続的な関係に置かれているのだ（同一のBGMもこの連続性を強調している）⁽¹⁵⁾。いわばサーカスの道化師たちの運動同様に、青年の身体の運動を脱目的化し逆転するために、この場面ではエスカレーターが利用されているのである。このような運動装置としてのエスカレーターの利用からは、いまだ地下鉄言説を読み取ることはできない。

対して、『サーカス』の2年後にアレクサンドル・メドヴェトキンによって制作された『新モスクワ（Новая Москва）』（1938年）のエスカレーターの場面には、既に「地下の宮殿」の萌芽を認めることができる。

シベリアの僻地からモスクワにやって来た主人公たち三人組は、アルバーツコ・ポクロフスカヤ線の《クールスカヤ》駅で地下鉄に乗り換える。この地下鉄駅の場面でとりわけ印象的に描かれるのが、シャンデリアである。登場人物たちがエスカレーターに乗って地下へと下っていくショットでは、彼らの背後に巨大なシャンデリアが現れる【図11】。しかしこのシャンデリアの映像は、実際には《クールスカヤ》駅の窓口・改札ホールで撮影されたものだった【図12】。クールスカヤ駅の改札とエスカレーター・ホールは直線状につながっては

15 Там же. С. 149.



【図13】実際の《クールスカヤ》駅のエスカレーターからの眺め

いないので、エスカレーターの背後にこのシャンデリアが見えるのは明らかにおかしい【図13】。つまりこの場面では、別取りされたシャンデリアのショットにエスカレーターのショットがスーパーインポーズされているのである。実在する駅の空間の映像から、スクリーン上以外のいかなる場所にも存在しない地下鉄駅を作り出す——それは映像による二次的な建設行為といっても過言ではないだろう。

しかし一方で、なぜ主人公たちの背後にシャンデリアを合成する必要があったのかという疑問は残る。ほとんど異様なまでに巨大化されたシャンデリアの姿は、不自然さを、もっと言えばこの映像が合成であることを観客たちに意識させる危険をはらんでいたはずだ。それにもかかわらずメドヴェトキンがシャンデリアをこのように意図的に強調した背後には、先述のカガノーヴィチの言葉があったと考えられる。カガノーヴィチは、「これらのそれぞれの宮殿は、ひとつの共通の灯火によって、つまり勝利へと前進しつつある社会主義という光によって、照らし出されているのである」と述べていた。第二期以降に建設された地下鉄駅では、第一期の駅のシンプルなペンダント型の照明に代わって巨大なシャンデリアが出現しはじめていたが、これらの駅の、あるいは『新モスクワ』のこの場面のシャンデリアを、単なる照明器具（＝技術）とみなすことはできない。それらは空間を照らし出すという道具的機能を超えて、社会主義の体現としての光となることを企図していたと考えられるのである。

宮殿としての地下鉄駅をより十全な形で描き出すことになったのが、戦後のスターリン期に撮影されたアナトリー・グラニクの子ども向け映画『アリョーシャ・プチツインの精神的成長（Алеша Птицын вырабатывает характер）』（1953年）だった。同作品では、モニュメントと化した地下鉄空間とそこにおいて人びとがどのようにふるまうべきかが、端的に示されている。

モスクワに暮らす主人公の少年アリョーシャは、ある日自立した規律正しい生活を送ることを決意する。奇しくもその日、アリョーシャの祖母のもとには、彼女の昔の友人シーマとその孫娘サーシェンカが遠方から訪ねてくることになっていた。街で偶然彼女らと出会ったアリョーシャは、一人前のモスクワっ子として客人たちに首都を案内してまわる。注目したのは、そこでアリョーシャが二人を連れて行く場所だ。最初彼は二人を地下鉄の環状線《コムソモーリスカヤ》駅（アレクセイ・シチューセフ他設計、1952年開設）に連れて行き、次にスターリン高層建築（いわゆる「スターリンの七姉妹」）として知られる、コチェリニーチェスカヤ河岸通りのアパートメント（ドミトリー・チェチューリン他設計、1952年竣工）に登って、同じく「七姉妹」の一員である建設中のモスクワ大学校舎（レフ・ルドネフ、セルゲイ・チェルヌィシヨフ他設計、1953年竣工）を含む戦後の新しいモスクワの街並みを一望する。そして最後にモスクワの心臓である赤の広場を訪れ、そこに立つスパースカヤ塔の鐘の音によって、祖母と孫娘は帰るべき時が来たのを知る。スパースカヤ塔は、1930年代後半よりしばしばスターリンの建築的分身として描かれてきたことを思い起こすべきだろ

う【図14】。いわば彼らは、戦後に出現したスターリンのモスクワをめぐり、そして最終的に指導者との疑似的な邂逅を果たして帰途に就くのである。

さて、ここではその中でも、環状線《コムソモーリスカヤ》駅の場面を問題にしたい。シーマとサーシェンカは鉄道でモスクワに到着するも、アリョーシャの祖母とは行き違いになってしまい、サーシェンカは楽しみにしていたモスクワ観光ができずに不満を爆発させる。

その時彼女が訪れる予定であったモスクワの名所として挙げるのが、赤の広場と地下鉄である。興味深いことに、彼女にとって地下鉄は交通機関ではなく、赤の広場と同様に観光の対象なのだ。

サーシェンカの不満にモスクワっ子としての矜持を刺激されたアリョーシャは、早速彼女たちを《コムソモーリスカヤ》駅へと連れて行く。続くシークエンスで画面は《コムソモーリスカヤ》駅に切り替わり、プラットフォームの中央に立ちつくすシーマとサーシェンカの姿が、空間の奥行を強調する引いた視点から映し出される【図15】。そしてサーシェンカは周囲を見回しながら、「何もかもが金色だわ、まるでおとぎ話みたい（как сказки）！」と叫ぶ。その彼女に向かって、アリョーシャはこの空間は全てモスクワっ子の手によって建設されたのだと自慢げに説明する。だが奇妙なことに、祖母と孫娘はこの地下空間をただひたすら眺めるばかりで、二人が地下鉄に乗車する場面はない。彼女らにとって、もはや地下鉄駅は交通ための空間ではないのだ。それは目的地へ向かうための中継地点ではなく、とどまって観賞すべき場所、それ自体がモニュメントとして目的化された空間なのである。

ところで、スターリン期に地下鉄や地下鉄駅を形容する際に頻用されたのが、この「おとぎ話のような」という表現だった。地下鉄が開設された1935年に、子どもたちにモスクワ地下鉄を紹介するために書かれたヤコフ・タイツの童話「おとぎ話のような（Вроде сказки）」⁽¹⁶⁾は、その最初期の例である。この物語の主人公である年老いた父親には、潜水艦の乗組員に



【図14】ニキータ・ヴァトリンによるポスター《親愛なるスターリン、幸福な子供時代をありがとう！》（1939年）より、スパースカヤ塔と並置されたスターリン



【図15】《コムソモーリスカヤ》駅を訪れた三人

16 Тайц Я. Вроде сказки // Готов! Рассказы и стихи о метро. М., 1935. С. 100–108. なおリュクソンも前掲サイトで同書について触れている。

なった息子、パイロットになった息子、そして地下鉄で働く娘がいる。父親は二人の息子のもとを訪れ、彼らの勇姿を眺めたあと、娘のもとを訪れる。そこで娘に誘われるままはじめ地下鉄駅に足を踏み入れた老人は、しかしそれをツァーリの宮殿と勘違いしてしまう。そして彼はプラットフォーム上で、「まるでおとぎ話の中にいるようだ (Как в сказке)」と感嘆する⁽¹⁷⁾。それに対して娘のカーチャは、『アリオーシャ・プチツィン』のアリオーシャ同様、この地下空間は彼女ら労働者が自らのために自らの手によって建設したものであることを告げる。結局老人はこの末の娘の元にとどまり、毎日地下鉄に乗って過ごすことになる。興味深いことに、既にこの物語では、地下鉄は目的地へとたどり着くための交通機関＝手段としてではなく（じっさい当時の地下鉄の運賃は、平均的な労働者が日常的な交通手段として利用するには高額すぎた⁽¹⁸⁾）、あくまでそれ自体を鑑賞し享受するための自己目的化された空間として描かれている。

そして何より注意せねばならないのが、まさにこの「おとぎ話のような」というレトリックである。ウラジーミル・プロップはおとぎ話 (сказка) の特性を、神話とは異なり、話し手も聞き手もそれが作り話、つまり虚構であることを了解している点にあるとしている⁽¹⁹⁾。しかし「おとぎ話の“ような”」という表現は、反対に所与の対象が虚構ではなくあくまで現実であることを示す。これによっておとぎ話と「現実」(現実であると信じられている虚構、つまり神話) の対立関係は打ち消され、両者は混じりあってしまうのだ。

このような虚実の世界の意図的な接合や混淆は、しかし決して地下鉄駅に対してのみ、あるいは子ども向けの作品にのみ用いられたわけではなかった。それはジャンルを問わず、社会主義リアリズム作品全般にしばしば見られた手法である。マクシム・ゴロキーは第一回作家同盟大会において、社会主義リアリズムは「庶民のフォークロア」に基づいていなければならないと発言⁽²⁰⁾するが、この彼の発言が示すように、社会主義リアリズムはその誕生の瞬間から、おとぎ話や民話、昔話などの要素を自らの内に意識的に取り込もうとしていた。エフゲニー・ドブレニコはその狙いを、人びとの意識のコントロールにあると指摘する。彼によれば、「社会主義リアリズムの理想とは、成長した子どもであり、その戦略は幼年時代の保存である、というのも子どもの意識は迷信や神話によって容易に方向づけられ、支配され、国家や民族、権力が発揮する力に従属させられるからだ」⁽²¹⁾。自らの虚構性への意識によって神話とは対立関係にあったおとぎ話は、こうして社会主義リアリズムにおけるありうべき(理想化された)ソ連邦の現実を表現するために、神話へと取り込まれていったのである。

17 Там же. С. 106.

18 1935年の地下鉄開設当時、乗車券の値段は50カペイカだった。同年中に値段は30カペイカまで下がるものの、その後1942年には戦争の影響によって40カペイカへ上昇、ソ連崩壊までこの値段が維持された。Наумов, Кусый. Московское метро. С. 6–7.

19 Пропп В.Я. Морфология (волшебной) сказки: Исторические корни волшебной сказки. М., 1998. С. 123. Уражеев В.И. (斎藤君子訳) 『ロシア昔話』せりか書房、1986年、40頁も参照。

20 Katerina Clark, *Moscow, the Fourth Rome: Stalinism, Cosmopolitanism, and the Evolution of Soviet Culture, 1931–1941* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2011), p. 165.

21 Добренко Е. Соцреализм и мир детства // Под ред. Ханс Гюнтер, Е. Добренко. Соцреалистический канон. СПб., 2000. С. 35.

おとぎ話の虚構世界と社会主義リアリズムにおける「現実」（＝神話）の癒着の背景には、五カ年計画におけるソ連邦の「奇跡のような」農工業力の発展があった。このようなソ連邦の躍進は、たとえばしばしば「おとぎ話の実現」というレトリックによって表現された。スヴェトラナ・ボイムは、この時期にさまざまな分野において出現した、「おとぎ話の実現」⁽²²⁾という主題を指摘している。その中でも、ここでは比較のために同時期のソ連映画の例を見たい。映画における「おとぎ話の実現」は、主として共同体の建設の完遂や奇跡的な増産の達成として描き出された。そこで興味深いのは、「おとぎ話」を実現する過程の描写はしばしば捨象されるか、文字通り超自然的なプロセスとして表現されたという点だ。セルゲイ・エイゼンシュテインの『古きものと新しきもの（全線）』（1929年）では、主人公は夢を通じて機械化された未来のソフホーズに到達し、前出のメドヴェトキンの『新モスクワ』では、ひと夏の内にシベリアの僻地に新しい町が忽然と出現し、グリゴリー・アレクサンドロフの『輝ける道』（1940年）では、主人公は空飛ぶ車で時空間を飛び越え、未来のモスクワへと到達する。このプロセスの欠如あるいは非合理性によって、そこで実現された世界はまさしく奇跡の産物のように映ることになる。

地下鉄駅もこのような「実現されたおとぎ話」の世界に含まれていた。空間の構造を覆い隠す華麗な装飾同様、メディア上で繰り返される「おとぎ話のような」というレトリックは、この空間の合理性や技術的性格を不可視化し、その上にそれらを超越する奇跡的空間を上書きしようとする。サーシェンカやカーチャの年老いた父親が見出したおとぎ話の中の宮殿は、それぞれアリョーシャやカーチャによって現実の人びとの手で作り出されたものであることが強調されるが、まさにこの止揚を通じておとぎ話は神話へと接続され、人の手によって作り出された奇跡としての「地下の宮殿」が出来するのである。

3. 『僕はモスクワを歩く』と公共交通空間としての地下鉄

スターリンの死後、地下鉄駅をめぐる状況は転機を迎える。その引き金となったのが、1954年11月に行われたフルシチョフによるスターリン建築の「過剰性（излишество）」⁽²³⁾に対する批判だった。この結果、1950年代後半に建設された第五期の地下鉄駅では、第一期の駅を思わせるシンプルなデザインへの回帰がはじまった。このような建築言説上の変化は、当然ながらメディアの中の地下鉄イメージにも大きな変化をもたらさずにはいなかった。

22 たとえば、1923年に発表されたユーリー・ハイト作曲、パーヴェル・ゲルマン作詞の「パイロットたちのマーチ（Марш авиаторов）」は、「我々はおとぎ話を現実にするために生まれた（Мы рождены, чтоб сказку сделать былью）」という一節からはじまる。同曲は1930年代に人気を博し、1933年には空軍の公式の行進曲に採用された。Svetlana Boym, “Paradox of Unified Culture: From Stalin’s Fairy Tale to Molotov’s Lacquer Box,” Thomas Lahusen, E. A. Dobrenko, Stanley Eugene Fish, Fredric Jameson, eds., *Socialist Realism without Shores: Post-Contemporary Interventions* (Durham: Duke University Press, 1997), pp. 122–123.

23 Всесоюзное совещание строителей, архитекторов и работников промышленности строительных материалов, строительного и дорожного машиностроения, проектных и научно-исследовательских организаций. М., 1955. С. 124.

そこで新しい地下鉄空間のイメージをいち早く打ち出したのが、ゲオルギー・ダネリヤによって制作された映画『僕はモスクワを歩く』である。

同作品は、主人公の一人である青年ヴォロージャが、モスクワのヴヌコヴォ空港⁽²⁴⁾に到着する場面からはじまる。シベリアで組立工として働いていた彼は、投稿した文章が『ユーノスチ』誌に掲載されたことによって、モスクワへ招聘されたのだった。『僕はモスクワを歩く』もまた、スターリン期の社会主義リアリズム映画⁽²⁵⁾と同様に、地方出身者が何らかの功績をあげ、それに対する報奨としてモスクワ訪問を許されるという、きわめて中央集権的な構造を踏襲していたといえる。さらに先述の『アリョーシャ・プチツィン』と同じく、『僕はモスクワを歩く』においても、地方からモスクワへとやって来たこのヴォロージャの視点を通して、映画の観客は首都のヴァーチャルな観光を体験することになる⁽²⁶⁾。しかし注意しなければならないのは、そこでヴォロージャらが訪れるモスクワの「名所」が、『アリョーシャ・プチツィン』の場合とは大きく異なっている点だ。

『僕はモスクワを歩く』の冒頭に続く場面では、ヴヌコヴォ空港の開けた空間とは対照的に、建設中の地下鉄のトンネルが現れる。この作品においても、地下鉄が首都モスクワを示す一種のアトリビュートとして機能していることがうかがわれる。そしてこのシーンで、もう一人の



【図 16】《学生》駅

主人公である地下鉄建設員のコーリヤが登場する。単にモスクワ出身であるというのみならず、自身の職業によっても、コーリヤはモスクワという場所に強く結びつけられているのである。夜のあいだトンネルの掘削作業に従事し、早朝家路についたコーリヤは、フィ

24 この当時、モスクワでいち早くガラスのカーテン・ウォールからなる国際的な「空港様式」を取り入れていたのがヴヌコヴォ空港の旅客ターミナルだった。シェレメチェヴォは1964年、ドモジェドヴォは1965年にそれぞれ同様の近代的なターミナル・ビルをオープンさせる。Латыр А. Москва 1890–2000. Путеводитель по современной архитектуре. М., 2009. С. 343.

25 このような構造は、アレクサンドロフの『ヴォルガ・ヴォルガ』(1938年)、『輝ける道』(1940年)、イワン・ピリエフの『豚飼いと羊飼』(1941年)などのミュージカル・コメディにとりわけ頻繁にみられた。

26 なお、以下に言及するモスクワ市内の撮影場所の特定については、筆者がモスクワ留学中(2006–07年)に受けた映画の授業に多くを負っている。同授業内の『僕はモスクワを歩く』の解説は、映画のカメラがモスクワのどのような場所がどのように切りとられ、再構成されていったのかという問題を意識するきっかけを与えてくれた。加えて、建築博物館主催のソ連時代のモスクワに関するレクチャーやツアー、そしてなにより映画好きで博識かつ注意深い観察者でもあるモスクワの友人たちからも、多くの助言を受けた。また近年数多く見られるようになった映画の中のモスクワに関するサイト(Московское метро в кино – Метрополитен [<http://ru-metro.livejournal.com/3736781.html>]; Московское кино в метро [<http://www.alexeygoncharov.com/index5.html>]; Прогул КИНО [<http://progulkino.livejournal.com/>]; Я шагаю по метро [<http://alexeygoncharov.livejournal.com/>] など、いずれも2016年12月9日に閲覧)の情報も適宜参照した。本論で言及している場所については、これらの情報を元に筆者が実際に現地に足を運んで確認を行っている。またモスクワのパノラマの確認の際には、Google Earth や Google Street View も利用した。

リョーフスカヤ線《学生》駅からメトロに乗り込む【図 16】。そしてその車内で、モスクワに到着したばかりのヴォロージャと偶然知り合う。1958年に開通した《学生》駅は、地下ではなく地上にプラットフォームが設置された、当時としてはまだ珍しい地上区間駅だった⁽²⁷⁾。そのため、地下鉄が舞台であるにもかかわらず、このシークエンスは朝らしい明るい陽ざしに満ちている。



【図 17】《レーニン丘》駅（1957年開設）の夜景

青年二人は出会ってすぐに意気投合し、コーリヤはヴォロージャを《建設者》横町（Строительный переулок）まで案内することになる。次のシークエンスでは、二人は既に地下鉄を降り、チーストウイエ・ブルドゥイの脇を歩いている。そこでヴォロージャが犬に噛まれ、一悶着が起きる。二人は犬の飼い主を見つけたあと、コーリヤの自宅へとたどり着く⁽²⁸⁾。両者はコーリヤの自宅の前でいったん別れ、ヴォロージャは《建設者》横町へと向かう。その後再会した二人は、 Gum（ここでヴォロージャはレコード店の店員のアリョーナに出会い、好意を抱く）、赤の広場、文化と休息公園など、モスクワのいわゆる定番の観光名所を訪れる⁽²⁹⁾。ただし物語が終盤に差し掛かると、コーリヤ、ヴォロージャ、アリョーナの三人は、ソコーリニチェスカヤ線に沿うようにして、文化と休息公園からレーニン丘（現雀が丘）【図 17】へ、そしてユーゴ・ザーパド方面へと移動していく。そしてコーリヤの友人サーシャの婚礼を見届けたのち、彼らはユーゴ・ザーパドの中心に位置する《大学》駅で互いに別れを告げ、それぞれ帰途に就く。

これら一連の場面を追っていくうちに、奇妙なことに気付くだろう。このヴォロージャのモスクワ一日観光コースからは、地下鉄駅を含めスターリン時代を代表する建築物が、ほぼ

27 地下区間に対して地上区間の地下鉄線路の敷設費用は、1キロメートル当たり4分の1で済んだという。じっさい当時の『モスクワの建築と建設』では、地上駅の経済性が強調されている。皮肉ではあるが、ある意味経済性を最も追求した地下鉄駅の形態であるといえるかもしれない。Zenkevich Ю. Наземный метрополитен и его станции // Архитектура и строительство Москвы. 1958. № 12. С. 14–16. なお《レーニン丘》駅（現《雀が丘》駅）を除くと、1963年時点で完成していた地上駅は、いずれもフィリョーフスカヤ線の《フィリ》、《クトゥーゾフスカヤ》、《学生》駅のみだった。これらの駅は似通った構造を有しているが、プラットフォームの広さや渡り廊下になっている左右のプラットフォームの連絡通路の形態から、ここで用いられているのは《学生》駅であることがわかる。なお下記サイトでは、各駅のプラットフォームと劇中のショットのより詳細な対照・検討を行っている。Метро в кино. Где начинается фильм «Я шагаю по Москве»? [http://alexeygoncharov.livejournal.com/12300.html](2016年12月9日閲覧)。あるいはダネリヤは、《学生》駅から物語を開始し、《大学》駅で終わらせることを意識して、このようなロケ地の選択を行ったのかもしれない。

28 コーリヤの自宅周辺のロケは、実際には旧アルバート通りを入ったところにある、クリヴォアルパツキー横町で行われた。Михейкин Д.И. Архитектура в кино 1960-х. гг. // Эстетика «оттепели». М., 2013. С. 305. したがって二人がチーストウイエ・ブルドゥイ周辺で下車しているのは、本来ならば不自然である。ここでもモスクワの地理の編集が行われている。

29 コーリヤが赤の広場の観光客の団体の前でガイドの真似事をしてみせる場面からは、ダネリヤがこの作品を意図的にモスクワの仮想観光ツアーに見立てていたことがうかがえる。



【図 18】 ガラス張りのカフェと遠景の外務省ビル

排除されているのだ。外務省ビル（ウラジーミル・ゲリフレイフ、ミハイル・ミンクス設計、1953 年竣工）がほとんど瞬間的・偶然的に背景に映るのみである。舞台がユーゴ・ザーパドに移っても、「七姉妹」の一員にしてこの一帯のランドマークであるモスクワ大学校舎（ダネリヤ自身も建設に参加していた⁽³⁰⁾）が画面に映ることはない。フレームから締め出されたスターリン建築に代わって物語の背景に現れるの

が、ヴヌコヴォ空港のガラスのターミナル、地上に設置された無装飾の《学生》駅、コーリヤのアパートの向かいにあるガラス張りのカフェ《ステクリャーシカ（Стекляшка）》【図 18】（このショットでは、通りの向こうに外務省ビルが映っている）、ガラスの天井によって光あふれるグムの内部、コーリヤとサーシャが日本人観光客と出会う開発中の新アルバート通り、建設中の映画館《ロシア》⁽³¹⁾（画面には映らないが、同映画館も当時としては珍しかったガラスのファサードを有していた）、同じく 1962 年に完成したばかりの円筒形状のガラス壁をもつボロジノの戦いのパノラマ館【図 19】⁽³²⁾（ただし主に画面に映るのはボリス・タリベルグの側壁面のモザイク画【図 20】）などである。その多くは、フルシチョフ時代に完成した新しい建築物、新しい都市のランドスケープだ。わけてもガラスの多用された明るく開放的な空間は、スターリン建築に対する新時代の建築理念を象徴しているといえよう⁽³³⁾。

30 Дanelия Г. Безбилетный пассажир. М., 2011. С. 37.

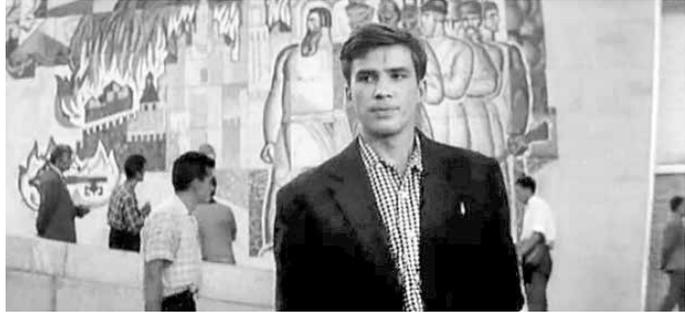
31 ダネリヤの建築大学時代の師であるユーリー・シェヴェルジャーエフらのチームが設計を担当した。なお、同館は 1964 年 4 月に『僕はモスクワを歩く』でこけら落としを迎えた。ちなみに映画中に映っているのは、建物の周囲を取り巻くテラス部分のうち、正面向かって左手側の角の部分である。背景には、アールヌーヴォーの巨匠として知られるレオニード・ステージェンスキーの代表作の 4 階建てのアパートメント、およびその対岸にあるイズヴェスチヤ社屋を認めることできる。同映画館については、下記を参照。Гнедовский Ю. Кинотеатр «Россия» на Пушкинской площади в Москве // Архитектура СССР. 1962. № 5. С. 15–20; Рогачев А. Проспекты советской Москвы. История реконструкции главных улиц города. 1935–1990. М., 2015. С. 139–140; Шeverдяев Ю. Широкоэкранный кинотеатр на Пушкинской площади // Архитектура и строительство Москвы. 1958. № 2. С. 14–16.

32 同パノラマ館については、下記を参照。Рябушин А. Памятник русской воинской славы // Архитектура СССР. 1963. № 1. С. 34–39.

33 フルシチョフ時代の新しい建築規範を決定した最大の要因は、1957 年から 59 年にかけて二度にわたり開催された、再度のソヴィエト宮殿コンペティションだった（最初のコンペティションは 1931 年～1933 年にかけて実施されたが、その際に選出されたソヴィエト宮殿案は実現されずに終わった）。この二度のコンペでは、優勝案こそ現れなかったものの、建築アカデミーの新代表でフルシチョフとも近い関係にあったアレクサンドル・ヴラソフの案が最も高い評価を受けた。同案はスターリン時代の垂直に伸びる巨大な不透明のマッスとしてのソヴィエト宮殿に対する批判から、巨大なガラスのカーテン・ウォールと温室を兼ねたホワイエ、3 つの会議場からなる、広大な水平の広がりとして構想された。新ソヴィエト宮殿コンペに関しては、下記を参照。Дворец Советов. Материалы конкурса 1957–1959 гг. М., 1961.



【図 19】 パノラマ館



【図 20】 パノラマ館前のヴォロージャ

また物語の中盤以降の背景となるユーゴ・ザーパド地区は、フルシチョフによって首都機能の移転先に予定されており、当時集中的な開発が行われていた⁽³⁴⁾。これによって、フルシチョフはスターリン期に形成されたクレムリンを中心とする機能的・象徴的秩序の解体と、新しい秩序の建設を目指していたのである。このユーゴ・ザーパドの地下鉄《大学》駅で、物語は幕を閉じる。

ソ連建築史家のドミトリー・フメリニツキーは、フルシチョフによるこのような建築政策を評して、「フルシチョフはかつての指導部の意向に極端に迎合したスターリンの新古典主義様式を禁じはしたが、国家計画のシステム——“ソヴィエト建築のメガマシ”——に触れることはなかった⁽³⁵⁾」としている。フルシチョフによるスターリン建築批判は、設計における建築家のイニシアチブや自由を回復するものではなかった。それはあくまで、新たな公式の建築様式＝「フルシチョフ様式」の確立と、すべてのソ連建築家のそれへの帰順を意味していた。『モスクワを歩く』においても、背景の建築物や都市の景観を注意深く見ていけば、そこで厳密な取捨選択が行われ、スターリンのモスクワに対する「フルシチョフのモスクワ」のイメージが作り出されていることに気づくだろう。いわば同作品は、戦後のスターリン建築からなる『アリョーシャ・プチツィン』の、フルシチョフ版なのである。『モスクワを歩く』を構成する建築空間は、水平性・透明性・開放感・ダイナミズムといったスターリン時代とは対照的な美学に基づいていた。だがヴォロージャのモスクワ訪問が示すように、スターリン時代に形成されたモスクワを頂点とする象徴的ヒエラルキーに関しては、手つかずのまま残こされた。一見建築の民主化とも映るこれら建築規範の変化によって、むしろこの求心的なシステムはより見えにくくされてしまったと言えるかもしれない。

34 1935年のゲンプラン採択により、ユーゴ・ザーパドはモスクワ市に編入された。スターリンの生前から、同地区は首都人口の新たな受け皿となるべく、モスクワ開発十カ年計画（1951-60年）に沿って重点的な開発が行われていたが、フルシチョフはさらにここに官庁、科学アカデミー、新ソヴィエト宮殿、そしてレーニンの遺体を安置するパンテオンなどを建設し、ソ連邦の新たな機能的・象徴的中心を形作ろうとしていた。Мезенцев Б., Чалтыкьян Г. На Юго-западе Москвы // Архитектура СССР. 1958. № 2. С. 7-9.

35 Хмельницкий Д. Архитектура Сталина. Психология и стиль. М., 2007. С. 337.



【図 21】『モスクワを歩く』のモスクワのパノラマ



【図 22】『アリョーシャ・プチツィン』のモスクワのパノラマ



【図 23】高層建築を指し示すアリョーシャ



【図 24】サーシェンカが双眼鏡越しに見るモスクワ大学校舎

ただし、スターリン建築が完全にこの新しいモスクワのイメージから排除されてしまったわけではない。それは間接的な形で、やはりモスクワの表象に関与している。劇中では明確には示されないが、『モスクワを歩く』のカメラマンを務めたワジム・ユーソフの証言によれば、冒頭の朝のモスクワの大パノラマは、2つのスターリン高層建築から撮影されたものである（当時航空機を用いてモスクワを上空から撮影することは禁じられていた）³⁶。最初のショット【図 21】はモスクワ河に隣接した北側の河岸からの眺望で、遠方に大モスクヴォレツキー橋とクレムリンが認められることから、コチェリニーチェスカヤ河岸通りのアパートメントの頂上より撮影されたものと推測できる。なお、『アリョーシャ・プチツィン』にもほぼ同じアングルから撮影されたショットが存在する【図 22】。ただし『アリョーシャ・プチツィン』では、このコチェリニーチェスカヤ河岸通りのアパートメントに登る前に、その見上げるような高さが、上下に運動するカメラやアリョーシャ自身の大仰な身振りと解説（しかも彼の視線は会話の相手のサーシェンカではなく、明らかにカメラとその向こうの観客に向けられている）によって、執拗に強調される【図 23】。さらにこの場面では、「よそ者」であるシーマとサーシェンカには、当初アパートの頂上に登る許可が下りず、この「世界で最も素晴らしい都」（アリョーシャ）を眺める視点の特権性が示唆される。その後最終的に許可が下

36 Байков А. Бежит Садовое кольцо: как Даниеля снял главный фильм о Москве [http://www.m24.ru/articles/41241?utm_source=CopyBuf](2016年12月9日閲覧)。ちなみにこのユーソフの言葉によれば、当時は高層建築の頂上からモスクワの街並みを撮影することも禁じられており、彼ら撮影スタッフはこれらのモスクワのパノラマ・ショットを撮影するために、「何らかのパルチザンの方法」を考え出す必要があったという。

り、アリョーシャら三人はそろって頂上の展望室に登って、モスクワの眺望を堪能する。この場面では、サーシェンカの双眼鏡を通して、未だ建設中のモスクワ大学校舎の姿までもが示される【図24】。



一方『僕はモスクワを歩く』の朝のパノラマのもう一つのショット【図25】には、湾曲したモスク

ワ河の対岸にスターリン高層建築《ウクライナ》

の一つホテル《ウクライナ》(アルカージョ・モルドヴィノフ、ヴァチャスラフ・オルタルジェーフスキー設計、1957年竣工)が映っている。ここからこのショットは《ウクライナ》とクレムリンの間に位置する、モスクワ河からも比較的近い地点から撮影されたものであるとわかる。高層建築がほとんど存在しなかった1960年代前半のモスクワにおいて、当該の地域でこの条件に該当するのは、当時建設中であった新アルバート通りの高層建築群と、先述の外務省ビルである。しかし新アルバート通りは《ウクライナ》とほぼ直線上にあるため、前者から図のような角度のショットを撮影することは難しい。よって消去法により、このパノラマは外務省ビルの頂上から撮影されたものであると推察できる。いわばこれらのモスクワの朝の眺望の場面では、あたかも元から存在しなかったかのように画面から排除されたスターリン建築が、他ならぬこの締め出しによって、逆にフレームそのものを決定する役目を果たしているのだ。スターリン時代に生み出された神話的空間としてのモスクワは、逆説的に響くが、画面からの排除によって密かに保存され、その不在によって新しいモスクワの表象に影響を及ぼしているのである。

さて本論考の観点からここでとくに取り上げたいのが、同映画内で描かれる地下鉄空間の形象である。1955年末に党中央委員会によって採択された決議「計画と建設における過剰性の排除について」は、当然ながら地下鉄駅に関しても新しい規範の形成を促した。ただしそのプロセスは、必ずしも平坦なものではなかった。たとえば、ソ連邦で最も権威ある建築雑誌『ソ連建築』の1956年第8号に掲載された建築史家・建築批評家ミハイル・イリインによる批評は、言説上の転換と実際のデザインのずれを端的に示している。「レニングラードの地下鉄建築について」と題されたこの記事の中で、イリインはまず「装飾とは真の芸術にとっての害悪である」⁽³⁷⁾と述べる。しかし続く文中で、彼はレニングラードで竣工したばかりのスターリン様式の8つの地下鉄駅の中でも特に装飾的な《バルチスカヤ》、《技術大学》、《キーロフ工場》駅を高く評価するのである⁽³⁸⁾。

一方で、いち早くデザイン上の転換を示したのが、地下鉄に関する計画・研究機関メトロギプロトランス(Метрогипрогранс)の首席建築家、コンスタンチン・ルイシュコフだった。彼は主として『モスクワの建築と建設』誌上に論陣を張り、シンプルな第一期の駅への回帰

37 Ильин М. Об архитектуре ленинградского метро // Архитектура СССР. 1956. № 8. С. 22.

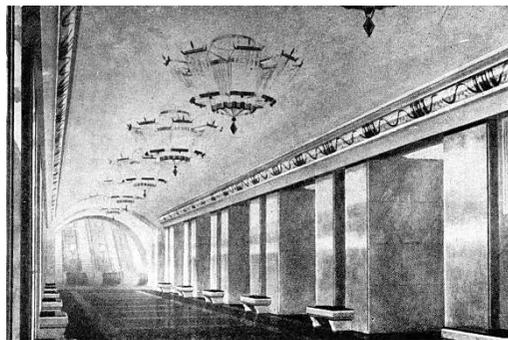
38 Там же. С. 22-24.

を唱えた。中でも、《クラスヌィエ・ヴァロータ》、《ソヴィエト宮殿》、《ソコーリニキ》、《コムソモーリスカヤ》は、「張りぼてや装飾を欠き」、「簡潔で表現力に富んでいる」点で、「成功した設計例」⁽³⁹⁾と呼ばれた。

『僕はモスクワを歩く』のラストシーンに登場する《大学》駅は、このような地下鉄言説の急激な変化をまさに一身に体現した空間だった。同駅の建設は、第五期の新路線建設計画の一環として、1953年に他の4駅《植物公園》、《リージュスカヤ》、《シチェルバコフスカヤ》、《全連邦農業博覧会》とともに承認される。そして1957年2月に行われたクローズ・コンペの結果、レフ・リリエ、ミハイル・マルコフスキーら、アルバーツコ・ポクロフスカヤ線の《キエフスカヤ》駅【図26】を手掛けた建築家チームによる案が、《大学駅》の原案に選ばれた⁽⁴⁰⁾。このコンペで選定された設計案のほとんどは、先述のルイシュコフの影響もあって、装飾性の抑制された簡潔なデザインを有していた。その中で《大学》駅⁽⁴¹⁾【図27】だけは、モスクワ大学校舎との調和を意図した結果であろうか、《キエフスカヤ》駅同様に巨



【図26】《キエフスカヤ》駅



【図27】《大学》駅の当初のデザイン



【図28】開設当初の《大学》駅



- 39 Рыжков К. Новые станции метрополитена имени В.И. Ленина // Архитектура и строительство Москвы. 1956. № 3. С. 14.
40 Рыжков К. Новые станции Московского метрополитена имени В. И. Ленина // Архитектура и строительство Москвы. 1958. № 1. С. 30.
41 計画の段階では、駅の名称は Университет ではなく Университетская であったが、ここでは便宜上《大学》駅と表記する。

大なシャンデリアを備えた、比較的豪奢なものであった。しかし間もなく、いったん採択された設計は大幅な変更を強いられる。その結果、大理石のプレートで覆われたパイロンからは一切の色彩や装飾が排され、換気口は剥き出しのままこれらのパイロンの間に配置された。フリーズ部分のレリーフも簡素化され、当初利用される予定であった巨大なシャンデリアは、「独創的で経済的なタイプの照明」⁽⁴²⁾ に取って代わられた。こうして「宮殿性」は、《大学》駅の実現の過程で意識的に抑圧されたのである。そして1959年1月12日、同駅はオープンを迎えた【図28】。



【図29】空っぽの《大学》駅

『僕はモスクワを歩く』における《大学》駅の描写にも、このような建築規範の変化を読みとることができる。夜、ヴォロージャおよびアリョーナと、ヴォロージャの荷物を取りにいったん家に戻ったコーリヤの三人は、《大学》駅で再び落ち合う。この場面の大学駅は、目立った装飾どころか、駅員と清掃員の他には人影もまばらな、空っぽの空間として描かれる【図29】。アレクサンドロフの『サーカス』以来（あるいは冒頭の《学生》駅の場面のように）、常に多数の利用者によって混みあった空間として表現されてきた地下鉄駅とは対照的だ。だがその結果、最終シークエンスでは発着する上下線の電車の動き、そしてそれによってこの場所に到着した去っていく登場人物たちの動きにのみ、焦点が絞られるのである。

このような人と電車の運動の前景化は、ダネリヤの意図的な演出によってもたらされたものだった。『モスクワを歩く』の撮影は1963年11月27日までには終了していたが⁽⁴³⁾、《大学》駅より先の路線が開通したのは、同年の年末、12月30日だった（じっさい【図29】のプラットフォームの右側には、посадки нет と記された看板が並んでいるのが見える）。カメラマンのユーソフの証言によれば、彼ら撮影スタッフはこの場面のために深夜駅を閉鎖し、あらかじめ依頼していた列車を走らせたのだという⁽⁴⁴⁾。これによって、アリョーナはモスクワ中心部に向けて、ヴォロージャはヴヌコヴォ空港のある郊外に向けてそれぞれ電車で去るといふ、運動の対称的な構造が完成することになった。朝、地下鉄内で全くの偶然によって出会った若者たちは、その一日の終わりにふたたび地下鉄に乗って別れていく——『僕はモスクワ

42 Рыжков К. «Ленинские горы» и «Университет»: Новые станции метро // Архитектура и строительство Москвы. 1959. № 2. С. 12.

43 Байков. Бежит Садовое кольцо.

44 Там же.

を歩く』では、このように地下鉄は偶然的な出会いや別れを生じさせる、間断のない交通の場として描かれる。換言すれば、『アリョーシャ・プチツイン』では失われていた公共交通機関としての機能が、ここでは再び回復されているのである。まさにこの演出のために、ダネリヤは装飾性の抑制された《学生》駅や《大学》駅をロケ地を選び、まだ公式には運行していない下り線を特別に動かしたのだった。《革命広場》駅のように像と化した人びと、あるいはそれを鑑賞する人びとからなる静止した空間から、絶え間なく人びとが往来する流動的な交通空間へ。『僕はモスクワを歩く』は、理想的な、しかし静止したイメージによって支配された地下鉄空間を、動的な生きた人間の空間へと、根本的に描きかえたのである。

4. 『ナースチャ』と地下の宮殿

当時ソ連映画界に対して大きな影響力を持っていた映画評論家の一人ロスチスラフ・ユレーネフは、『映画芸術』誌上で『僕はモスクワを歩く』をとりあげ、そこにおける登場人物たちの確固たる意志、葛藤や困難およびそれらの克服といった劇的なプロットの不在を批判した⁽⁴⁵⁾。けれどもまさにユレーネフが挙げた点によって、つまり英雄的な人びとや彼らによる偉大な事業ではなく、「普通」の（ただし善良な）人びとの日常の一コマを描くことによって、『モスクワを歩く』は新しい時代の到来を告げる作品となった。と同時に、スターリン時代の建築は、地下鉄駅も含めて意図的にフレーム外へと締め出されていたことも忘れるわけにはいかない。フロイトによれば、否定（Verneinung）は抑圧されているものを認知するひとつの方法ではあるが、抑圧されているものの知的な承認ではない⁽⁴⁶⁾。巨大なマスと華麗な装飾からなるスターリン様式は否定されたが、他ならぬ直近の過去へのこのような抑圧によって、スターリン建築を生み出したシステム自体は意識化・問題化を免れ、温存されることになったのである。そして『僕はモスクワを歩く』の公開から30年後、ダネリヤはふたたび《大学》駅を舞台として、『ナースチャ（Настя）』を撮影する。他にもないこの作品において、彼は『僕はモスクワを歩く』では不可視化されていた地下の宮殿を、おとぎ話的な策略でもって可視化するのである。

物語の舞台となる1992年のモスクワは、商店から商品が姿を消し、多くの人びとが困窮する一方で、西側の消費文化のイメージばかりがあふれる、混乱のさなかにあった。『僕はモスクワを歩く』の真新しい、あるいは建設中のモスクワとは対照的に、劇中に映るモスクワの街並みは灰色にくすみ、荒廃した建物は放置され、道路はいたるところで陥没している。母親と二人きりでモスクワ河沿いの古いアパートメントに暮らすナースチャは、大人しい性格の上、病身の母親の世話に掛かりきりで、恋人もいない。彼女の母親は、しかしそんなナースチャが年頃の娘のように恋人を連れてくることを期待する。彼女は母親の願いに応えるため、知り合いの青年をボーイフレンドに仕立て上げようと試みるが、あえなく失敗に終わる。失意のナースチャが偶然バスで知り合ったのが、無職で酔っぱらいの青年サーシャだった。彼女はサーシャを自宅に招待し、恋人であるかのように母親に紹介する。その後酔っぱらい

45 Юренев Р. Один день юных // Искусство кино. 1964. № 4. С. 26.

46 ジークムント・フロイト（石田雄一訳）「否定」『フロイト全集19』岩波書店、2010年、4頁。



【図 30】 コートを手渡されたナースチャ



【図 31】 スポンサーの一人と踊るナースチャ

のサーシャを途中まで見送ったナースチャは、帰り道で自転車の前輪を道路の穴にとられて立ち往生する老婆を助けることになる。実はこの老婆は魔女で、ナースチャにふたつの願いをかなえることを約束する。その場では老婆の言葉を信じなかったナースチャだが、就寝する前に『白鳥の湖』を演じる女優が印刷されたカレンダーを眺めながら、「私があんなふうだったなら」とつぶやいてしまったことで、翌朝から彼女は突如カレンダーの美女へと変身する。

かつての社会主義リアリズム映画のように、物語はここでおとぎ話の世界へと一変する。ただしこの奇跡は、主人公を理想郷へと導くどころか、逆に彼女を悪夢の世界へと突き落とす。ナースチャの変身後、行きずりのバスの乗客から地区の権力者まで、男たちは皆そろって彼女におもねりはじめ、女たちは不信と反感を剥き出しにする。一方彼女が勤める商店の同僚や上司は、彼女がナースチャであることに気づかず、彼女によそよそしく接する。彼女のことを同定できたのは、母親と親友のカーチャ、そしてバスで偶然再会したサーシャだけだった（とはいえ、ナースチャに出会った時に彼は泥酔していたので、そもそも彼女の顔を覚えていたのかどうか怪しい）。

その後ナースチャは、サーシャと《大学》駅（劇中では《マフノ》駅⁴⁷⁾で再会することを約束して別れる。しかしサーシャに会うためにナースチャが《大学》駅の改札を通りかかったその時、彼女の美貌に目を留めたテレビ番組の司会者によって、彼女は駅の100万人目の利用者選ばれてしまう。そしてそのまま駅は一時的に閉鎖され、地下のプラットフォームでは、100万人目の利用を記念する式典がはじまる。テレビ番組が式典の様子を生中継し、バンドが音楽を奏でる中、ナースチャはプラットフォーム上に設置された舞台の上に姿を現す。彼女は司会者によって紹介され、記念品として毛皮のコートを手渡される【図 30】。中継がCMに入ると、今度はプラットフォームでダンス・パーティーがはじまり、ナースチャもスポンサーの一人に請われるまま、そこに参加する【図 31】。言うまでもなく、ナースチャの変身からこの舞踏会にいたるまでの場面では、シンデレラ物語が念頭に置かれている。

一方のサーシャもまた、ナースチャに会うために《大学》駅に向かっていた。しかしこの式典のために駅は閉鎖されており、駅に列車が到着しても車両のドアは開かない。機転を利かして何とかプラットフォームにたどり着いたサーシャだったが、多くの人びとにもてはやされるナースチャを見た彼は、自分は彼女に見合わない、別れを告げて立ち去る。ショックを受け

47 Лаврентьев С. Я бреду по Москве, слезы капаят // Искусство кино. 1993. № 8. С. 69.



【図 32】 エスカレーターを駆け上がるナースチャ

劇中で何度も繰り返されるのが、二面性、つまり外面と内実の齟齬というテーマである。性格はそのまま、外見だけが美女へと変化したことによって自らの美貌に振り回されるナースチャはその最たる例であるが、このような二面性が際立つのが、他でもない記念式典の場面だ。たとえば番組のスポンサーの一人は、それ以前の場面で実は空き巣の一員であることが判明している。ナースチャが景品として受け取るコートも盗品である。この会場を用意した文化省の役人も、これら胡乱なスポンサー

たナースチャは、彼女を引き留めようとする司会者たちに悪態をつき、『僕はモスクワを歩く』でコーリヤが歌いながら登った地上へのエスカレーター（この場面では停止していることに注目したい）を泣きながら駆けあがる【図 32】。そして元の自分に戻りたいという彼女のふたつ目の願いによって、翌朝には魔法は解ける。最終的にナースチャとサーシャの関係は修復され、物語は幕を閉じる。



【図 33】 プラットフォームの陰で飲み食いする楽団員



【図 34】「文化人」役のダネリヤ（中央）

たちとどうやら共犯関係にあるらしいことが仄めかされる。彼らの姿は、見てくれと内実の乖離した当時の社会的エリートたちの戯画であるといえよう。そしてこの場面全体もまた、テレビで生中継されていることによって、ある種の二重性を帯びている。テレビ・カメラの中の華々しいセレモニーの場面と、そのフレームの外で思い思いに飲み食いする人びとの姿【図 33】、つまりカメラの内外の世界の対照は、今まさにわれわれが目にしていく映像自体の虚構性を意識させないではおかない。他ならぬこの場面で、ダネリヤ自身が「文化人」役としてカメオ出演していることも特筆すべきだろう【図 34】。彼の存在は、絵画における署名のように、眼前の光景がひとつの作品、つまり虚構に過ぎないことを言外に示すのである。

そして何より本論者の観点から興味深いのが、『大学』駅そのものの変化だ。一夜にしてさえない娘から美女へと変身したナースチャ同様、もともと装飾性を欠いていた『大学』駅は、記念式典のために華々しく飾り付けられ、赤絨毯が敷かれ、文字通りの地下の宮殿へと姿を変える。『僕はモスクワを歩く』から締め出されていた地下の宮殿のイメージは、このように徹頭徹尾表面的な装飾として、『大学』駅に回帰するのである。その姿はまさしく 20 世紀

のポチョムキンの張りぼての建築といえよう。さらにこの「宮殿」は、『僕はモスクワを歩く』のほとんど無人の《大学》駅とは対照的に、有象無象の雑多な人びとによって満たされている【図 35】。メイキャップした道化師からウオトカをたしなむ正教の司祭、かつらの文化人まで、これらの人びともまた、これ見よがしの仮面を身につけた役者のように振る舞う。セレモニーの参加者たち、さらには彼らを包み込む空間の過剰な華やかさは、逆説的にそれらがまさしく表層のみの存在、仮象に過ぎないことを示唆しているのである。



【図 35】 式典に集まった人びと

さらに見逃せないのが、この「宮殿化」が、地下鉄駅の公共交通機関としての機能を再び阻害している点だ。劇中では、《大学》駅の改札をくぐろうとしていた一般の利用者は、式典の開始とともに駅から締め出される【図 36】⁽⁴⁸⁾。地上と地下を結ぶエスカレーターも停止する。さらに電車が駅に到着しても、乗客は車両から降りることを許されない。サーシャを含む地下鉄の乗客たちは、このパーティーの様子を、ただ車窓越しに眺めることしかできない【図 37】。言い換えれば、地下鉄駅が文字通りの「宮殿」になってしまったがゆえに、この宮殿に見合わないとみなされた普通の人びとは、駅への立ち入りを禁じられるのである。

スターリン時代の地下宮殿の主人となったのは、指導者や英雄たち、模範的労働者たちの



【図 36】 改札から締め出される人びと



【図 37】 車両の中からパーティーを眺める人びと

48 ちなみに《大学》駅の改札は地上パヴィリオン部分にあるので、この場面の背景が同駅で撮影されたものでないことは明らかである。このショットは、改札の向こうに続く地下通路の特徴的な円型の照明から、《チーストウイエ・ブルドゥイ》駅の一部であると判断できる。《チーストウイエ・ブルドゥイ》駅の地下通路では、同駅のトレードマークである地上パヴィリオンの円型の窓のデザインを反復するように、天井のみならず側壁にもこのような円型の照明が用いられている（同様の形態の照明はさまざまな駅で用いられているが、側壁に用いられている例は、筆者の知る限り同駅のみである）。

像だった。『ナースチャ』において地下の宮殿を占拠した人びと——ロシア社会の新たなエリート層——は、このような理想的ソ連人民のパロディであるといえよう。いずれにせよ、そこにはいわゆる普通のひとびと、「小さき人」の居場所はない。サーシャら電車の中に閉じ込められたままの乗客たちの姿（車窓越しに舞踏会を眺める彼らの姿は、スクリーンを眺めるわれわれ観客の姿とも重なり合おう）は、イデア的空間としての「地下の宮殿」とこれら等身大の人間とが、本質的に相容れないものであることを示している。『僕はモスクワを歩く』においては、地下鉄は登場人物たちの出会いの場として機能したのに対して、『ナースチャ』の宮殿化した地下鉄駅は、ナースチャ（奇跡的な美貌をもつ彼女は、サーシャとは異なりこの宮殿の住人である）とサーシャの出会いの障害となるのである。

そして他ならぬこのサーシャらの属する世界との断絶こそが、ナースチャに地下の宮殿という夢の世界からの覚醒を促すのだ。リアルなモスクワの日常から、「眠り」を通じた超自然のおとぎ話の世界へのナースチャの移行は、先に論じた社会主義リアリズム映画における現実とおとぎ話の意図的な混交を思い起こさせる。しかし主人公が実現されたおとぎ話、つまり夢の世界にとどまって終わる社会主義リアリズム映画に対し、『ナースチャ』では主人公は自らの意志でもって、この夢の世界から脱出する。ナースチャは極彩色の夢の世界にとどまることよりも、彼女の平凡な灰色の現実へと戻ることを望むのである。サーシャに別れを告げられたのち、《大学》駅の止まったエスカレーターを駆けのぼって「地下の宮殿」から地上へと向かうナースチャの姿は、夢からの覚醒を象徴しているといえよう。じっさい次の場面は、元の姿に戻ったナースチャがベッドの上で目覚めるショットからはじまる。以降のシークエンス（エンディング）では、サーシャ含めほかの登場人物は、ナースチャの変化や地下鉄駅での出来事について言及しないため、彼女の変身および地下の宮殿での舞踏会は、単に彼女が見た夢であったとも解釈することができる。いずれにせよナースチャの覚醒は、眠ったまま夢の世界から目覚めることのない『古きものと新しきもの（全線）』の主人公の農婦マルファと好対照をなしているといえよう。

ドイツの思想家ヴァルター・ベンヤミンは、エッセイ「フランツ・カフカ」や「物語作者」の中で、神話に対抗しうるもののひとつとして、おとぎ話（メルヒェン）を挙げている⁽⁴⁹⁾。おとぎ話の主人公たちは、彼によれば、狡知によってしばしば神話的な力を欺くことに成功する。『ナースチャ』では、受動的なナースチャよりも知恵を使って閉鎖された地下宮殿、つまり神話空間への侵入を果たすサーシャが、まさしくそのような役割を担っているといえよう。さらにおとぎ話は、自らが虚構であることを隠そうとせず、まさにそのあからさまな虚構性によって、同じく虚構に過ぎない（が現実であると信じられている）神話のトリックを暴く。表面的に飾り付けられた《大学》駅やこの空間を占拠したいかがわしげなエリートたちは、スターリンの「地下の宮殿」や理想的人民像をパロディ化することで、神話の効力を解除する。それらは自らが仮象であることをあからさまに示し、同様に装飾という表層に依拠した地下宮殿の神話の虚構性を告発するのである。このようにダネリヤはおとぎ話の世界としての「地下の宮殿」を、自らの虚構性に自覚的な空間として描き出すことによって、

49 ヴァルター・ベンヤミン（浅井健二郎編訳）『ベンヤミン・コレクション2 エッセイの思想』ちくま学芸文庫、1996年、120頁、320-321頁。

さらにはサーシャの姿を介してこの理想空間の外部を示すことによって、おとぎ話と神話とを分離し、再び対立関係に置いたのだといえる。『ナースチャ』では、まさにこのために、神話に対するおとぎ話の批判的力が回復されているのである。

おわりに

モスクワの地下鉄駅は、映画をはじめとするマスディアの中で、現在に至るまで何度となく首都モスクワのイメージと結びつけられてきた。その起源は、統治システムのみならずイメージの上でもモスクワの特権的地位の確立が目指された、スターリン時代に見出すことができる。映画内における地下鉄駅の形象は、他のソ連邦の諸都市に対する首都モスクワの優越性を示し、さらには地下鉄建設も含めた1930年代のスターリンのモスクワ大改造計画を賛美するために利用された。

雪解けの時代を代表する映画『僕はモスクワを歩く』においても、地下鉄はモスクワおよびモスクワっ子である主人公コーリヤのアイデンティティと深く結びついていた。しかし『僕はモスクワを歩く』には、戦中から戦後にかけて建設された装飾的でモニュメンタルな地下鉄駅は、一切姿を見せない。コーリヤとヴォロージャがメトロで出会う《学生》駅、終盤で三人が別れる《大学》駅は、機能性・経済性を重視したフルシチョフ時代の建築政策をまさに體現したかのような空間だった。さらに同作品の冒頭では、セグメントがむき出しになった工事中のトンネルの姿までもが登場する。装飾性を削ぎ落とされ、モニュメンタリティという重荷から解放されたこれらの地下鉄の姿は、ダイナミックな公共交通空間としての新たな地下鉄イメージを作りだす（あるいは取り戻す）ことになった。その名が示すように、登場人物たちの間断のない移動によって構成された『僕はモスクワを歩く』という作品、とりわけその軸となる青年たちの偶然的な出会いと別れの運動は、このような交通空間としての地下鉄なしには成立しえないものだった。『僕はモスクワを歩く』における地下鉄空間の形象は、そのような意味でこの作品そのものの構造と不可分だったのである。

しかし一方で、『僕はモスクワを歩く』のモスクワ・イメージからは、スターリン期の地下鉄駅は、あたかも元から存在しなかったかのように排除されていた。このイメージ上の不在、あるいは否定の身振りによって、われわれはそこで何が抑圧され、何が隠蔽されようとしていたのかを推察することができよう。スターリン建築をフルシチョフ建築によって置換することにより、そこではモスクワという特定の空間を理想化＝神話化するシステム自体は保持されたのである。

『僕はモスクワを歩く』においてフレーム外へと締め出された「地下の宮殿」が、スクリーン上で再び可視化されるまでには、結局30年の時間とソ連邦の解体というモメントを経ねばならなかった。1993年に公開された『ナースチャ』で、ダネリヤがスターリン期に形成された地下鉄言説それ自体を主題化するために用いたのが、《大学》駅内に一種の仮設の「地下の宮殿」を作りだすという方法だった。テレビ番組の制作という名目の下、セレモニーとダンス・パーティーによって《大学》駅の交通空間としての機能は一時的に宙づりにされ、駅は一部の特権的な人びとのための孤立した空間へと変貌する。いわばダネリヤは、地下鉄駅を非公共的で閉鎖的（非交通的）な、文字通りの宮殿に仕立て上げたのである。

この「宮殿」は、しかしあくまで撮影のための演出、表面的な書割に過ぎなかった。しかもこの地下宮殿とその住人たちがいかに人工的な表層のみの存在であるかについては、作中で直接的・間接的に示される。このようなあからさまな張りぼての宮殿の狙いは、スターリン期のモニュメンタルな「地下の宮殿」の同様に書割的な性格を、自身の姿を通じてあぶりだす点にあった。すなわちダネリヤの表層的なイメージとしての宮殿は、しかし「本物の」地下宮殿もまた、表面的な装飾芸術によって作り出された仮象に過ぎないのではないかと問いかけるのである。このように『ナースチャ』では、書割の宮殿を通して地下鉄言説を可視化し、「地下の宮殿」の神話を相対化することが試みられたのである。

図版出典

- 【図 1】《コムソモーリスカヤ》駅（1935 年）
Московское метро. Подземный памятник архитектуры. М., 2016. С. 118.
- 【図 2】《ソヴィエト宮殿》駅（1935 年）
Строительство Москвы. 1935. № 2. С. 50.
- 【図 3】《クラスヌィエ・ヴァロータ》駅（1935 年）
Строительство Москвы. 1935. № 2. С. 22.
- 【図 4】《革命広場》駅（1938 年）
Московское метро. Подземный памятник архитектуры. М., 2016. С. 174.
- 【図 5】《マヤコフスカヤ》駅（1938 年）
Строительство Москвы. 1938. № 13. С. 5.
- 【図 6】《マヤコフスカヤ》駅の換気口
Московское метро. Подземный памятник архитектуры. М., 2016. С. 161.
- 【図 7】環状線《オクチャーブリスカヤ》駅（1950 年）の換気口
筆者による撮影（2015 年）
- 【図 8】《コムソモーリスカヤ》駅（1952 年）のモザイク画《勝利の凱旋》と、五芒星から発する光をモチーフにしたシャンデリア
筆者による撮影（2015 年）
- 【図 9】開設当時のオホートヌィ・リヤット駅
Московское метро. Подземный памятник архитектуры. М., 2016. С. 102.
- 【図 10】『サーカス』内のオホートヌィ・リヤット駅の場面
Цирк (1936)
- 【図 11】エスカレーター背後に映るシャンデリア
Новая Москва (1938)
- 【図 12】《クールスカヤ》駅の窓口・改札部分
Московское метро. Подземный памятник архитектуры. М., 2016. С. 181.
- 【図 13】実際の《クールスカヤ》駅の下りエスカレーターからの眺め
Московское метро. Подземный памятник архитектуры. М., 2016. С. 181.
- 【図 14】ニキータ・ヴァトリンによるポスター《親愛なるスターリン、幸福な子供時代をありがとう！》（1939 年）より、スパースカヤ塔と並置されたスターリン
Pisch, A. Stalin Takes Care of Each of Us from the Kremlin: Obligation and Gratitude in Stalinist Political Posters // Новейшая история России. 2013. № 3. С. 43.
- 【図 15】《コムソモーリスカヤ》駅を訪れた三人
Алеша Птицын вырабатывает характер (1953)

- 【図 16】《学生》駅
Я шагаю по Москве (1963)
- 【図 17】《レーニン丘》駅 (1957 年開設) の夜景
Я шагаю по Москве (1963)
- 【図 18】ガラス張りのカフェと遠景の外務省ビル
Я шагаю по Москве (1963)
- 【図 19】ボロジノの戦いのパノラマ館
Архитектура СССР 1963. № 1. С. 36.
- 【図 20】パノラマ館前のヴォロージヤ
Я шагаю по Москве (1963)
- 【図 21】『モスクワを歩く』のモスクワのパノラマ
Я шагаю по Москве (1963) (比較のために画像の右側をトリミングしている)
- 【図 22】『アリョーシャ・プチツィン』のモスクワのパノラマ
Алеша Птицын вырабатывает характер (1953)
- 【図 23】高層建築を指し示すアリョーシャ
Алеша Птицын вырабатывает характер (1953)
- 【図 24】サーシェンカが双眼鏡越しに見るモスクワ大学校舎
Алеша Птицын вырабатывает характер (1953)
- 【図 25】湾曲したモスクワ河とその向こうに見えるホテル《ウクライナ》
Я шагаю по Москве (1963)
- 【図 26】《キエフスカヤ》駅
Московский Метрополитен. М., 1953. С. 113.
- 【図 27】《大学》駅の当初のデザイン
Архитектура и строительство Москвы. 1958. № 1. С. 30.
- 【図 28】開設当初の《大学》駅
Архитектура и строительство Москвы. 1959. № 2. С. 12.
- 【図 29】空っぽの《大学》駅
Я шагаю по Москве (1963)
- 【図 30】コートを手渡されたナースチャ
Настя (1993)
- 【図 31】スポンサーの一人と踊るナースチャ
Настя (1993)
- 【図 32】エスカレーターを駆け上がるナースチャ
Настя (1993)
- 【図 33】式典に集まった人びと
Настя (1993)
- 【図 34】プラットフォームの陰で飲み食いする楽団員
Настя (1993)
- 【図 35】「文化人」役のダネリヤ (中央)
Настя (1993)
- 【図 36】改札から締め出される人びと
Настя (1993)
- 【図 37】車両の中からパーティーを眺める人びと
Настя (1993)

