

博士学位論文（東京外国語大学）
Doctoral Thesis (Tokyo University of Foreign Studies)

氏名	笹山 啓
学位の種類	博士（学術）
学位記番号	博甲第 307 号
学位授与の日付	2021 年 3 月 10 日
学位授与大学	東京外国語大学
博士学位論文題目	脱出の希望、反逆の技法：ヴィクトル・ペレーヴィンのデビューから現在までを読む

Name	Sasayama, Hiroshi
Name of Degree	Doctor of Philosophy (Humanities)
Degree Number	Ko-no. 307
Date	March 10, 2021
Grantor	Tokyo University of Foreign Studies, JAPAN
Title of Doctoral Thesis	Hope for Escape, Technique of Rebellion : From Victor Pelevin's Debut Work to the Present

脱出の希望、反逆の技法

ヴィクトル・ペレーヴィンのデビューから現在までを読む

笹山 啓

目次

序論	3
第1章 「個人的」な自由を求めて	
1-1. 出発地点	11
1-1-1. 「ゾンビ」たちのソ連	12
1-1-2. ペレーヴィンと「スチョーブ」	18
1-1-3. 「ゾンビ化」に現れる重要モチーフ「言語」「夢」	24
1-2. ペレーヴィン作品における「夢／睡眠」の表象	28
1-2-1. 「眠れ」	31
1-2-2. 「イヴァン・クブラハーノフ」	32
1-2-3. 「ヴェーラ・パーヴロヴナの9番目の夢」	34
1-2-4. 『チャパーエフと空虚』——「夢」の集大成	36
1-2-5. なぜ「夢」か——マムレーエフの影響を考える	38
1-2-6. 自由な「西」の終わり	45
1-2-7. アメリカン・ドリーム	48
1-3. 遅れてきたソツツ・アート? ——ペレーヴィンとソ連非公式芸術の影響関係について	51
1-3-1. ペレーヴィン作品のソツツ・アートの特徴	53
1-3-2. 「コンセプトチュアリズム≠ポストモダニズム」批判	57
1-3-3. 「ダイアログ／モノログ」×「タマネギ／キャベツ」	60
第2章 2つの「虹の奔流」	
2-1. ペレーヴィンと仏教	68
2-1-1. 「虹の奔流」とはなにか	69
2-1-2. 「虹の身体」の概念と「虹」というモチーフ	72
2-1-3. 『チャパーエフと空虚』における「空」	75
2-1-4. 『妖怪の聖典』における「虹の奔流」の分析に向けて	82
2-2. 資本主義の桎梏	85
2-2-1. 『ジェネレーション〈P〉』の「失敗」	85
2-2-2. 「60年代的理想」と「上昇」への志向	87
2-2-3. 資本主義の「円運動」と偽りの「虹」	95
2-2-4. 『数』における神秘主義思想の格下げ	100
2-2-5. 『過渡期の弁証法』における東洋思想への再接近	107
2-3. 資本主義時代の「愛」	110
2-3-1. 「娼婦」という存在	110
2-3-2. 『チャパーエフと空虚』と『巨匠とマルガリータ』	113

2-3-3. 「空」 ^{くう} と性愛と資本主義	117
第3章 「脱出」なきあとの「解放」をめぐって	
3-1. 「ヒエラルキーの崩壊」というテーマ	129
3-1-1. 「脱出」から「崩壊」へ	128
3-1-2. 停滞——「円環」の回帰	131
3-1-3. 「盆の客」における「神の殺害」	136
3-1-4. 人形の反乱——『S.N.U.F.F.』とねじれたフェミニズム	141
3-1-5. 「ヒエラルキーの崩壊」のバリエーション	148
3-2. 「空」 ^{くう} と国家——ペレーヴィンの創作におけるナショナリズムへの視線	152
3-2-1. 『チャパーエフと空虚』とネオ・ユーラシア主義	153
3-2-2. 国家転覆の戦略	158
結論	163
初出一覧	166
本論文で扱ったペレーヴィン作品一覧	167
参考文献	169

序論

i. 研究対象について

本論はロシアの現代作家ヴィクトル・オレゴヴィチ・ペレーヴィン Виктор Олегович Пелевин (1962-) を扱うモノグラフである。ソ連からロシアへ、共産主義から資本主義へ、20世紀から21世紀へと激しく時代が移り変わるなか、人間の精神の自由について作家が30年余り考えを巡らせてきたその内実を、本論は明らかにしようと試みる。

ペレーヴィンはソ連崩壊後のロシアで随一の知名度を誇る人気作家で、日本でも数多くの作品が翻訳出版され、現代ロシアにおける最重要の表現者のひとりという認識が浸透しつつあるようだ。とはいえ当然のことながら、プーシキンやドストエフスキーやトルストイを論じるときのように、なんの説明もなしにいきなり議論を開始できるほどにそのプロフィールが知れ渡っているとはいいい難いだろう。よって議論の前提として、ペレーヴィンという人物について以下に基礎的な情報を提供しておきたい。

ペレーヴィン本人が就職活動の一環として1993年に雑誌『科学と宗教』編集部に送ったとされる自己紹介文によれば、作家デビュー以前の彼の履歴は次のようなものである。

私ヴィクトル・オレゴヴィチ・ペレーヴィンは、1962年11月22日にモスクワ市で生まれました。1979年に第31中等学校を卒業。同年にモスクワエネルギー大学に入学し、そこを1985年に卒業しました。1987年にモスクワエネルギー大学の修士課程に入学し、1989年まで学びました。1989年に、ゴーリキー記念文学大学に入学。1989年からは雑誌「フェイス・トゥ・フェイス」の正規記者として1年間勤務。その頃からモスクワで発行されている様々な新聞や雑誌に寄稿をしてきました。

1993年12月1日¹

この「第31中等学校」では大変高度な英語教育を受けたらしく、若き日のペレーヴィンはその『科学と宗教』1990年1月号に米国のルーン研究者R・ブラムの紹介エッセイ「ルーン・オラクル、あるいはラルフ・ブラムのルーン占い」«Гадание на рунах, или рунический оракул Ральфа Блума» (1990) を投稿したり、1991年に友人A・エガザーロフの出版社「神話」でC・カスターネダの翻訳出版を手掛けたりと、青年期に培った英語力を活かしたライター・翻訳者としても活動していたという一面を持つ。その『科学と宗教』誌に1989年に短編「魔法使いイグナートと人間たち」を掲載したのが、ペレーヴィンの作家としてのキャリアのスタート地点となった（この点については第1章冒頭で詳述する）。その後1991年の短編集『青い灯影』«Синий фонарь» が1993年にロシア・ブッカー小賞を、1992年の『オモン・ラー』«Омон Ра» が、著名なSF作家ボリス・ストルガツキーがひとりで選考委員を

¹ Нехорошев Г. Пелевин и пустота. [http://pelevin.nov.ru/stati/o-excl/1.html] この文章の発表年は不明。しかしネハローシェフが2001年に「独立新聞」に寄稿した「本当のペレーヴィン」というエッセイとほぼ同一の文章が見られるため、おそらくは近い時期に書かれたものと推察される。Нехорошев Г. Настоящий пелевин. 2001. [http://www.ng.ru/style/2001-08-29/8_pelevin.html] (以下URLはすべて2020年7月15日時点で有効)

務めていたという「青銅のカタツムリ」賞を1993年に受賞するなどして、作家活動の基盤を徐々に盤石なものにしていく。初期にはペレーヴィンをSF作家に分類する評価もあったようだが、仏教や神秘主義の思想あるいは西欧の哲学に基づく思弁的な内容から現代の風俗までを自由自在に取り扱う彼の奔放な作風は、SFやファンタジーといったジャンル小説の枠に納まりきることなく、世界的により広範な読者を獲得することとなった。現在まで、ほぼ1-2年ごとという大変短いスパンで17の長編²をはじめとする多数の作品を発表し続け、諸外国語への翻訳も多数、2012年にはロシアで評伝が出版されるなどその活動が高い関心を集め続ける一方、テレビ等のマスメディアやシンポジウムなどのイベントには、とりわけ近年はほぼ姿を見せず、その人となりについては未だ謎の部分が多い。

作家個人のプロフィールについてはひとまず以上として、ではペレーヴィンの作家としての特徴はどのようなものとされてきたか。この問いに対するもっともシンプルかつ人口に膾炙した答えはおそらく、「ペレーヴィンはポストモダニズムの作家である」とする定義だ。ロシアの大学で使用されるテキストのシリーズのひとつ、I・スコロパノヴァ『ロシアのポストモダニズム文学』（初版は1999年。本論で参照したのは2007年第6版）では、A・テルツ（A・シニャフスキー）、A・ビートフ、ヴェネディクト・エロフェーエフ、ヴィクトル・エロフェーエフ、Y・プロツキー、V・ソローキン、D・プリゴフ等の面々が作り上げてきたロシア・ポストモダニズム第1、第2波に続く第3の波を代表するひとりとして、ペレーヴィンがL・ペトルシェフスカヤやD・ガルコフスキーらとともに取り上げられている³。もっともこれらのナンバリングは相互に排他的な区分でなく（複数の区分にカウントされている作家もいる）あくまでも緩やかな区切りであるようで、スコロパノヴァによれば、1980-90年代には第1、第2波の作家たちが新進の作家とともに「ソヴィエトの神話体系の奪冠」「ペレストロイカの時代の神話の脱構築」を完遂しようとしたということになっており、ペレーヴィンは短編「ヴェーラ・パーヴロヴナの9番目の夢」《Девятый сон Веры Павловны》（1992）や『オモン・ラー』などによってそれを試みたとされる⁴（この2作品については第1章で詳しく扱う）。ソ連的「神話」の「奪冠」「脱構築」といったキーワードは、ロシアのポストモダニズム文学の特徴についての議論のなかで頻繁に見聞きするものである。

N・レイデルマンとM・リポヴェツキーによる概説書『20世紀ロシア文学：1950-1990年代』（初版2003年。本論で参照したのは2010年第5版）では、第2章「1980-1990年代のポストモダニズム」第5節の10ページ弱ほどが、1999年の『ジェネレーション〈P〉』《Generation «П»》までのペレーヴィン作品の解説に当てられている。ここでは、1960-1980年代のポストモダニスト（ヴェネディクト・エロフェーエフ、S・ソコロフ、A・ビートフ、プリゴフ）らが、現実のシミュラークル性を暴露することを追及していたのに対し、現代のポストモダニズム作家のなかでもっとも年若のペレーヴィンが描く主人公たちにとって自

² 2020年11月時点。

³ *Скоропанова И.* Русская постмодернистская литература: Учебное пособие для студентов филологических факультетов вузов. М., 2007. С. 3-4.

⁴ Там же. С. 350.

らを取り巻く世界の幻想性は思考の出発点となっているとされる⁵。

「ペレーヴィン＝ポストモダニズム」という見解は、1990年代に繰り返し論じられることで文字どおり教科書的な事実として成立してきた。スコロパノヴァが先達として言及している⁶のが、1992年「ノーヴィ・ミール」誌上で「ポストモダニズム：新たなる原始文化」を発表し、その後のロシアでのポストモダニズムに関する議論を先導した批評家V・クーリツィンである。彼の2000年の著書『ロシアの文学的ポストモダニズム』には、彼がデリダ、ドゥルーズ、ガタリ、リオタール、フーコー等を撰取してロシアのポストモダニズム文学を論じた1990年代の論考が収録されており、そこで当時ロシアの文壇に躍り出たペレーヴィンについても(300ページ弱の書籍のなかで割かれている分量は1ページ半程度と少なくはあるが)論じられている。クーリツィンは、ペレーヴィンがソ連期のポストモダニズム芸術であるコンセプチュアリズムやソツ・アートの「発明」した技術を借用し、「イデオロギーの脱構築」をストーリーの説得力のために、「ディスコースの遊戯」を登場人物の内面を描くためになど、語りの面白さのために利用したとしている⁷。

今後ロシア文学史がいくつ編まれていくとしても、ペレーヴィンが20世紀終わりから21世紀初頭にかけてのロシアのポストモダニズム文学を先導した作家のひとりであるという評価に根本的な変更が加わることはないだろう。だが「ペレーヴィンはポストモダニズムの作家である」とする見解は教科書的であるがゆえに、ゴーゴリ作品が「涙を通した笑い」を表現しているのだとか、ドストエフスキーがゴーゴリの『外套』から出てきたのだとかいった表現にも似たクリシェと化しつつあり、これだけを手掛かりになにか新たな知見を生み出すことは難しいのではないか。もしペレーヴィンがポストモダニズムの作家であるという見方を所与の前提として全面的に受け入れ、作品のここがソ連的イデオロギーの脱構築に相当るとか、資本主義社会におけるポストモダンの世界観がどこそこに披瀝されているとかいった分析を羅列することに終始するなら、他の大勢の同じくポストモダニズムの範疇にくくられる作家たちと比してのペレーヴィンという作家のオリジナリティは切り詰められ、ポストモダニズムを通してペレーヴィンを読んでいたつもりがいつの間にか、ペレーヴィンを通してポストモダニズムの思想を再確認していただけという転倒が起きかねない。

本論は「ペレーヴィンはポストモダニズムの作家である」というテーゼを、そこを目指して議論を収束させていく目的地としてではなく、そこを足掛かりに作品のさらに奥深くへと進むための出発点として用いる。以下で先行研究について適宜言及しながら、本論のテーマと基本的な研究姿勢を提示する。

ii. 本論のテーマ、ならびに先行研究について

上に参照した概説書の解説には共通点があった。それは、ペレーヴィンをロシアのポストモダニズム文学における後発の世代ととらえ、上の世代の作家たちとの対比においてその

⁵ *Лейдерман Н., Липовецкий М. Русская литература XX века (1950-1990-е годы): учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений: в 2 т. Т. 2. 5-е изд. М., 2010. С. 502.*

⁶ *Скоропанова. Русская постмодернистская литература. С. 348.*

⁷ *Курицын В. Русский литературный постмодернизм. М., 2000. С. 262-263.*

特徴を描き出そうとしていることである。実はこの点を最も強く意識しているのが、ほかならぬ作家本人ではないかという節がある。第1章で詳しく見るように、ペレーヴィンはポストモダニズムという思想潮流がロシアの批評界を席卷し、自らの作品もまたその流れを汲むとされるようになって以来、一貫してそのレッテルに対し大きな忌避感を示し続けてきた。それはインタビュー等での発言に現れるばかりでなく、上の世代のポストモダニズム的芸術手法をあからさまに揶揄する作品として残っているケースすらある。本論にのちほどあらためて登場するソローキンやプリゴフ、あるいは彼らよりも年上のコンセプトチュアリストらのように、ソ連という国家の存立基盤がまだ一定の強固さを有していたかに見える1960-70年代に創作を開始した世代と、反権威を志向する芸術にさえ実は逆説的にエネルギーを供給していただろう権力の凋落傾向が顕わなペレストロイカの時期に創作を開始したペレーヴィンとでは、一口にソ連的「神話」の「脱構築」といっても、かなりの程度異なったアプローチを取らざるを得なかったということは明白なように思われる。

クーリツィンのいうように、ペレーヴィンはソ連の先鋭的なポストモダニストらが排除した古典的なストーリーテリングの技法へと積極的に回帰していった。さらにペレーヴィンの作品には、人間が眼前の偽の現実を脱し、より真なる現実に通じようののだという、そもそもポストモダニズムの思想とは相容れない信念も透けて見える。近年ポストモダニズム批判の急先鋒として登場した「新実在論」の旗手M・ガブリエルは、自身の思想を一般向けに説いた著書『世界はなぜ存在しないのか』において、自身の主張「世界は存在しない」を補強する具体例として、ペレーヴィン『チャパーエフと空虚』«Чапаев и Пустота» (1996)の次の一節を引用している。

われわれは乾杯して、グラスをあおった。

「じゃあ、地球はどこにある？」

「宇宙にです」

「宇宙はどこだ？」

ぼくは一瞬考えこんだ。

「宇宙はそれ自体のなかにあるんですよ」

「ならその『それ自体』は？」

「ぼくの意識にです」

「どういふことだ、ピョートル。それじゃあお前の意識は、お前の意識にあるってことになるぞ？」

「まあ、そうなりますね」

「なるほど」チャパーエフは口ひげをしごいた。「じゃあ、大事なことを訊くぞ。つまり、それはいったいどこにある？」

「ご質問がよくわかりません、ワシーリイ・イワーノヴィチ。場所の概念は意識のカテゴリーのひとつなわけですから……」

「どこなんだ、それは。その場所の概念はいったいどこにある？」

「じゃあ、こう言いましょう。それは場所だとかそういうものじゃないんです。言うなれ

ばそれは現……」

僕は口籠もった。そうだ、これこそ彼が言わせようとしている言葉に違いない。もし僕が「現実という言葉を使ったら、彼はまたすべてを想念に帰するつもりなのだ。そしてそれはどこにあるかと訊く。すると僕は頭にあると答える……。ひっかけだ。⁸

ガブリエルはこうした一見ナンセンスな小説中のやり取りが、自身の主張を補強してくれる好例だと考えているようである。

存在しているのは、無限に数多くの意味の場だけです。それらの意味の場は、ある部分では重なりあいますが、別の部分ではどんな仕方でもけっして接しあうことはありません。ピョートル・プスタが気づいたように、結局のところすべてはどこでもないところで生じるわけです。これは、まったく何も生じないということではありません。むしろ逆に、無限に数多くのことが同時に起こっているということです。⁹

ガブリエルによればポストモダニズムとはすなわち「相当に一般化された形態をとった構築主義」のことで、「およそ事実それ自体など存在しない」という信念を根底に持つ¹⁰。しかし本論で紹介するペレーヴィンのポストモダニズム批判、そして宗教（特に仏教）思想への傾倒から読み取れるのは、「およそ事実それ自体など存在しない」という言明とは正反対の、なにか自身が拠って立つ基盤となる根本原理のようなものが確実にあるということへの究極的な信頼にほかならない。

ここでガブリエルを引用したのはなにも、ペレーヴィンに与えるレッテルをポストモダニズムから新実在論につけ替えるべきだ、などと主張したいからではない。ただ哲学者をして、ペレーヴィン作品にはポストモダニズムの袋小路を突き抜けるような思索が書き込まれているのだと考えさせるような描写が存在することを示す一例として参照したのである。文学研究から離れた世界の問題を脇に置くとしても、多くのロシア文学研究者・批評家（本論で言及するなかでいえば、ボグダーノヴァ、クズネツォフ、シロチンなど）がペレーヴィンを、ポストモダンの世界観が内包するニヒリズムの乗り越えを志向した作家であったと見なしてきたのは紛れもない事実である。「ポストモダニズム＝ニヒリズム」というのは過度な一般化ではあるかもしれないが、ソ連崩壊、そしてそれに続く1990年代の政治経済の混乱と、ポストモダニズム思想の流行期が期せずして重なりを見せたロシアにおいて、その等式がある程度の説得力を持ってしまった感は否めない。ここで本論は、作家本人の口に頻繁に上るポストモダニズム嫌悪や、作品の端々に現れ出るソ連のポストモダニズムの芸術家たちとの断絶という表徴をいわば梃子にして、ペレーヴィン作品に通底する思想にまつわる議論を立ち上げてみたいと考えた。

⁸ Пелевин. В. Чапаев и Пустота. М., 2008. С. 189-190. Виктор・ペレーヴィン（三浦岳訳）『チャパーエフと空虚』群像社、2007年、192-193頁。

⁹ マルクス・ガブリエル（清水一浩訳）『なぜ世界は存在しないのか』講談社選書メチエ、2018年、106頁。

¹⁰ 同上、10-11頁。

以上の問題意識を受け、筆者が研究の主たる方針としたのは以下の 2 点である。すなわち、

(1) ペレーヴィンが作中で用いている、たとえば「空(くう)」に代表される東洋的思想・モチーフを、その本義に忠実に読む。またそれがソ連・ロシア文化のコンテクストに持ち込まれて新たに発揮した意義を検討する。

(2) ソ連の非公式文化(公的な教育・学術機関や商業施設等から排除される非共産主義的文化)には現在ポストモダニズム的とくくられるものもあればそうでないものも多種多様に存在するが、それらからのペレーヴィンへの影響、そしてペレーヴィンからの批判を精査し、後期ソ連の文化的コンテクストからペレーヴィンを切り離さずに読解することで、より精密な作家像を描き出す。

ロシアではペレーヴィンについてすでに数本の博士論文が書かれており、存命の作家ながら学術研究の対象としての地歩を固めたように見受けられる。だがそれらを概観したとき、本論が掲げる上記の 2 つの基準をクリアしている議論はまだ存在しないようだ。ロシアで発表された博士論文のなかで現時点で最新のものが、中国人研究者 M・ヤンの『ペレーヴィン作品における東洋的モチーフ』(2019) で、この中でヤンは、ペレーヴィン批評の歴史を振り返って「ペレーヴィン=ポストモダニズム」の図式に明示的に留保を差し挟み、作中に現れる東洋風の表象の意味を丹念に追おうとしている。こうした議論の方向性は、ペレーヴィン作品に頻出する仏教的モチーフに、西欧伝統の形而上学を解体するポストモダニズムの思想に似た機能を見て取って事足りるとせず、作家の宗教的な信念の発露として素直に受け取ろうという本論のそれと近いものがある。ただそこでは作中に登場する東洋(特に中国)的モチーフの収集とその辞書的意味や由来の解説が綿密に行われる一方で、中国でのペレーヴィン含むロシア文学の受容の歴史や、著者の大学でのアンケート調査など、議論の中核からいささか逸れた部分が目立つことは否めず、ペレーヴィンが 1970-90 年代の共産主義体制下で、法にも触れかねない宗教思想を受容し創作に取り入れたことが何を意味するのかという、ロシア(ソ連)文学史上における作家のオリジナリティについての議論が十分に尽くされていないという問題が残された。

日本では、松下隆志の博士論文『ナショナルな欲望の回帰：1990-2000 年代のロシア・ポストモダニズム文学の変容』(2015) ならびにその書籍版『ナショナルな欲望のゆくえ：ソ連後のロシア文学を読み解く』(2020) が、現代ロシア文学を概観するうえでのキーパーソンとしてペレーヴィンを扱っているほか、ペレーヴィンのデビュー後早い時期から日本への紹介を手掛けてきた望月哲男、沼野充義、ペレーヴィンの訳者でもある中村唯史や岩本和久が単発的に小論を発表してきた。ただその多くが 1990 年代から 2000 年代初頭に書かれた代表作数作を扱うにとどまっており、また基本的には作品の内在的な論理を突き詰めた読解が多い。

つまるところ現在の研究では、自身のプライベートな事柄に関するペレーヴィンの秘密主義的な振舞いにも影響され、彼がほかならぬ後期ソ連社会の特色ある文化的コンテクス

トの影響圏内で自身の作風を形作ったという事実が、依然後景に退いたままなのである。30年に及ぶ作家生活の中で数多くの作品を物し今なお活動的な作家の全体像を、作品そのものが持つ内的構造と、ペレーヴィンが生きた時代という外在的な要素の双方を十分検討して把握せんとする総合的な研究は、本論文が本邦初であると自認する。

iii. 本論の構成について

本論の題名に掲げた2つの言葉、すなわち「脱出」と「反逆」とは、ペレーヴィンが描き出す解放の様態の、代表的な2つのパターンを表す。1990年代の作品群でペレーヴィンは、その身にまわりつく旧弊なソ連的メンタリティのしがらみから解き放たれ、「今ここ」から「ここではないどこか」へと飛び出していくことによって十全な自由を獲得できると考えていた。しかしその後、ロシアがソ連崩壊の痛手から徐々に立ち直っていくにつれ、代わって訪れた資本主義社会がもたらす閉塞感は払拭されないままに、かえってそうした「脱出」への期待は失われていく。そこでペレーヴィンが新たに取り組んだのが、構造化された権力関係（ヒエラルキー）の内部で、一個人の自由の領分を切り開くという課題であった。ここに来て、下位者から上位者への「反逆」による解放の可能性が見出される。とはいえそれは、たとえばロシアでも縷々発生している反権力運動への単純な賛歌というわけではなく、ペレーヴィンにはペレーヴィンなりの美意識があり、方法があった。

本論は全体を3章に分け、ペレーヴィン作品を1989年のデビューから現在（2017年の長編『iPhuck 10』まで）を時系列に沿って見ていくことで、上のように作家にとっての自由や解放の意味が遷移する様を描き出していく。序論と結論を除く3つの章は便宜的に、現在までのペレーヴィンの創作がたどった3つの時期に対応している。ソ連社会を舞台とする1990年代の初期作品群、ソ連という存在が後景に退き市場経済化されたロシアが前面に出てくる2000年前後の中期作品群、そしてナショナリズムやジェンダーなどの現代ロシアを考えるうえで避けては通れないテーマに作家が挑むそれ以降の作品群である。現在も精力的な執筆活動を続ける作家の創作にこうした時代区分を持ち込むことは、現時点では筆者の独断でしかなく、その妥当性については本論の読者の判断に委ねるほかない。また当然のことながら、たとえば第1章で2000年以降の、第3章で1990年代の作品に、それぞれ言及する場合はあるが、『iPhuck10』の登場人物が述べているように、作家はその創作人生を通じて「一生ずっと一冊の本を書いている」¹¹なのであって、1990年代から現在に至るまで時代に合わせ作風に大きな変更を加えてきたかに見えるペレーヴィンの創作に、時期ごとの断絶ではなく一貫性を見て取るのが本論の基本方針である。

第1章ではペレーヴィンのデビューから1996年の『チャパーエフと空虚』までの作品群を主な分析対象とする。第1節では、おそらくはそのあまりの短さもあって、日本でその名がほとんど知られていないデビュー作「魔法使いイグナートと人間たち」〈Колдун Игнат и люди〉（1989）の誕生にまつわる逸話と、そこにすでに萌芽していた作家の思想を見、そののちに「ゾンビ化」〈Зомбификация〉（1990）という、これもまたペレーヴィンの文章のなか

¹¹ Пелевин В. iPhuck10. М., 2017. С. 217. ヴィクトル・ペレーヴィン（東海晃久訳）『iPhuck10』河出書房新社、2018年、243頁。

では比較的知名度が低いと思われるエッセイの分析へと移って、本論全体の議論の方向づけをおこなう。1962年生まれのペレーヴィンは、ソ連社会が幼少期からの教育を通じてその構成員の個性を抑圧し集団の論理に同調するよう迫るシステムを「ゾンビ」「党の身体」といった比喻を用いて批判した。ここで筆者はペレーヴィンのソ連批判に、ポストモダニズム的（本論の文脈でいえばソ連期の「スチョーブ」的な）な軽快さではなく、意外なほどの愚直さを発見したのである。第2節では、ペレーヴィンの初期長短編に頻出する「夢／睡眠」（ロシア語ではいずれも«сон»）のモチーフの分析をおこなうとともに、その思想的源泉としてソ連期の非公式文化の担い手であった Yu・マムレーエフの著作との比較も試みる。第3節では、今度はソ連期の「ソツ・アート」（コンセプチュアリズム）と呼ばれるポストモダニズムの特徴を持つとされる芸術潮流とのペレーヴィンの類似性、そしてペレーヴィンからのそれらへの批判を吟味し、ペレーヴィンが自身の上の世代のポストモダニズム芸術に抱いていた複雑な心境を明らかにする。第1章第2、第3節を通じては、今でこそペレーヴィンの代名詞のような扱いを受けている作品の東洋的色彩が、マムレーエフの著作におけるインド哲学由来の思想や、コンセプチュアリズムの芸術家 I・カバコフあるいは「集団行為」グループの A・モナストゥイルスキーらによる仏教的「空」の表象芸術への応用など、早くは1960-70年代から見られた、共産主義的ドグマからの脱出口として東洋思想を用いる手法の後継にあたるものであるという議論もおこなう。さらに一言述べておけば、ペレーヴィンの気質は、後者のポストモダニズム的な美学的実験ではなく明らかに前者、つまりインド哲学の唯我論を独自に解釈し、全体主義的抑圧の下で個人の精神的自由を死守しようとした実存哲学的試みに親和性が高いのではないかと、というのが本論の主張である。

第2章は、1996年の『チャパーエフと空虚』から2004年の『妖怪の聖典』«Священная книга оборотня»までの作品群を分析対象とする。『チャパーエフと空虚』と『妖怪の聖典』では、「虹の奔流」という共通のモチーフがともにプロット上重要な役割を果たす。第1節では、この「虹の奔流」というモチーフを読解するために、ペレーヴィンの初期作品によく現れる「虹」の表象にまで分析の範囲を広げ、これがペレーヴィンの思想への仏教からの影響をよく表すものであるという事実を明らかにする。第2節では、『チャパーエフと空虚』と『妖怪の聖典』の間にある8年という懸隔を重視し、その間に書かれた『ジェネレーション〈P〉』ならびに『数』«Числа»(2003)、そして『数』を収録した作品集『DPP(nn): どこからでもなくどこへでもない過渡期の弁証法』«ДПП(нн): Диалектика переходного периода из ниоткуда в никуда»(2003)（以下『過渡期の弁証法』）の他の短編を扱い、この時期のペレーヴィンにどのような変化が起きたのかを詳述する。そして第3節では、ソ連から資本主義ロシアへと物語の舞台を移し、ある種の創作上の蹉跌を味わったペレーヴィンが再度「虹の奔流」を『妖怪の聖典』で描くとき、そのモチーフにどのような変化が加えられたのかという点を論じる。

第3章では主に2006年『エンパイア V』«Ампир V»以降の作品へと目を向け、プーチン登場以降ロシアの地で勃興した新たなナショナリズムや、ロシアの保守的なジェンダー観に抵抗すべく現れたフェミニズムなどを背景に展開される、ペレーヴィンの権力論ともいふべきものを精査する。第1節では、2000年代に入ってから多くの長編作品に共通して

みられる「ヒエラルキーの崩壊」、すなわち上位者と下位者の関係のラディカルな転換というモチーフが、社会からの「脱出」をもはや志向できなくなった現代社会において作家が提示する自由への道筋であるということを論証する（ここでいう「ヒエラルキー」の一形態がたとえば「男／女」である）。第2節では、現代ロシアにおける有力なナショナリズム思想である「ネオ・ユーラシア主義」との対決という視点をペレーヴィン読解に持ち込み、これまで政治的な立ち位置をさほど明確にしてこなかったように思われる作家の反ナショナリズム的思想を浮き彫りにする。

本文中で言及するペレーヴィンの作品については、初出時にロシア語原題と出版年を記す。翻訳については既訳のあるものはそれを参照し、未訳のものは筆者が翻訳をした。既訳を参照する場合もロシア語原文を確認し、文脈によって改訳を施した場合もある。

第1章 「個人的」な自由を求めて

1-1. 出発地点

モスクワ生まれのソ連人青年ヴィクトルが〈作家〉ペレーヴィンへと変貌を遂げたのはいつ、どこでなのか？ それは齢 27 歳の時分、雑誌『科学と宗教』1989 年 12 月号の一隅においてであった。ペレーヴィンのデビュー作短編「魔法使いイグナートと人間たち」はペレーヴィンの創作活動の紛れもない出発地点として、現在では彼の作品リストの先頭をつねに飾っている。

しかしながら発表当時にこの作品を目にした読者は、これがのちに現代ロシアを代表する作家のデビュー作になるなどとは、露ほども想像しなかつただろう。上に「一隅」と述べたのは、比喩ではなく単純な事実の描写である。実際の誌面を見てみると「魔法使いイグナートと人間たち」は、『科学と宗教』1989 年 12 月号 29 ページの下部に窮屈に押し込められた不自然なレイアウトで掲載されている【27 頁図 1】¹²。それどころか当の雑誌の目次には、ペレーヴィンの名前すら見当たらないのである。

もともとこの号の 27-29 ページは、E・カサビャンなる人物のエッセイ「私はオリジナルチェスをプレイした」が占めることになっており、実際途中まではこの記事が掲載されている。ここから推察するに、おそらくはこの記事の分量が足りないことが出版直前に発覚し、埋め草となる原稿が急遽ペレーヴィンに依頼されたのであろう。同時期の『科学と宗教』を数冊眺め渡すとわかることだが、目次に題名の記載のない記事は実のところどこ目につく。電子メールでのこまめなやり取りも「Word」での即座の改稿も難しかつただろう当時、誌面の穴を埋めるために手近な書き手に必要な分だけの小記事を執筆させるという編集スタイルが常態的なものだったのかもしれない。

なぜペレーヴィンがこうした下働きのような仕事をするようになったのか、詳細は不明だが、「モスクワ・コレスポンデント」紙の編集長も務めたジャーナリストの G・ネハローシェフによれば、ペレーヴィンを『科学と宗教』誌に引き込んだのは編集部メンバーの E・ゲヴォルキヤンで、彼はペレーヴィンが編集部顔を出すと 2 人でチェス盤を挟むなど親しい交流があったようだ¹³。ゲヴォルキヤンは、ペレーヴィンが作家活動のごく初期に提唱していた「ターボ・リアリズム」なる文学流派（今ではまったく聞かなくなった単語であるが）の一員に数えられることもあった作家でもある。またネハローシェフが取材をした、ゲヴォルキヤンと同じく『科学と宗教』編集部の O・ブルシュリンスカヤによれば、若かりし頃のペレーヴィンは「住居問題を解決するために」ジャーナリスト協会に入りたがっており、『科学と宗教』編集部履歴書を送るなどの就職活動をしていたらしい¹⁴。ゲヴォルキヤン、ブルシュリンスカヤの名前はともに、1989 年 12 月号目次の編集委員一覧にも見つけることができる。

どのような経緯で生まれたにせよ、ペレーヴィンは作家としての確たる名声を得たのちも、無名時代の片手間仕事のようにも見えるこの「魔法使いイグナートと人間たち」を自身

¹² Наука и религия. 1989. №12. С. 29.

¹³ Нехорошев Г. Пелевин и пустота.

¹⁴ Нехорошев Г. Настоящий пелевин.

の創作リストから抹消しなかった。2005年に出版された『リリックス：初期作品と未発表作品』《Relics: раннее и неизданное》ならびに『全短編集』に収録されようやく目次にも題名が掲載されることになった本作は、書籍の形に直して3ページにも満たない小品である。あらすじはこうだ。時は1912年5月4日、魔法使いイグナートのもとに長司祭アルセニウムが来訪する。イグナートは茶と菓子で客人をもてなし、アルセニウムが書いたという3つの小断「聖フェオクチストの啓示」「ミハイル・イヴァーヌイチはいかにして気がふれ、そして死んだか」「ゴキブリ・ジューの話」を読み上げる。これらを読み終わったイグナートがふと顔を上げると、彼の家に斧を持った農夫たちが押し入っていることに気づく。「お前を殺そうと思ってな。全世界がそう決めたんだ。世界はいつだって魔法使いを殺すもんだ」と来訪の理由を述べる農夫の言葉にイグナートは「世界そのものがとっくの昔に、自分が生んだ魔法使いたちに殺されたというのに」と、空中に溶けるように消えながら、悲しげに想いを巡らすのであった¹⁵。

この作品の短さは一見、読者からの「読解」という介入を拒むかのようではある。しかし作家のその後の創作活動の展開を知る者からすると、やはりこのデビュー作には、ペレーヴィンの創作の核心とでもいべきものがほのかにでも浮かび上がっていたのではないかという感覚を拭いがたい。まず、いくつもの断片的なエピソードを串刺しにしひとまとまりの作品を作り上げるというスタイルは、こののちペレーヴィンが長尺の作品を書く際に顕著なスタイルとなった。『オモン・ラー』『虫の生活』《Жизнь насекомых》(1993)『黄色い矢』《Жёлтая стрела》(1993)『チャパーエフと空虚』『ジェネレーション〈P〉』といった1990年代の作品を見ればそれは一目瞭然である。そして本論にとってさらに重要なのは、「魔法使いイグナートと人間たち」のささやかなストーリーそのものである。「魔法使い」という異端者を排除するために物語に暴力的に闖入してくる農夫たち、そして彼らを煽動しているらしい長司祭の姿は、体制の作り出す秩序に順応し、個としての精神の自由を集団に明け渡すことをためらわない人々に作家が向ける違和感の表出のように、筆者の目には映じる。

続く本節第1項から分析を開始する「ゾンビ化」は、ソ連のそうした不自由な人々、ペレーヴィンにいわせれば「ゾンビ」たちについての作家の意見表明である。「魔法使いイグナートと人間たち」にせよ「ゾンビ化」にせよ、この無名時代のいくつかの書き物に現れた思想が、現在に至るまで一本の軸としてペレーヴィンの創作の中心を貫いている。

1-1-1. 「ゾンビ」たちのソ連

「ゾンビ化」という活動最初期のエッセイには、ノンフィクションということもあってかペレーヴィンのソ連社会批判の要諦が率直に書き記されている。またそれだけでなく、のちのペレーヴィン作品で重要な役割を果たす「夢」や「言語」というモチーフへの言及が随所に見られ、それらに作者が込めた意味をうかがい知ることができるという点からも重要なテキストである。ペレーヴィンの思想や創作手法をどのような名前で呼ぶにせよ、彼の初期の文章の根底に、彼が30年近くを過ごした社会の閉塞感への反発があるのはまぎれもない事実である。まずは彼が自国のそうした現実に対峙する際の基本姿勢を知っておくことが、

¹⁵ Пелевин В. Колдун Игнат и люди // Все рассказы: Виктор Пелевин. М., 2010. С. 7-9.

その後にかかれた数多の作品群を筋道立てて読解するための助けとなるだろう。

エッセイの題名に採用されている「ゾンビ化」とは、ハイチや北アフリカの民間信仰ブードゥー教の儀式（刑罰）のことである。アメリカの人類学者 W・デイヴィスは、このゾンビ化の魔術についてハイチではじめて本格的な調査をおこない、1985年にその結果を著書『虹と蛇』にまとめている。これによれば、ハイチでは犯罪行為をおこなった人間に対する制裁のひとつにこのゾンビ化があった。まず犯罪者には「ゾンビパウダー」が塗布される。これを塗られた人間はいったん完全に意識を失って死んだような状態となり、埋葬される。しかしその後魔術師によって墓から掘り起こされた受刑者は、意思を持たず疲労も感じない半死半生の状態を保ったまま、労働力として酷使され続けることになるのだという。

ゾンビ化現象に関わるペレーヴィンのエッセイ内での説明は、基本的にデイヴィスの著書の内容に依拠している。デイヴィスが調査の末結論づけたところによれば、ハイチのゾンビ化現象の正体は、ゾンビパウダーに配合された、フグ科の魚から採取される毒素テトロドトキシンによって引き起こされる仮死状態のこととされている。現在では、デイヴィスの研究の信憑性に疑問符を投げかける見解も多く存在しているようだが、それはいったん措こう。そもそもペレーヴィンの関心は、ゾンビ化現象の自然科学的解明には向いていない。重要なのは彼が、魔術が支配する非近代的なハイチ社会とのアナロジーから、ソ連社会というものを如何様にとらえたかである。ソ連社会を語るためになぜわざわざ、遠い南の国のゾンビたちが召喚されることになったのだろうか。

I・フレミングによるスパイ小説『死ぬのはやつらだ』（スパイ映画『007』シリーズ中の同名作品の原作）に登場する悪役ミスター・ビッグ（ソ連内務省の諜報部員であり且つブードゥー教の魔術師）に触発されたペレーヴィンの想像力は、ソ連人もまたある種の魔術によってゾンビと化した人間たちであったという、いささか突拍子もない発想に行きつく。上に説明したとおりハイチのゾンビは、魔術師の命に従って反射的・盲目的に目的を果たし続ける、意思を持たない肉体だけの存在であったが、ペレーヴィンは、魔術師＝権力者によって精神の自由を奪われ、共産主義万歳を叫び続ける人々にゾンビとの類似を見てとったわけである。

ただ当然のことながら、ソ連人たちをゾンビへと変えたのはフグの毒ではない。それは幼少期に始まる長い教育の成果である。ここでペレーヴィンは「心理的背景」と名づけられた、魔術が効果を発揮するための前提条件に注意を向ける。彼が挙げるのは次のような例である。

たとえば、オーストラリアの平原で農作業に従事する西欧人の人類学者と、彼のまわりであくせくと働くアボリジニたちは、空間的には近いところにいるけれども、住む世界はまったく異なっている。例証は簡単だ。オーストラリアのアボリジニの魔術師は巨大なとかげの骨を持ち歩いており、この骨は魔法の杖の役割を果たすものである。魔法使いは魔法の呪文を唱えこれを誰か身内の人間に振りかざすだけで、その人間は病気にかかり死んでいく。 [...]

[...]

しかしもし魔法使いがまったく同じことをヨーロッパ人で試しても、その人間が人類学者だったとしても、彼には何も起こらないだろう。ヨーロッパ人にはことの重大性がよくわからない。人が自分の前で低い声を出し、獣の骨を振り回してなにやら言葉をつぶやいている様子が目に入るだけである。でなければ、アボリジニの魔法使いはとっくの昔に世界を支配しているだろう。¹⁶

ゾンビ化についても同じことだ、と作家は続ける。魔術は、それをかける側とかけられる側が同じ「世界」、同じ「心理的背景」のもとで、魔術の存在に対する信念を共有することではじめて十全に機能するのである。「ゾンビ化」においては実のところ、ゾンビ化の秘術そのものにかかわるディテールの解説は前置きに過ぎない。作家の興味は個々の魔法の具体的な機能や正体ではなく、それらすべてを可能にする大前提としてのこの「心理的背景」のほうに向いている。

ソ連人の「心理的背景」は、幼少期からの教育によって徐々に形成されていく。彼らは7歳ごろになると、まずはひとつ目のイニシエーションとして十月（オクチャーブリ）革命の勝利を記念した「オクチャブリャータ」なる組織へと組み込まれる。ここでは「赤いプラスチックでできた五芒星に全幼児の巻き毛の庇護者があしらわれたもの」が配られ、共産主義的理想への方向づけが始まる。その後年齢が上がるにつれて子供たちは、第2、第3の通過儀礼として共産党の青少年組織「ピオネール」「コムソモール」への加入が要請されることになる。そこで団員たちは、真紅のネッカチーフを身につけ、敬礼や「偽りなくピオネールのなもの」呼ばれる儀礼的行為、団員同士で交わす「備えよ!」「いつでも準備よし!」に代表される独特の声掛けなどによるコミュニケーションを通じ、「ホモ・ソヴィエティクス」*«Номо советский»* としての共通の「心理的背景」を獲得していく¹⁷。作家曰く、この段階に至ると青年たちはピオネールやコムソモールの地位を失って「パーリア（インドのカースト制における最下層民）」に転落することを恐れるようになっており、子供たちのそうした恐怖心を学校教育は生徒の修養とコントロールのために利用する。

ペレーヴィンの長編第1作『オモン・ラー』には、主人公オモン・クリヴォマーゾフが、入学した航空学校で理不尽かつ不条理な訓練を受けてきたのであろう上級生たちの「病的に青白」い顔を見、次のように反応するシーンがある。

僕はその顔を見た瞬間——いかにも場違いなのだが——かつてピオネールキャンプにいったときにミチョークやみんなとアスファルトの広場で何度も繰り返した決まり文句を思い出した。そして、あるとき「いつでも準備よし!」と叫んでいた僕らは、ただ自らと仲間とさわやかな7月の朝に対して、偽りの誓いを唱えていただけだったことを理解した。¹⁸

¹⁶ Пелевин В. Зомбификация // Все повести и эссе. Виктор Пелевин. М., 2010. С. 366-368.

¹⁷ Там же. С. 369-372.

¹⁸ Пелевин В. Омон Ра. М., 2003. С. 38. Виктор Пелевин (尾山慎二訳)『宇宙飛行士オモン・ラー』群像社、2010年、43頁。

こうした描写には、1962年生まれのペレーヴィンが実地に体験したソ連的教育の内実が反映されているのではないか。彼は1993年から1994年にかけておこなわれたインタビューで、自身の幼少期についてイギリス人のインタビュアーに向け次のように説明している。

ほかのみんなと同じく、私も社会主義の怪物の影響を受けました。16歳のときパワー・エンジニアリングの学校に入ったんです。そこに行けば、2年間を牢屋で過ごすみたいな兵役からは逃れられたので。それで学校に入って、コムソモールと関わりを持つようになりました。この時期、選ぶべき役目は2つしかありませんでした。つまりコムソモールに入るか、いわゆる「人民の敵」になって追い出されるかです。だからみんなが参加しました。参加するふりをし、忠誠心があるように見せかけ、適当なことをいってごまかしたんです。¹⁹

今いるコミュニティから疎外されることを恐れるがゆえに、コムソモールのコミュニケーションを習得する「ふり」をするソ連の青年たちの輪に、若き日のペレーヴィン自身も加わっていたはずだが、少なくとも上の言葉には、自身の学校生活へのノスタルジーのようなものを読み取ることはできない。伝わってくるのは、自らが属する狭い社会の論理に身を委ね切る「ゾンビ」たちへの嫌悪感ばかりである。

ソ連人たちの統一的な「心理的背景」を作り出す教育の最終段階は、共産党への入党である。党のイデオロギーを完全に内面化したそうした人々について作家は、人間的な精神を失う代わりに、「幼稚園においてさっそく形成され始め、魔術的なイニシエーションのプロセスの中で強化されていく、内面化された党権力のパラダイムである」²⁰とところの「党の身体」²¹を得ると表現している（ただし、党籍のない人間もほとんどはこの「党の身体」を持っているところから、問題は実際に入党するか否かではなく、党を頂点とする世界観に組み込まれるかどうかという点に置かれている）。こうして下地を整えられたソ連人たちは、あとは簡単なきっかけさえあればいつでもすぐにゾンビ的ふるまいを見せる。ペレーヴィンは、あるとき異論派の知識人A・サハロフの妻が電車に乗っていた際、周囲の乗客たちが、それまで談笑していた相手がサハロフの妻だと判明した途端にがらりと態度を変え、あの手この手で車両から追い出さそうとしたというエピソードを引き合いに²²、ホモ・ソヴィエティクスたちのグロテスクな姿を描き出している。

このようにペレーヴィンは、ある社会の構成員がひとつの世界観（「心理的背景」）を共有するということは、権力者＝魔術師の意図する方向に向け人間の精神が整流され、気づかぬうちに自由を喪失していく第一歩にはかならないと考えた。ペレーヴィンがその最初期のテキストから「個人化された、あるいは少なくとも個人的な自己決定を目指す意識」²³につ

¹⁹ Sally Laird, *Voice of Russian Literature: Interviews with Ten Contemporary Writers*, (New York: Oxford University Press, 1999), p. 183.

²⁰ Пелевин. Зомбификация. С. 374.

²¹ Там же. С. 373.

²² Там же. С. 374-375.

²³ Литовецкий М. Паралогия: Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920-2000-х годов. М., 2008. С. 420.

いて考察を続けてきたと考える批評家の M・リポヴェツキーは、集団の構成員がイニシエーションを経て社会組織へと統合されていく様子を「集団的身体」(коллективное тело)²⁴ という比喻を用いて表現している。「ゾンビ化」に「党の身体」(партийное тело) というイメージが登場するのはすでに見たとおりであるが、ここに共通する「身体」のイメージはなにを指し示しているのだろうか。リポヴェツキーが「集団的身体」という言葉を使って「ゾンビ化」含むペレーヴィンの作品群を論じたのは 2008 年のことであったが、まずこの用語のオリジナリティをリポヴェツキーに帰すことはできないようだ。たとえば批評家 M・ルイクリンは 1992 年の論集『テロルの論理』所収の論文「テロルの身体：暴力の論理へのテーゼ」(論文の初出は 1990 年)においてバフチンや、ソ連期の非公式文化の中で大きな役割を担った作家・思想家の Yu・マムレーエフ(彼については本章第 2 節で詳述する)を論じるにあたり、「集団的身体」(коллективное тело) や「集団的身体性」(коллективная телесность) という用語を用いている。ルイクリンは特にマムレーエフについて「集団的身体=巨人の特性から逸脱した一群の人物たち」²⁵を彼の作品に見出すことができると述べている。

ほかにも 1999 年に出版された『モスクワ・コンセプチュアリズム用語辞典』のなかで、ソ連期の非公式芸術の一潮流「モスクワ・コンセプチュアリズム」の内部で通用していた語彙のひとつ「シューニャター」(仏教における「空(くう)」の概念)の項には、次のとおり「集団的身体」(коллективное тело)の語が登場している。

シューニャター：仏教的概念。集団行為の美学にとっては、集団的身体の幻想を還元する方法としての「空虚」のバリエーション。知覚、離脱の方法。「実際にはなにも起こっていないこと」への確信。シューニャターを通じて、「非出来事」が現れる。「真如」にある事物。思索するポイエーシスとしての空虚、個なるものの不確定性。²⁶(傍点引用者)

本章第 2 節、第 3 節でそれぞれペレーヴィンへの影響を考察するマムレーエフやコンセプチュアリズムの芸術家たちが「集団的身体」からの逸脱・逃避を志向していたとされるのは興味深い。のちにペレーヴィンの代表作となる 1996 年の『チャパーエフと空虚』が、まさに「集団的身体の幻想を還元する方法としての『空虚』のバリエーション」のひとつであったといえそうだが(この点については第 2 章で詳述)、1990 年の時点でペレーヴィンが「党の身体」という言葉で言い表した問題意識は、ソ連における集団性への反発という文脈において、それぞれの表現の有様こそ違えど非公式文化の中で脈々と受け継がれてきたものだったのである。ただルイクリンは「テロルの身体」のなかで、この「集団的身体性」の問題設定は「新しいものではない」「使い古されて役に立たなくなった」とも述べている²⁷。この発言は、ルイクリンも、そしておそらくモスクワ・コンセプチュアリズムの芸術家たち

²⁴ Там же. С. 419.

²⁵ Рыклин М. Тела террора // Террорологии. М., 1992. С. 46. Михаил・ルイクリン(鈴木正美訳)「テロルの身体：暴力の論理へのテーゼ」『現代思想』第 25 巻第 4 号、青土社、1997 年、156 頁。

²⁶ Словарь терминов московский концептуальной школы. М., 1999. С. 160-161. なお訳文は、松下隆志『ナショナルな欲望のゆくえ：ソ連後ロシア文学を読み解く』内の同一部分の引用を参考にした。松下隆志『ナショナルな欲望のゆくえ：ソ連後ロシア文学を読み解く』共和国、2020 年、45 頁。

²⁷ Рыклин. Тела террора. С. 46. Луиクリン「テロルの身体」156 頁。

でさえ、この用語の発案者ではなかったという事実を示唆している。

そもそも「集団的身体」とはソ連時代、むしろひとつの社会＝個人の理想像であった。ソ連思想史研究の佐藤正則は、プロレタリア演劇の理論家ケルジェンツェフや詩人ガスチェフらによる「プロレトクリト」の運動が、工場での労働や演劇の上演など文字どおりの身体性を伴った民衆の活動を「集団の人間」「集団的身体」へと編み上げ、ブルジョア的な個人主義を克服することを目的としていたと説く。

ここでケルジェンツェフが着目したのは、リヒャルト・ワーグナーも賛美した、古典ギリシャ悲劇の合唱である。大勢でともに合唱することによって、集団的な熱狂のなかに個は溶解し、身体レベルでの集団が形成される。[...] ケルジェンツェフは、ブルジョワ演劇にはこのように大衆全員に同じ身体運動を共有させ、同じ感情を抱かせる能力が失われていると指摘している。もちろん、人間の分裂状態、個人主義を反映しているからである。²⁸

[...] 実際にはガスチェフの意識は常に全労働者の身体運動を等しくすることに向けられている。つまり、彼がめざしているのはあくまで集団的身体なのである。「百万人全員が同じ瞬間にハンマーを取る」まさにその瞬間に、彼は全プロレタリアートの集団的身体の誕生の契機を見てとっている。²⁹ (傍点引用者)

無論こうした発想は彼らだけの独創とはいえない。ロシア文学者浦雅春は、のちにソ連文壇の重鎮となるゴーリキーによる 1899 年の短編小説「26 人の男とひとりの女」における「20 世紀文学にふさわしい手法」として、「26 人のパン焼き職人がまるで 1 人の人格のように描かれている。それは集団で働く労働者の新しい姿であった」³⁰との指摘をおこなっている。これは上のプロレトクリトの思想を 19 世紀末に先取りした「集団的身体」描写の一例といえよう。

さらに遡れば、のちにペレーヴィンが短編「ヴェーラ・パーヴロヴナの 9 番目の夢」で完膚なきまでに笑いのめしてしまう、チェルヌイシェフスキー1863 年の作品『何をなすべきか』の根幹思想ともいうべき「理性的エゴイズム」の思想もまた、個人と全体、「一」と「多」が矛盾なく溶け合う理想的な社会像を指し示したものであった（「ヴェーラ・パーヴロヴナの 9 番目の夢」については本章第 2 節で詳しく論じる）。こうしてロシア革命以前からソ連期を通じて脈々と受け継がれる民衆主体のユートピアのイメージを、ソ連が今まさに終わろうとする時期のペレーヴィンは「党」を主体とする抑圧の象徴として切って捨てる。つまりところペレーヴィンの創作活動の起点は、集団主義的なメンタリティの獲得を是とするイデオロギーをいかに回避し、「個人的な自己決定」（リポヴェツキー）の自由を獲得できるのかという、ただその一点の問いに置かれていたといっても過言ではない。

²⁸ 佐藤正則『ボリシェヴィズムと〈新しい人間〉：20 世紀ロシアの宇宙進化論』水声社、2000 年、212 頁。

²⁹ 同上、250 頁。

³⁰ 藤沼貴、水野忠夫、井桁貞義編著『はじめて学ぶロシア文学史』ミネルヴァ書房、2003 年、276 頁。

1-1-2. ペレーヴィンと「ゾンビ化」

「ゾンビ化」でペレーヴィンは自国の同胞たちを（そしておそらくは幼き日の自分をも）意思なき死人に喩えるという仕方では批判した。とはいえこの時代、彼ひとりが特段苛烈な批判者だったということもない。むしろソ連人の心性に対するこういったタイプの批判が当時ソ連の内外でありふれたものであったということは、ソ連の有名ロックバンド「アヴィア」のマネージャーを務めたのちアメリカに渡り、現在はカリフォルニア大学准教授という経歴を持つ A・ユルチャクが『終わりの日までそれは永遠だった：最後のソ連世代』（以下『それは永遠だった』）で指摘しているところである。この本をユルチャクに書かせたきっかけこそ、とある西欧の学者がソ連人に向けて放った「人間というよりは、党の政策に応じて積み降ろしされるコンテナ」³¹という一方的な批判に代表される、「ソビエト的主体を〈ホモ・ソビエティクス〉と揶揄し、個性や意思の欠如した人間として描く」³²紋切型への不満だった。ユルチャクは「学問やジャーナリズムの世界では、西側でもロシアでも、次のような見方が繰り返されている。社会主義の理念は誤りであるばかりか、道徳にも反する。そうした（誤謬かつ不道徳という）ソ連システムの受け止め方は、ペレストロイカ以前からソ連の人たちに広まっていた」³³と述べているが、「ゾンビ化」もまたユルチャクのこうした見解を補強する一例と見なしうる。

ユルチャクが浩瀚な資料と当時を生きた人々からの多数の証言で明らかにしたように、彼のいう「最後のソ連世代」、すなわち 1950 年代のスターリン統治末期から 1980 年代のペレストロイカまでの 30 年ほどの後期ソ連社会に生きた人々は、外部からソ連社会を観察する者が陥りがちな極度に単純化された図式、つまりソ連で人は権力の抑圧に屈し自分を偽って暮らすか、さもなければ安全をかなぐり捨ててその欺瞞に立ち向かうかのいずれかを選ばねばならなかったかのような二分法のソ連（人）観では捉えきれない生活の自由を謳歌し、いわゆる「お役所」的な形式主義の裏をかく形で独特の文化を花開かせていた。ユルチャクは 1962 年生まれのペレーヴィンのこともまた「最後のソ連世代」に含め、彼の 1999 年の長編『ジェネレーション 〈P〉』の一場面を分析に利用している³⁴。たしかにペレーヴィンは、ソ連の非公式文化が持つ非政治的性格、ユルチャクいうところの「ヴニエ」³⁵の精神との高い親和性を見せる場合が多々あり、『それは永遠だった』の議論はペレーヴィンの作品や発言の分析に資するところ大である。

とはいうものの、すでに見たように「ゾンビ化」は明らかに、ユルチャクが批判した〈抑

³¹ Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось: Последнее советское поколение. М., 2016. С. 39. アレクセイ・ユルチャク（半谷史郎訳）『最後のソ連世代：ブレジネフからペレストロイカまで』みすず書房、2017 年、8 頁。

³² 邦訳の底本となったロシア語版で「ホモ・ソヴィエティクス」は«Homo Sovieticus (Гомо советикус)»である。本稿ではペレーヴィン「ゾンビ化」の«Homo советский»も同様の対象を指す語と見なし、同一の訳語を採用した。Там же. 同上、7 頁。

³³ Там же. С. 38. 同上。

³⁴ Там же. С. 165-167. 同上、99-101 頁。

³⁵ これはロシア語の前置詞「外に вне」をユルチャクが自身の思想の鍵概念として使用しているものである。これは単純に社会の「外部」に出て行く（西側基準での政権批判、実際の亡命）ということだけでなく、社会の内部に「外部」的状況を作り出すような営為を表している。

庄／抵抗〉〈真実／嘘〉〈自由／不自由〉等の二分法的図式に則った、非常に率直な（ユルチャクの観点からはステレオタイプと呼ぶべきところの）反ソ連的価値観の産物であった。これはたとえば仏教の「空」の概念や荘子の思想が含み持つ非社会性・非政治性に耽溺していたかに見える作家のイメージからは、ずいぶんとかけ離れている。初期のペレーヴィンを論じるにあたり注目したいのはこのねじれである。『それは永遠だった』では、イデオロギーの枠内でイデオロギーの「ヴェニエ＝外」に安らう「内なる亡命」とでも呼ぶべき生き方は、「本物の亡命とは違って、国家が保証する可能性（資金面、法律面、技術面、イデオロギー面、文化面など）を積極的に利用することで可能にな」³⁶る、権力との一種の共謀関係によって成り立つとされているが、そうした安逸を虚構ととらえ跳ねのけようとする明白な意志が、「ゾンビ化」を始めとする作家の文章には書き込まれているということを見落としてはならない。

共犯関係を結ぶべき権力の弱体化をもはや隠し切れない時代に思索を開始したがゆえか、あるいは作家個人のそもそもの性向によるのか、ともかくもこの、生真面目にソ連人批判を繰り広げる「政治的ペレーヴィン」と、無我の境地に憧れ社会的な喧騒から距離を取ろうとする「非政治的ペレーヴィン」の間に生じているねじれ、葛藤にこそ、ペレーヴィンと他のソ連のポストモダニズムの芸術家たちとを区別するための鍵が潜んでいると筆者には思われる。ペレーヴィンの創作は、ユルチャクが自著で後期ソ連社会の特徴的な文化現象として大きく紙幅を割いて論じた「スチョーブ」や、「スチョーブの年長の親戚」³⁷とユルチャクが呼ぶ非公式芸術「ソツツ・アート」などに相当接近しつつも、それらとは明らかに異なったタイプの政治性を有している。ペレーヴィンの意外なほどにストレートな、であるがゆえにどこか月並みな社会批判も、裏を返せば、自身に大きな影響を与えたソ連の非公式文化に彼が突きつけた絶縁の通牒であった。ソツツ・アートとの関係については独立した節（第1章第3節）を立てて詳しく論じる予定であるので、本項ではまずスチョーブとの関係について論じていきたい。

スチョーブとはなにか。ユルチャクによる定義を見てみよう。

スチョーブは皮肉の1ジャンルだが、語り手が皮肉の対象に過剰同調するのが特徴である。対象を心から支持しているのか、うすら笑っているのか、はたまたその奇妙な同居なのかが断定できない。スチョーブの主体が敢えて曖昧な相互矛盾に思える関係をつくり、驚くべきことにこころの底からの支持と嘲笑とを同居させ、けむに巻く場合もある。権威的シンボルへの過剰同調のほか、脱コンテキスト化も行った[...]。この2つの方法を用いて、スチョーブは権威的なテキスト・儀礼・イメージのコンスタティブな意味をずらし、予想外の意味にしたり、消し去ったりした。周知の権威的シンボルが突如意味不明になったり、馬鹿げたものや無意味なものになったりした。³⁸

³⁶ Юрчак. Это было навсегда, пока не кончилось. С. 265. ユルチャク『最後のソ連世代』179頁。

³⁷ Там же. С. 491. 同上、原註68頁。

³⁸ Там же. С. 489-490. 同上、356-357頁。

彼が挙げる有名なスチョーブの例は、『それは永遠だった』の補論的位置づけの論文で紹介されている、音楽家S・クリョーヒンの仕掛けた大掛かりな放送「レーニンがキノコだった」である。1991年5月17日、クリョーヒンは人気テレビ番組「第5の輪」で、レーニンが実は麻薬物質を含む毒キノコの常用者であり、ロシア革命はこのキノコがもたらす幻覚作用によって引き起こされたという「事実」を視聴者に明かした。

「(ウラジーミル)レーニンと(ヨシフ)スターリンのやり取りを読んでいて、私はある一節に突き当たりました。『昨日はキノコを食べすぎてしまったようだ。しかし、最高の気分だった』。ボリシェビキのリーダーがキノコをたくさん食べた、そのなかのいくつかは幻覚作用を持っていたに違いない、こんな風にクリョーヒンは考えを巡らせた。もし長年摂取し続ければ、これらのキノコは個人の人格にも恒久的な変化をもたらさう。実際には、クリョーヒンは抑揚のない学者然とした調子でこう続けた。「私は十月革命が、ある特定のキノコを長年摂取し続けた人間によって引き起こされたものであることを、反駁の余地なく証明できます。そしてこのキノコは、それを人間が摂取し続けることでその人の人格と入れ替わったのです。こうした人々はキノコに変身してしまいました。つまり、私は単にこう主張したいわけです、レーニンはキノコだった、と」。³⁹

こうした人を食った文句を皮切りに、クリョーヒンがレーニンの写真や専門家の証言を巧みにつなぎ合わせて作り上げていった番組は、一見してそれがジョークであると思われるような構成にはなっておらず、放送は終始深刻な調子で、レーニンがキノコであったということの「証明」に費やされた。レーニンを公の場で貶めることなど考えもつかなかった当時のソ連人たちは、公共の電波に乗っているからには、このあまりにも荒唐無稽な内容がなにかしらの学術的な裏づけを持つものなのではないかと疑心暗鬼になり、大混乱に陥ったという。

クリョーヒンは、党のイデオロギーに真っ向から歯向うとか嘲うとかいった方法でなく、ソ連社会でレーニンを取り扱う際に求められる最大限謹厳な態度や雰囲気のままに「過剰同調」するという、より複雑で洗練された手法で、イデオロギーの構造に効果的な一撃を加えた。ユルチャクは、スチョーブが一般の人々の間でも浸透していたユーモアの一形態だったことを明らかにしている。共産主義的理想の価値を信じつつも、その達成をかえって阻害するような形ばかりの事務仕事を忌み嫌う庶民たちは、形骸化した官僚制度をあえて踏襲することによって仲間内で笑いを誘い、体制を内側から徐々に侵食していったのである⁴⁰。

嘘と真、諧謔と謹厳のあわいを漂うこうしたユーモアの感覚は、ペレーヴィンの読者にと

³⁹ Alexei Yurchak, "A Parasite from Outer Space: How Sergei Kurekhin Proved That Lenin Was a Mushroom," *Slavic Review*, 2011, Vol. 70, No. 2, p. 308. [https://pdfs.semanticscholar.org/2569/b14651ff0b6a9583ad7d893fad5781ff9a8d.pdf?_ga=2.194725037.1485837923.1579526778-1813877905.1579526778]

⁴⁰ こうしたユーモアの一例として、あるコムソモール委員たちが、党の要人の訃報を報じる際の公式文書の文体を模倣して仲間の誕生祝いのカードを作るという不謹慎なジョークを楽しんでいた様子が紹介されている。Юрчак. Это было навсегда, пока не кончилось. С. 507-515. ユルチャク『最後のソ連世代』371-377頁。

って馴染みのないものではない。『ジェネレーション 〈P〉』にはまるで「レーニンがキノコだった」そのもののような一節も見られる。

タートルスキーはふとテングタケの広告企画案を思いついた。それは、茸であるテングタケの自己実現の最高形態が原爆の爆破ではなかろうかという何とも大胆な仮説に基づいていた——つまり、それは一部の先進的な神秘家らが有している、光を放つ非物質的身体のようなものだというのだ。一方の人間は、テングタケが自らの最大の目的を達成すべく利用している補助的な生命形態に過ぎず、さながら人間がチーズを作るのに黴を利用するようなものだ。⁴¹

ちなみにクリョーヒンと共謀してこの番組を制作したディレクターのショーロホフは後年、『ジェネレーション 〈P〉』に登場するベニテングダケのアイデアは、「レーニンがキノコだった」の盗用であると主張している⁴²。もっともペレーヴィンが麻薬・毒物によるトリップという現象に関心を寄せるのは、「ゾンビ化」であればブドゥー教の影響であったし、カスターナダの書籍に登場するペヨーテ（麻薬物質を含むサボテンの一種）なども当然関係してくる。ユルチャクによれば、クリョーヒンもまたカスターナダから影響を受けていたようだ。ペレーヴィンが「レーニンがキノコだった」を目撃していた可能性はもちろん排除できないが、ペレーヴィンのアイデアがクリョーヒンにのみ依拠するであると結論づけるのは、ショーロホフのひいき目も幾分混じっているのではないか。

ともかくも、両者に以上のような類似があったのは事実だ。批評家 S・コルネフは 1997 年の評論で、ペレーヴィン作品に見られるスチョーブ的性格にいち早く言及している。正確には、彼がペレーヴィン作品のポストモダニズムの特徴を論ずるにあたり、ポストモダニズムの定義としてユルチャクによるスチョーブの定義に近いものを採用していたということである。そうしてみるとユルチャクがペレーヴィンを自身の議論に援用したのも理のないことではないのかもしれない。しかしながらコルネフの議論を最後まで追えば、そこで基調となっているのはむしろ、西欧から輸入されたポストモダニズムとペレーヴィンの思想との間に避けがたく生じていくズレこそが、彼の作風の独自性を形作っているという意見なのだとわかる。この論点は本論の論旨にとり非常に重要なものなので、詳しく見ていくこととしたい。

コルネフは『虫の生活』や『チャパーエフと空虚』、短編「ブルドーザー運転手の 1 日」《День бульдозериста》(1991) といった作品が発表された 1990 年代、これらの出現によって「現代芸術の本質が明瞭にロシア的な例で説明できるようになるだろう」⁴³と、ロシア独自のポストモダニズム的言語の登場を仲間内で喜んでいと回想する。しかしその後、ペレーヴィンが「ポストモダニストなどではなく、トルストイやチェルヌィシェフスキーのような

⁴¹ Пелевин В. Generation «P». М., 2008. С. 55. Виктор Пелевин (東海晃久訳) 『ジェネレーション P』河出書房新社、2014 年、53 頁。

⁴² Граков В. Сергей Шолохов: «Пелевин украл у нас с Курехиным историю про грибы!». [https://www.ryazan.kp.ru/daily/25774.4/2758095/]

⁴³ Корнев С. Столкновение пустот: может ли постмодернизм быть русским классическим? Об одной авантюре Виктора Пелевина. [http://pelevin.nov.ru/stati/o-km2/1.html]

真正のロシア的、古典的作家かつイデオログ」⁴⁴であるということを看取するに至り、ロシアのポストモダニズム芸術が必然的に含み持つ矛盾に目を向けるようになる。

コルネフはポストモダニズムを「スチョーブの境界上の遊戯」と定義した。コルネフとユルチャクの間で「スチョーブ」という語の定義が異なる点には注意したい。コルネフの論では「スチョーブ」が単なる皮肉を意味する言葉として使われ、彼が「スチョーブの境界上の遊戯」と呼ぶものがユルチャクのいう「スチョーブ」とほぼ同等の意味になっている。おそらく辞書的にはコルネフのというような意味で通用していた概念に、ユルチャクが独自の意義を見出し定義を更新したと見るべきだろう。いずれにせよ、真面目と不真面目の境界を揺れ動くどっちつかずの遊戯性にポストモダニズムの特徴を見ているという点では同じである。

コルネフに従えば、「スチョーブの境界上」で終わりなき遊戯を続けるポストモダニズム文学は、従来の風刺文学と異なり善悪の価値判断を先延ばしにし続けるため、ある意味では「無責任なテキスト」⁴⁵なのだという。そしてコルネフがペレーヴィン作品を、「外見からすると」この「ポストモダニズム＝スチョーブの境界上の遊戯」的性格を備えていると認めつつも、それと完全には一致しないと考えるのは、結局のところペレーヴィンがそうした「無責任なテキスト」を書き続けることに飽き足らずにロシアの古典的な（トルストイやチェルヌイシェフスキーのような）イデオログ的作家たちの側へと傾いてしまうからである。コルネフはこうした先祖返りのような事態を必ずしも言祝いでいるわけではないが、ともかくもペレーヴィンについての分析としては当を得たものであろう。

こうした反動的な動きには、「ポストモダニズム」という概念をめぐる 1990 年代のロシアに特有の事情も関係している。当時のロシアではポストモダニズムの芸術が持つ遊戯性が、高踏的で生活の感覚から遊離したものとして退けられる傾向が見られた。コルネフにいわせれば「みすばらしく悲しい外的現実を持つロシア人にはもっとポジティブでしっかりした何かが必要だ。ロシア人は戯れることではなく救いを欲している。これはちょうどローマと同じだ。禁欲主義は貴族のための、キリスト教は大衆のためのものである」⁴⁶ということになる。資本主義社会の爛熟を背景に発達したポストモダニズムが持つある種の軽薄さに、ソ連崩壊直後の「みすばらしく悲しい外的現実」のイメージが分かち難く結びついてしまったロシアの思想状況は、たとえば 1970-80 年代の日本で、ポストモダニズムが軽やかな「逃走」の思想としてもはやされたのとは対照的であった。デリダ論で脚光を浴びその後『動物化するポストモダン』などの著作で現代思想と日本のサブカルチャー批評とを架橋した哲学者・批評家の東浩紀は、次のように日本のポストモダニズムブームを総括している。

そもそも日本におけるポストモダニズムの流行は、プラザ合意に始まりバブル崩壊に終わる断続的な好況期とほぼ重なっている。この時期の日本は、膨れ上がる海外資産と右上がりの株価、強い円、低い失業率と高い生産性などの経済的な条件を反映して、多幸症的な「ジャパン・アズ・ナンバーワン」の幻想に陥っていた。80 年代の日本型ポストモダ

⁴⁴ Там же.

⁴⁵ Там же.

⁴⁶ Там же.

ニズムは、まさに、このようなナショナルな幻想を理論的に肯定する言説として現れている。⁴⁷

一方の「ロシア型」ポストモダニズムはといえば、停滞のソ連末期、そしてソ連崩壊後の混乱と（不幸にも、というべきか）タイミングを合わせる形で展開した。そこでは思想それ自体が持つ新規性や論理的な整合性とは必ずしも関係のない外部の状況が、大衆的支持を育て上げるのには向かない不毛の大地として広がっていたのだという言い方もできよう。こうした状況下にあって、本来後期ソ連社会の停滞と安定という限定的な条件のもと発生したスチョーブやソツツ・アートなどの文化現象が、ポストモダニズムの範疇で事後的に意味づけし直され、ポストモダニズムに対して批判的な論者からその「無責任」さを非難されるという興味深い事態が起こった。であるからして「ポストモダニズムの哲学はロシアの地にあっては不可避的に肯定的な宗教の形を取らざるをえない」⁴⁸（コルネフ）。

1990年代にソ連の非公式芸術やポストモダニズムに対する批判を繰り返していたペレーヴィン（この点については本章第3節「遅れてきたソツツ・アート？」で詳しく論じる）は、ソ連のポストモダニズム文化が有していた権力への批判的ユーモアや言語実験の精神を受け継ぎながら、旧来のリアリズム作家のイデオログ的役割も担うという折衷的な作風を確立し、暗い時代の要請にもっともうまく応えたということになる。コルネフはペレーヴィンの流儀を、ポストモダニズムの持つ遊戯性に、「ロシア的古典性」と、従来のポストモダニズムの「憑かれたような内省」を排して「学位論文も批評文も書くことがない普通の人々」の満足のために書くという「ポスト内省性」をミックスしたものとして定義し、この流れに連なる同時代の作家・芸術家の例としてヴェネディクト・エロフェーエフとクリョーヒンを挙げている⁴⁹。もっとも、ポストモダニズム的文体実験と宗教的思索の合わせ技である『モスクワペトウシキ』の著者エロフェーエフをペレーヴィンの先達と見なすことが可能だとしても、なにか特定の宗教的・哲学的・政治的バックグラウンドからのメッセージがその創作の中心を占めていたわけではない音楽家のクリョーヒンを、ペレーヴィンやエロフェーエフと同じカテゴリーにくくる理由については、十分な説明が論者の側から与えられているとは思えない。むしろ本論で見てきたように、クリョーヒンをもっとも成功した「ヴニェ」的自由の表現者、そしてペレーヴィンをその批判的後継者と見なすほうが実態に適合しているのではないか。

「ゾンビ化」では最後、「このシステムの唯一の弱みは、人々が軒並みゾンビ化していけば、遅かれ早かれ権力の内部にもゾンビが現れるという点にある。この瞬間から混乱、混沌、沈滞が始まり、『主』^{あるじ}の退場とともに魔法の力も消える」⁵⁰と述べられている。クリョーヒンの「レーニン^はキノコだった」という発言が、その深刻な口調に反してあくまでも冗談として機能していたのに対し、ペレーヴィンの「ソ連人はゾンビだった」という言明は、クリ

⁴⁷ 東浩紀「ポストモダン再考——棲み分ける批評II」『郵便的不安たちβ：東浩紀アーカイブス1』河出文庫、2011、44頁。

⁴⁸ Корнев. Столкновение пустот.

⁴⁹ Там же.

⁵⁰ Пелевин. Зомбификация. С. 390.

ョーヒンのユーモアとの表面上の類似にもかかわらず、まるで翌年のソ連崩壊を予知するかのように、上から下まで取り返しのつかないほどにゾンビたちに蝕まれていくソ連という国の姿をリアルに描き出すものだったのである。

1-1-3. 「ゾンビ化」に現れる重要モチーフ「言語」「夢」

「ゾンビ化」をペレーヴィンの「その後のほとんどの作品の手法を開陳した」⁵¹文章と評価するS・シロチンもまた、ペレーヴィンをポストモダニズムの作家とみなす一般的な評価に疑義を唱える批評家のひとりである。論文中で「スチョーブの境界上の遊戯」という言葉を借りているところから、彼の議論はコルネフの前出の議論をある程度踏まえたものと見られる⁵²。

シロチンは「ゾンビ化」や『オモン・ラー』を、ソ連社会への批判を軸とする作品でありつつ、それに代わる別の政治体制を「オルタナティブ」として提出することには重きを置いていないという意味で「非社会的批評」と呼ぶ。彼によれば、「ソ連人を理性のレベルで云々することが無意味であると、作家[ペレーヴィン：筆者註]は分かりすぎるくらいよく分かっている」ため、「いわゆる民主的な価値に依らない、より広い基準からの批判」をおこなっているということになる⁵³。たしかにペレーヴィンは具体的な政治体制や政治家を支持／糾弾する「異論派」ではなかった。このことは彼からのソルジェニーツィンに対する「人がどれほどまでに奴隷的かを説明してより強い隷属状態に置いただけ」⁵⁴という冷淡な評価からも分かることで、この点『それは永遠だった』で言及されるソ連市民たちの異論派への無関心と重なる部分がある⁵⁵。こうした観点からすれば彼はまさしく「非社会的」作家である。一方、サハロフの妻への列車内での仕打ちに対するペレーヴィンの反感はすでに見たとおりで、彼の初期作品がソ連社会に対する批判以外の何かではありえないことも事実だ。ただしペレーヴィンの批判の矛先は特定の政治的イデオロギーそれ自体にではなく、個性を集団に溶け込ませ、異分子を躊躇なく排斥するための論理を血肉化したゾンビたちを作り出すために利用される、「理性のレベル」(シロチン)の一段下で作動するメカニズムへと向けられることになる。であるからこそ、以下に説明するモチーフは、ソ連社会を舞台としなくなった1990年代後半から現在に至るまで、ペレーヴィンの関心の中心に居残り続けるのである。

⁵¹ Сиротин С. Виктор Пелевин: эволюция в постмодернизме // Урал. 2012. № 3.

[<https://magazines.gorky.media/ural/2012/3/viktor-pelevin-evolyucziya-v-postmodernizme.html>]

⁵² シロチンがポストモダニズムを「吸血鬼」の芸術として否定的にとらえるのも、コルネフの議論に登場する「吸収」という語に依拠している可能性が高い。

⁵³ Сиротин С. Виктор Пелевин: эволюция в постмодернизме.

⁵⁴ “Victor Pelevin by Leo Kropywiansky.” *BOMB Magazine*, 2002. [<https://bombmagazine.org/articles/viktor-pelevin/>]

⁵⁵ ユルチャクのインタビューのひとりであるインナという女性は、異論派について次のように述べている。「あの人たちにどう接したかですって。言ってみれば、没交渉ですね。私たちは別の人でした。私たちがこっちらなら、あの人たちはあっち。……みんなで特に話したわけではないけれど、思っていることは一緒。システムに賛成する人も反対する人も、さして違いはない。単に記号が変わるだけ。どちらもソビエト人です。私は自分がソビエト人だと思ったことはありません。私たちは、本質的に違っていました [...]。本当です。私たちは言ってみれば超越(ヴニエ)していました」。Юрчак. Это было навсегда, пока не кончилось. С. 260. ユルチャク『最後のソ連世代』175頁。

ペレーヴィンが作家活動を通じて追究し続けているテーマのひとつに、人間の意識と言語の関係がある。「ゾンビ化」において、大衆をゾンビ化へと導く「心理的背景」を作り出す手段としてペレーヴィンが強い関心を寄せるのが、日常的に使用される言語（語彙）の刷新であった。エッセイではペレーヴィンが「語彙の統合失調症」と呼ぶ、ソ連社会に満ち溢れていた独特の単語・略語が紹介されている。いくつかの単語の頭文字や語頭の数字を機械的につなぎ合わせて作る「ゴリスポルコム」「オブコム」「パルトルグ」「モスゴルソヴェト」等々、作家が皮肉めかして「古代タタール火星語」と呼ぶほどに不自然な響きを持つ数多の略語は、ゾンビパウダーが言語と意志の力を司る脳の一部を破壊するのと似たような作用で以てソ連人の理性を攪乱し、ゾンビ化へといざなったのだとペレーヴィンは主張する⁵⁶。

公権力がプロパガンダの一環としておこなう日常的語彙の刷新については、A・シニャフスキー（1966年のいわゆる「ダニエル・シニャフスキー裁判」で反ソ思想の罪を問われ、のちに亡命を余儀なくされたリベラル派の作家・評論家）も、その著書『ソヴィエト文明の基礎』でほぼ同様の見解を見せていた。革命後、「ロシア」という国名が«РСФСР»、さらには«СССР»に、あるいは「政治警察」が«ЧК»から«ВЧК»、«ГПУ»、«ОГПУ»、«НКВД»、«МГВ»、そして«КГВ»へと目まぐるしく名称変更を遂げていったことに代表されるように、ソ連においては言語という領野においてすら「古いものはすべて消える運命にあった。新しい世界の言語は革新され、まったく新しい言語になることを余儀なくされた」⁵⁷のであった。シニャフスキーは次のように続ける。

革命初期の頃、一般のロシア人にとってこれらの言葉は皆、ザーウミ——すなわち意味を持たない言葉のように感じられ、同時に、なにか得体の知れない不気味な真意を隠し持った言葉のようにも響いていた。これらの文字がただの文字ではなく、生活を脅かすものであり、その根底には得体の知れない現実の不穏な内情が窺われたからだ。⁵⁸

オーウェル『1984年』に登場する「ニュースピーク」ばりの言語の「革新」、日常そのものを文字どおり書き換えていくプロセスが、ラディカルに人々の意識を変容させていくという認識を、「雪解け」世代のシニャフスキーとペレストロイカ期のペレーヴィンは共有していた。言語を人間にインストールされるOSのようなものととらえ、それを書き換えることで人間のあり方が根本的に変更されてしまうという考え方は後年の、たとえば『エンパイアV』 «Ампир V»（2006）における、人間の欲望を意のままに操作し家畜化する技術としての「グラマー／ディスコース」といったモチーフや、物語それ自体がウェブ上のチャットという文字情報によってのみ構成され、最後には登場人物たちのアイデンティティまでもが文字に還元されてしまう『恐怖の兜：テセウスとミノタウロスについての創作』 «Шлем ужаса: Креатифф о Тесее и Миногавре»（2005）などに、その直接的な反映を見ることができ

⁵⁶ Пелевин. Зомбификация. С. 376-381.

⁵⁷ アンドレイ・シニャフスキー（沼野充義、平松潤奈、中野幸男、河尾基、奈倉有里訳）『ソヴィエト文明の基礎』みすず書房、2013年、285-286頁。

⁵⁸ 同上、288-289頁。

る。また、言語のこうした性質を束縛にとらえ、そこから逃れるため言語外の真理を探究する仏教や老荘思想、カスタネダの神秘思想（麻薬による非言語的な神秘体験）へと傾倒していったのだとも考えられよう。

「ゾンビ化」に登場するモチーフのなかで、ペレーヴィンの「非社会的批評」の祖型としてさらに大きな注目を向けたいのは「夢」である。とりわけ 1996 年の『チャパーエフと空虚』執筆まで、ペレーヴィンはこのモチーフを集団への無意識の隷従の様相を描き出すためのツールとして頻繁に用いた。もっとも「ゾンビ化」を読んでここに注意を向ける読者はほぼいないだろう。なぜならそれは『虹と蛇』からの引用文中に登場するものだからである。以下はデイヴィスが、実際にゾンビ化の刑罰を受け強制労働に従事させられていた男に話を聞いている箇所である。

彼の生活は奇妙な夢に似ていた。出来事や知覚、対象物はそれ自体として相互に影響し合っていて、完全に彼の統制から外れているのだ。実質的には目の前で起こっていることに対しなんの権力もなかったのである。決意は意味を持たなかったし、意識的な動作も不可能だった。⁵⁹（傍点引用者）

ゾンビとしての生活をその現実感の希薄さから夢に喩えること自体は、なんということはない平凡な発想かもしれない。だがとりわけ初期のペレーヴィンの創作における「夢」のモチーフの重要性に鑑みれば、作家が『虹と蛇』からまさにこの文章を引用してきたことに偶然以上のなにかを見てとることが許されるのではないか。ある程度ペレーヴィンの創作に親しんできた読者であれば、彼のとりわけ初期の作品群に、生理現象としての「夢／睡眠」（ロシア語ではいずれも«сон»の一語で表される）、そしてそこからの目覚めというモチーフが頻出することに気がつくはずである。2012 年に出版された R・コザクと S・ポロトフスキーの共著による評伝『ペレーヴィンと空虚の時代』には、4 ページと短いながら独立して「夢」と題された章が立てられており⁶⁰、そこで言及される作品は長短編合わせて 10 以上にもものぼるが、これでもまだペレーヴィンが夢や眠りを題材に用いた作品がすべて列挙し尽くされているわけではない。次節において詳しく見る短編作品「眠れ」«Спи»（1991）は題名から想像がつくように「夢／睡眠」を描いた作品の代表例であるが、この作品は「ゾンビ化」の芸術的実践、つまり権力によって自由な意思を剥奪され、まさにそれゆえに安穩とした人生を送ることができている「ゾンビ」たちをフィクションとして描いたものと読むことができる。「夢」の中で生きる人々のグロテスクさに目を開き、個人としての自由な生を取り戻すこと、ペレーヴィン作品は読者に対しつねにそうした倫理的態度を要求する。ペレーヴィンがポストモダニズムという枠からどこかはみ出しているように見えるとき、その余剰の部分にあるのはこの倫理観、コルネフにいわせれば苦境にあるロシア人の耳に響く救いとしての「肯定的な宗教」性であり、シロチンにいわせればポストモダニズム的相対主

⁵⁹ Пелевин. Зомбификация. С. 388. 訳はデイヴィスの著作の以下の既訳に依った。ウェイド・デイヴィス（田中昌太郎訳）『虹と蛇』草思社、1988 年、82 頁。

⁶⁰ Козак Р., Полотовский С. Пелевин и поколение пустоты. М., 2012. С.81-84.

義を超克する「聖なるもの」である。

и правдивый контролер, как законы физики и химии. Малейшая оплошность или неправильный ход тотчас же обнаруживались в том, что получался атомный вес или электрический заряд ядра, не соответствующий опытным данным. В таких случаях игра начиналась вновь и продолжалась до сих пор, пока не получились опытные данные».

Хотя Демирчоглян первоначально и считал, что атомное ядро построено из протонов и электронов, однако в дальнейшем он уточняет свои взгляды: «Поскольку у изотопов один и тот же заряд ядра, то отсюда нетрудно заключить, что в средний или третий слой ядра какого-либо элемента, имеющего изотопы, входят не А-частицы, которые носят один заряд, а только по одному протону и электрону, который соответствует так называемому нейтрону. Увеличивая вес атома на число нейтронов, в то же время не может увеличиваться заряд «материнского ядра».

Итак, еще в 30-х годах Демирчоглян занимался вопросами, которые и через двадцать лет во многом остались еще нерешенными. Любопытно, что и сегодня проблема связи между последовательностью формирования электронных конфигураций атомов и построением ядерных оболочек еще далека от своего решения.

А вот высказывания Демирчогляна о трансурановых элементах:

«Автор по теоретическим данным категорически заявляет, что если даже и возможно открытие новых элементов из числа «редких земель», то этого нельзя ожидать из состава 4-го цикла, а скорее всего из состава еще вовсе неизвестного 6-го цикла, существование которого предсказывает теория автора... Можно ожидать открытие

целой серии (не менее 14) элементов новых «редких земель», про которые заранее можно сказать, что они будут радиоактивными».

Номера элементов, предсказанные Демирчогляном в 1930—1931 годах: с 93 по 100, 104, 108—123, 125—129, 132.

Что ж, картина жизни армянского ученого, хотя и далекая от полноты, все же дает некоторое представление о его трудах и днях. Возможно, его фигура покажется любопытной историкам науки. Немногим самоучкам повезло так, как, скажем, Эдисону или Циолковскому. Но дело не в этом...

У авторов возникли три соблазна. Соблазн первый. Было сильное искушение сделать акцент на отречении Демирчогляна от сана священника: здесь открывается простор для беллетристики с добротным атеистическим уклоном. Но то, что для нас является событием, для дедов наших и прадедов было вполне естественным. И отречение от сана в те годы — явление, может, и не оченьординарное, но и не событийное. Вспомним хотя бы Д. И. Менделеева. Наверное, имеет смысл изучить статистику отречений до 1917 года. Возможно, у нас появятся любопытные данные, навещающие на размышления о свободе совести в те годы.

Соблазн второй. Очень хотелось сделать упор на приоритетную сторону дела. Не так уж и давно мы искали «своих» во всем, лишь бы утереть нос Западу. Можно было роскошно пофантазировать на тему, что было бы, если бы в свое время Демирчогляну дали институт, средства, оборудование... Но и варианты на тему «если бы» мы отвергли в самом начале.

Соблазн третий. И самый сильный. Неисчерпаемая тема — наука и нравственность, ответственность ученого за плоды ума своего. Сколько об этом говорилось и сколько еще будет сказано! Но в спорах мы не пришли к однозначному ответу. «Ученый не отвечает за свое открытие, — утверждал один из нас, — все, что он может — это мыслить, творить, и если он заранее будет ставить сам себе запреты, препоны, ограничения, то ничего путного не выйдет. Истинное творчество возможно только при полной свободе ума». «Ничего подобного, — возражал другой, — полная свобода — это фикция, синоним распушенности, произвола, разрушения». Чем больше этических запретов, тем выше культура мысли. А смертоносное неограниченное любопытство — это извращение ума. Какие энергии таятся в атоме, — догадывались давно, но никто не сказал «стоп!», пока не вспух злоеущий гриб.

Так что и третий соблазн был преодолен.

Но на чем сошлись авторы, так это на том, что поступательное движение мысли, разума, познания непреодолимо. Границы познания устанавливаются человеком и человеком же преодолеваются, пусть мучительно трудно, иногда со смертельным риском. Но от поколения к поколению идет эстафета познания мира, и так уж устроены люди, что искры неукротимого любопытства могут вспыхнуть в любой благоприятный момент в любом месте.

Может, это трагедия, а может, и счастье, но так уж устроен человек: ему непременно надо попытаться, что «там, внутри». Этого соблазна ему никогда не преодолеть.

Виктор ПЕЛЕВИН

КОЛДУН ИГНАТ И ЛЮДИ

Сказочка

4 мая 1912 года к колдуну Игнату пришел в гости протоиерей Арсеникум. Пока Игнат хлопотал с самоваром, доставал пряники, гость сморкался у вешалки, долго снимал калоши, крестился и вздыхал. Потом сел на краешек табурета, достал из-под рисы папку красного картона, раскрыл и развязно сказал Игнату: — Глянь-ка, чего я понаписал! — Интересно, — сказал Игнат, беря первый лист, — вслух читать? — Что ты! — испуганно зашепел протоиерей. — Про себя! Игнат стал читать: «ОТКРОВЕНИЕ СВ. ФЕОКТИСТА» — «Люди! — сказал св. Феоктист, потрясая узловатым посохом. — Христос явился мне, истинно так. Он велел пойти к вам и извиниться. Ничего не вышло». — Ха-ха-ха! — засмеялся Игнат, а сам подумал: «Неспроста это». Но виду не подал. — А есть еще? — спросил он вместо этого. — Ага! — протоиерей дал Игнату новый листок и тот прочел:

«КАК МИХАИЛ ИВАНЫЧ С УМА СОШЕЛ И УМЕР»

«Куда бы я ни пошел, — подумал Михаил Иванич, с удивлением сядя на диван, — везде обязательно оказывается хоть один сумасшедший. Но вот, наконец, я в одиночестве...»

«Да и потом, — продолжал Михаил Иванич, с удивлением поворачиваясь к окну, — где бы я ни оказался, везде обязательно присутствовал хоть один мертвец. Но вот я один, слава богу...»

«Настало время, — сказал себе Михаил Иванич, с удивлением открывая ставень, — подумать о главном...»

«Нет, точно, неспроста это, — решил Игнат, но виду опять не подал и вместо этого сказал: — Интересно. Только не очень понятна главная мысль.»

— Очень просто, — ответил протоиерей, нахально подмигивая, — дело в том, что смерти предшествует короткое помешательство. Ведь идея смерти непереносима.

«Нет, — подумал Игнат, — что-то он определенно крутит».

— А вот еще, — весело сказал протоиерей, и Игнат прочел:

«РАССКАЗ О ТАРАКАНЕ ЖУ»

Таракан Жу несгибаемо движется навстречу смерти. Вот лежит яд. Нужно остановиться и повернуть в сторону.

«Успел. Смерть впереди», — отмечает таракан Жу.

Вот льется кипяток. Нужно увернуться и убежать под стол.

«Успел. Смерть впереди», — отмечает таракан Жу.

Вот в небе появляется каблук и, вырастая, несется к земле. Увернуться уже нельзя.

«Смерть», — отмечает таракан Жу.

Игнат поднял голову. Вошли какие-то мужики в овчинах, пряча за спины ржавые большие топоры.

— Дверь отпер... Понятно. То-то я думаю — долго ты раздеваешься, — сказал Игнат.

Протоиерей с достоинством расправил бороду.

— Чего вам надо, а? — строго спросил Игнат мужиков.

— Вот, — стеснясь и переминаясь с ноги на ногу, отвечали мужики, — убить тебя думаем. Всем миром решили. Мир всегда колдунов убивает.

«Мир, мир...» — с грустью подумал Игнат, растворяясь в воздухе, — мир сам давно убил своих собственными колдунами».

— Тыфу ты, — сплюнул протоиерей и перекрестился. — Опять не вышло...

— Так-то разве убеешь, — сказал кто-то из мужиков, сморкаясь в рукав — Икону надоть.

29 ■

【図1】雑誌『科学と宗教』1989年12月号29ページ

下方にペレ-ヴィンのデビュー作「魔法使いイグナートと人間たち」が掲載されている

1-2. ペレーヴィン作品における「夢／睡眠」の表象

デビュー当時から現在にいたるまでのペレーヴィンの創作には、虚構と現実の境界の曖昧さを強調する姿勢が一貫している。目の前の現実、いまやすっかり虚構と入れ替わった現実もどきの作り物に過ぎないのではないかという不安や懐疑は、人類初の有人宇宙飛行というソ連最大の達成を題材に、ソ連社会のいわゆる「ポチョムキン村」⁶¹的空疎さを見事に描き出した長編『オモン・ラー』に代表されるように、初期作品においては共産主義イデオロギーが人々に見せた「夢」に対する批判として表出する。

ソ連という国が、対外的に発信される姿とその内実に齟齬をきたしたはりぼてのようなものであったという考えを持っていたのはペレーヴィンだけではなかった。批評家ゲニスとワイリは、「ソヴィエト連邦における共産主義の時代は 1961 年 7 月 30 日に始まった」⁶² という意味深長な一文に始まる共著『60 年代：ソヴィエト人の世界』を、ペレストロイカ期の沈滞した社会から 1960 年代のソ連の熱狂を振り返る形で著したが、そこで彼らは、ガガーリンの宇宙飛行やキューバの共産主義革命、レーニン全集の完結などの象徴的な出来事が重なった 1961 年という年の 7 月 30 日に採択された党の綱領が、20 年後の共産主義体制樹立を宣言したことで、ソヴィエトの共産主義ユートピアは完成を迎えてしまったと皮肉交じりに説く。

ソ連共産党の新綱領は共産主義の樹立を約束するものだったが、実をいえばこの課題は次のような聖なる言葉、つまり「現在の世代のソ連人たちは、共産主義のもとで生きることになるだろう！」が発せられたことで達成されたも同然だった。ユートピアの設立とはユートピアの具現化のことにほかならず、つまりそれに必要なのは目的と信仰が存在することである。

党綱領のプロジェクトをこのように読むことは、芸術作品に対するようにそのテキストに接近することによってのみ可能である。そこにこそ、教会の説教と指針の大きな違いがある。指針というのは実現される必要があるが、説教には注意を払っておけば十分なのだ。⁶³

「雪解け」の時代の高揚感のなか、共産主義とはもはや政治経済の領野でその成否を論じられるトピックではなく、文学的修辞を凝らした言葉の上で達成される実体のない信念の謂いとなってしまったと、ゲニスとワイリは考えた。共産主義ユートピアは、「ひび割れた舗道、ジャガイモを求める行列、居酒屋のアル中」⁶⁴を横目に、それとは別個の位相で完成を見たのである。

ペレーヴィンは、彼をデビュー当初から高く評価し続けてきたゲニス、そしてそのパートナーであるワイリと、上記のようなソ連観を大枠で共有しつつ、それを単なる学問的分析や

⁶¹ 18 世紀ロシア、皇帝エカテリーナ 2 世の巡幸の際、彼女の目をごまかすために臣下のポチョムキン公爵が見せかけだけの急ごしらえの村を作ったという伝説が残っている。

⁶² Вайль, Генис. 60-е. Мир советского человека. М., 1998. С. 12.

⁶³ Там же.

⁶⁴ Там же. С. 16.

政治批評ではなく、独自の幻想性を特徴とする文学的言語へと翻訳することで、1990年代のロシアでひとときわ抜きんでた作家として頭角を現した。そこで彼が頻繁に用いたのが「夢／睡眠」というモチーフである。上に紹介した『オモン・ラー』もまた、最後の場面、偽の月飛行を撮影するためのスタジオから命からがら逃げ出し、たどりついた地下鉄のホームでいつの間にか眠り込んでしまっていた主人公が、目を覚ましたのち、新たな行き先を求め電車に乗り込むシーンで締めくくられる。ソ連の宇宙政策がすべてかりそめのものに過ぎなかったというアイデアを、ソ連時代のアネクドートや社会主義リアリズムの作品が文字どおりに具現化するグロテスクな物語空間⁶⁵で展開した『オモン・ラー』は、キャロル『不思議の国のアリス』やゴーゴリ『鼻』など、純粋な言語上の表現、イデオム、寓意が現実の世界にそのままの姿を取って現れる古典作品との類似を指摘できる。ただしそれらの古典作品では「夢／睡眠」が、現実空間における幻想の発生を動機づける創作上のテクニクとして採用されているのに対し、『オモン・ラー』における「夢／睡眠」は、それを単なる創作技法とみなすことも可能ではあるが、しかし他のペレーヴィン作品との関係を考えあわせるなら、それは単なる技法上の選好を超え、彼の創作を根底で支え続ける、真の現実を追い求める思想そのものの表現なのである。

ペレーヴィンが「夢／睡眠」をどのようなものにとらえていたのかについては、「ゾンビ化」との関連ですでに少し触れたが、よりはっきりとした発言も残っている。前節で引いたソルジェニーツィン評は、2002年にペレーヴィンがアメリカの雑誌『BOMB』のインタビューにおいてブルガーコフ『巨匠とマルガリータ』を高く評価する理由を語った場面で、ブルガーコフ作品の特色をソルジェニーツィンとの対比から語るという文脈で発せられたものであった。

どんな全体主義体制の呪術も、全体主義体制というものがあらゆる現象とその完全な全体性を包含し、説明できると推定されるという点に根拠を持ちます。説明とはコントロールですから。それゆえこの用語は「全体主義的」というのです。なので、説明され理解される事物のこうした全体性の外へ人を連れ出すような本があるとすれば、その本はあなたを自由にするんです。その本は説明というものの連続性を破壊し、それゆえにそれが持つ魅惑の魔法を解除してくれる。[...]『巨匠とマルガリータ』はまさにそういった類の本ですが、その本の微妙な作用をソ連に住んだことがない人に説明するのはとても難しい。ソルジェニーツィンの作品群は大変反ソヴィエト的でしたが、それは人を自由にはしませんでした。人がどれほどまでに奴隷的かを説明してより強い隷属状態に置いただけです。『巨匠とマルガリータ』は反ソヴィエトであろうと心を砕きさえせず、それでいてこの本を読むことで人はすぐに自由になります。『巨匠とマルガリータ』は人を何か特定の古い考えから自由にするのではなく、むしろ事物の全体としての秩序の催眠状態か

⁶⁵ たとえば本作には、「マレシエフ記念ザライスク赤旗航空学校」入学初日の主人公オモンらが、両足を失ってもファシストたちと戦い続けた英雄マレシエフにまつわる訓示を教官たちから受けたその晩、オモンほか数名を除く新入生たちが、寝ている間に両足を実際に切断され、文字どおりマレシエフ化されるという不条理なエピソードがある。Pелевин. Омон Ра. С. 34-38. ペレーヴィン『宇宙飛行士オモン・ラー』39-43頁。

ら自由にするのです。⁶⁶（傍点引用者）

彼によれば、ソルジェニーツィンのように全体主義の権力に真っ向から立ち向かう文学は、逆説的に「人がどれほどまでに奴隷的かを説明してより強い隷属状態に置いただけ」であったのに対し、ブルガーコフは「反ソヴィエト的であろうと心を砕くことさえしないが、それを読むだけですぐさま人は自由になれる」のであり、『巨匠とマルガリータ』こそは「全体主義体制の魔術」をしりぞけ、読者を「事物の全体としての秩序の催眠状態」から解放する文学作品だというのである。異論派の言説に関する同様の指摘に、ロシア生まれの米国の人類学者 S・ウシャキンの論文がある。ウシャキンは、異論派の抵抗言説が、党が用いる公的な言語の「模倣 (mimicry)」によってその「真実の言説」としての力を持ったという分析をおこなっていた⁶⁷。

前節で見たシロチンの「より広い基準からの批判」に関する指摘は、まさにペレーヴィンがブルガーコフ作品のなかに見出したようなタイプの権力批判についていっているであろう。ここで特に注目したいのが、ペレーヴィンが、ソ連の政体による全体主義的秩序構築の試みを「催眠」の比喻で語っている箇所だ。権力とはゾンビ化の魔術であると同時に人を眠りこませる悪しき催眠術であり、良い文学こそがそれを退ける力となる。初期ペレーヴィン作品に頻出する「夢／睡眠」のモチーフは、人を「夢」のなかで使役し続けるゾンビ化の魔術と同一の平面上で、全体主義権力への批判、そして個人としての精神の自由の獲得というテーマとのつながりにおいて読解されるべきものである。

1996 年の『チャパーエフと空虚』でソ連崩壊のトラウマの治癒というテーマを描き切ったペレーヴィンは、1999 年の『ジェネレーション 〈P〉』を転換点として、現代ロシアの資本主義が持つ全体主義的な欲望とその裏側を本格的に描き始めることになる。これ以後の作品で重要な役割を果たすのが、資本主義社会のメカニズムに必然的に組み込まれている「支配／被支配」のヒエラルキーであり、上位の存在が下位の存在を支配する道具として用いるマスメディアである。このヒエラルキーのテーマについては第 3 章で詳述するが、『ジェネレーション 〈P〉』以後のペレーヴィンの創作を特徴づけるこのテーマは、現代ロシアの有り様を批判するために突如として持ち出されたわけではなく、1990 年代にとりわけ多く書かれた「夢／睡眠」をその前史に持つと筆者は考えている。本節では、作家が執拗に描き続けた「夢／睡眠」の表象を手がかりに、まずはソ連崩壊の残響のもと発表された 1990 年代初期の作品を数点分析し、それらがペレーヴィンの思想の雛形となったということを明らかにする。それに続き、ソ連というテーマを離れ資本主義社会ロシアに舞台を移して描かれるようになる『ジェネレーション 〈P〉』以後の作品に、「夢／睡眠」のモチーフを材料にして 90 年代前半に醸成された作家の思想が、どのように受け継がれていったのかを概観する。

⁶⁶ “Victor Pelevin by Leo Kropywiansky.”

⁶⁷ Oushakine S. “The Terrifying Mimicry of Samizdat,” *Public Culture*, 2001, №13, pp.191-214. ちなみにユルチャクはこうしたウシャキンの分析について、そもそも異論派の言説になんらかの真実性を見て取った者のほうがソ連の民衆のなかでは少数であったと批判している。Юрчак. Это было навсегда, пока не кончилось. С. 261. ユルチャク『最後のソ連世代』175-176 頁。

1-2-1. 「眠れ」

既に述べたとおり、ペレーヴィンが「夢／睡眠」を扱う作品は10ではきかない。そこで本項ではまず、そのなかでも特に鮮明にペレーヴィン作品における「夢／睡眠」の思想的意義が浮かび上がっていると考えられる1990年代前半の短編3本、「眠れ」「イヴァン・クブラハーノフ」「Иван Кублаханов» (1994)「ヴェーラ・パーヴロヴナの9番目の夢」を分析し、ペレーヴィン作品中で「夢／睡眠」がどのように機能していたのかを大づかみに把握していきたい。

まず1991年の「眠れ」だが、分析の足掛かりとするのはN・ベネヴォレンスカヤとO・ボグダーノヴァの共著論文「ペレーヴィンの短編『眠れ』における主観的理想主義の社会学化されたバリエーション」である。この論文は、1999年の長編『ジェネレーション〈P〉』、2003年の作品集『どこからでもなくどこへでもない過渡期の弁証法』所収の長編『数』にテーマ的な発展が見られなかったと主張し、1991年の短編「眠れ」を、それ以後のペレーヴィン作品の核となるテーマの多くが含まれた作品としてあらためて分析したものである。

「眠れ」のあらすじはこうだ。主人公である大学生ソーネチキン（もちろんこの名前はロシア語の「ソン [夢]」に由来する）はある日、大学での「エムエル哲学」（明らかに“ML”すなわち「マルクス・レーニン」を意識したもの）の講義中、突然眠気をこらえきれなくなり居眠りをしてしまう。真面目に授業を聴けなかったことに一度は落ち込むソーネチキンであったがその後、実は講師や周りの学生、両親などがみな眠ったまま生活を営んでいるという奇妙な事態に気づく。この出来事を境に、彼が眠ったまま生活する技術の習得に励み出すと、大学や家庭での生活は円滑に進むようになる。しかし彼はあるときふと他人の見ていた夢の中身が気になりだし、路上の通行人たちの詮索を始めてしまう。

上の論文では、本作における「夢／睡眠」は肉体的な生理現象ではなく、社会全体が有する「集合的無意識」と位置づけられる⁶⁸。自我を眠り込ませたまま行動する技術を身に着けた主人公ソーネチキンがそれ以前にくらべ学校、家庭などあらゆる場面で円滑な生活を送れるようになることから分かるように、夢の世界を生きることは決して不快なものではない。むしろ「集合的無意識」に統合されることは、健全なソ連社会の構成員にとっては心地よく、望ましいことである。「眠れ」のこうしたテーマは、前節で見た「ゾンビ化」の「党の身体」の問題系に連なるものと見て間違いなさそうだ。そしてこうしたゆるやかながら全体主義的な秩序に飽いて他人の夢見に干渉し始めるソーネチキンは、社会の安定にとり不穏な因子ともなり得るのであって、物語終盤のパトロール隊員の登場は社会の側からの警告とも解釈できるものになっている（もっとも、このパトロール隊員たちも眠っているし、酒で酩酊状態というおまけつきではあるが）。

ベネヴォレンスカヤとボグダーノヴァは、「眠れ」の登場人物たちがそうした無意識に落ち込んでいくのは、精神医学でいうところの「防衛機制」の働きによるものであり、眠りによって彼らはある種の危険を避けていると読む。たとえば主人公の母親が、隣人が持ってきたソルジェニーツィン『イヴァン・デニーソヴィチの1日』を読みながらまどろんでいるの

⁶⁸ Беневоленская Н., Богданова О. Социологизированный вариант субъективного идеализма в рассказе В. Пелевина «Спи» // Бронзовый век русской литературы: Сборник статей. СПб., 2008. С. 170.

は、そこに描かれている、日常からかけ離れた「過剰な」現実から目をそむけるためだとされる⁶⁹。もっとも先の作家自身によるソルジェニーツィン評からすれば、反ソ連的であるということはそれだけで十分にソ連的であり、ソルジェニーツィンの政治的な語りにはむしろ人をより強い隷属状態、本作の喩えでいえば「眠り」の状態に落ち込ませるものであったという解釈も可能であろう。人が個人としての自由な意思を奪われ、集団のなかに埋没させられることこそが「夢」の特質ならば、その集団が保守的かリベラルかはさして重要ではない。であるから当然、眠気を催させるのは反ソ的なものだけではなく、ソ連的理想の屋台骨であるマルクス・レーニン主義の教義（ソーネチキンやクラスメイトたち）であったり、あるいは他愛のないテレビ番組（ソーネチキンの父）であったりもする。

ペレーヴィンが権力の「催眠」効果と呼んだものは、「眠れ」においてもっともよく現れ出ているといえよう。そして本作に登場した、人を集合的無意識としての「夢」に陥れる催眠装置としてのテレビメディアという表象はこの後、ソ連崩壊というテーマに『チャパーエフと空虚』で一応の区切りがついたのちの一連の長編群、すなわち、ソ連崩壊ののち詩人となる夢をあきらめて広告業界に入り社会階層を駆け上がっていく青年を描いた『ジェネレーション〈P〉』や、人間を支配する吸血鬼たちの物語『エンパイア V』とその続編『バットマン・アポロ』（2013）、そして税金逃れのために上空に打ち上げられた「オフィシャル」と呼ばれる球体に住む未来人たちを描いたディストピア SF『S.N.U.F.F.』（2011）などで、より大掛かりに展開されるテーマとなっていく。

1-2-2. 「イヴァン・クブラハーノフ」

1994年の短編「イヴァン・クブラハーノフ」は、「眠れ」に比べて抽象的な作風で、主人公の名前以外にはロシア（ソ連）的な表象がまったく登場しない。そのためかえって、作者の考える「夢」と「現実」の関係性の骨子がはっきりと開示されている。ここではもはや、共産主義イデオロギーだけが醒めるべき夢なのではなく、この世に生を受けるといってそれ自体が夢を見ているようなものであるという、より拡張された、ペレーヴィンにとってもっとも重要な形而上学的テーマが見えてくる。

物語は次のような文章で幕を開ける。

時間が現れるやいなや彼は、なんだか同じようなことが前にも起こったなど、ぼんやり思いだした。最初の瞬間は永遠に似ていた。この永遠のあいだはどのような出来事も起こらず、それはどのようなものであれ性質というものを持たない純粋な存在で満たされていた。2つ目の瞬間も果てしないものではあったが、この新しい無限は、それが新しいものだったからにせよ、ちょっと短くなっているようだった。⁷⁰

無時間的・不定形の「永遠」のうちにやすらっていた主人公は、「時間」が彼の世界に現れたのちは、時間や空間といった枠にはめられ細分化されていく有限な世界と接触せざる

⁶⁹ Там же. С.171.

⁷⁰ Пелевин В. Иван Кублаханов. // Все рассказы: Виктор Пелевин. М., 2010. С. 284-285.

を得なくなっていくのであるが、物語が進むにつれ、この叙述は母親の胎内で成長していく胎児の意識の変容に関するものらしいということが徐々に明らかになっていく。

この主人公にとって真に現実と呼べるのは「永遠」のみであり、誕生へと向かう不可逆のプロセスにおいて、次第に分節されていく世界が呼び起こす諸経験は「夢」である。「彼はよくこのうたた寝にはまりこんで、そのたびにそれを現実と認識した」⁷¹「どのような形の刺激も、夢の暗い小径のより奥のほうへと導いていくだけで、目覚めているためには平穏と周囲から隔絶した状態が必要だった」⁷²などがあるように、本作では、我々が一般的な意味で現実と認識している音や光といった刺激は、つねに目覚めていたい主人公を眠り込ませる、不快感を伴うものとされる。

平穏を脅かす外界からの刺激が主人公を眠り込ませるといふ描写に我々は「眠れ」との類似を見て取ることができるが、全体を通して見たときこの作品が「眠れ」と異なるのは、主人公が覚醒状態のほうをはっきりと肯定的にとらえている点である。彼はかつての「永遠」、そういつてよければ「無」に近い状態を覚醒ととらえ、そこへの回帰を渴望する。どうやらこの胎児は、今回の生が彼にとって初めてではないことを知っているようであり（「なんだか同じようなことが前にも起こったな」）、痛みを伴う出生の瞬間を経験しても取り立てて生の実感のようなものが湧き上がってくることはない。「時間」や「空間」、出生時に彼の視界に入ってくる「2人」（両親であろう）を含む「他者」、さらにはイヴァン・クブラハーノフと名付けられた自己自身に至るまで、かつての全一性を失って断片化した世界の構成要素すべては「夢」にすぎないからである。主人公にとって「自己」「自我」の誕生とは、「永遠」からの疎外のループの一過程に過ぎず、母胎の内も外も同じく時間と空間に規定される墮落した世界であることに変わりがない。であるからこそ「イヴァン・クブラハーノフ」という短編は、イヴァン・クブラハーノフが死ぬことで主人公が「自身の新しい、晴れた朝へと跳躍」⁷³する（この「朝」はもちろん目覚めを示唆している）という描写で締めくくられる。

この作品にはソ連・ロシア的な表象がほぼ登場しないことはすでに述べた。しかし書かれた時期や他作品と照応する描写などからして、ソ連の虚構の「永遠」にひびがはいり、そこから誕生した新生ロシアを寓意的に描いた作品としてこれを読むこともできるだろう。主人公は生まれてすぐ、「空虚（пустота）」を力いっぱい吸い込む⁷⁴。これは新生児が生まれてすぐに呼吸を始めた様子と解釈するのがもっとも自然であるが、ペレーヴィンが「空」や「無」といった概念に寄せる多大な関心を知っている我々としては、ソ連という母胎のうちでまどろんでいた人々が、ある日唐突になにもない（「空虚」に満ちた）ロシアに生み落とされたことの比喻とも考えたい。また「移行は誕生にとてもよく似ていた」⁷⁵という一節も、ソ連からロシアへの移行と出生とを類比的に語った文章と見なしうる。ここで、主人公の苗字「クブラハーノフ（Кублаханов）」が、イギリスの詩人コールリッジの詩編「ク

⁷¹ Там же. С. 286.

⁷² Там же. С. 287.

⁷³ Там же. С. 295.

⁷⁴ Там же. С. 290.

⁷⁵ Там же. С. 294.

ブラ・カーン：あるいは夢で見た幻想—断章」*«Kubla Khan: Or, a Vision in a Dream – A Fragment»*⁷⁶から取られた可能性にも言及しておこう。別荘での療養中の詩人が鎮痛剤を服用し眠り込んだ際に見た夢を題材に執筆されたと言われるこの詩⁷⁷では、クーブラ・カーン（フビライ・ハン）が花咲き乱れるザナドゥ（桃源郷）に都を築こうとするも、魔性の存在を連想させるような煮えたぎる间歇泉の吹き出す裂け目を山肌に見出す。戦争のイメージなども挿入されるこの難解な詩の意味をただ一意に決定することはできないが、ペレーヴィンによってこの詩が、1990年代のロシアという時代を背景に参照されたことを考え合わせれば、設定自体をソ連というユートピアの建設とその裏に潜むほころびへと読み換えたとするのが妥当であろう。

仮にこうした読み方を採用するのであればもちろん、「誕生」後の生すなわちソ連崩壊後のロシアが世界の真の姿なのではないということは、上に見てきた描写の数々から理解できるはずである。ひとつの「夢」から別の「夢」に移行することは、主人公になんら救いをもたらさない。これと同様のテーマを展開した作品が1996年の『チャパーエフと空虚』である。荘子の「胡蝶の夢」をモチーフに、ソ連崩壊以前／以後を主人公が「夢」を媒介に行き来する本作では、寓話が教えるところが人と蝶の区別を超越したところにこそ真理が存在するというものであったように、ソ連か現代ロシアかという二者択一を超えたところにこそ、主人公は救済を見たのであった。

1-2-3. 「ヴェーラ・パーヴロヴナの9番目の夢」

発表時期は前後するが、「イヴァン・クブラハーノフ」の抽象性を經由することによって、ペレーヴィンの「夢／睡眠」表象を語る上で重要な短編である「ヴェーラ・パーヴロヴナの9番目の夢」の読解も容易になる。

ペレストロイカの時期、チェルヌィシェフスキー『なにをなすべきか』のヒロインと同じ名を持つトイレ掃除婦の主人公ヴェーラ・パーヴロヴナの周囲で、彼女がある日ふと「存在の秘密について思いをめぐらした」⁷⁸ことをきっかけに変化が起こり始める。彼女が働くトイレは改装によってみるみるうちに清潔で美しくなっていく、最終的にはその敷地にこじやれたショッピングセンターが建築されるにまで至る。快適な職場を手に入れたヴェーラは満足を覚えるが、しかしそれと同時に、どこからか漂ってくる不快な臭いに悩まされ始める。それは「現れたというよりも、もともとあったものがはっきり形を取った」⁷⁹ようだった。やがてヴェーラの目にはショッピングセンターの品々や人々が身に着ける装飾品が排泄物に見えるようになる。最後には店の壁の内部、おそらく下水のパイプを流れていたであろう汚水が濁流となって吹き出し、街全体を押し流す。

「イヴァン・クブラハーノフ」において、動き出す時間が水のイメージ（「さざ波」「滝」）

⁷⁶ コウルリッジ「クーブラ・カーンあるいは夢で見た幻想：断章」上島健吉編『対訳コウルリッジ詩集：イギリス詩人選（7）』岩波文庫、2002年、192-203頁。

⁷⁷ 同上、193頁。

⁷⁸ Пелевин В. Девятый сон Веры Павловны // Все рассказы: Виктор Пелевин. М., 2010. С. 48. ヴィクトル・ペレーヴィン（三浦清美訳）「ヴェーラ・パーヴロヴナの9番目の夢」『眠れ』群像社、1996年、272頁。

⁷⁹ Там же. С. 58. 同上、285頁。

によって描写されたように、「ヴェーラ・パーヴロヴナの9番目の夢」では、時間を超越し永遠に続くと思われていたソ連というユートピアの裏で現実に流れていた時間が、壁に埋め込まれて見えないパイプを流れる汚水として描写された。20世紀のソ連が夢見たすべてが自分から始まったということを実感する主人公が自己の存在にふと疑念を差しはさんだ瞬間、止まっていた時間は動き出し、ユートピアは崩壊への道を歩み始める。ユートピア建設の美しい「夢」こそが、時間の流れを押しとどめ、人々を眠り込ませていた元凶であるというアイデアは、『オモン・ラー』で主人公がいつ眠り込んだのか分らぬまま地下鉄のホームで目を覚ます最後のシーンが、それまでの物語すべてが夢であったかのような認識に読者を誘うこととも響きあう。

本作の題名にある「9番目の夢」とは、チェルヌィシェフスキー『なにをなすべきか』のプロット中に、ヴェーラが見る夢という体裁で未来の社会の理想像が挿入されていたことに由来する。原作でヴェーラの夢が4番目で終わっていたのに対し本作の夢に「9」という数字があてがわれているのは、『何をなすべきか』発表年（1863年）から単純に時間が経過し、徐々に数字が大きくなっていっただけという解釈もあり得なくはないが、物語の最後の濁流に「第9の波濤 «девятый вал»」のイメージが重ねられていると考えるほうがより確からしいだろう。辞書的な定義によれば「第9の波濤」とは、「嵐の際のもっとも強く危険な波の名称」⁸⁰で、これまで数多くの芸術作品のモチーフとなっており、もっとも有名などころではI・アイヴァゾフスキーの手になる同名の絵画がある。ヴェーラの楽天的な夢想が段階を踏み、やがて最高潮に達したとき、そこに待っていたのはすべてが波に押し流され無に帰す破滅的な結末であった。原作のヴェーラの4番目の夢には、鉄とガラス、そして当時としては最先端の技術の成果であったアルミニウムで建築された壮麗な宮殿⁸¹が、来たるべきユートピア社会の象徴として登場していたが、本作におけるショッピングセンターはその役割を受け継いでいる。であればこそ、ラジオや香水瓶、洋服といった魅力的な商品がヴェーラの視界のなかでことごとく汚物へと変貌し、物語のクライマックスにショッピングセンターごと押し流されるという描写が、『なにをなすべきか』の底なしのオプティミズムに対する、未来からの皮肉な返答として機能するのである。

「ヴェーラ・パーヴロヴナの9番目の夢」では、チェルヌィシェフスキー＝ヴェーラが夢想した社会主義的ユートピアの樹立という「夢」がまさに夢物語にすぎなかったというアイデアが直接的に提示された。本作はペレストロイカ期を舞台にした物語であるが、のちに『ジェネレーション〈P〉』が広告という消費文化の象徴を扱う作品であったことにも先行している。『ジェネレーション〈P〉』の主人公タートルスキーは、詩作という永遠の仕事に打ち込もうと決意を固めた矢先にソ連が崩壊し、「永遠＝無時間的な安寧」に対する信仰を失う⁸²（「永遠」の喪失というテーマは「イヴァン・クブラハーノフ」とも共通している）。し

⁸⁰ Словарь фразеологических омонимов современного русского языка / Под ред. Н. А. Павловой. М., 2010. С. 214.

⁸¹ チェルヌィシェフスキー（金子幸彦訳）『何をなすべきか（下）』岩波文庫、1980年、236-238頁。訳者解説によれば、この「サイデンガム丘に立っている宮殿」とは、「1851年のロンドン万国博覧会のときにジョセフ・パクストンの設計により鉄材とガラスで建てられた巨大な建物で、クリスタル・パレスと呼ばれ、のちにサイデンガム丘に移された」とある。同上、378頁。

⁸² Пелевин В. Generation «П». С. 14. Пелевин В. 『ジェネレーション〈P〉』12頁。

かし彼は共産主義ユートピアの夢を喪失した矢先、今度は資本主義社会での栄達という夢に乗り換え、きらびやかな広告でラッピングをほどこした「汚物」をまき散らしはじめるのである。

1-2-4. 『チャパーエフと空虚』——「夢」の集大成

以上に見てきた「夢／睡眠」の類型を整理しよう。まずひとつには、過剰な現実から精神を防衛し、秩序立った代替現実を与える機能としての、ペレーヴィンがインタビューで権力の「催眠」効果と呼んだものに対応する夢（睡眠）。次にインド哲学や仏教に見られるような、この世の生はかりそめのものにすぎないというある種のニヒリズムの発露としての夢。そして最後に、希望の比喩としての美しい視覚的イメージを伴って現れる夢（日本語の「夢」、ないし英語の«dream»であれば、ロシア語の«сон»と«мечта»両方の意を同時に含むこうした使用法は一般的だろう）である。

こうした「夢」の類型がひとつの物語により合わせられたのが、1990年代のペレーヴィンの代表作『チャパーエフと空虚』であったという見方ができる。すでに述べたとおり、本作におけるパラレルワールドの描写は、荘子の寓話「胡蝶の夢」に依拠して作られていた。

「本当のところ、何が本当なのか、だって？」とチャパーエフは訊き返して、また目を閉じた。「おまえがこの問いの答えを理解することはない。本当のところ、どんな『本当のところ』も存在しないのだから」

「どういうことですか？」

「やれやれ、ピョートル……。俺は中国のチェ・荘という共産主義者と何度か会ったことがある。彼にはよく見る夢があった。自分が草原を舞う赤い蝶になる夢だ。だがそいつは目が覚めても、これは蝶が革命に従事する夢を見ているのか、それとも地下活動家が花から花に飛ぶ夢を見ているのか、よくわからなかった。だからこの荘子は、モンゴルでサボタージュのかどで逮捕された際、尋問に対して、自分はこれらすべてを夢に見ている蝶だと答えた。尋問をしたのはユンゲルン伯爵だった。伯爵には理解の深いところがあったから、ではなぜその蝶は共産主義者たちを支持しているのかと訊いてやった。彼は、べつに支持してなどいないと答えた。今度は、ではなぜその蝶は破壊活動に従事しているのかと訊いた。すると彼はこう答えた。人の業などなべて曖昧なもので、誰の側につくかなんてことにたいした意味はない、と」

「それで、どうなったんです、彼は？」

「なにも。壁の前に立たせて目を覚ましてやったそうだ」⁸³

ソ連崩壊に大きな衝撃を受け精神を失調した主人公ピョートル・プストタ（「プストタ пустога」はロシア語で「空虚」の意）は、現代ロシアの精神病院で見る夢のなかで、ロシア革命直後の内戦期のロシアを生きている。2つの世界を行き来する契機は一方の世界で眠りにつきもう一方の世界の夢を見ることであり、過去のロシアを生きているときは、ピョート

⁸³ Пелевин. Чапаев и Пустота. С. 280-281. ペレーヴィン『チャパーエフと空虚』276-277頁。

ルは現代ロシアの精神病院のほうを夢だと思っているのである。こうしてソ連的価値観と現代ロシア的価値観のはざままで終わりなき悪夢の循環に絡めとられたプスタタに、チャパーエフは次のように教えを授ける。

「仮におまえの目を、あの中国人と同じやり方で覚ましてやったとしよう」目を閉じたまま、チャパーエフが言った。「するとおまえはある夢から、ただほかの夢へと落ち込むだけだ。これまでおまえはそうやって延々さまよいつづけてきた。だがおまえが、おまえの身に起こるありとあらゆることは単なる夢だと理解したなら、そうすればもう、どんな夢を見ようとも関係ない。そこから目覚めたときには本当の覚醒を体験するだろう。それも永遠の覚醒を。もっとも、そうしたければの話だが」⁸⁴

彼はピョートルに、人間であることも蝶であることも夢でしかないということをつまみ『チャパーエフと空虚』の設定に照らしていえば、共産主義が正義とされる世界も現代ロシアの資本主義の世界も等しく「夢」にすぎないのであり、それを理解した先にこそ正しき第三の道があるのだと示唆する。

ここでチャパーエフは、というよりむしろ本作は、と問うべきだろうが、荘子の寓話の意図をそのまま伝えているといえるだろうか。古代中国哲学研究の福永光司は、荘子が生きたとされる紀元前4世紀の中国、7つの大国が相争う戦乱の時代において、荘子の万物斉同の思想は「その身動きならぬ現実を外へもしくは上へ人間を逃避するのではなくして、人間そのものの中に現実を底へ底へと突き抜けてゆく智慧を教える」⁸⁵ものとして生まれたと見る。だとすれば、自国の崩壊という悲劇に直面したペレーヴィンが、眼前のままならない現実を超越する術を荘子の思想に見出そうとしたことは、幸か不幸か時宜に合ったものだったともいえよう。しかし一方で1990年代のペレーヴィン作品は、「身動きならぬ現実を外へもしくは上へ人間を逃避する」ものとして常に書かれているようにも映る。たとえば「世捨て男と6本指」«Затворник и Шестипальный» (1990) や『黄色い矢』といった初期の重要作品では、ソ連（ないしソ連崩壊直後のロシア）社会の閉塞性に対して提示される作者の希望はつねにその社会の「外部」への「脱出」として描かれる。『チャパーエフと空虚』でも、「胡蝶の夢」の教えるところから逸れ、ことさらに「覚醒」を志向する作家の態度は、主人公プスタタが入院する精神病院から退院し、「内モンゴル」という理想化された「外部」への「脱出」という形での救済へとつながっていくことは見逃せない。この時期のペレーヴィン作品においてある空間から別の空間への「逃走」「脱出」というテーマが支配的であったことは中村唯史の論文「脱出、空虚、ロシア：ペレーヴィン文学の時空間」（2004）が的確にまとめているところであるが、ここには目の前の現実を放棄し、より高度の現実へと到達できるという作家の信念が覗く。そしてこれは「夢／睡眠」と「覚醒」という対比についてもまったく同じことがいえるのである。この二項対立的な世界観をペレーヴィンが積極的に自作において開陳していた背景には、荘子とはまた別の思想から借りてきた思想の影響があった可

⁸⁴ Там же. С. 282. 同上、278頁。

⁸⁵ 福永光司『荘子：内篇』講談社学術文庫、2011年、187頁。

能性が高い。次項では、ソ連期の神秘主義との関わりからペレーヴィンの世界観の構築について論じる。

1-2-5. なぜ「夢」か——マムレーエフの影響を考える

ペレーヴィン作品の「夢」にはいくつかのタイプがあったが、これらすべてに共通するのは、「夢」とはいずれは捨て去られるべき幻想だとする作家の価値判断である。これには、ソ連社会の「はりぼて」的性質を告発するロシア的ポストモダニズム(ボードリヤールの「シミュレーション/シミュラクル」理論に代表される消費文化批判をソ連文化批判へと転用したものなど)からの影響も考えられるが、デビュー直後の作品はソ連時代に書かれており、当時ペレーヴィンがそうした思想を十分に学んでいたことを裏づける資料はない。では「夢/睡眠」と真の「現実」を対比させるという発想を、作家はどこから手に入れたのだろうか。

社会通念へ埋没した状態を「夢/睡眠」の状態ととらえ、そこからの「覚醒」を志向する思想は、洋の東西を問わず神秘主義的な傾向を持つ思想にはよく見られる。若きペレーヴィンが秘密裡に摂取し⁸⁶、のちに『チャパーエフと空虚』で全面的に開陳されることになる仏教思想の影響がここにはあっただろうし、ペレーヴィンがロシア語版の編集を手掛けたカスターナダの影響も当然考えられる。またグルジェフからの影響を指摘する声⁸⁷もある。そうしたなか、1990年代初頭のペレーヴィンにそういった方面から影響を与えたであろう人物でありながらほとんどその関係が注目されていないのが、ソ連のアンダーグラウンド文化でリーダー的な存在であった作家・思想家の Yu・マムレーエフである。

マムレーエフは1974年から1994年までの期間、亡命者としてソ連を離れており、1962生まれのペレーヴィンが作家デビュー以前にマムレーエフ本人と直接交流を持っていたとは考えにくい。一方で、ペレーヴィンは若いころにマムレーエフ作品を多く読んでいたことをインターネット上でファンと交流しその思想的な近似を指摘された際に明かしており⁸⁸、のちに詳しく見るように、明らかにマムレーエフの思想をデビュー当時に摂取していたことを裏付ける描写も彼の作品には存在する。実際「夢」と覚醒状態の峻別、独我論的思想、全体主義への反発としての個人主義など、2人の思想的な近さは無視できないものがある。つまり、こうした思想をロシア文学の世界で展開したのは、ペレーヴィンが先駆者というわけではないのである。マムレーエフは、V・ソローキンやA・ドゥーギンなど、ペレーヴィ

⁸⁶ 1980年代初頭のペレーヴィンについて、コザク&ポロトフスキー『ペレーヴィンと空虚の世代』にはこうある。「モスカレフ [ペレーヴィンの友人：引用者註] によれば、この時期ペレーヴィンはいつも肩に鞆を下げて歩いていた。なかには違法な文学作品が入っていた。禅仏教についての本や、オフセット印刷のカスターナダ [...]。」*Козак., Полотовский. Пелевин и поколение пустоты. С. 33.*

⁸⁷ ジャーナリスト・哲学者の K・フルムキンは次のように述べる。「短編『眠れ』では、端的にこういったことが語られる。すべての人、すべての人類は自分の用事にかまけているとき、いちどきに眠って夢を見ている。そしてこの夢は現実と混ざり合い、えり分けることの難しいカクテルのようなものになる。この短編にはおそらく、グルジェフとウスペンスキーの影響を見て取ることが可能だ。彼らは、通常の間人は常に夢の中において、目覚めることができるのは、選ばれた者だけ、厳しい修行をくぐり抜けたものだけであることを、言葉を尽くして説明した。」*Фрумкин К. Эпоха Пелевина. 2010.*

[http://culturolog.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=81&Itemid=8]

⁸⁸ Виртуальная конференция с Виктором Пелевиным. [<http://pelevin.nov.ru/interview/o-peirc/1.html>]

ンと世代の近いロシアの作家・思想家に多大な影響を与えた人物でもある。ペレーヴィンがどのような文化的磁場の影響下で自身の創作のオリジナリティを形成していったのかを正しく評価するためにも、ここでいったんmamレーエフの人物像・思想を整理しておくことが必要だろう。

1960年代にmamレーエフと親交のあった作家 L・ピャトニツカヤは当時を振り返り次のように述べる。

60年代というともうずいぶん昔のことだが、当時モスクワの神秘主義者たちは毎週木曜日にどこへ行ってなにをすればいいか分かっていた。ユジンスキーのユーリイ・ヴィターリエヴィチ・mamレーエフのところに行き、心と魂をこの世ならぬ甘美なものに向けて開け放つのだ。

[...]

このよそよそしい時代、孤独な神秘主義者が、彼らの胸をなにより躍らせるテーマについて自由にささやきあつたり、叫んだり、歌ったりすることができるのは、ユジンスキーをおいてほかになかった。そのテーマとはそう、つまり「絶対者」について!⁸⁹

モスクワ中心部のユジンスキー小路（現ポリショイ・パラショフスキー小路）に位置したmamレーエフの住居を拠点に成立したモスクワの地下サークル「ユジンスキー・サークル」には作家・詩人・学者さまざまな知識人が出入りし自由を謳歌した。ピャトニツカヤはそれを「mamレーエフの天国」とまで形容している。

彼らの活動が前提としていた「よそよそしい時代」の社会情勢とはどのようなものだったのか。mamレーエフ本人の証言を参照しよう。亡命中に書かれたという思想書『存在の運命』では、mamレーエフが「〈我〉教」「〈我〉の形而上学」などと呼ぶ独自の独我論的思想が、インド哲学のヴェーダーンタの思想を援用しながら展開されている。「〈我〉教」はmamレーエフの代表作『遊民たち』（1966）にも重要なモチーフとして登場する用語である。『存在の運命』で開陳されるインド哲学に基づいたmamレーエフの思想は純粋な形而上学的思弁の形をとっており、これだけを見てもこの哲学が作り出された社会的な背景を理解するのは難しい。しかし序文でmamレーエフはこの文章が「ソ連の非公式文化における1960-70年代の精神的状況」を把握して読まれねばならないと忠告する。

それ [「〈我〉教」：引用者註] が生み出されたのはまったくの極限状況下においてであった。私の見るところでは、当時のソヴィエト思想の過剰な全体主義は、ロシアの精神史における伝統的な「全一性」と、心の内面への関心、これらの間の正しいバランスを崩してしまっていたのである。⁹⁰

こうしてmamレーエフが述べているところを勘案すれば、彼が「我」（これは常に大文字

⁸⁹ Мамлеев Ю. Судьба бытия. М., 2006. С.9.

⁹⁰ Там же. С.21.

の«Я»で記述される) という概念を「独我論」「ブラフマン (万有の最高原理、「梵」) / アートマン (人間個人の心、自我)」「実存」などの哲学用語、「中心/周縁」のようなマムレーエフ独自の概念を用いながら哲学的に解析することを始めたその背後には、ソ連の全体主義的政策によって過度に「全一性」の側に振れた文化的状況にあつて、個人の精神の自由な領域を保守しようとする政治的な意図があつたことがわかる。

マムレーエフは『存在の運命』の中で「〈我〉教」について解説する段で、彼が1960年代に作り上げた〈我〉教の思想の「宗教」という言葉に、神と人間を分断する西欧的な二元論の印象が付着している点を嫌い、これを「ウトリズム」(утризм) という造語で置き換えようとする。実はこの「ウトリズム」という単語がペレーヴィンの1993年の『黄色い矢』に登場している。

「[...]それから、しばらく前にセリョーガとも会った。ずいぶん変わっていたよ。酒も飲まなければ、煙草も吸わない。ウトリズムの信者になったんだ」

「それは一体何だい?」

「そういう宗教があるんだよ。とても美しいんだ。連中の信じているところでは、我々は『U-3』型蒸気機関車に牽引され——連中はこの機関車を『トロイカ』とも呼んでいるんだけどね——輝く朝^{ウートラ}を目指している。で、『U-3』^{ウートリ}を信じている人たちは最後の橋を越えられるけど、そうでない人はダメなんだ」⁹¹

この会話ののち主人公は電車内で見つけた「インド鉄道旅行案内」なるパンフレットを取り出し朗読を始める。「黄色い矢」に繰り返し登場するこの本にはたとえばこのようなことが書かれている。

.....実際にはいかなる幸福もなく、幸福の意識だけが存在する。あるいは別の言葉で言うならば、意識だけが存在するのだ。いかなるインドも、いかなる列車も、いかなる窓もない。存在するのは意識だけであり、ほかのすべては私たち自身も含め、意識の空間に現れる限りにおいて、存在しているにすぎない。それではなぜ——私はこの問いをくり返し考えるのだが——、なぜ私たちはほかのすべてのものを捨て、言葉にできぬ永遠の幸福を、直接、目指してはならないのか? 確かに、自分自身も捨てることになる。しかし、だれが捨てるのか? そのとき、だれが幸せになるのか? そして今、だれが不幸なのか? ⁹²

ペレーヴィンが1997年にネット上でファンとの交流をおこなった際、かつてマムレーエフの著作に親しんだ時期があると述べた事実にはすでに言及したが、この小説に登場する「ウトリズム」という単語、あるいは「インド鉄道旅行案内」で展開される形而上学的思索が、マムレーエフと無関係に描写されたとは考えにくい。ただ『黄色い矢』が出版された

⁹¹ Пелевин В. Жёлтая стрела // Все повести и эссе: Виктор Пелевин. М., 2010. С. 281. Виктор Пелевин (中村唯史・岩本和久訳)「黄色い矢」『寝台特急黄色い矢』群像社、2010年、250頁。

⁹² Там же. С. 288. 同上、258-259頁。

1993年までに、ペレーヴィンが書店に並ぶマムレーエフの著作にアクセスできたのかどうか、どうにもはっきりしない。というのも、マムレーエフの『存在の運命』が雑誌『哲学の諸問題』に掲載されたのが同じく1993年の第9号と10号（つまりおそらく9、10月）だったからである。ではペレーヴィンがサミズダート（ソ連期に特徴的な自費出版の形態）の形で出回っていたマムレーエフの文章をそれより前に入手していた可能性はないか。想定される入手経路について、雑誌『科学と宗教』の編集部を指摘しておきたい。第1章第1節で言及したジャーナリストのネハローシェフによれば、ペレーヴィンがデビュー作「魔法使いイグナートと人間たち」を掲載した『科学と宗教』の編集委員V・パジロヴァがあるとき、V・アフラモヴィチなる人物を編集部に招き、ペレーヴィンと引き合わせたことがあったのだという⁹³。アフラモヴィチは、ユジンスキー・サークル関係者の文章が集められた1997年のアンソロジー『ユニオ・ミスチカ』に彼の2つのエッセイ「エドガー・ポー：秘密のつづき」「小箱」が収められていることから分かるように、マムレーエフとも相当近い関係にあったと考えられる人物である。『科学と宗教』編集部がユジンスキー・サークル関係者とのつながりを有していたのだとすれば、その人脈を利用してペレーヴィンがマムレーエフの著作にアクセスすることは比較的容易だったのではないかとの推測は成り立つ⁹⁴。

ではペレーヴィンはマムレーエフの形而上学から具体的になにを受け取ったのか。それを知るためにはまず『存在の運命』の内容を整理する必要がある。『存在の運命』では「〈我〉教」（〈我〉の形而上学）について「この信仰は（私の中の）内なる本源的実在から発するものである」⁹⁵と定義される。これはいったいなんのことをいっているのか。マムレーエフによれば、人間の自己には2つの側面がある。ひとつは「純粹なる〈我〉」「高次の〈我〉」「絶対の〈我〉」などと呼ばれ、これが人間の自己における不死にして永遠の本質的要素である。もうひとつは「所与の〈我〉」と呼ばれるもので、これはつまり我々が日常的な意識の中で経験する「私」である。〈我〉教においては前者の絶対的な〈我〉が跪拝の対象⁹⁶となり、この「高次の〈我〉」に対して愛を捧ぐことで「高次の〈我〉」と「所与の〈我〉」が同一のものであることが感得される。これをマムレーエフは「〈我〉 = 〈我〉」の公式で表す⁹⁷。

〈我〉教においてマムレーエフが自己に見出す2つの要素がインド哲学ヴェーダーンタ学派の不二元論の「ブラフマン／アートマン」に対応していることは自明である。しかし「〈我〉教」の最終的な目標がブラフマンたる「高次の〈我〉」とアートマンたる「所与の〈我〉」の合一であるならばそれはインド哲学の梵我一如とまったく変わらないことになってしま

⁹³ Нехорошев. Пелевин и пустота.

⁹⁴ 補足的な情報として、マムレーエフが自身の伝記的な事実をもとに書いたと想定される小説『モスクワの捨て駒』に、登場人物のひとりが『科学と宗教』を手にしているシーンが登場することを指摘しておきたい。Мамлеев Ю. Московский гамбит. М., 2008. С. 178.

⁹⁵ Мамлеев. Судьба Бытия. С. 31.

⁹⁶ 「跪拝の対象」というのはマムレーエフ自身が使っている言葉だが、厳密にいえばこの「対象」という言葉をマムレーエフは避けねばならないのではないか。「高次の〈我〉」に向けられる愛と単なるエゴイズムの違いをマムレーエフは次のように説明する。「おそらくはエゴイズムは〈我〉への愛とは、〈我〉への愛がどの低次の段階で發揮されたものであっても、違うものである。というのも、エゴイズムとは個の対象化された現象が前面に出てくることだからである（これは本質的に「事物への愛」であり、自らの私性への愛ではない）。対象への愛、事物への愛くらい〈我〉への愛と対蹠的なものはない」 Там же. С.39.

⁹⁷ この段落は『存在の運命』中の「〈我〉の形而上学（〈我〉のウトリズム）」の章の要約である。 Там же. С. 31-44.

う。そのためマムレーエフは〈我〉教の哲学とインド哲学の不二一元論の違いを説明する。この際論点になるのは、梵我一如の境地に達した際の「所与の〈我〉」つまり低次元の自己のゆくえである。マムレーエフは梵我一如の永遠の安息のうちに消えてなくなってしまうかのように見える低次元の自己を「生贄」と呼んでいる⁹⁸。その上でマムレーエフは次のように述べるのである。

しかしここでひとつ、「伝統」の枠内において「絶対の〈我〉」の探求が、少なくともこの「絶対の〈我〉」を探し求めている人間の視点からすれば、個人的な不死の〈我〉の探求として理解されうるということを強調しておこう。というのも、もしそうでなければ救済や神実現の持つあらゆる意味は私にとって無駄なものになってしまうからである。なんとすれば、そのとき私は絶対者の中で「消滅」してしまうのだから!⁹⁹

この引用箇所は、先に引用した「黄色い矢」の「そのとき、だれが幸せになるのか?」という問いかけを想起しつつ読まれるべきだろう。ここで鍵となるのは「個人的な」という言葉である。救済としての梵我一如が救済される当人の自我の消失によって果たされるものならば、救済の意味などなくなってしまうのではないかというマムレーエフの主張はこののち、そもそも低次元の自我がなぜ存在するのかという世界の創造の問題へと突き進むことになる。宇宙の最高原理たる「ブラフマン」と不完全な自己であるところの「アートマン」が同一の存在であることの自覚が不二一元論思想の最終的な目標であったとして、ではなぜ完全な存在であるはずのブラフマンから不完全な人間存在が、もっといえば幻影でしかないとされる、我々が今見ている世界全体が創造されたのか、説明がつかない。完全であるはずのブラフマンがかえってその完全性のために不完全な世界の説明原理とならないという不整合を解消することこそ、マムレーエフが「〈我〉教」の哲学によって試みたことである。

マムレーエフは梵我一如の境地を「中心」、本来であれば創造される必要のなかったそれ以外のすべてを「周縁」と呼ぶ。「中心」は善・有・神に、「周縁」は悪・無・人間に対応する。マムレーエフの哲学の要諦は、「周縁」を脱し「中心」への移行を目指すインド哲学の教えを弁証法的に進化させることにあった。これをマムレーエフは「〈我〉 = 〈我〉 ≠ 〈我〉」という矛盾した公式で表している¹⁰⁰。

我々はペレーヴィンのエッセイ「ゾンビ化」に、自己を集団の論理に溶け込ませてしまうことへの作家の忌避感を見たが、マムレーエフの『存在の運命』もまた同じように、「真理」が暴力的なまでに人間たちを統率していく力に抗して、いかに個人の自由になる領分を確保し続けるかという問題意識に支えられていたのであった。こうした思想を背景にマムレーエフが文学作品上でおこなったのは、「中心」の彼方へとつながる「裂け目」を探す作業、つまりひたすらに「周縁」たる「悪」を描くことであった。『遊民たち』の登場人物たちがモスクワの郊外を拠点に破壊と放蕩の限りを尽くすのは、そうした「周縁」の現実的な様態

⁹⁸ Там же. С. 71.

⁹⁹ Там же. С. 71.

¹⁰⁰ Там же. С. 95.

を描き出す試みであろう。

マムレーエフに影響を受けた作家として知られるソローキンは、マムレーエフ作品が描くあけすけな暴力性を美学的なコンセプトへと鋳直し、より洗練された芸術手法として受け継いだ。一方のペレーヴィンはマムレーエフの破壊的な作風を模倣するのではなく、「中心／周縁」の形而上学が背後に持つ社会性、つまり「社会」と「個人」という対立の構図をマムレーエフの思想の核ととらえ、個人の精神の自由を徹底して称揚する文学を書くに至る。人間を支配し個性を圧殺する「神」というモチーフがペレーヴィンの作品にたびたび登場することに注目したい。彼の最初の長編である『オモン・ラー』は、宇宙飛行士を目指す若きソ連人オモン・クリヴォマーゾフを主人公に仕立て、彼が入学した航空学校における、ゴゴリ『死せる魂』さながらの地獄めぐりの描写を通して、ソ連共産主義の強権的なイデオロギーに翻弄される人間の姿を描いた。宇宙開発はソ連共産主義体制の樹立にとり要の石だったわけであるが、『オモン・ラー』では主人公の宇宙への憧れが古代エジプトの太陽神ラーへの信仰と二重写しとなって描かれることによって、科学・合理主義を奉じるソ連の共産主義イデオロギーが実は神話的な想像力と隣り合わせであったという見方がソツツ・アートのとも呼べる手法で提出される。『ジェネレーション〈P〉』ではロシアの資本主義社会が古代メソポタミアの女神イシュタルの住まう聖塔ジググラトとして描き出される。この作品で主人公ヴァヴィレン・タタールスキーはソ連崩壊後の新規ビジネスとして注目され始める広告産業に参入し、イシュタル目指して資本主義社会のヒエラルキーを駆け上がる。最終的にタタールスキーはロシアの広告業界の黒幕でありイシュタルの夫である男が殺害されると彼に代わってその座におさまり、資本主義社会ロシアの神の地位を手に入れるが、それと同時にタタールスキー個人としてのアイデンティティを喪失する。

『オモン・ラー』はソツツ・アート、『ジェネレーション〈P〉』はボードリヤールの消費社会論といったように、それぞれソ連的・西欧的ポストモダニズムの思想芸術を参照しつつイデオロギー批判を展開しているように見える。しかしこれまでの議論を踏まえれば、また『オモン・ラー』はソ連の宇宙政策を皮肉ったものではなくソヴィエトの人間の「内的宇宙」について書いたものであるというペレーヴィンの言葉¹⁰¹なども考え合わせるならば、ペレーヴィンの目的とは共産主義や資本主義という個別の政治制度を批判すること以上に、抗えない大きな力によって個人の尊厳を蹂躪されもがく人間像を描くことに重点が置かれていると見ることができる。ペレーヴィンにとって『オモン・ラー』で描いた共産主義体制も『ジェネレーション〈P〉』で描いた資本主義ロシアも、人間を押し殺す「神」であるという点でなんら変わるところはない。

本節の主題である「夢／睡眠」について『存在の運命』では「死後の魂とマーヤーの教義」の章で検討されている。ここでは「ブラフマンの安寧」が「消極的解放」であるとされる。この「消極的解放」はいわば「夢を見ずに永遠に眠っている」状態であるが、この「永遠」

¹⁰¹ ペレーヴィンはE・ネクラソフのインタビューで、『オモン・ラー』がソ連の議論の余地のない業績に対する嘲笑なのではないかという意見に対し次のように返答している。「『オモン・ラー』に対してそんな反応があるなんて驚きですね。この本は宇宙計画について書いたものではありません。これはソヴィエトの人間の内的宇宙について書いたものです」。Евгений Некрасов. Интервью с Виктором Пелевиным. [http://pelevin.nov.ru/interview/o-ckr/1.html]

というのは新たなる「覚醒」（これはロシア語では«Пробуждение»と大文字で記され、固有名詞の扱いを受ける）によって断ち切られる程度のものに過ぎない。マムレーエフによればそもそも人間の意識の状態は「目覚め」（これは小文字の«бодрствование»で先ほどの「覚醒」とは別の扱い）「夢を見ている眠り」「夢を見ていない眠り」の3つに分けられる。人間の通常の状態だと考えられている「目覚め」の状態は、「夢を見ている眠り」と「形而上学的には多くの共通点を持っている」とされる。夢の中では夢を見ている本人はそれが夢だとは気づかず、夢の中で処刑されればその苦痛を実際に味わってしまうように、通常の間人は「超越的欺瞞」たるマーヤーの力によって作り出された世界という虚妄の影響を一身に受けてしまっている状態である。では「夢を見ていない眠り」ならばよいのか。そうではないことは、先ほどの「ブラフマンの安寧」との関係で見たとおりである。こうしてマムレーエフはこの「目覚め」「夢を見ている眠り」「夢を見ていない眠り」のすべてから「覚醒」し、「固有成り絶対の〈私〉」に回帰することを説く¹⁰²。

眠りの比喩に基づく人間の状態の区分は、インド哲学におけるウパニシャッド（ヴェーダーンタ）の思想から受け継がれたものである。インド哲学研究の前田専學の解説によるならば、外界の対象を知覚（外的知）する「覚醒状態」、心理現象を知覚（内的知）する「夢眠状態」、あらゆる外的・内的知を持たない「熟睡状態」がまずある。この「熟睡状態」は従来もっとも純粋な知の有り様とされていたものの、これら3つの先に、あらゆる言語表現を超越する第4の境地が見出される。「熟睡状態」の知が万物の主宰神、全知者のような人格神として描写されていたのに対し、この「第四位」は、絶対者やブラフマンという、人格を超越した存在として描かれることになる¹⁰³。上に見てきたようにマムレーエフが『存在の運命』において、ヴェーダ思想の学術的紹介に飽き足らず、アートマンとブラフマンの最終的な合一によって「我」が消失してしまうことを問題視している点は、無我の境地を目指す原典の教えとは根本的に異なる部分である¹⁰⁴。

一見したところ「イヴァン・クブラハーノフ」や『チャパーエフと空虚』でペレーヴィンは、インド哲学や仏教の原義に近い無我の思想に踏みとどまろうとしているようにも見える。『チャパーエフと空虚』は、主人公プスタが書き残した手記という体裁を取った小説であったが、その前書きには「文学研究者は本書の語りのなかに昨今流行の批評的独我論の一類型を見出すに過ぎないかもしれない」¹⁰⁵という断りが挟まれている。「批評的独我論（критический солипсизм）」なる耳慣れない語結合がいったいなにを指しているのか定かではないけれど、『存在の運命』が「哲学の諸問題」誌上ではじめてロシアで公に出版されたのが1993年、「〈我〉教」が作中で重要なモチーフとして登場する『遊民たち』がアメリカやパリで出版されたのが1980年代（ロシアでの出版は1996年）であり、当時ペレーヴィンがそれらを積極的に受容していたらしい事実に鑑みれば、この「昨今流行の批評的独我論」

¹⁰² Мамлеев. Судьба Бытия. С. 73-79.

¹⁰³ この段落は以下に拠る。前田専學『インド哲学へのいざない：ヴェーダとウパニシャッド』NHK出版、189-192頁。

¹⁰⁴ 現在日本語で読めるマムレーエフの思想の最も詳しい解説としては、以下の論文も参考になる。松下隆志「身体なき魂の帝国：マムレーエフの創作における「我」の変容」『スラヴ研究』62号、2015年、173-196頁。

¹⁰⁵ Пелевин. Чапаяв и Пустота. С. 6. ペレーヴィン『チャパーエフと空虚』7頁。

にマムレーエフの思想が含まれると想定してこの一文を読むこともできるかもしれない。もちろんここで語り手は、それらとこの作品とは違うということをいっているのであって、その意味で筆者もまた、ペレーヴィンに釘を刺されるべき「文学研究者」のひとりということになるのか。ペレーヴィンは本項冒頭で紹介したウェブ上でのファンとの交流で、かつてマムレーエフの著作をよく読んだ一方で、もう長らく読み返してはいないとも述べ、次のようにマムレーエフを批判してもいたのである。

最近驚いたことがあって。僕が「オリンピック」[モスクワにあるスポーツ施設：引用者註]のそばに立っていたら、横を通り過ぎたホームレスが腐った野菜の詰まった箱を運んでたんですよ。僕は彼を見て、彼が運んでいるのは形而上学的な真理なんかではなくて、腐った野菜に過ぎないんだと分かった。マムレーエフはとても頭が良くて善良な作家ではあるけど、彼の作品では多くの物事がショッキングな描写のうえに組み立てられてるんだよね……。¹⁰⁶

鬼面人を嚇す「ショッキングな描写」に対する批判は、ソッツ・アートやソローキンの作品に対する彼の見解とも共通するもので、この時点でのマムレーエフに対する関心の低減は歴然としている。

しかしやはりここで指摘しておくべきは、マムレーエフの「我」への固執に対し、ペレーヴィンが「空」や「無」を重視したということは、すくなくとも『チャパーエフと空虚』までの段階では、必ずしも決定的な相違ではなかつたであろうということである。「ゾンビ化」や「夢／睡眠」のモチーフを分析するなかで我々は、実は初期のペレーヴィンもまたマムレーエフと同じく、此岸でまどろむ「彼ら」と、彼岸で「覚醒」した「私」とを明確に分かつことに強いこだわりを見せていたということを知った。初期のペレーヴィンが非常に強固な二元的世界観の下で創作をおこなっていたことは、第4項ですでに指摘したとおり、1990年代の作品群における「脱出」のテーマの重要性、すなわち「今ここ」から「ここではないどこか」への憧憬がプロット形成に大きな役割を果たしていたことからわかる。これは明らかに荘子や彼が傾倒する禅仏教などの目指したところとは異なる、ソ連人ペレーヴィンの強い社会性が感じ取れる部分である。

次節でソッツ・アート（コンセプトチュアリズム）との関係において詳しく見るように、ペレーヴィンには彼が強い影響を受けたと第三者的な視点からは見なしうる思想・芸術への否定的発言を繰り返すことによって、自身の作家像の独自の輪郭を読者へ発信しようという戦略が見られる。「覚醒」を志向し、彼岸への「脱出」を図ろうとする思想の行き詰まりが顕わになるのは、仏教的な「空」への跳躍を説く『チャパーエフと空虚』以降、1999年に『ジェネレーション〈P〉』のことであると筆者は考えている。この点は作家の創作の展開を論じるうえで核心に触れる問題であるので、第2章、第3章を使って詳しく論じることとし、次項以降では、その後の「夢」のテーマがどのような変遷を遂げたかを見ていきたい。

¹⁰⁶ Виртуальная конференция с Виктором Пелевиным.

1-2-6. 自由な「西」の終わり

1999年『ジェネレーション〈P〉』以降、生理現象としての「夢／睡眠」を軸にした物語は目立たなくなっていく。とはいえ、ペレーヴィンが創作上の主題を刷新したともいえない。現実とバーチャルリアリティの境界面の融解というテーマを、それまで「共産主義×夢」という組み合わせで書いてきたものが、「資本主義×マスメディア」に切り替わったのである。2012年の長編『S.N.U.F.F.』で、主人公のテレビカメラマンとともに情報を捏造・改竄したニュース映像を作る同僚に、マスメディアによって発信される情報とはそれが現実にとって代わることができるという点で「夢」と違いがないと述べさせている¹⁰⁷といったところに、創作初期の「夢」の思想に作家が根本的な変更を加えていないことが透けて現れている。

共産主義から資本主義へと、時代の移り変わりに応じて大きくテーマを変えながら、同一の世界観のもと作家が創作を展開し続けられるのは、実のところ両者に本質的な共通点があるからだと考えることができよう。アメリカの政治哲学者S・バック＝モースはその著書『夢の世界とカタストロフィ』において、共産主義と資本主義のイデオロギー的対立が20世紀という時代を駆動し、そしてソ連崩壊によって資本主義陣営が勝利したという図式を自明視せず、ソ連の崩壊によって、ソ連共産主義とアメリカ資本主義がともに目指していた大衆ユートピア樹立の「夢」が危機に陥ったのだと述べる。

前近代文化における神話が、社会的制約が必要であるとの理由から伝統を強化したのにたいして、近代の——政治的、文化的、そして経済的な——夢の世界は、現存する形態を超えた社会的調整を求めるユートピア的な欲望の表現である。しかしながら、夢の世界の巨大なエネルギーが権力の機構によって道具として使用され、そこから恩恵をうけると思われていた大衆に対する力の道具として動員されるとき、それは危険なものになるだろう。社会の変容に対する潜在的な夢が実現されないままだとするなら、歴史が未来の世代を裏切ったのだと彼らに教えることになるだろう。¹⁰⁸

バック＝モースが著書をこのように切り出し、あくまでもモダニスト的観点から、20世紀的な「社会の変容に対する潜在的な夢」の持つ肯定的な可能性の残余を探り、それゆえ共産主義ユートピアの樹立という「夢」を完全に棄却することにも抵抗を示すことに比すなら、ペレーヴィンの見解はそのネガである。ペレーヴィンにとって「夢」とは、それがノスタルジーを誘う甘いものであったり、瞬間的に強い快楽を提供してくれるものであったりしても、結局は実体を持たない内容空疎な観念である。共産主義ユートピア樹立の「夢」は、明らかに「大衆に対する力の道具」へと反転した。ではロシアに新たに到来した資本主義はどうか。欲望を整流し、一定の方向へ秩序づけ搾取するという機能を果たす資本主義も、かつて共産主義のイデオロギーがそうであったような、「催眠」状態を誘発する全体主義的な性質を持つことは変わらなかった。であるならば、これらはいずれも破棄されねばならない。

20世紀が追いかけた「夢」の全面的な破綻という発想が、『ジェネレーション〈P〉』には

¹⁰⁷ Пелевин В. S.N.U.F.F.: Утопия. М., 2012. С. 194.

¹⁰⁸ スーザン・バック＝モース（堀江則雄訳）『夢の世界とカタストロフィ』岩波書店、2008年、VII頁。

描きこまれているという主張がある。L・ブガーエヴァは、「非（新）サイケデリック散文：ペレーヴィン」と題した論考で、『ジェネレーション〈P〉』でタートルスキーが制作した「ウエスト」という煙草のコマーシャル案に登場する「GO WEST」という楽曲について、興味深い洞察を見せる。イギリスの音楽グループ、ペット・ショップ・ボーイズは1993年、ヴィレッジ・ピープルが1979年に発表した楽曲「GO WEST」をカバーし、プロモーションビデオ映像も新たに付け加えた。このプロモーションビデオに登場するソ連的な意匠（赤く塗られた自由の女神像、筋骨隆々の体育選手の行進、「西へ!」の歌声と重ねあわせて映し出される高々と手を掲げたレーニンの肖像など）は、すでに崩壊したソ連を皮肉り、「西側」への移行を呼びかけるものとされていた。しかしブガーエヴァはここにもうひとつ

つ、アメリカ内部での「西」への希望と消失を見て取る。そもそも1979年にヴィレッジ・ピープルが「GO WEST」を発表した当時には、「西」への移動がそのまま自由への道程を表していた時代で、1960年代に興ったヒッピー・ムーヴメントの中心となったのはアメリカ西海岸のサンフランシスコやカリフォルニアといった都市であった。そこでは同性愛や麻薬の使用に寛容なりベラル・ユートピアが建設されようとしており、楽曲の題名も、アメリカの若者に西への逃避を呼び掛ける、あるジャーナリストの発言から取られたものであった。しかしペット・ショップ・ボーイズのビデオクリップが登場した1993年には、ヴィレッジ・ピープルのプロデュースを手掛けたJ・モラリは病魔と薬物使用によって既に死を遂げていた。ブガーエヴァが引用するペット・ショップ・ボーイズのメンバーC・ロウの発言によれば、彼はヴィレッジ・ピープルが体現していたような、60年代のアメリカ的自由への夢はすでに潰えていたということに自覚的である¹⁰⁹。

『ジェネレーション〈P〉』の主人公タートルスキーのファーストネームである「ヴァヴィレン」は、ソ連における雪どけ期の「60年代的理想」を体現する作家「ヴァシーリー・アクションノフ」と、共産主義のシンボルである「ヴラジーミル・イリイチ・レーニン」の名とを組み合わせて作られたという設定になっているが、ではそのソ連的理想がソ連崩壊によって破綻したのち、アメリカ的な自由がタートルスキーを救済してくれるのかといえば、必ずしもそうではない。この時点でアメリカにおける60年代的自由の理想、「西」という「夢」も挫折していたからである。

『ジェネレーション〈P〉』には広告と並ぶ重要なモチーフとして麻薬が登場する。だがこの作品を「クーブラ・カーン」、クインシー『阿片常用者の告白』、ボードレル『人口樂園』、バロウズ『裸のランチ』等々の古典的な作品と同じ意味で「麻薬文学」と呼ぶことはできない。なぜなら『ジェネレーション〈P〉』における麻薬は、麻薬使用による実際の幻覚の記録ないしそこで受けたインスピレーションの描出のためのものではなく、テレビと同じく「バーチャル」な世界への切り替えのスイッチとして導入される小道具にすぎないからである¹¹⁰。カスタネダのロシア語版の編集を手掛けるほどに傾倒したペレーヴィンは、彼自身麻薬の使用経験があるらしいという噂レベルの証言がまことしやかに流通しているものの、ア

¹⁰⁹ Бугаева, Л. Не(о)психоделическая проза: Пелевин. // Литература и rite de passage. СПб., 2010. С. 249-266.

¹¹⁰ 『ジェネレーション〈P〉』において主人公は、麻薬を服用したときも理性的な判断能力を失っておらず、幻覚によって開陳される哲学的な議論を理解できることが指摘されている。Фрумкин К. Эпоха Пелевина.

アメリカ的自由、ヒッピー的な解放の理念についても、バーチャルなテレビ映像以上の価値を認めていない節がある¹¹¹。

すでに指摘したとおり、結局のところ『ジェネレーション〈P〉』は初期の作品に登場する「夢／睡眠」をテーマにした作品の焼き直しという性格を持っていることは否定できない。しかし異なる点もある。注目すべきは「支配／被支配」の関係が前面に押し出されてくることである。1990年代は基本的に「夢」によって支配される側が描かれていたものが、『ジェネレーション〈P〉』以降は、支配する側が描かれるようになる。ここでの問題は、彼らとて例外なく、実体のない現世での栄達や快樂という「夢」を追いかけさせられていることに変わりはないという点である。出口なしの絶望は、共産主義体制が今にも倒れようとする時期に共産主義の呪縛について書いていたころより強まったとさえいえるだろう。「夢／睡眠」には真の現実が対置され、現実への脱出口である「覚醒」という選択肢が残されていた。しかしテレビ番組やコマーシャル映像の場合、次々に供給されるものを切り替えていくことによって、どこにも最終的な出口を見出す必要がないのである。

そうなってくると、『ジェネレーション〈P〉』以降は、「夢」の作り手の意思が問題になってくる。『ジェネレーション〈P〉』『数』『S.N.U.F.F.』の主人公は、自らの立場に疑問を抱かず資本主義が供給する上昇の「夢」の理屈に則って行動を続け、破滅する。一方『妖怪の聖典』『エンパイアV』『バットマン・アポロ』では、主人公は支配する側としての自己のありかたに、大なり小なり疑問を持つ。次項にて、『バットマン・アポロ』に再度登場する「夢」の表象を解説し、資本主義時代のロシアにおける「反抗」の意義にふれて議論を締めくくることとしよう。

1-2-7. アメリカン・ドリーム

『バットマン・アポロ』は、有史以来人間を支配し続けてきた吸血鬼の物語である 2005年の長編『エンパイアV』の続編として設定を踏襲しているが、これら2作品は、支配の道具としてのマスメディアや消費文化、麻薬によるトリップ、また、古代メソポタミア神話の女神「イシュタル」の表象など、『ジェネレーション〈P〉』との共通点が多く、これらはひとまとまりのものとして分析することが理にかなっている。「夢」がふたたび語られるのは『バットマン・アポロ』第16章「AMERICAN DREAM」においてである。『バットマン・アポロ』では、支配者階級の吸血鬼たちの間に意見的な対立が発生しており、人間を一見人道的な方法によってより効率よく搾取し続けようとする吸血鬼の皇帝バットマン・アポロ（彼はアメリカの吸血鬼たちの総元締めでもある）に対し、人間の解放を求める吸血鬼の一団が結成されている。その一員であるアメリカ出身の吸血鬼ソフィに、主人公の青年吸血鬼ロマン（ラーマ2世）は、アメリカ特有の支配原理としての「アメリカン・ドリーム」について教わる。

¹¹¹ ヒッピーたちの次の世代、ヤッピーと呼ばれる都市のホワイトカラーたちの姿を描いたD・クープランド『ジェネレーションX』と『ジェネレーション〈P〉』との比較を行った論考も存在する。Богданова О. Виктор Пелевин и Дуглас Коупленд (русский поп-арт и западная контркультура) // Богданова О., Кибальник С., Сафронина Л. Литературные стратегии Виктора Пелевина. СПб., 2008. С. 18-23.

「毎晩人は夢を見る、そしてそれをまったく覚えていない。操作された夢。ただこの夢を操っているのは、それを見る本人ではなく外部の力。実際にはこの夢が続いているのはざっと 5 から 7 分ほどで、しかもほかのたくさんの夢の陰に隠れている。だからそれが夢見られている時間を正確に計測することは不可能なの。でも主観的な時間でいうと、その夢は 16 時間近くも続く。[...]」¹¹²

人間を限界まで搾取するため、バットマン・アポロは映画、テレビ、ゲーム等、あらゆるメディアを用いて、人間に実際の時間以上に引き伸ばされた苦しみを与え続けるよう設計する（吸血鬼たちは、人間の血ではなく苦しみを養分として生きる存在である）。娯楽によって人間が搾取される苦しみを少しでも軽減したいと主張するバットマン・アポロに対し、ソフィはバットマン・アポロのリベラルさをみせかけの「仮面」と断じる。そして、人間を言語以前の原始的な状態へと引き戻すことで、吸血鬼が人間を支配するための道具である「言語」という檻から彼らを逃がし、家畜として搾取される生から解放することを提唱する。資本主義社会における消費文化とメディアが搾取の道具であるという発想は、『ジェネレーション〈P〉』から地続きであるが、それをペレーヴィンは再度「夢」という言葉で名指している。

もとは生身の人間であり、言語を使ったコミュニケーションから逃れられない吸血鬼たちもまた、この「夢」の虜となっている。吸血鬼たちは人間の苦しみから精製される麻薬によって快楽を得、自身と神との合一を感じるのだが、『エンパイア V』では、麻薬なしに超越的な存在となれないのであれば、吸血鬼は本当に超越的な存在といえるのかといぶかしむシーンが登場する¹¹³。自らが支配者階級であることを疑わず、ソフィの言う外部からの力、「夢」に支配されていることに気づかない吸血鬼たちの輪に、主人公は馴染みきることができない。

こうした「夢」の軛から、吸血鬼はどのようにして解放されうるのだろうか。反バットマン・アポロ団体の中には涅槃を思わせる世界へと逃避した者たちもあり、その中のひとりである伝説的吸血鬼ドラキュラと、主人公は特殊な方法によって会話をする（こうした物語の運びは、『チャパーエフと空虚』の登場人物「黒のバロン」との会話シーンから、ペレーヴィン読者にはおなじみのものである）。ドラキュラによればブッダは、人間として初めて修行によって吸血鬼の支配から逃れ、「自己」や「世界」という、上に述べたような「本物」の存在があるという欺瞞から逃れた人物である。ブッダがロシア語の「ブヂーチ」будить（「目覚めさせる」の意）と語源を同じくする「目覚めた者」であるという事実を思い起こそう。とはいえ、ドラキュラによれば、真の悟りとは、目覚める者もまた存在しないということを目覚めることである。

物語の最後、ロマン＝ラーマ 2 世は自身の運転手を務めるグリゴリーの素朴さに打た

¹¹² Пелевин В. Бэтман Аполло. М., 2013. С. 432-433.

¹¹³ 「ここでひとつ、もっともな疑問が浮かんだ。仮に僕たちの感覚、体験が僕の外にある原因に依存しているのだとしたら、ぼくはほんとに神になったのだろうか？どんな神学者でも、ノーというに決まっている。」 Пелевин В. Амфир V. М., 2010. С. 358.

れ、「素朴な農民的信仰に驚いたトルストイ伯爵も多分、同じことを感じただろう」¹¹⁴と、己の世間擦れした知性を恨めしく思う。2009年の長編『T』が、小説の登場人物として商魂たくましい作家＝創造主に翻弄される主人公 T 伯爵（明らかにトルストイを連想させる）が、最終的には作家を打ち倒し救済を受ける物語であったことを思い起こすなら、資本主義社会を描き出してからの、1990年代にはあまり見られなかった性的な描写を多く含む猥雑な作風へとシフトしていったペレーヴィンが、その見た目とは裏腹に、古風なロシア的倫理観への憧憬を未だ捨て切らない様子もうかがえよう。

K.フルムキンはその論考「ペレーヴィンの時代」で、1900年のフロイト『夢判断』の出版、また詩人ブロークが「現実化した電氣的夢」と呼んだ1895年の映画技術の発明を経た20世紀を「夢の世紀」と位置づける¹¹⁵。20世紀は、人間が「夢」を科学的に分析し、さらには再生産さえできるものとして対象化することに成功したのであった。ペレーヴィン作品においては「夢／睡眠」と、広告やテレビなどのメディアという2種類のモチーフが、同じひとつのテーマを語るため用いられる。共産主義ユートピア樹立の「夢」とマスメディアによって媒介される「アメリカン・ドリーム」とは、1枚のコインの裏表、醒めるべき「夢」の形象である。彼はトータルな権力を志向する態度を、その表面的な性質（共産主義か、資本主義か）如何にかかわらず常に批判し、個人主義的な立場を貫こうとする。「眠れ」において顕著だったように、「夢」とは秩序形成、平準化の機能を果たすイデオロギーである。宇宙を見上げるのもテレビを見つめるのも、それが持つ機能は同じなのだ。

ペレーヴィン作品とは、共産主義の、資本主義の、国家の、人類の見る甘い夢をめぐる物語である。本節では「夢」のテーマのロシア（ソ連）における先駆者としてマムレーエフを紹介したが、ほかにもソ連社会が振りまいていたきらびやかな夢想を鋭く、そして個性的な仕方で批判した一団がいた。それはのちにまとめて「ソツツ・アート」という名前を冠されることになる、ソ連期のプロパガンダ芸術をモチーフにした絵画や彫刻を作成したソ連非公式芸術家たちである。ペレーヴィンがソ連的な「夢」への批判から創作を開始したとき、多くの批評家たちがソツツ・アートからの影響（少なくとも類似）を指摘した。ただ、ソツツ・アートという名前に我々はすでに前節でスチョーブの先駆として出会っているわけだが、本論の論旨に沿うなら、ペレーヴィンとスチョーブが似て非なるものであったように、ペレーヴィンはソツツ・アートともまた多くの類似点を持ちながら、まったく異なる思想を発展させたのだといわねばならない。次節では、ソツツ・アートとの差異から、ペレーヴィンという作家の性格を明らかにしていく。

¹¹⁴ Пелевин. Бэтман Аполло. С. 466.

¹¹⁵ Фрумкин. Эпоха Пелевина.

1-3. 遅れてきたソツツ・アート? ——ペレーヴィンとソ連非公式芸術の影響関係について

いまや現代ロシアを代表する作家の1人となったペレーヴィンであるが、1962年生まれの彼が、後期ソ連社会のどのような文化的コンテクストを背景に、一般にポストモダニズムと評される作風を獲得したのか、その経緯は謎に包まれた部分が多い。ペレーヴィンが自身の若き日の交友歴や読書歴などについて語ることは稀で、彼の口からときおり漏れる「ブルガーコフ」や「カスタネダ」といった固有名詞は、彼のメタフィクショナルな筆致やソ連文化を風刺する際の手つきを説明するための情報としては、役立たないわけではないけれども不十分である。そしてさらに大きな問題が、これまで見てきたように、そもそもロシアのポストモダニズム芸術を論じる枠組みの内にある、やや特異な位置づけをペレーヴィンには与える必要がありはしないかという点である。そこで本節では、ソ連におけるポストモダニズム芸術の走りとされる非公式芸術の潮流「コンセプチュアリズム」またはその下位区分ともいべき「ソツツ・アート」との影響関係について論じたのち、ペレーヴィン本人からの率直なポストモダニズム批判を紹介していきたい。

議論に移る前に、本論における「コンセプチュアリズム」と「ソツツ・アート」という用語の使用に係る方針について付言する。これら2つの概念の区別についてM・エプシテインは、「生物学の分類用語にならえば、ポストモダニズムが美学現象の『網』、コンセプチュアリズムが『目』ソツツ・アートが『科』¹¹⁶という定義を提唱している。これに同調する形で鈴木正美は「ソツツ・アートはコンセプチュアリズムの一部であるという考えは当を得ているだろう。ソツツ・アートはソビエト的諸記号との戯れと考えるならば、コンセプチュアリズムはソビエト的なものも含めたこの世界全体への考察と言える」¹¹⁷と述べる。本論ではソツツ・アートをコンセプチュアリズムの下位区分とするこうした定義を採用している。

それではまず以下に「コンセプチュアリズム」「ソツツ・アート」とペレーヴィンとの類似を指摘する声を列挙してみよう。

『オモン・ラー』というソツツ・アートは、今日ではもはや文学として読まれることはなく、代わりにソ連の没落の時代についての最新の教科書として読まれるということが十分にあり得る。¹¹⁸ (A・ガブリーロフ)

ペレーヴィンが神秘家の方角へと漂流していった(ペレーヴィンの「純粋な」ソツツ・アート作品は1992年の『オモン・ラー』のみである)その間にも、ソローキンは「年長の同志」として、ながらくソツツ・アートから離れられなかった。¹¹⁹ (K・ルイリョフ)

¹¹⁶ Mikhail Epstein, "Postmodernism, Communism, and Sots-art" in Marina Balina, Nancy Condee and Evgeny Dobrenko eds., *Endquote: Sots-Art Literature and Soviet Grand Style*, (Illinois: Northwestern University Press, 2000), pp. 26-27.

¹¹⁷ 鈴木正美「モスクワ・コンセプチュアリズムの芸術」『北海道大学スラブ研究センターシンポジウム「スラブ地域の変動 — その社会・文化的諸相」報告』、1997年。[<http://src-h.slav.hokudai.ac.jp/sympo/Proceed97/suzuki.html#3>]

¹¹⁸ Гаврилов А. Диалектика пустоты. [<http://pelevin.nov.ru/stati/o-dial/1.html>]

¹¹⁹ Рылёв К. Пелевин и Сорокин. В точке сближения: Сиамские близнецы русской литературы на новом этапе своего (и общественного) развития. 2008.

ちなみにいうと、ロシア文学におけるソツツ・アートはヴラジーミル・ソローキンとパーヴェル・ペッペルシテインによって今日まで首尾よく作り続けられている。しかし管見では、ヴィクトル・ペレーヴィンの『ジェネレーション 〈P〉』が、リニューアルされた文学的ソツツ・アートの例としては最も卓抜なものである（リニューアルされているというのは、ソ連芸術の古典的な図像ではなく、超現代的、ポスト・ソヴィエト的現実を作家が扱っているからである）。¹²⁰（M・フライ）

こうした意見のなかでも、1997年に出版されたペレーヴィンの作品集にV・クーリツィンが寄せたまえがきは、とりわけ強い調子でペレーヴィンとソ連非公式芸術との連続性を主張している。ここでクーリツィンは「ペレーヴィンが多くの点において文学的・芸術的コンセプトチュアリズム（ソローキン、プリゴフ、ルビンシュテイン、カバコフ、コソラポフ、ブラートフといった苗字に聞き覚えのある方もいるだろう）を継承しているということは、歴史的な正確さのために指摘しておくべきだ」¹²¹と、今からペレーヴィンを読まんとする読者たちに訴えかけるのである。この主張が本当に「歴史的な正確さ」を有しているのかどうか、クーリツィンは十分な検証をしてくれてはいないが、その影響関係をどのような性質のものと考えていたかについて彼は、2001年に東京大学で開催されたシンポジウムで次のように語っている。

エリート文学の課題はそもそも、何か手品のトリックみたいなものを考案することです。実験的なものとして生み出されたそれらのトリックはその後、その他大勢の者たちが実践的な技として使うものとなります。アクーニンやペレーヴィンの場合、コンセプトチュアリズムがそういう役割を果たした。コンセプトチュアリズムやソツツ・アート[...]が始めた新しい方法がもともと担っていた芸術観は、エリート的であり、前衛であり、実験的なものだったわけですが、それ以降に現われた作家たちは、それを用いて大衆文学のテキストを作るようになった。これは文学だけに限らず文化の広い分野にあてはまる原則です。

122

この発言は、クーリツィンのいう「継承」が、先行世代が生み出したアイデアの応用や乗り越えというニュアンスを含む批判的営為だということを示している。ペレーヴィンの初期作品に、ソ連におけるポストモダニズム芸術の先駆であるコンセプトチュアリズム（ソツツ・アート）の影響が認められるとして、それだけであればペレーヴィンは、いままさにソ連が崩壊しようとするときに時宜を失って現れた非公式芸術家の末裔に過ぎないというこ

[http://www.chaskor.ru/article/pelevin_i_sorokin_v_tochke_sblizheniya_316]

¹²⁰ Фрай М. «С» Соц-арт // АРТ-АЗБУКА. Словарь современного искусства под редакцией Макса Фрая.

[<http://azbuka.gif.ru/alfabet/s/soc-art/>]

¹²¹ Курицын В. Группа продленного дня // Пелевин В. Жизнь насекомых. М., 1997. С. 13.

¹²² 2001年10月26-27日に東京大学で開催された「日露作家会議〈モスクワ—東京2001〉」内のシンポジウム「街の言葉と詩の言葉—大衆文化の時代と文学」での発言。「街の言葉と詩の言葉—大衆文化の時代と文学：日露作家会議〈モスクワ—東京2001〉」[<http://www.l.u-tokyo.ac.jp/~slav/sympo.pdf>]

とになる。筆者は、そうした評価は妥当ではないと考える。ソ連の非公式芸術とペレーヴィンの間に存在したであろう影響関係を示唆する細かな証拠を拾い集め、その輪郭を描き出そうと試みるにつれ、その関係がいかにも込み入ったものとして現れ出てくることに我々は気づかずにはいられない。ここで状況を複雑にしているのは、ペレーヴィンの初期作品に多くの人が一見して気づく非公式芸術との類似が認められるにもかかわらず、作家本人がそれを否認するかのよう、非公式芸術に対しほとんど敵意むき出しの批判を繰り返していたという事実である。こうした事態を受け本節では、まずペレーヴィンの初期作品がどのような点において非公式芸術の特徴を引き継ぐと見なされてきたか、先行研究を参照しつつ論じたのち、コンセプチュアリズムやソツ・アートに対する作家からの批判の内容を精査するという順路を辿り、作家とソ連の非公式芸術との一筋縄ではいかない関係に迫りたい。

1-3-1. ペレーヴィン作品のソツ・アートの特徴

ペレーヴィンとソ連の非公式芸術の関係について、最初に踏み込んだ議論を提起したのは、G・マッコースランドの論文「ヴィクトル・ペレーヴィンとソツ・アートの終焉」(2000)だと考えられる。ここで著者は「ペレーヴィンのソツ・アートに対する関係はソロキンのそれとは異なるが、類似性は劣らず強い」¹²³と述べ、例として『オモン・ラー』のライカ登場シーンを挙げる。

部屋の隅から、憎しみに満ちた鼻を鳴らす音が小さく聞こえた。見ると、ロケットの描かれた藍色の小皿の前で、犬がお座りをしていた。かなりの老犬で、目の色が真っ赤だった。だが目よりも驚かされたのは、その犬が少将の肩章のついた薄緑色の制服を着て、レーニン勲章をふたつ胸につけていたことだ。

「紹介しよう」僕の視線をとらえて、飛行長が言った。「同志ライカだ。ソヴィエト初の宇宙飛行士。[...]」¹²⁴

これをマッコースランドは、コーマル&メラミード「ライカ・シガレット・ボックス」(1972)【66頁図2】¹²⁵と同系統のアイデアと見る。「ライカ・シガレット・ボックス」は、当時ソ連で発売されたタバコのパッケージの意匠を転用したものである。ポップ・アート発祥の地アメリカでウォーホルが大量生産のスूप缶をキャンバスに移し替えたのに対し、ソツ・アート発案者のコーマル&メラミードが扱ったのは大量生産される共産主義イデオロギーであった。この「ライカ・シガレット・ボックス」を含む「ソツ・アート」シリーズは「現実の芸術的描写の迫真性と歴史的具體性とは、勤労者を社会主義の精神において思想的に

¹²³ Gerald McCausland, "Victor Pelevin and the End of Sots-Art" in Marina Balina, Nancy Condee and Evgeny Dobrenko eds., *Endquote: Sots-Art Literature and Soviet Grand Style*, (Illinois: Northwestern University Press, 2000), p. 229.

¹²⁴ Пелевин. Омон Ра. С. 95. ペレーヴィン『宇宙飛行士オモン・ラー』、112頁。

¹²⁵ アメリア・アレナス、鴻野わか菜、林寿美『コーマル&メラミードの傑作を探して』淡交社、2003年、87頁。

改造し教育する課題と結びつかなければならない”とした社会主義リアリズムの流れを汲みつつも、物資が欠乏し、イデオロギーのみが充溢したソ連の社会状況を風刺した¹²⁶ものとされ、これによって作者は「“ソ連の現実を歪曲し、社会主義リアリズムの基本原則から逸脱した”」¹²⁷廉で芸術家連盟からの除名処分を受けている。

しかしコーマル&メラミードの作品が共産主義の政策に対する表層的な風刺でないことは、モチーフに極端なデフォルメを施し貶める表現を2人が用いていないことから分かる。マッコースランドが参照するのは批評家B・グロイスの議論、1970-80年代にコーマル&メラミードがソ連期のスターリン表象を題材に制作した作品群について、彼がその手法を「再神話化」と定義した部分である。

これらの作品で彼らが実践しているのはスターリン神話を「暴露」することでも「脱神話化」することでもない。そうではなく、彼らは逆にスターリン時代の芸術家が誰ひとりとしてあえてできなかったほどに敢然とスターリンを賛美してみせることで、スターリン神話を再神話化する。¹²⁸

この手法のなんたるかについては、文字どおり神話の表象を材に取った「社会主義リアリズムの起源」(1982-83)【66頁図3】¹²⁹を見ることでイメージしやすくなる。ここに描かれる、スターリンの政策決定に女神テティスが関与するという場面は、ホメロス『イリアス』のユピテルとテティスのエピソードをモチーフに、有名なところではフランスの画家ドミニク・アングルが製作した絵画【66頁図4】¹³⁰などの構図の引用と考えられる。A・シニャフスキーが「社会主義的芸術、言い換えれば、一定の目的を有する宗教的な芸術」¹³¹と看破した社会主義リアリズムの枠組みでレーニンやスターリンはまさに神格化され、「リアリズム」の名に反して現実より常に若々しく、凛々しく描かれた。ここでコーマル&メラミードは、スターリンは神などではないと暴露すること(脱神話化)によってではなく、ソ連時代、彼は実際ユピテルと同等の「神」だったのだとあっけらかんと認めてしまうこと(再神話化)で、社会主義芸術の真の欲望を提示してみせた。

『オモン・ラー』もまたソ連の宇宙開発計画の「再神話化」の試みであることは、まずその題名、主人公オモンが古代エジプトの太陽神ラーと結びつく点からも察せられる。共産主義イデオロギーの圏内では宇宙飛行士もまた「神」であり、『オモン・ラー』が不滅の神々を登場人物に持つ神話の語りだとすれば、「ソヴィエト初の宇宙飛行士」ライカが現世の生の法則に従う道理もない。

¹²⁶ 同上、86-87頁。

¹²⁷ 同上、87頁。

¹²⁸ ボリス・グロイス(亀山郁夫、古賀義顕訳)『全体主義芸術スターリン』現代思潮新社、2000年、171頁。

¹²⁹ アレナス、鴻野、林『コーマル&メラミードの傑作を探して』92頁。

¹³⁰ 日本西洋古典学会古典学の広場「表紙絵」ドミニク・アングル《ユピテルとテティス》

[<http://clsoc.jp/agora/art/2014/140831.html>]

¹³¹ アンドレイ・シニャフスキー(青山太郎訳)「社会主義リアリズムとはなにか」『現代ロシア抵抗文集3:シニャフスキー・エッセイ集』勁草書房、1970年、173頁。

『オモン・ラー』は、共産主義的モチーフにそれと本来共存しえないはずの表象を重ね合わせることで、逆説的にイデオロギーの内実を巧妙に描き出すというソツ・アートの技法に満ちている。オモンら飛行士養成学校の学生たちが「月総論」なる授業を受けるくだりもその一例といえるだろう。

「みなさん! ヴラジーミル・イリイチ・レーニンが 1918 年、イネッサ・アルマンドへの手紙に書いた歴史的な言葉を思い出しましょう。『あらゆる惑星、あらゆる天体の中で、われらに最も重要なのは月である』。[...] 現実には月は人類の暮らしに多大な役割を果たしています。ロシアの著名な学者ゲオルギイ・イワノヴィチ・グルジェフは地下活動時代、月についてのマルクス理論をつくりあげました。これによると地球にはかつて 5 つの月がありました——わが国のシンボルマークの星に先端が 5 つあるのはまさしくそれが理由です。そしてそれぞれの月が墜落するごとに大規模な社会変動や破局が起きました。たとえば第四の月が落ちてきたのは 1904 年で、これはツングース隕石として知られていますが、第一次ロシア革命を引き起こして、その後すぐに第二革命も起こっています」¹³²

唯物論・無神論を旨とするマルクス・レーニン主義に混ざりこむ夾雑物としての神秘家グルジェフの名は、スターリンの隣に描き込まれるテティスと同様の効果を発揮し、社会主義革命を神話や幻想譚のレベルへと祭り上げる。こうした技法はたとえば『チャパーエフと空虚』における、赤軍の英雄チャパーエフが、実は荘子やチベット仏教をバックボーンとした神秘思想を説く宗教家であったという設定にも受け継がれていった。

ペレーヴィンと非公式芸術の関係を探る試みは現在も続いており、2016 年にはボグダーノヴァが「ペレーヴィンとモスクワ・コンセプチュアリズム」と題する論考を発表した。ここで彼女がおこなう主張は、『リリックス：初期作品と未発表作品』（2005）に収められた詩や短編にコンセプチュアリズムからの影響が認められるというもので、例えば「精神攻撃：ソネット」«Психическая атака: сонет»¹³³【67 頁図 5】¹³⁴には、ドミートリー・アレクサンドロヴィチ・プリゴフ¹³⁵の「スチホグラム」シリーズ【67 頁図 6】¹³⁶との類似が見て取れるという¹³⁷。

もっとも筆者は、「精神攻撃」はその外見のみならずより本質的にコンセプチュアリズム

¹³² Пелевин. Омон Ра. С. 75. ペレーヴィン『宇宙飛行士オモン・ラー』85 頁。

¹³³ この作品の制作年をボグダーノヴァは、『Relics』の先頭に収録されていることを以て 1989 年のデビュー作「魔法使いイグナートと人間たち」と同時期かより早いと推定しているが、厳密には定かでない。ちなみに本作の題名となっている「精神攻撃」とは軍事用語で、直接の攻撃を伴わず、圧倒的な兵力・物量を行進などで見せつけ、敵の戦意を削ぐ作戦（人海戦術）のことで、本作のモチーフが兵士の集団であるのはそのためである。1934 年のソ連映画『チャパーエフ』にもこの「精神攻撃」の様子が描かれている。

¹³⁴ Пелевин В. Психическая атака: сонет // Relics: раннее и неизданное. М., 2005. С. 7.

¹³⁵ プリゴフはミドルネーム（父称）までを含む自身のフルネームを筆名として使用していた。

¹³⁶ Дмитрий Александрович Пригов. Ждите ответа // Стихограммы. Париж. 1985.

[<http://www.vavilon.ru/texts/prigov5-08.html>]

¹³⁷ Богданова О. Виктор Пелевин и «Московский концептуализм» // Известия Саратовского университета.

Новая серия. Серия Филология. Журналистика, Т. 16, вып. 4, 2016, С. 439.

[<https://cyberleninka.ru/article/n/viktor-pelevin-i-moskovskiy-kontseptualizm>]

に接近していると考ええる。「精神攻撃」でペレーヴィンは、マヤコフスキーの詩行とされる「私は私のページの部隊を動員する」をエピグラフに引き、文字の代わりに記号化された兵士の絵を用いて詩を構築した。ここで「とされる」としたのは、これがマヤコフスキーの詩そのものではなくペレーヴィンによる改変である可能性が高いからである¹³⁸。「精神攻撃」の著者とされる「ピョートル・プストタ」とはもちろん『チャパーエフと空虚』の主人公のことだが、彼が作中で、マヤコフスキーを「幼稚すぎ」と非難しつつ¹³⁹マヤコフスキーばりの革命賛美の詩を読み上げる詩人であったことを思い起こしたい。こうしたコンテクストを考えあわせれば「精神攻撃」とは、芸術と現実生活の一体化を目指したロシア・アヴァンギャルドの思想を生真面目に徹底（「ページの部隊」という比喻を実際にページに兵士の図像を並べることで現実化）し、マヤコフスキーよりマヤコフスキーらしくあろうとすることでかえってナンセンスに転じるパロディであり、コンセプチュアリズムの作家ソローキンが『ノルマ』や『ロマン』『青い脂』といった作品で、19世紀ロシアの古典や社会主義リアリズム作品の文体模倣を創作の基盤に据えたのとも似た発想に基づいている。

以上のように、あくまで類似という観点からであれば、ペレーヴィンと非公式芸術の関係については際限なく論じ続けることができそうだ。ユーマルとメラミードが自身の作品を指す用語として創案した「ソツツ・アート」という呼称が一般化し、「現在ではしばしばおなじ傾向をもつ潮流全体に対して広い意味で用いられている」¹⁴⁰というグロイスの言葉に従い、所与の作家・芸術家のソツツ・アートの特徴を云々するのに特段の論証は必要ないということにするなら、ペレーヴィンをソツツ・アートの作家と呼ぶことも間違いではない。しかし当のボグダーノヴァが自身の論文中で「このような断定は根拠がないものと思われるかもしれない。なぜならペレーヴィンがなんらかの文学的な共同体や文学組織に属したことは一度もないからである」¹⁴¹と漏らしているように、上の議論がどれも結局は直接的な証拠に依らない印象論に留まっていることから、これでは両者の関係を論じたことにならないという批判は当然出てくるだろう。

ここで逆説的に大きな問題として浮上するのが、ペレーヴィン本人の強い否認の身振りである。次項において詳しく見るように、ソツツ・アートとの近似を多数の批評家らから指摘されるペレーヴィンは、その一方でコンセプチュアリズムの芸術に対する否定的な発言を繰り返してきた。これはほかの流派に対しては見られない態度であり、かえって作家が先行世代の非公式芸術家たちを強く意識しながら創作を進めていた事実を浮き彫りにする。実のところマッコースランドとボグダーノヴァの議論には、ペレーヴィンがコンセプチュアリズムへの批判を通じて作風を形作ったと指摘している部分が共通して存在する。ボグダーノヴァは「作家ペレーヴィンの進化は多くの点において『モスクワ・コンセプチュアリズム』、とりわけV・ソローキンの実践の模倣、というよりそこからの頻繁な逸脱として始

¹³⁸ 筆者が発見したものの中で最もこれに近いのが、マヤコフスキー1929~30年の作品「声の限りに」中の一節「ページの部隊をパレードのように展開し／私は詩の前線を歩いていく」であった。*Маяковский В. Во весь голос. 1929-30.* [<https://slova.org.ru/mayakovskiy/vovesgolos/>]

¹³⁹ Пелевин. Чапаев и Пустота. С. 12. ペレーヴィン『チャパーエフと空虚』14頁。

¹⁴⁰ グロイス『全体主義芸術スターリン』166-167頁。

¹⁴¹ Богданова. Виктор Пелевин и «Московский концептуализм». С. 439.

まった」¹⁴²と述べ、コンセプチュアリズムとの差異を強調することで論を締めくくる。マッコースランドは、その論文の題名からも明らかなように、ペレーヴィンがソツツ・アートの終焉を告げる作家であると主張する。にもかかわらず、両者ともにペレーヴィン本人の具体的な証言には一切触れていないために、ペレーヴィンがなぜこれほどまでにコンセプチュアリズムの芸術を敵視し、そこから距離を取るようになったのかという、作家と非公式芸術の関係を問ううえで肝心要の部分と筆者には思われる議論をあっさり素通りしてしまっているように見受けられるのである。よって続く第2項では、若かりしころのペレーヴィンから幾度となく繰り出されたソ連非公式芸術に対する批判のパターンを探り、ペレーヴィン作品がソツツ・アートに似ているのか似ていないのかという、いささか水掛け論じみた議論から一歩踏み出したところで、作家の思想形成期の謎に迫りたい。

1-3-2. 「コンセプチュアリズム≒ポストモダニズム」批判

20代のペレーヴィンがソ連の非公式芸術を認知していたことを示す最も早い時期の例は、1992年発表の短編「内蔵警告器」*«Встроенный напоминатель»*で、これは作品全体がコンセプチュアリズムのパロディになっている。語り手は「バイブレーションニズム」という架空の芸術流派に属するスコルポフスキーなる人物で、彼は「思考を単純に固定しただけでは、我々はコンセプチュアリズムの荒地に放り込まれてしまうことを避けられない」¹⁴³が、バイブレーションニズムはそれを克服する芸術であると主張する。そこで彼が見せる奇矯なインスタレーションは現代美術のナンセンスさを大げさに描いたものともいえるが、そこから物語は一転、語り手は今日一日歯痛のためバイブレーションニズムについて考えることは不可能だったという、現代美術の学術性へのあてこすりじみた一文で幕を閉じる¹⁴⁴。

「内蔵警告機」の翌年発表の中編「黄色い矢」には次のような会話が登場する。

『真剣じゃなくて、うわべだけ』って、どういう意味だい?』と、アントンは言った。

「君は何だか子供っぽい考え方をしているな。生活があり、そこに芸術が、創造があるソツツ・アートがそこにあり、コンセプチュアリズムがそこにある。僕は昔から、それらを生活と間違えないようにしてきた。僕には妻がいて、子供ももうすぐできるだろう——アンドレイ、それが真剣というものなんだ。[...]」¹⁴⁵

アントンがビールの缶で制作する「わが神のバドワイザー」¹⁴⁶といった作品もまたコンセプチュアル・アートのパロディと考えられるが、彼は自らそれを「文化的戯れ」¹⁴⁷と呼び、「真剣」な営みとしての「生活」(生、жизнь)に対置させる。ペレーヴィンがコンセプチュ

¹⁴² Там же. С. 442.

¹⁴³ Пелевин В. Встроенный напоминатель // Все рассказы: Виктор Пелевин. М., 2010. С. 126.

¹⁴⁴ Там же. С. 130.

¹⁴⁵ Пелевин В. Жёлтая стрела // Все повести и эссе: Виктор Пелевин. С. 284. ペレーヴィン『寝台特急黄色い矢』253頁。

¹⁴⁶ Там же. С. 280. 同上、249頁。

¹⁴⁷ Там же. С. 284. 同上、253頁。

アリズムをなにか不真面目な営為と見なしていたことは、『虫の生活』(1993)の次の会話にも表れている。

「おやじさんよ」とマキシムが冷たく答えた。「なんだってそう昔のことを蒸し返すんだ、え? ずいぶんと前の話じゃねえか。あのときの俺はコンセプチュアリズムのアーティストだったんだ、あれはハプニング¹⁴⁸だったのさ」

ニキータは煙を深く吸い込んで、咳きこみはじめた。

「お前はクソツタレだよ」と呼吸が落ち着くと彼が言った。「コンセプチュアリズムのアーティストじゃなくてな。三角に切り抜いて『ペニス』と書くしか能がねえから、あれこれ呼び名を考え出してるだけじゃねえか。お前らは『桜の園』でもやっぱり三角に切り抜いて『ペニス』って書いたんだろ、そんなもの芝居でも何でもねえ。だいたいこのポストモダニズムってのは、ペニスと三角形の他には何もありませんよ」¹⁴⁹

作中人物の意見を作者のそれと同一視することを疑問視する向きもあろう。しかし1993-1994年にかけておこなわれたインタビューで、作家が次のように述べているところを見るとどうだろうか。

ポストモダニズムは嫌いです。いうなればそれは、文化の屍肉を食べているようなものですから。ソローキンみたいな人たちには関心がありません。基本的に彼はひとつしかトリックを持っていない。なにかひとつ作品を読んでしまえば、ほかは読む必要がないわけです。それは破壊的な文章です。誰かが社会主義リアリズムを破壊する必要があったんでしょう、けれど今となってはそれはすでに死んでいるし、それを食べ物にし続けることはできませんよ。それにある意味では、本物の社会主義リアリズムはパロディよりおもしろい。そんなようなものを今読むのは、なんだか不気味ですね。¹⁵⁰

このように、ペレーヴィンはむしろ自身の作中キャラクターよりも露骨にポストモダニズムに対する嫌悪感を吐露している。インタビューでペレーヴィンが「ポストモダニズム」と呼んだのは、一義的にはソ連社会や社会主義リアリズム、そのほかロシアの古典芸術を皮肉ったソローキンの初期文学作品（つまり『ノルマ』や『行列』『ロマン』）のことと想定されるが、ペレーヴィンがソローキンを認知するに当たって、他のコンセプチュアリズムの芸術家たちとのつながりを意識していなかったとは考えづらく、あえて「ソローキンみたいな人たち (People like Sorokin)」という表現を使ったからには、広くコンセプチュアリスト全般を視野に入れ、その手法を批判したと解するのが妥当だろう。『虫の生活』からの引用（「ポ

¹⁴⁸ この「ハプニング」«хэппнинг»とは、アメリカの芸術家A・カプローが考案しソ連の非公式芸術家にも影響を与えたパフォーマンス・アートの手法«happening»を指しているものと想定される。Octavian Esanu, *Transition in Post-Soviet Art: The Collective Actions Group Before and After 1989*, (New York: Central European University Press, 2013) p. 82.

¹⁴⁹ Пелевин В. Жизнь насекомых: Избранные произведения. М., 2011. С. 150. ヴィクトル・ペレーヴィン (吉原深和子訳)『虫の生活』群像社、1997年、157頁。

¹⁵⁰ Laird, *Voice of Russian Literature: Interviews with Ten Contemporary Writers*, p. 184.

ストモダニズムってのは、ペニスと三角形の他には何もありません(のさ)を見て分かるように、この時期のペレーヴィン作品で批判対象になっているポストモダニズム系の芸術は、コンセプチュアリズムの造形芸術が主であった。

ここであらためて、ペレーヴィンがコンセプチュアリズムをポストモダニズムと同一視して批判している点に目を向けたい。ソ連崩壊後のポストモダニズム論壇の興隆を準備したクーリツィン 1992 年の論考「ポストモダニズム：新たな原始文化」では、ソツツ・アートについても多くの紙幅が割かれており、当時のポストモダニズム論壇における重要性のほどがうかがわれるが¹⁵¹、ペレーヴィンもこうした議論の影響圏内にあったようだ。現在、ペレーヴィンがロシアのポストモダニズムを代表する作家であるという評価は教科書的な前提とされ、そうした傾向はまさにクーリツィンのような批評家らによって形作られてきた。しかし一方の作家本人がポストモダニズムに対し随所で忌避感を顕わにしてきた事実は無視できない。上に引いたもの以外にも、あるインタビューでは「自身がポストモダニストに属すと思うか」という質問に「からかってるんですか?」と答えているし¹⁵²、2003 年の長編『数』《Числа》では登場人物の口から次のように語らせている。

「だいたいポストモダニズムなんてのは、とうの昔に期限切れなんだよ」
「なんですその、ポストモダニズムって」訝しげにスチョーパは尋ねた。
「きみが人形の人形を作るとするだろう、それがポストモダニズムだよ。このとき君自身も人形なわけだ」
「そうなんですか? で、何の意味が?」
「人形が金になるうちは、アクチュアリティがある」¹⁵³

また 2005 年の戯曲『恐怖の兜』には、「芸術においてミノタウロスに相当するのはポストモダニズム、つまり自分の骨からつくった粉末でみずからを養わなくてはならない文化の狂牛病である」¹⁵⁴という、さらに嫌悪感むき出しのセリフも登場する。このような彼のポストモダニズム嫌悪は、ソ連非公式芸術の一派への反感という形で初期作品にすでに表出していたことになる。明らかに「ソツツ・アート≡コンセプチュアリズム≡ポストモダニズム」の特徴を持ちながら、そうしたレッテルを頑なに拒否する身振りは何を意味するのか。上に見た辛辣な(かつ一方的な、とってしまってもよいかもしれない)批判の数々を見たとき我々が気づくのは、そこでは表現技法上の対立を超え、道徳的・倫理的次元にまで踏み込んだ価値判断がなされているということである。そこにはまるで、ソローキン 1999 年の長編『青い脂』を不道徳な書物として糾弾した保守派団体¹⁵⁵の思想の香りすら漂う。

¹⁵¹ Курицын В. Постмодернизм: новая первобытная культура // Новый мир. №2. 1992. С. 228-229.

¹⁵² D・トイシンによるインタビューにおける発言。Даниала Тойшин. Интервью со звездой.

[<http://pelevin.nov.ru/interview/o-toish/1.html>]

¹⁵³ Пелевин В. Числа // Диалектика Переходного Периода из Ниоткуда в Никуда. Избранные произведения. М., 2004. С. 140.

¹⁵⁴ Пелевин В. Шлем ужаса: Креатифф о Тесе и Минотавре. М., 2005. С. 172. Виктор Л. Пелевин (中村唯史訳)『恐怖の兜』角川書店、2006 年、213 頁。

¹⁵⁵ 「いずれにせよ、『青い脂』がこの時代を代表する文学的成果であったことは疑いない。この脱構築の

1-3-3. 「ダイアログ／モノログ」×「タマネギ／キャベツ」

作家のこういった志向を多くの批評家たちは早くから見抜いており、たとえばペレーヴィンが「ポストモダニストなどではなく、トルストイやチェルヌィシェフスキーのような真正のロシア的、古典的作家かつイデオログ」¹⁵⁶（コルネフ）であるといったような評価があったことはすでに指摘したとおりである。マッコースランドもまた、ソローキンと異なりペレーヴィンはソツ・アートに「形式上」似ているに過ぎないということを主張する。それはソツ・アートが「ダイアログ」的であるのに対し、ペレーヴィンが「モノログ」的、つまり「自身の散文の形式を内容に従属させる」書き方をするというのがその理由である¹⁵⁷。彼が提案した図式を援用して議論を先へと進めてみよう。

マッコースランドはグロイスによる「再神話化」の議論に触れたところで、コーマルとメラミードがスターリン主義芸術のアイデアを引用し、強調しさえするなら、両者の区別を一体どこに見出すべきなのかという問いを發している。対する回答は、その区別は作品そのものではなく受容者側の感覚の内部に発生するというものであった¹⁵⁸。確かにコーマル&メラミードのライカには、それ単体でパロディと判別しうるだけのデフォルメは施されておらず、この絵画がどう機能するかは見る側の受け取り方に完全に開かれていた。マッコースランドが「ダイアログ」的と呼ぶのはこうした特徴のことであろう。

マッコースランドは、一方でペレーヴィンがどのように「モノログ」的なのかについては具体的に説明していないので、以下筆者なりに補ってみたい。マッコースランドの分析からさらに踏み込んだ考えを述べるなら、この「ダイアログ／モノログ」という対比には、コンセプチュアリズムとペレーヴィンが芸術にそれぞれ要求する役割、もっといってしまえば倫理の差異が明確に表出しているのである。

ペレーヴィンの諧謔は作り手の側から露骨に表現される。作家はライカを「小便だけちゃんとしてくれれば言うことないんだが」¹⁵⁹と嘆かれるほどの老犬として甦らせ、英雄として死んだはずのライカは、老いさらばえた姿を晒しながら共産主義的理想の象徴としての役目を果たし続けなくてはならない。同型の設定は、短編「ヴェーラ・パーヴロヴナの9番目の夢」において、チェルヌィシェフスキー『何をなすべきか』の主人公ヴェーラが、共産主義ユートピアの樹立という夢が文字どおり夢と消えた斜陽のペレストロイカ期を、壮年のトイレ掃除婦として生きているという描写にも見られる。共産主義は死にはせずとも確実に老いており、そのことがかえってイデオロギーの不死性のグロテスクさを際立たせる。

そしてペレーヴィン作品の主人公は、不死の宇宙犬や「月総論」なる摩訶不思議な授業科

技法は、クレムリンを支持する右翼系団体の注意を引くこととなった。2002年の夏、ポリショイ劇場前の広場に巨大な便器が設置され、そこに、『同道者』と呼ばれる運動組織の若者たちが、集められた『青い脂』の本をずたずたに引き裂いては投げ捨てたのだ。また、ソローキンの書籍を持って来れば、ソ連時代にポピュラーだった別の作家の本と交換するキャンペーンもおこなわれた。事はそれだけでは収まらず、『同道者』の活動家たちは、ポルノグラフィを流布したとしてソローキンを刑事告発したのである」ボリス・ラーニン、貝澤哉『ソローキンとペレーヴィン：対話する二つの個性』東洋書店、2015年、32-33頁。

¹⁵⁶ Корнев. Столкновение пустот.

¹⁵⁷ McCausland, *Victor Pelevin and the End of Sots-Art*, p. 234.

¹⁵⁸ Ibid. p. 232.

¹⁵⁹ Пелевин. Омон Ра. С. 95. ペレーヴィン『宇宙飛行士オモン・ラー』112頁。

目の存在が常識となったソツツ・アートのリアリティに『不思議の国のアリス』よろしくひとり目の覚めた状態で投げ込まれている¹⁶⁰。であるからこそ『オモン・ラー』において（あるいは「ヴェーラ・パーヴロヴナの9番目の夢」や『チャパーエフと空虚』においても）そのグロテスクな世界は逃走や破壊という手段によってラディカルに否定し尽くされることになる。このようにペレーヴィンのソツツ・アートの作品では、ソ連の「現実＝神話」に対する作家からのネガティブな評価が明瞭に読者に伝わってくる。これこそが「モノローグ」たる所以であろう。

「すぐにコンセプチュアル・アートの規範を離れ、早いうちに非時間的・存在論的・非社会的問題の重要性を認識するに至った」¹⁶¹（ボグダーノヴァ）作家の関心は早くから、ソツツ・アートのグロテスクに飲み込まれたソ連人の実存の問題にフォーカスしており（『黄色い矢』でコンセプチュアリズム的芸術を、「生活＝生」の価値から離れた手慰みと見なしていたことを想起されたい）、この点、彼の創作はポストモダニズム的と言いつつ、ロシアの伝統的なリアリズムの感性を受け継いでいる。ダイアログからモノローグへという移行がペレーヴィン作品に見られたとして、それは作品を作者の政治的・哲学的主張の入れ物へと貶めてしまう可能性を持つ点で、単純に創作上の発展と言祝ぐことはできない。ただクリツィンが指摘したように、完成された前衛芸術のあとに続く者は、どこかで大衆向けの表現へと舵を切るタイミングがやってくるのであり、そうした芸術活動内部の要請、そしてペレストロイカからソ連崩壊へと向かう混乱の時期における芸術への大衆の要望、その双方にもっともうまく応えたのが、ほかならぬペレーヴィンだったのではないだろうか。

ソ連非公式芸術とペレーヴィンの間に横たわる「ダイアログ／モノローグ」の差異は、『チャパーエフと空虚』の成功によってペレーヴィンの代名詞ともなった「空」の思想の取り扱いをめぐるものでないかと筆者は考えている。『ポスト・ソヴィエト芸術における移行期』の著者 O・エサヌは、コンセプチュアリズムの中心思想としての「空虚」（emptiness, пустота）について論じた。ソ連のコンセプチュアリストたちが「空虚」の概念を発見した背景には、マレーヴィチ「黒い正方形」を始めとするロシア・アヴァンギャルドの芸術、1950～60年代の非公式画家がキリスト教的モチーフを用いて表現した「白さ」「光」の概念、そしてアメリカ経由でソ連に輸入された禅仏教の「空」、これら3つの影響があったというのが彼の主張であるが¹⁶²、なかでも仏教的「空」からの影響が濃いとされる A・モナストゥイルスキーらの「集団行為」グループによる雪原でのパフォーマンスでは、芸術家の行為そのものではなく、観客によって充当される意味こそが重要であった¹⁶³。そこで「空」

¹⁶⁰ ソローキン初期のソツツ・アートの散文作品『ノルマ』（1983）では、人間の排泄物が原材料であるらしい「ノルマ」と呼ばれる食品を、毎日規定量摂取することが義務化された人々の生活がオムニバス形式で描かれる。そこで大人たちは、ノルマが糞便であることにまるで気づかないか、少なくとも気づかないふりをしていて、中にひとつ、母親が食べているノルマが糞便であることを口に出した子供がきつく叱られるというエピソードが存在している。ペレーヴィンの作品は、子供の目を通してソ連社会のグロテスクさを描き出すこうした（裸の王様）的描写を、作品全体のテーマに拡張したものを見出すこともできよう。Sorokin V. Norma. M., 2000. C. 62-65.

¹⁶¹ Богданова. Виктор Пелевин и «Московский концептуализм». С. 442-443.

¹⁶² Esanu, *Transition in Post-Soviet Art*, pp. 74-79.

¹⁶³ Ibid. p. 86.

とは、参加者との流動的な「対話」的關係を作品として定着させるための美的コンセプトである。

一方ペレーヴィンにとって仏教的「空」とは、作者自身が「事件がまったき空虚の中で起こる世界文学史上最初の小説」¹⁶⁴と呼ぶ『チャパーエフと空虚』で全面的に開陳されたように、「作り物の世界」¹⁶⁵を排し真の「生」へ到達するための、作家の世界観の根幹を成す思想であり、あらゆる「対話」的・相対的關係を超克してしまうものである。こうした性向を持つ作家の目には、「空」の意義を美術創作上のコンセプトに切り詰めることは「真剣さ」の欠如と映ったことだろう。無論、コンセプチュアリズムの芸術家たちの側からしてみれば、彼らが仏教思想を単なる美的意匠として扱っているという指摘は不当なものとも響くかもしれない。第1節第1項で引用した『コンセプチュアリズム用語辞典』には、「シューニャター」以外にも数多くの仏教用語が収録されており、彼らのひとかたならぬ仏教への関心がうかがわれる。だがあくまでもペレーヴィンの創作の成立過程という狭い問題設定から考えれば、ポストモダン的な遊戯性を仮想敵として突き放す身振りによって、若きペレーヴィンが自身と先行世代との差異化を図り、自らの立ち位置を確保しようとした事実は注目に値する。

ペレーヴィン作品の「モノログ」的性格を強調する以上のような読解は、ペレーヴィンをポストモダニズムの作家であるとするロシア文学史上の定見に、今後つねに随伴し続ける注釈のようなものである。1994年に批評家ゲニス「タマネギとキャベツ：ロシア文化における2つのパラダイム」において、この「ダイアログ／モノログ」図式と似た「タマネギ・パラダイム／キャベツ・パラダイム」という区分を提案し、ペレーヴィンをどちらかという「ダイアログ」の側に近い「タマネギ」型作家に分類していた。ゲニスはトルストイ「イワン・イリイチの死」やブルガーコフ『巨匠とマルガリータ』、あるいはマヤコフスキーの詩篇「ズボンをはいた雲」といった作品の持つ特徴を、芯を持つ野菜であるキャベツに着想を得た「キャベツ・パラダイム」の範疇にカテゴライズする。この「キャベツ・パラダイム」という世界観についてゲニスは「キャベツの葉（偽りの実存の層）を1枚1枚剥ぎとっていくと芯（意味）にたどりつく。キャベツ・パラダイムにおける精神の運動は求心的である。ベクトルは現実の深部、文化モデル全体の中心的啓示が宿ってもいる秘められた核心をめざす」¹⁶⁶という言葉で定義している（これが「モノログ」的であることは自明である）。一方の「タマネギ・パラダイム」についてゲニスは、それは芯を持たない野菜であるタマネギのように中心には「創造的無」が位置しており（この発想をゲニスは荘子の車輪の寓話から得ている）キャベツ・パラダイムの「求心的」な運動に対し「遠心的」な運動

¹⁶⁴ 2001年10月26、27日に東京大学で開催された「日露作家会議〈モスクワ—東京2001〉」内の企画「ヴィクトル・ペレーヴィンを囲んで：『ペレーヴィンは〈第9の夢〉を見るか?』」における発言。

Виктор Пелевин: «Когда я пишу, я двигаюсь на ощупь...». Семинар писателя в Токийском университете, 26 октября 2001 г. [<https://www.susi.ru/stol/pelevin.html>]

¹⁶⁵ Пелевин. Чапаев и Пустога. С. 445. ペレーヴィン『チャパーエフと空虚』444頁。

¹⁶⁶ Генис А. Лук и капуста: Парадигмы современной культуры // Иван Петрович умер. Статья и расследования. М., 1999. С. 135. Александр Генис (鴻野わか菜訳)「玉葱とキャベツ：ロシア文化における2つのパラダイム」『総合文化研究』1号、東京外国語大学総合文化研究所、1998年、70頁。

を旨とすると定義する¹⁶⁷。「意味は見出されるのではなく育まれる」¹⁶⁸というのが「タマネギ・パラダイム」的世界観である。

この議論の6年後、マッコースランドによってそこに疑義が差し挟まれた格好になる。本章第2節の「夢」の議論や、「空」に対するペレーヴィンとコンセプチュアリストたちの態度の相違に関する議論のなかで見たように（そして次章でさらに詳しく見るように）、ゲニス「タマネギ／キャベツ」という構図を提示したその2年後に発表された『チャパーエフと空虚』は、その表向きのタマネギ＝荘子の「無」への志向とは裏腹に、ゲニスが「キャベツ・パラダイム」的世界観をそう定義した「否定神学」的な仕方ですべて世界の「芯」を探し求める作品であった。『チャパーエフと空虚』がブルガーコフ『巨匠とマルガリータ』へのオマージュ的作品であるという事実の明白さも、ゲニスの見解に待ったをかける理由になる。ゲニスは「タマネギ・パラダイム」に属する作家としてペレーヴィンのほかにヴェネディクト・エロフェーエフ、ソローキン、ドヴラートフ、リモーノフ、また映画監督のタルコフスキーなどを列挙しているが、そもそも年齢的にも作風的にもこれだけ多様な人物たちを一括りにする分類方法が大雑把に過ぎることはすぐに理解されるころだろう。ここに挙げた5人より明らかに若い世代に属するペレーヴィンは、いうなればゲニスが1994年時点で新時代の文化的兆候と見なした「タマネギ」の中心部で育ち始めていた青い芽であった。それはキャベツの芯のような硬度は有してはいないが、さりとて「粘土のように可塑的」¹⁶⁹（ゲニス）でなんでもあり、というわけでもない。彼の作中で生じていた「ダイアログ」から「モノログ」への、「タマネギ」から「キャベツ」への移行（そこに先祖返りの傾向を見て取るなら「遡行」と呼ぶべきかもしれない）が、ペレーヴィンと当時新しく到来したとされていた文化的パラダイムとの間にすでに亀裂を生ぜしめていたのである。

もちろん「ダイアログ／モノログ」も同程度に解像度の低い概念ではないかという批判は当然予想されるところである。ただ敢えていってしまえば、本論が注意を促したいのはマッコースランドやゲニスの知見の妥当性や新規性¹⁷⁰それ自体にというより、それぞれの論者が似たような文化論的図式を用いながら、6年の時を隔ててペレーヴィンをまるで反対の項に振り分けてしまったという事実に対してである。上に見たように筆者は、どちらかというともマッコースランドの意見がゲニスのそれを上書きする役割を持つと認識しているが、であるにしても彼らどちらか一方の意見を無条件に採用するというわけにはもはやいかな。問題はペレーヴィンが2つの項に挟まれてその間を揺れ動くその運動であり、この一点のみを見ても、ペレーヴィンをポストモダニズムというレンズを通して見る際に求められる用心深さのほどが分かるというものだ。

本節ではペレーヴィン研究の一環として、ペレーヴィンの目を通して見た「コンセプチュ

¹⁶⁷ Там же. С. 136-137. 同上、71頁。

¹⁶⁸ Там же. С. 137. 同上、72頁。

¹⁶⁹ Там же. С. 142. 同上、78頁。

¹⁷⁰ ゲニスの訳者の鴻野わか菜が指摘するとおり、「タマネギ／キャベツ」の二分法は、日本で（浅田彰が『構造と力』[1983]や『逃走論』[1984]で広めたところの）「スキゾ／パラノ」として定着した区分と非常に似通ったものである（同上）。またマッコースランドの「ダイアログ／モノログ」という用語の源はバフチンの『小説の言葉』にまで遡ることができよう。こうした観点からすればゲニスやマッコースランドの議論に特段新味がないと断じることは比較的容易である。

アリズム」「ソツツ・アート」を扱ってきたわけであるが、非公式芸術の持つ特徴はペレーヴィンによってしばしば過度に単純化されるきらいがあった。であるから、ペレーヴィンがある種の芸術家たちを、生への真剣な態度が欠けていると非難したからといって、ペレーヴィンが彼らに比べて、倫理的にであれ技法的にであれ進歩していると即断するわけにはいかない。それどころか、ひょっとするとそこになんらかの反動の徴を見て取ることすら可能かもしれないのである。ただ、ソ連的表象を扱う手つきが、少なくとも見かけ上ソツツ・アートのそれに限りなく接近していたペレーヴィンの初期作品が、単なる遅れてきたソツツ・アートに終わらなかったのは、彼が非公式芸術の実験性や、ソ連共産主義のイデオロギーに対抗するためのユーモアの感覚を確かに受け継ぎつつも、先行世代の高踏的な美学に反発し、ある種「後衛」としての役割を積極的に引き受けることで、ソ連崩壊後多くの読者の期待に応えたからこそである。ペレーヴィンがポストモダニズムの作家であるということは文学史的には所与の事実として通用しているし、そうした評価は敢えて覆すほどの必要もないが、とはいえそこで「脱構築」とか「シミュラクル」とかいった用語で大括りなイメージを付与するより、先行世代のポストモダニズムの芸術家たちとの共通性と差異を細かく論じることのほうが、ペレーヴィンという作家の独自性をより明確に描き出す助けとなることは間違いない。

面白いことにというべきか、現代アートに対するペレーヴィンの反感は現在に至るまで持続しており、それはたとえば『バットマン・アポロ』に唐突に現れるアーティスト集団「プッシー・ライオット」に対する批判¹⁷¹や、『iPhuck10』でのプッシー・ライオットの前身「ヴォイナ」やP・パヴレンスキーへの言及¹⁷²に見て取れる。『iPhuck10』で作者がパロディの標的としたのは、2010年にヴォイナがネヴァ川の跳ね橋に男性器を書きつけたパフォーマンスであるが、興味深いのはそのメンバーN・トロンニコヴァが「私が芸術に惹かれるようになったのは、12歳の時、父にヴラジーミル・ソローキンの『ノルマ』を読まされてからのことです」¹⁷³と述懐していることである。まさに「ペニスと三角形の他には何もありません」コンセプトアリスムの正統な後継者たらんとする彼女たちの活動に、ペレーヴィンが嫌悪感を示すのは当然のことともいえるかもしれない。

『バットマン・アポロ』でプッシー・ライオットに言及があったのは、資本主義に奉仕する現代アートへの批判という文脈においてであるが、実はその流れで「SRKN」(CPKH。ソローキン *Сорокин* の綴りから母音を抜いたもの) という、ソローキンを揶揄する目的で書かれたとしか考えようのない補遺まで『バットマン・アポロ』中には存在している¹⁷⁴。ペレーヴィンが、かつて批判したポストモダニズムの芸術家の誰よりも「金になる」商業的な作家に自身になってしまったことについてどう考えているのかはわからないし、作家として大成したいまなお、変わらない敵対意識をソローキンに向け続けるその真意も測り難いけ

¹⁷¹ Пелевин. Бэтман Аполло. С. 179.

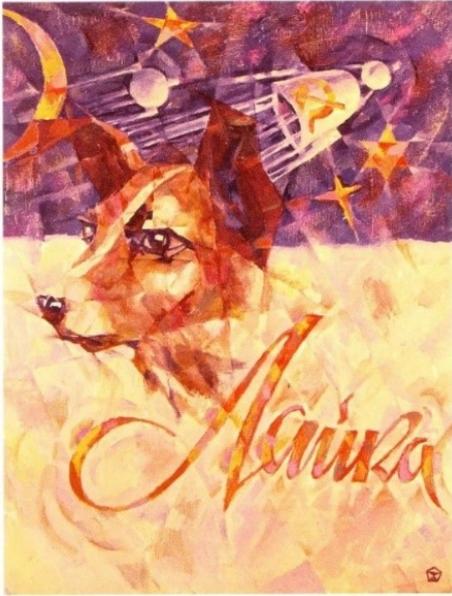
¹⁷² Пелевин. iPhuck10. С. 174-175. ペレーヴィン 『iPhuck10』 195-196 頁。

¹⁷³ Yu・ダッドによるインタビューにおける発言。Надежда Толоконникова у Юрия Дудя: отношения с женщиной в колонии, частный самолет для Верзилова, съемки в «Картонном домике». 2018. [https://meduza.io/feature/2018/10/10/nadezhda-tolokonnikova-u-yuriya-dudya-otnosheniya-s-zhenschinoy-v-kolonii-chastnyy-samolet-dlya-verzilova-s-emki-v-kartochnom-domike]

¹⁷⁴ Пелевин. Бэтман Аполло. С. 497-500.

れども、ともかくも作家の目指すところが常にある特定の美的潮流への反発によって方向づけられてきたという事実はまず念頭に置かれるべきだろう。

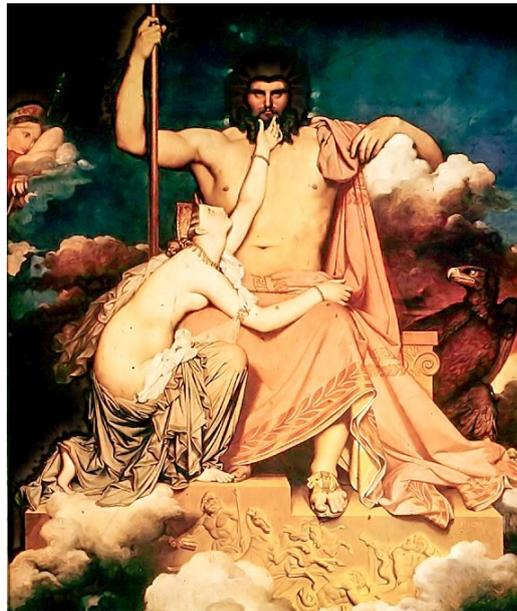
図一覧



【図2】 コーマル&メラミード
「ライカ・シガレット・ボックス」(1972)



【図3】 コーマル&メラミード
「社会主義リアリズムの起源」(1982-83)



【図4】 ドミニク・アングル
「ユピテルとテティス」(1811)

第2章 2つの「虹の奔流」

2-1. ペレーヴィンと仏教

第1章で我々は、ペレーヴィンをたとえばコンセプチュアリズム（ソツツ・アート）などの芸術家らと同じライン上に立つ作家として評価しようとするときに、さまざまなノイズが混入してくる様子を見てきた。ペレーヴィンが自国のポストモダニズム芸術を悪しざまにいい、「覚醒」「脱出」という言葉で表される絶対的自由への憧憬を隠そうともしないとき、我々は、これがポストモダニズムが批判してきた「現前の形而上学」でなくてなんなのか、彼が文学史の教科書で「ポストモダニズム」の枠内に組み込まれてきたことの意味とはそもそもなんだったのかと問い直さざるを得ない。

今後、少なくとも初期のペレーヴィンを論じるうえで、「ポストモダニズム」という語彙を機械的にあてがって事足りりとするには慎重であらねばならない。本章ではいよいよ、ペレーヴィンの思想の中核に鎮座する仏教思想からの影響について見ていくことになる。これこそが、ペレーヴィンが従来のロシア（ソ連）的な社会のしがらみから自由になるための最大の武器であったのと同時に、先行世代のポストモダニズム芸術との根本的な差異を生み出すことになった原因でもある。本章で分析の対象とするのは、ペレーヴィンの4つの長編、すなわち1996年発表『チャパーエフと空虚』、1999年『ジェネレーション〈P〉』、2003年『数』、そして2004年『妖怪の聖典』であり、分けても『チャパーエフと空虚』と『妖怪の聖典』の2作品の分析に重点を置くことになる。これら2作品の発表の間には8年もの隔りがあるのだが、作品の終盤「虹の奔流」というモチーフが重要な役割を果たすという、無視できない共通点を持っている。筆者はペレーヴィンがこの同一の形象を2つの作品にまたがって繰り返し用いたという事実を重要視し、ここに作家の思想の中核が現れ出ているという仮説を論証したいと思う。また「虹の奔流」というモチーフを橋渡し役として『チャパーエフと空虚』と『妖怪の聖典』を比較することで、1990年代と2000年代のペレーヴィンの問題意識の変容がはっきり浮かび上がってくるだろうことも期待される。

ペレーヴィンの「虹の奔流」というモチーフに注目した先行研究として岩本和久「ヴィクトル・ペレーヴィン『妖怪の聖典』におけるロシア表象の形成について」がある。ここで「虹の奔流」はA・プロハーノフ『ヘキソーゲン氏』に登場する、プーチンが虹となるという描写と比較され、ニーチェの「力への意志」「超人」などの概念によって説明される¹⁷⁵。ただこれから見ていくように、「虹の奔流」含むペレーヴィンの「虹」のモチーフは、彼の仏教への傾倒が如実に現れ出た彼の思想の軸ともいえるべきものであり、岩本の議論は、このモチーフの持つ意味について重要な示唆を与えつつも中心を射抜いてはいないのではないかという疑いを筆者は持つものである。そこでまず第1節では『チャパーエフと空虚』を読解の中心に据えながら、ペレーヴィンが他の作品で描く「虹」や「光」にも目を向け、「虹の奔流」というモチーフの靈感源を探っていく。ここで「虹の奔流」に作家が託した思想の意味合い、仏教思想が担う大きな役割が浮かび上がってくるだろう。先んじて一言述べておくな

¹⁷⁵ *伊万amoto K. О формировании образа России в романе Виктор Пелевина «Священная книга оборотня».*
[http://src-h.slav.hokudai.ac.jp/coe21/publish/no17_ses/20iwamoto.pdf]

ら、この作品において「覚醒」や「脱出」のテーマのひとつの完成形が提示されたのである。

ここで「完成」という強い言葉を使った理由はいくつかある。それはもちろん『チャパーエフと空虚』自体の完成度に対する評価という意味合いもあるが、もうひとつには、『チャパーエフと空虚』のインパクトとの比較によって、これに続く作品群の低調な評価が招来されたと考えるからである。『チャパーエフと空虚』以後の作家の作風の変遷を見たとき、上に述べたような「現前性」への絶対的な跪拝の姿勢は、実は早くも1990年代末には転換を迫られているように見受けられる。この時期の作家になにがあったのか。それを知るために第2節では、年代的に『チャパーエフと空虚』と『妖怪の聖典』に挟まれる格好となった『ジェネレーション〈P〉』と『数』の分析をおこなう。資本主義社会ロシアを批判的に描き出すこれら2作品の分析を挟むことで、第3節、「虹の奔流」という共通項を軸に『チャパーエフと空虚』と『妖怪の聖典』の比較検証をおこなう本章最重要の部分において、両作品に共通して含まれている問題意識が根本の部分で保たれつつも、8年の歳月を経てロシアの社会状況の変化と共にいかに発展を遂げているかという点がより見通しやすくなるはずである。

2-1-1. 「虹の奔流」とはなにか

本論の主たる関心対象である「虹の奔流」が登場するのは、1996年の長編『チャパーエフと空虚』と2004年の長編『妖怪の聖典』、両作品のクライマックスにおいてである。まず『チャパーエフと空虚』だが、赤軍の英雄チャパーエフが、アナガマなるブツダの伝説に登場する、指差したものを文字どおりの無に解消してしまうという小指から作り出した「粘土機関銃」を発射するシーンに「虹の奔流」は登場する。主人公ピョートル・プスタタは、チャパーエフが発生させた「虹の奔流」について次のように考えを巡らせる。

僕が目にしたのは、無数の色に光り輝く、虹の奔流とでもいうべきものだった。どこか無限の彼方から、同じく無限の彼方に流れていく広大無辺な川。それが視野の限り、島の周囲に広がっていた。しかしそれにははっきりそれとわかる流れがあるので、やはり海ではなく川にはかならない。川がわれわれに浴びせる光はきわめて明るい、まぶしすぎたり、恐ろしく感じたりすることはない。なぜならそれは、無限の力にみちた恩寵と幸福と愛でもあるからだ。もっとも、文学や芸術にぞんざいに消費しつくしたこの3つの言葉では、この光の何を伝えることもできないだろう。とにかくただ、このつねに生まれつづける色鮮やかな炎と火花に目をやれば、それで十分なのだ。考えたり想像したりできることはすべて、この虹の奔流の一部にすぎない。正確に言うと、この虹は僕が考えたり経験したりできることのすべてであり、僕の存在のすべて、あるいは僕でないもののすべてだ。そして、前から自分でもわかっていたにちがいないが、それは僕と一切異なるところのないものだった。僕は虹であり、虹は僕なのだ。僕はつねにこの虹であり、それ以外の何ものでもなかった。¹⁷⁶

¹⁷⁶ Пелевин. Чапаяв и Пустота. С. 413-414. Пелевин 『チャパーエフと空虚』 410-411 頁。

『チャパーエフと空虚』は 20 世紀初頭、革命直後の内戦状態にあるロシアと、ソ連崩壊直後のロシアで物語が展開するという二層構造の小説になっている。主人公プスタは、革命直後のロシアでは偶然の出来事から赤軍の将校としてチャパーエフに仕えることになり、現代ロシアではソ連崩壊による「パラダイムシフト」に適応しきれず精神病院に入院し、他の数人の患者と共に治療を受けている。それぞれの世界でもう一方の世界はプスタが見ている夢あるいは幻覚という扱いを受けており、どちらが現実の世界なのかという点は曖昧なまま物語は進行する。最後は革命直後のロシアで「虹の奔流」（「ウラル＝絶対愛の仮想川」、ロシア語で書けば«УРАЛ»、すなわち«Условная река абсолютной любви»）に飛び込んだプスタがカタルシスを得て分裂した人格の統合を果たし、精神病院を退院するというのがこの物語の大まかな筋書きとなっている。

続いて『妖怪の聖典』の「虹の奔流」を見てみよう。この小説の主人公は現代ロシアで娼婦として生きる狐の妖怪ア・フリである。彼女は 1000 年以上前の中国で僧侶黄師に「虹の奔流」について話を聞く。黄師によれば、妖怪が解脱して「超妖怪」となるためには「虹の奔流」とそれに入るための「鍵」を見つけ出し、「虹の奔流」に飛び込む必要がある。「虹の奔流」に関するいかにも禅問答めいたナンセンスな黄師の説明を聞いてもその存在を確信できないア・フリは、それをなんらかのメタファーとしてのみ捉えている。ア・フリは恋人の狼男アレクサンドルに黄師との出会いや「虹の奔流」について話をする過程で彼と以下のようなやりとりをする。

「[...] 虹の奔流って何なんだ?」

「身の回りの世界のことに過ぎないわ」と私は言った。「色が見えるでしょ、青、赤、緑。それはあなたの頭の中で現れては消えていく。これこそが虹の奔流なの。私たちはみなそれぞれが虹の奔流の中にいる超妖怪なのよ」

「つまり僕たちはもう虹の奔流に入ったってことかい?」

「そうだともいえるし、そうじゃないともいえる。一面からすれば、超妖怪はそもそもの始めから虹の奔流の中にいる。違う見方をすれば、超妖怪はそれに入ることなど決してできない、なぜなら虹の奔流は単なる幻想だから。でもこの場合の矛盾は見かけだけのものよ。なぜならあなたとこの世界は同一のものだから」¹⁷⁷

ここで『チャパーエフと空虚』におけるプスタの独白「この虹は僕が考えたり経験したりできることのすべてであり、僕の存在のすべて、あるいは僕でないもののすべてだ。そして、前から自分でもわかっていたにちがいないが、それは僕と一切異なるところのないものだった。僕は虹であり、虹は僕なのだ」が想起される。

あるときある出来事をきっかけに超能力を手に入れたことで自分が「超妖怪」になったと主張する恋人の狼男アレクサンドルの誤解を解こうと奮闘し上のように語り合ううちに、ア・フリは彼を必死で救おうとしている自分の無私の愛こそが、黄師が語っていた「虹の奔流」を開く「鍵」であると悟る。そのときア・フリに変化が起こるのだが、こちらは『チャ

¹⁷⁷ Пелевин В. Священная книга оборотня. М., 2008. С. 358.

パーエフと空虚』の劇的な描写と比べると少々趣が異なる。

すると突然信じられないようなことが起こった。私の頭の中、目と目の間のどこかで、虹色の輝きが溢れ始めたのだ。私はそれを物理的な視野で知覚したわけではなかった。むしろこれは、目の覚めている状態に私がこっそりと持ち込むことに成功した夢のようなものを思わせた。輝きは春の太陽の光に似ていた。その中ではありとあらゆる色調の火花が散り、この優しい光の中に足を踏み入れることもできた。¹⁷⁸

こちらの場合、「虹の奔流」は実際に川の流れのようなものとして具現化するのではなく、ア・フリが自身の内部に見出すものになっている。ともかくもア・フリはアレクサンドルとの恋愛を通して最終的に「虹の奔流」を見つけ、「超妖怪」になることに成功する。

プスタタとア・フリが認識する「虹の奔流」とは、それによって自己と世界との間の、つまり主体と客体という対立する 2 つの概念の間の垣根が取り払われることを意味する絶対的統一のシンボルである。虹色の光と、主観・客観の区別を廃し唯一絶対の意識の世界を獲得することとを結びつけるこの発想は、ペレーヴィンの想像の産物というわけではなさそうだ。このアイデアの源泉を探るには 2003 年の長編『数』に登場するチェチェン人のギャング同士の会話を見るのがいいだろう。

「俺らの民族に恥かかせんじゃねえよ、兄弟。お前チェチェン人だろうが、なにがゾクチェンだ。あいつらのコカイン嗅げよ、あいつらの女とヤッて、男どもはぶっ殺せよ。だがあいつらの心の中を探し回るんじゃねえ、そんなところには悪魔がクソしてるだけだ。イスラムの何が不満だったんだよ？」

「こういう話があってよ」ムサは答えた。「この道を行き着いたら、虹になれるのさ。イサ、お前の道の終点に着いたら、死体になっちまうだけなんだよ。スーフィー教徒がお前に虹になる方法を教えてくれるってことはねえんだから」

「ああ、虹ってか！」イサは叫んだ。「俺はそれに関しちゃ全部知ってるんだ。お前ってやつは、なんで兄弟をそこまでバカ扱いするのかね？ 虹になるためにはな、臭え洞窟の中に一生座ってなくちゃダメなんだよ。しかも上手くいくかどうかなんてのは分からない。だって誰も成功したやつを見たことがねえ、みんな見たのは虹だけってな。イスラムの教えに虹の身体はないってお前はいったな、そりゃまあそのとおりだが。[...]」¹⁷⁹

ここに登場する「ゾクチェン」「虹の身体」といった単語はチベット密教の用語である。「ゾクチェン」とはチベット密教（正確にはチベット密教内古参の一流派ニンマ派）の最重要の教えであり、「完全なる完成」を意味している。「ゾクチェン」を達成し解脱した修行僧の肉体は消滅し、世界を構成する本源的な要素である五色の光に立ち返る、つまり「虹の身体」を手に入れるとされている。この時修行者と周囲の世界は一体化し、主体と客体の区別

¹⁷⁸ Там же. С. 365.

¹⁷⁹ Пелевин. Числа. С. 39.

はなくなる。ここに道教や禅仏教などからの影響が指摘されるチベット密教の思想の核心を見ることができる。

このようにペレーヴィンは、チベット仏教の専門書を紐解かなければ得られない類の知識を『数』で披露していた。彼は「虹の奔流」以外にも作中に仏教的な意匠を細かくちりばめ、自身の創作を仏教思想を素地にしたものとして読ませたいという意図を顕わにしている。たとえば『チャパーエフと空虚』にはチベット仏教の活仏の名やマントラ、「ゲルク派」というチベット密教の一派の名などが登場しているし、プスタタを含むチャパーエフの配下たちが女性も含めみな丸刈りであるという描写が仏教のセクトを思わせるという指摘もある（ボグダーノヴァ）¹⁸⁰。そしてチャパーエフが「虹の奔流」を作り出すのはほかならぬ「ブッダの小指」の力によってであった。また『妖怪の聖典』では、仏僧黄師が「般若心経」「色即是空・空即是色」などの言葉を使ってア・フリに「虹の奔流」の説明をする。

こうした事情から、解脱した人間が虹色の光に帰っていくという発想をペレーヴィンがチベット密教の「虹の身体」概念から得たとの推論を筆者はおこなった。チベット密教に伝わる「虹の身体」という概念の性質と「虹の奔流」の性質はほとんど同じといってよいほどに似通っている。それは思考する主体と客体という区分がもはや無効になる一元論的世界観の象徴であり、解脱を目指す修行者の最終目標である。「虹の奔流」というモチーフがチベット密教の「虹の身体」に由来するものではないかという主張をさらに強力に裏づけるためには、ここで「虹の身体」という概念について詳しく説明しておくことが必要だろう。

2-1-2. 「虹の身体」の概念と「虹」というモチーフ

チベット密教に関する著作で「虹の身体」やチベット密教における虹という自然現象の意味について書かれたものはいくつもあるが、下の解説は主に活仏としてチベット密教の研究・普及をおこなったナムカイ・ノルブの著書に拠る。

チベット密教の教えにおいて「虹の身体」を得るということと悟りを得ることは同義である。「虹の身体」を得るということは「存在の完全な消滅であり、肉体そのものが、諸元素のエッセンスである光に溶け入ってしまう」¹⁸¹こととされている。これを成就するために修行者は心と物、主体と客体などの二元論的な思考法を捨て去らねばならない。

この悟りを成就するため、「心の本性」を意味する「セムニー」(sems-nyid) と、「存在のあるがままの条件」を意味する「チューニー」(法性 chos-nyid) を一体にする必要がある。この両者は、それぞれ「内なるイン」「外のイン」とも呼ばれる。そして、この二つがいずれも「イン」(dbyings 空間を意味する。サンスクリットでは dhatu) と呼ばれているのは、すべての始まりから、両者が同じ本性を持つものであることを示しているのである。

[...]

二元論的な存在のあり方は、幻影に過ぎない。この幻影を吹き飛ばしてしまえば、自ら

¹⁸⁰ Богданова О. Субъективный мир Виктора Пелевина / Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60 – 90-е годы XX века – начало XXI века). СПб., 2004. С. 346-347.

¹⁸¹ ナムカイ・ノルブ (永沢哲訳) 『虹と水晶 チベット密教の瞑想修行』法蔵館、1992年、144頁。

の本質と宇宙の本質の根源的一体性を自覚し、あるいはそれを現実のものとする事ができる。内なるインと外のインを統一することをつうじて、虹の身体の悟りを成就することができるのである。¹⁸²

二元論的世界観に支配されている人間は、目に映る現象、自らの外部にあるように思われる事物を操作することによって満足や安心感を得ようとする。しかしそれらのものの本質は「空」であって移ろいやすいものである。したがって二元論的世界観にしがみついている限り避けがたく生じてくる不全感を拭い去ることはできない。

「空性」といったからといって、空性という、「もの」や「場所」そのものがあるというわけではない。すべての現象は、心の中の出来事であれ、「外的」に見える具体的な物体であれ、また、どれほど確固たる外観をそなえていても、ひとしくその本質は空であり、いつかは滅びてしまう。すべては、ただ一時的に存在しているに過ぎない。その上、すべての「もの」はそれ以外のものからできているし、それもまた、それ以外のものからできている。だから、目を見張るような巨大なものから、無限小に至るまで、またその中間もすべて、存在すると見なされるすべてのものは、空であると考えることができる。¹⁸³

世界の出来事を「空性」という一元的な根拠に還元し、移ろう諸々の事象に翻弄されることがなくなれば、真の精神の安寧を手に入れることができる。このとき人間は悟りを得る、つまり「虹の身体」を手に入れることができるのである。「虹の身体」を手に入れた修行者は光に溶けて見えなくなるとされるが、「存在の原理である『虹の身体』を持って、あいかかわらず『活動的』なまま¹⁸⁴であり、「他の生きものを救うため、肉体を持って姿をあらわす」¹⁸⁵こともできる（「変化身」）。『チャパーエフと空虚』と『妖怪の聖典』はいずれも、「虹の奔流」に入り解脱を遂げた主人公が他の人間（あるいは妖怪）を救うために書いた書籍という設定になっている。こういった特徴にも、ペレーヴィンへのチベット密教の教義の影響がうかがえる。

「虹の身体」に関する説明がほとんどすべて、上に説明してきたような「虹の奔流」のイメージと重なることは自明であるが、『チャパーエフと空虚』『妖怪の聖典』以外にもペレーヴィンがチベット密教からヒントを得たと考えられる虹のイメージを利用している作品がいくつかある。他の作品に現れる「虹」を整理し、ペレーヴィンが「虹の奔流」に込めた思想内容をより鮮明に浮かび上がらせる一助としよう。

「虹の奔流」の描写を見ても分かるように、ペレーヴィンが「虹」という単語を用いるときに想定しているのははっきりとした形を取って空に弧を描く虹ではない。通常我々が虹といったとき思い浮かべる光の帯は、1993年の短編「下界のタンバリン（緑の小箱）」*«Бубен нижнего мира (Зеленая коробочка)»*でひっそりと、やや否定的な印象を引き起こす形で提示

¹⁸² 同上、175頁。

¹⁸³ 同上、93頁。

¹⁸⁴ 同上、181頁。

¹⁸⁵ 同上。

されている。語り手は、「光線」(луч) という単語を辞書で引き、それが「素粒子」や「電磁波エネルギー」の流れと定義されていることが分かったと、以下のように述べる。

興味深い事態だ。あるひとつの単語に定義を与えると、我々はその定義を形作っている用語の数々を定義する羽目に陥る。語の中に閉じ込められていた意味は、あたかも特殊な形状をした透明な物体(プリズム)を通して枝分かれする光のように、いくつもの語の中に散らばっていく。そして我々の興味をそそる意味的スペクトルをほかと区別するためには、それとは逆の操作が必要になる。それは別の光学装置(逆プリズム)が分かれた光に及ぼす作用と同様の操作である。¹⁸⁶

我々が普段目にする虹とは、単色の光が空気中の水滴を通して屈折し分光した、まさに引文中にある「スペクトル」にほかならない。ここでは「光線」という言葉の性質が光そのものの性質とのアナロジーによって語られる。ある1つの語についてほかの言葉を用いて定義しようと試みれば、その言葉の意味はプリズムを通った光のように七色に分かれ、拡散していつてしまうばかりなのである。

チベット密教の教えには、水晶(プリズム)と光の喩えが使われている部分がある。

水晶に降りかかった太陽光線が、水晶に反射され、屈折すると、さまざまな色のスペクトルからなる、光線とパターンが生じてくる。この光線やパターンは、水晶とはまったく別ものように見える。だが、実際には、水晶そのものの特質のはたらきなのである。それと同じように、外部の現象世界としてあらわれているものも、実は、本人のエネルギーを自分の感覚によって、知覚したものに他ならない。実際には自分から切り離されたり、その外部にあるものなど、何一つない。ゾクチェンないし、大いなる完成とは、まさに、この「あるがままのもの」の根本的な統一性の経験に他ならない。¹⁸⁷

ここでは、人間が自らの外部に知覚している諸々の現象は、「水晶」たる人間が自らのエネルギーである「太陽光」をそれぞれの色に分割し作り出した幻影に過ぎないと説かれる。幻影を幻影として認識できるようになることが悟り、つまり「虹の身体」獲得への不可欠なプロセスなのである。そしてこの世界のあらゆる現象、つまり色が自分の意識が作り出した幻影に過ぎず、よって自分と世界が本来的には同一のものであるという思想は、『妖怪の聖典』でア・フリがアレクサンドルに話していたものとまったく同じである。

次に、こちらにも1993年に発表された短編「天上界のタンバリン」«Бубен верхнего мира»を見てみることにしよう。物語は、ソ連崩壊直後豊かな暮らしを求めて外国人男性と結婚し国外脱出を図る女性たちが増えたことを背景に、シャーマンの呪術によって外国籍の故人を甦らせ、仲介の手数料を取って生計を立てる女性ターニャが、シャーマンのトゥイームイと依頼主のマーシャを伴い、モスクワから43km離れた「43キロ」駅に向かうところから始

¹⁸⁶ Пелевин В. Бубен нижнего мира (Зеленая коробочка) // Все рассказы. Виктор Пелевин. М., 2010. С. 296.

¹⁸⁷ ノルブ『虹と水晶 チベット密教の瞑想修行』98頁。

まる。到着した3人は、駅近くの森に墜落したドイツ製戦闘機のそばで儀式をおこなうが、甦ったのはドイツ人ではなく、ズヴァギンツェフと名乗るロシア人の軍人だった。当初の目的は達せられなかったものの、マーシャとズヴァギンツェフは相通ずるものを感じ、再会を約束して彼は天上界に帰っていく。

「待っているよ」ズヴァギンツェフ少佐はもう一度そう言うと、窪地の方へとよろめいていった。その上には、見えるか見えないかほどの、かすかな虹色の光がそそいでいた。さらに数歩進むと、彼の姿は熱いお茶の入ったコップに投げ込まれた白砂糖のかけらのように、暗闇に溶けてしまった。¹⁸⁸

ズヴァギンツェフの住む天上界ではすべてが無定形であいまいなままであるが、同時に彼が望んだものは即時に形を取って現れる（車、電子レンジ、「パナソニック」のカラーテレビ）。このようにすべてが混ざり合い未分化である天の世界から地上に降り注ぐ光が「虹色」なのである。光が虹色であるという設定は取り立てて珍奇なものとはまではいえず、「天上界のタンバリン」を一読しただけでは素通りしてしまうほどの些細な描写ではあるが、ペレーヴィンの「虹」というモチーフに対するこだわりを知ったうえでならば、世界の現象がすべてそこから現れ出てくる根源的なエネルギー、一元的世界観の象徴たる虹色の光が創作の初期の段階で登場したものとして注目に値するだろう。

2-1-3. 『チャパーエフと空虚』における「空」

「虹の奔流」を発端にチベット密教の「虹の身体」の思想にたどり着いたわけであるが、ここでいよいよ問題になるのは、なぜペレーヴィンがそうした概念に注目しそれを繰り返しているのかである。それを知るために『チャパーエフと空虚』におけるペレーヴィンの問題意識と作品内での仏教思想の意味を探るところから着手しよう。

長編『チャパーエフと空虚』は1996年に執筆されたペレーヴィンの代表作と目される作品のひとつである。物語は2つの時間軸で起きる出来事が交互に語られる形で成立している。1つ目は1917年の革命直後内戦状態にあるロシア（ソヴィエト連邦は未成立）、2つ目はソ連崩壊直後のロシアだ。この2つの時空間を繋ぎ合わせる役目を果たしているのが主人公のピョートル・プスタである。プスタは革命直後のロシアでは赤軍の英雄チャパーエフの下で同僚のアンナやコトフスキらとともに従軍するが、転戦中彼はチャパーエフによって禅問答を思わせるようなやり方で世界の理について教育を受けることになる。

一方ソ連崩壊直後のロシアでプスタは数人の患者らとともに精神病院に入院している。主治医のチムール・チムーロヴィチによれば、プスタたちの世代の人生は「ある特定の社会的・文化的パラダイムに基づいた人生に向けてプログラミングが完了していたにもかかわらず、まったく別のパラダイムに行きついてしまった」¹⁸⁹ために、現実との正常な交わり

¹⁸⁸ Пелевин В. Бубен верхнего мира // Все рассказы. Виктор Пелевин. М., 2010. С. 283-284. ヴィクトル・ペレーヴィン（中村唯史・岩本和久訳）「天上界のタンバリン」『寝台特急黄色い矢』群像社、2010年、191頁。

¹⁸⁹ Пелевин. Чапаяв и Пустота. С. 48. ペレーヴィン『チャパーエフと空虚』53頁。

を絶たれた心理的エネルギーがプスタの内部で暴走し精神に不調を来すこととなったのだという。こちらの時間軸では、革命初期のロシアでチャパーエフらと行動を共にするプスタの人格は、彼がソ連崩壊による劇的なパラダイムシフトに対応しきれずに頭の中で作り出した妄想だとされている。

精神病院という舞台とプスタを含む4人の精神病患者は、1990年代ロシア社会のあからさまなメタファーである。『チャパーエフと空虚』のテーマは、ソ連崩壊という20世紀最大の政治的事件の渦中で翻弄されるロシアの人々の「精神疾患」をいかに治癒するかというものと考えべきだろう。B・グロイスは「西欧の下意識としてのロシア」（1989年）で以下のように述べる。

チャダーエフが指摘するように、ロシアには明らかに特有の二面性がある。一方では、ロシアとは、定められた領土や歴史や各国民などを有する他の国々に挟まれたひとつの国である。他方、ロシアは空間や時間の外に、記憶の外、権利や合理的な分析などの外に存在しているのである。ロシアは「まるで人類の一員ではなく、ただ世界になんらかの重要な教訓を与えるためだけに存在しているかのよう」、つまり物質的、表面的なロシアの存在とは、ただの兆候であり、解釈され、精神分析されるべき記号なのである。¹⁹⁰

グロイスやM・エプシテインらのロシアの批評家は、ロシア文化、ひいてはロシアという国そのものに本質的に備わっている「ポストモダン」的性格を指摘する。彼らの主張に共通しているのは、ロシアという国の本質が「無」「空虚」であって、そのためにロシアは西洋にも東洋にも属さず、あらゆる文化的記号を好きなように組み合わせ用いることができるプラットフォームとしての性質こそをロシアの本質と見なすべきという点である。欧米中心の歴史観をロシアの側から照射し直し、読み変えてしまうこうしたラディカルな分析に対しては、図式的に過ぎ、また仮に自己卑下的なニュアンスを持っているにしても自国を特別視し過ぎではないかという批判が出るだろうが、ただ図式的であるがゆえに鮮やかで、強いインパクトを持つものであったともいえる。

このようなロシア観が出始めた矢先にソ連が崩壊し、1996年『チャパーエフと空虚』が発表されたわけであるが、ここでロシア社会の表面を覆いつくす記号の数々がプスタを含めた4人の精神病患者の妄想によって描き出されているというのは偶然の符合ではないだろう。まず主人公以外の3人の患者の妄想は、それぞれが西洋・東洋・ロシアを象徴する記号を受け持つ形になっている。第一の患者マリアは自分を女性と思いこむ若い男性で、妄想の中で彼は西側の価値観の体現者としてのアーノルド・シュワルツェネッガーと出会う。

シュワルツェネッガーはサングラスをはずした。

そのわずかに細められた左目には、明快であると同時にじつに複雑な感情の連なりが表れていた。人生を愛する気持ちや力、子どもへの健全な愛情、日本と泥仕合を続けるア

¹⁹⁰ ボリス・グロイス（楯岡求美訳）「西欧の下意識としてのロシア」『現代思想』第25巻第4号、青土社、1997年、104頁。

アメリカの自動車メーカーへの道義的支持、性的マイノリティの権利の容認、フェミニズムに対する軽い皮肉、結局は民主主義とユダヤ＝キリスト的価値観が世界の悪に打ち克つという穏やかな認識などが絶妙のバランスで混じり合っている。¹⁹¹

マリアは映画『ターミネーター』を思わせる風体のシュワルツェネッガーとの「錬金術的結婚」を望み、共に戦闘機に乗り込んでモスクワ上空を飛行する。しかしマリアは最終的に飛行機から振り落とされ、オスタンキノのテレビ塔にひとり激突する。

第二の患者セルジュークは妄想のなかで日本企業「タイヤ商事」の面接を受けている。タイヤ商事社員カワバタ・ヨシツネはセルジュークを日本酒、短歌、芸者、「恩と義理」に関する問答など、いかにもステレオタイプな日本を思わせるやり方で歓待する。不可思議なやり取りのなかでセルジュークはいつの間にかタイヤ商事に採用されているが、セルジュークにはカワバタの話す日本的な企業理念がまったく理解できない。

「わかりませんね」とセルジューク。「思うに御社にご商売をされてるわけですよね。その場合、必要なのは……」

カワバタは掌を上げた。

「ふと気づいてげんなりさせられることがあるのですが、ロシアの半分はすでに西側の、あのおぞましきプラグマティズムに染まってしまっているのではありませんか、もちろんあなたのことを言うわけじゃありませんが、わたしにはそう言えるだけのあらゆる根拠がある」¹⁹²

歓待の最中、カワバタのもとにタイヤ商事がライバルのミナモト・グループに買収されたという報が入る。負けを悟ったカワバタはセルジュークと共に自害を図り、まずセルジュークに切腹を迫るのだが、ちょうどそのときかかかってきた電話の内容に激高し、セルジュークの介錯も忘れてしまう。そしてそれまでの浮世離れした雰囲気は一転、カワバタはビジネスマンとしての本性を顕わにする。

第三の患者ヴォロジンが見るのは現代ロシアに生きるマフィアとしての妄想である。彼は仲間と共に麻薬を吸いながら、あらゆる麻薬の効果を凌ぐ、神の恩寵にも似た「永遠のハイ」について語る。そのほかにも麻薬、アメリカのサブカルチャー、チベットの神秘主義、スターリン、ロシア正教、マフィアとしての犯罪歴などに関する話題がとりとめもなく飛び交い、種々雑多な記号が浮遊しているこの妄想は、本作においてソ連崩壊直後のロシアの具体的状況をリアリスティックに描写する数少ない場面である。

3人の患者の妄想はどれもグロテスクに誇張された形で、あるいは西側の資本主義や合理主義、進歩的思想を、あるいは東洋の非合理的・非理性的なイメージを、あるいはソ連崩壊直後の混乱したロシアのイメージを描き出している。これらがまさにロシアを覆いつくす「表面的な記号」である一方で、彼らの一堂に会する場、患者たちの妄想をすべて包摂する

¹⁹¹ Пелевин. Чапаев и Пустота. С. 82-83. Пелевин 『チャパーエフと空虚』 85 頁。

¹⁹² Там же. С.221-222. 同上、223 頁。

精神病院そのものがロシアという国の暗喩、つまり「ロシアという名のクランケ」¹⁹³（グロイス）である。

それでは最後、主人公プスタの妄想は他の患者の妄想との比較においていかなる位置を占めるのだろうか。まず指摘しておかねばならない点は、4人の患者のうちプスタだけが最終的に精神病院を退院するという点である。それはつまり彼の妄想の終着点たる「虹の奔流」だけが、混迷を極める1990年代のロシアの状況から「脱出」する鍵となったということにほかならない。「虹の奔流」によって語られているものがチベット密教の思想、もっといえばチベット密教に受け継がれているインド仏教由来の「空」の思想に近似していることは上に指摘したとおりである。「虹の奔流」だけではなく加えて『チャパーエフと空虚』には仏教的な思想の影響が随所に見られる。『チャパーエフと空虚』は現代ロシアと革命直後のロシア、この2つの時間軸が織り合わされた物語であることは先述のとおりだが、実はこの小説は「虹の奔流」に飛び込んだプスタがその分裂した世界から脱出を果たした先にあるとされる「内モンゴル」で書いたという設定の作品である。この「内モンゴル」について、ユンゲルン男爵、通称「黒のバロン」はこのように主人公に語る。

「[...] だから、最後にひとつだけ言っておきたい。おそらく、いちばん大事なことだ」
「何ですか」

「どこにも存在しない玉座にたどりついた者が行きつく場所のことだ。われわれはその場所のことを『内モンゴル』と呼んでいる」

「われわれというのは？」

「チャパーエフとわたしでも考えてくれたまえ」男爵は笑みを浮かべた。「もっとも、君もいずれこの“われわれ”に加わるだろうことを期待しているが」

「それで、どこにあるんです、その場所は」

「もちろん、どこにもない。地理的な意味においてそれがどこかに存在すると言うことはできない。内モンゴルはモンゴルにあるからそう呼ばれているわけではなく、それは空虚を見る者の内面にある——まあ、本来、『内面』という言葉もまるで適当ではないんだが。モンゴルという名は実際には何も関係がなく、ただそう呼ばれているだけだ。それがどういふものかを口で説明するほど、無意味なことはない。ただこれだけは信じてほしい、そこは全人生を賭けてでも向かう価値のあるところだ。この世にはそこに辿り着くこと以上にすばらしいことはありえないんだ」¹⁹⁴

「虹の奔流」に飛び込んだ主人公プスタは、時間や空間といった概念から切り離された至上の世界「内モンゴル」にたどり着くことに成功する。そしてその僧院で暮らしながら『チャパーエフと空虚』を執筆することで自らの経験を読者に伝えるのである。

では一体作者がなぜ仏教にこだわるのか、なぜ「虹の奔流」がロシアのポストモダンの社会状況からの脱出口となるのかという問いに対して、どういった解答が与えられるだろう

¹⁹³ グロイス「西欧の下意識としてのロシア」103頁。

¹⁹⁴ Пелевин. Чапав и Пустота. С. 316. ペレーヴィン『チャパーエフと空虚』311-312頁。

か。まずロシアでは、ポストモダニズムという思想が従来の西洋中心のものの見方をラディカルに問い直す思想であったことから、ときに東洋思想とポストモダニズムに共通の特質を見て取る言説というものが生まれていたということを指摘しておきたい。先ほどグロイスとともに名前を挙げたエプシテインはその論考のなかで、右派と左派、唯物論と観念論など、お互いに対立する概念群をすべて否定し骨抜きの記事として利用することで自らを唯一絶対の判断基準として誇示するという、ソヴィエトの共産主義的イデオロギーに特有の「弁証法」が、西欧に先駆けてポストモダンの性質を備えていたと主張し、これを「マルクス主義版『道』思想とでもいうべき無の思想の技法」¹⁹⁵と呼ぶ。あくまでも喩え話としてなら、自らの存在を消し去ることで他のあらゆる事象に対し超越的な立場を取るというこのソヴィエト的弁証法なるものを、老子の「道」の思想（これはのちに禅仏教含む中国仏教に多大な影響を与えた）になぞらえることは不適切というほどではない。かくしてここに「共産主義＝ポストモダニズム＝無（空）¹⁹⁶」という、いささか胡乱な等式が出現する。

これを受け入れるなら、ペレーヴィンはこの世の「空性」を悟れと読者に呼びかけることで、すなわちポストモダニズム的であれ、ロシア（ソ連）的であれと同時に呼びかけていることになってしまう。しかし一方、肝心の作家本人は、まずポストモダニズムに対しては初期から一貫して否定的見解を示し続けているし（詳しくは第1章第3節を参照のこと）、ソヴィエト的なイデオロギーと仏教の間にもまったく相容れない性質を見ている。自身が仏教に興味を抱いたきっかけについて、ペレーヴィンは2002年のインタビューでこのように答えている。

私にとって仏教というのは、魂の領域に写るソヴィエト権力の射影と似たところのない唯一の宗教であるように思えたんです。それはまったく逆だということ、ソヴィエト権力というのがこの地上に疑わしげで神聖な秩序を投影しようという試みであるということ、私に理解したのはずっと後のことでしたが。仏教は完全にこの悪循環の外にいましたし、なにか妙に魅力的というか、安心させるようなところがありました。¹⁹⁷

ペレーヴィンはここで仏教とソヴィエト的イデオロギーを対置し、後者の呪縛から逃れる術として前者に言及している。1996年の『チャパーエフと空虚』発表時点でソ連はもはや過去のものとなっているが、それと入れ替わりで登場した新生ロシア社会を、表層的な記号の乱舞するカオスな空間と認識していたことはすでに見たとおりであり、「虹の奔流」「内モンゴル」などのイメージがポストモダンの悪循環からの脱出口として捉えられていることは確かだ。

上に紹介したエプシテインとペレーヴィンの東洋思想観のあいだには、非常に似通った部分と正反対とっていいほど異なる部分が存在する。つまり両者は、ロシア（ソ連）社

¹⁹⁵ Эпштейн М. Постмодернизм и коммунизм // Постмодернизм в России: литература и теория. М., 2000. С. 67. ミハイル・エプシテイン（望月哲男訳）「ポストモダンとコミュニズム」『現代思想 4 1997 vol.25-4』青土社、1997年、91頁。

¹⁹⁶ 原文で「無の思想」は«пустотное мышление»。

¹⁹⁷ “Victor Pelevin by Leo Kropywiansky.”

会が極度の放恣・無秩序・不安定の状態に置かれていると考え、そうしたバラバラの状態がある一点において抑えこむ栓のような役割を、老子の「無」の思想や仏教的「空」に見出すことにおいては共通しているが、その役割を担うとされるのは、かたやソ連共産党の絶対的な権力とイデオロギー、かたやそれにうちひしがれた一個人なのである。

ソ連崩壊前後のロシアでは、西欧で高度資本主義社会の発展を背景に発生したポストモダニズムがロシアの社会的文脈に沿うよう再解釈され、ソ連崩壊後にはロシア人が感じていた虚無感を合理的に説明したり、ときには西欧近代の歪みを批判することでロシアの文化的な劣等感を払拭したりするための思想へと変貌を遂げていったという経緯がある。望月哲男は「空虚とポストモダン文芸：ペレーヴィンの作品を中心に」と題された論考において、ロシアのポストモダニズム文学は『ロシアをいかに語り直せるか』という発想が様式上のポストモダンの志向と密接に結びつき、「形式はポストモダニズム的、内容はロシア的」になっていると指摘し、ペレーヴィンの『チャパーエフと空虚』を「ロシアの自己意識とポストモダンの文芸手法がきわめてユニークな結合を見せた例」として挙げている¹⁹⁸。こうした指摘は、前章で見た幾人かの批評家らの意見と同じく、ペレーヴィンという作家の表面的な「ポストモダニズム」性の奥に潜む真の特徴に到達しているようにも見える。しかし筆者の考えるところでは、ペレーヴィンの語りの主語は常に人ひとりであって、ロシアという国家の「自己意識」ではない。

この点について、ボグダーノヴァは以下のように述べる。

現代文学のプロセスの中でのペレーヴィンの位置を定義しようとするとき、批評家たちは「ファンタジー」（「最初のイメージ」）、風刺、「知的ポップス」（A.アルハンゲリスキー）、「もうひとつの」散文、コンセプチュアリズム、「ポストソヴィエト的シュルレアリスム」の代表的人物、「このようなサイバーパンクスタイル」（A.ナリンスカヤ）、ポスト構造主義、ポストモダニズムなどにペレーヴィンに関係づける。しかしその中のどれひとつにもペレーヴィンは本質的に（まったくもって）属していない。全ての定義の中でもっとも近いのは最後に挙げられたポストモダニズムだろうが、ペレーヴィンがポストモダニズムと一致しているのはおそらく「外形的に」のみ、「新しい」作家たちが宣言する、現在の形での国民性やあらゆる人間の生活設計の全面的な否認においてのみである。仮にポストモダニストたちが主に「ニヒリズム」や外的世界の脱構築といった観念に満足しているのだとすれば、ペレーヴィンは自分の世界を作り上げようとしている。仮にポストモダニストたちが外的世界の破壊について語りながら同時に内面的世界の全面廃棄を視野に入れているのだとしても、ペレーヴィンは人間のなにか肯定的な本質、主体（それは人間にせよ、動物、虫、植物、太陽光線や埃にせよ）の内面的な精神の有意味性を否定したりしない。¹⁹⁹

¹⁹⁸ 望月哲男「空虚とポストモダン文芸：ペレーヴィンの作品を中心に」望月哲男・沼野充義・亀山郁夫・井桁貞義ほか『現代ロシア文化』国書刊行会、2000年、306-307頁。

¹⁹⁹ Богданова. Субъективный мир Виктора Пелевина. С. 300-301.

ボグダーノヴァもまた、ペレーヴィンの「ポストモダニズム」的特徴が「外形的」なものに過ぎないという意見に与するひとりである。彼女の意見により妥当性があるとすればそれは、ペレーヴィンが結局のところ、良くも悪くも人間の「内面的な精神」を描き出すことにのみ注力しているという点も同時に見抜いている点である（この点については第1章第3節で「モノログ／ダイアログ」を軸に論じた作家の特徴とも関わってくる）。ペレーヴィンの作品はジェットコースターよろしく乱高下する「ロシアの自己意識」語りに翻弄され続ける一個人の意識につねに焦点が絞られ、いうなれば「形式はポストモダニズム的」だが「内容は個人的」なものである。

共産主義的イデオロギー、ひいてはロシア的価値観そのものの底が抜けてしまった当時のロシアにあって、ペレーヴィンは民族主義やキリスト教の伝統に回帰するのではなく、ポストモダンとの思想的連関を見て取られがちな東洋思想をあえて積極的に導入することで、そうしたニヒリズム的状况の打開を図った。ここに現れているのは、絶対的な肯定の概念である「空」によって、極度の相対主義、ニヒリズムとしての「空虚」を丸ごと吸い込み、1990年代のロシアにおいて特権的地位を占めようとしていたポストモダニズム的言説に対抗しようという試みだったのではないか。上に見てきたとおり、『チャパーエフと空虚』で精神病院に入院する患者はそれぞれが別個の妄想を見ている。最初に挙げた3人が見ているヴィジョンはそれぞれ西洋的・東洋的・ロシア的特質を分け持ち、お互いに排除しあうような性質の妄想だが、人々がそれぞれ別個の夢を見ながらそれでも精神病患者としての性質においては共通しているというのがペレーヴィンのロシア観であるといえる。資本主義やアメリカ的正義観にはまり込んだ人間も、それに抗してアジア的精神へのオリエンタリズム混じりのグロテスクな日本趣味に足を踏み入れる人間も、あらゆる価値観が入り乱れ混沌とするロシアでドラッグに溺れ犯罪に手を染めながら神の恩寵を待ち望む人間も、彼らは皆一様に、ポストモダンという大きな括りのなかであちらからこちらへと簡単に交換される「記号」にすぎない。そして人がいかなる記号としての役割を果たそうと、記号は記号であり続ける限りにおいて結局はポストモダンの真空に吸い込まれていき、この社会の非人間的機構の覇権を脅かすには至らない。

こうした状況の中でただひとり「空」の概念に到達した主人公プスタだけが、精神病院を退院することに成功する。ユンゲルン男爵は、「内モンゴル」についての話を聞きどうすれば空虚を目にすることができるのかと問うプスタに、自分を見ればよいと返答する。この会話は主人公の名が「空虚」を意味するロシア語「プスタ (пустота)」であるところからくる地口だが、実はこの作品のテーマそのものを表しているともいえる。空虚なポストモダンの世界と対等に並び立てるのは、強烈な意味に満ちたある特定の記号ではなく、本質的にからっぽな存在である人間だけなのである。ユンゲルン男爵との接見の後、プスタはこのようにいう。

「[...] ひとことで言うと、彼 [ユンゲルン男爵：引用者註] は僕に病院から出るよう勧めました。彼はこの絶えざる不安と恐怖に満ちた世界、無意味な思考の世界、どこへも向かわない逃走の世界を精神病院に見立てたわけです。それで——僕が正確に理解して

いるとすると——こう説明しました、精神病院なんて本当はなく、そう言っている彼自身存在しないし、そしてあなた、われらがチャパーエフもない。いるのは、ただ自分だけだ」と²⁰⁰

この言葉に対しチャパーエフは次のように応答する。

「[...] どんな世界にいるにしろ、お前はお前が行きついた世界の法に沿って生き、その法を利用してそこから逃げなくてはいいかん。病院から出るんだ、ピョートル」²⁰¹

世界が本質的に空虚で無意味ならば、そこに意味を充満させ「法」を打ち破ろうと考えるのは間違いである。なぜならあらゆる記号はそれ自体意味を持つが、それらの記号を一段上の次元から統括しているのはそれ自体には影も形も意味もないシステムであって、最終的には意味は無意味の中に吸い込まれてしまうからである。無意味と肩を並べうるのは無意味しかなく、そのためにペレーヴィンはロシア的ポストモダンの「虚無」に対抗する手段としての仏教的概念「空」を持ち出す。これら2つはそれ自体意味を持たないと言うことで似通っているが、ポストモダニズムの思想において空虚を担うのが社会であるのに対し、仏教における空性を内に宿すのは（少なくともペレーヴィンの作品世界では）ひとりの人間である。ポストモダンの袋小路を打開するために人は、なんらかの意味を有する記号となって世界を無益に泳ぎ回るのではなく、自ら無意味なシステムとなって、目の前のあらゆる記号を統御する超越的な存在にならねばならない。「空虚」という力の帰属を社会から個人に取り戻すことこそが、個人が記号としての「個人」ではなく真の個人として生きる唯一の方法であるということが『チャパーエフと空虚』でのペレーヴィンの主張である。

2-1-4. 『妖怪の聖典』における「虹の奔流」の分析に向けて

「虹の奔流」に飛び込み解脱を果たしたプスタは「内モンゴル」で『チャパーエフと空虚』と呼ばれることになる書物を物し、それを読むものにも彼が得たのと同じ救いを届けようとする。ポストモダニズムという思想が記号の終わりなき戯れのなかに西洋哲学伝統の「私」すら溶け込んで消えてしまう過程を解き明かしたものだとなれば、ペレーヴィンはその吹き荒れる記号の嵐のなかで消えかかる「私」がそれでも占めるべき立ち位置を読者に指し示す。『チャパーエフと空虚』は、ソ連崩壊直後のロシア人が感じていた虚無感を背景にポストモダニズム的言説がニヒリズムと一緒にたたにされたり、自国の文化や歴史が持つネガティブな性質の弁護に用いられたりなどし、それが持つ解放の思想としての力を失おうとしていたロシアにおいて、主人公の空虚を「空」へ、世界の否定的要素を肯定的要素へと一挙に転換しようとする試みであったように思われる。時折批評家は皮肉をこめて作者を「グル」（サンスクリット語で「指導者」「師」）と呼ぶが、ある意味でこれは正しい。前章で見たように、ペレーヴィンはソ連に現れたポストモダニズム的文化の特徴をよく学んで

²⁰⁰ Пелевин. Чапаев и Пустота. С.366. ペレーヴィン『チャパーエフと空虚』360頁。

²⁰¹ Там же. С.367. 同上、361頁。

創作をおこなっていた形跡があるが、そこではむしろポストモダンの社会状況にあって則すべき（宗教的、と形容するのがもっとも正しいであろう）倫理を描こうとしているのであって、その点において彼は、たとえば前章で言及したコンセプチュアリズムの芸術家たちや、スチョープ的戯れによって世のしがらみをかわして生きる世知を身につけた大衆とは異なる方向を向いていたといえる。

続いては『妖怪の聖典』において「虹の奔流」に託された思想がどのように働いているか分析を始めねばならないところだが、ここですぐに分析に取り掛かるのは性急である。確かに『妖怪の聖典』においても「虹の奔流」は上に説明してきたとおりの意味を持ち、『チャパーエフと空虚』のそれと基本的な性質に異同はないと考えられる。しかし一方で『チャパーエフと空虚』と『妖怪の聖典』の間には8年という隔りがある。その8年の間にペレーヴィンは『ジェネレーション〈P〉』と、長編『数』を含む作品集『過渡期の弁証法』を発表しており、ペレーヴィンの問題意識は『チャパーエフと空虚』とそれ以後の『ジェネレーション〈P〉』『数』『妖怪の聖典』の3作の間ではっきりとした変化を見せているのである。

ペレーヴィンの創作の根底に「脱出」への志向が埋め込まれているということは、ここまでもすでに指摘してきた。中村唯史「脱出、空虚、ロシア：ペレーヴィン文学の時空間」では、「ペレーヴィンの文学に固有の——あるいは少なくともドミナントな——時空間は『脱出』である。[...] この型は作中に複数の世界が存在することを前提とする。脱出、逃走、解放とは、『今ここ』から『もう一つの世界』への移動にほかならないからだ²⁰²という指摘がなされ、「脱出」が描かれる代表例として1990年の中篇「世捨て男と六本指」1993年の中篇「黄色い矢」などが挙げられている。そこで『チャパーエフと空虚』における精神病院の役割を果たすのは鶏舎や列車であり、最終的に主人公たちは様々な人物や思想がうごめく混沌の世界からの脱出に成功する。こうした「脱出型」作品の1990年代における到達点が1996年の『チャパーエフと空虚』であるという見方が可能だろう。プスタの主治医チムール・チムーロヴィチにならって「完全なカタルシス」と呼んでも、あるいはチャパーエフとの問答によって到達した「悟り」と呼んでも構わないが、いずれにせよプスタは「虹の奔流」に飛び込んだことによって、ありとあらゆる仮想渦巻く現世を逃れ、時間・空間の概念にすら束縛されない「内モンゴル」へと華麗に逃走する。

ところが、続く『ジェネレーション〈P〉』、そして『数』では、中村が「脱出型」からの派生系として「閉塞型」と呼んだ、世界からの脱出の試みが不成功に終わるタイプの作品の特徴が顕著になってくる。両作品からは『チャパーエフと空虚』のラストに見られたような、既存のあらゆる秩序やイデオロギーを一時に振り払い世界から脱出していく軽みは消え失せ、登場人物たちは最後まで不条理な現実に取り巻かれ続けている。

これらの作品に充満する重苦しいムードは、作品内で資本主義というテーマが前景に出てきたことと関係があると筆者は考えている。ソ連崩壊直後の混乱のなかで、その混乱そのものを肯定し、未だ来たらぬ未来を担保にして「ここではないどこか」へと「脱出」するのだという無邪気な感覚は、新生ロシアが資本主義社会として徐々に安定を獲得しつつあつ

²⁰² 中村唯史「脱出、空虚、ロシア：ペレーヴィン文学の時空間」『現代文芸研究のフロンティア（VI）』北海道大学スラブ研究センター[<http://src-h.slav.hokudai.ac.jp/coe21/publish/no4/nakamura.pdf>]

た状況においては、逆説的に作者のなかで希薄になっていったはずだ。『ジェネレーション〈P〉』や『数』では、作品の舞台が基本的にモスクワを中心とする現代のロシアに固定され、『チャパーエフと空虚』で「現代ロシアの精神病院／内戦期のロシア」という二重の舞台設定が醸し出していたファンタジー性・寓話性は著しく低下している。理想的な逃避先としての「内モンゴル」はもうそこには存在しないのである。

こうした状況を経て、『チャパーエフと空虚』から8年後、『妖怪の聖典』に「虹の奔流」は再び姿を現す。これはつまり再度解放への希望を作品に書き込もうとする作者の意志の発露にほかならない。しかし『ジェネレーション〈P〉』や『数』と同じく閉塞した現代のロシアを舞台にする本作で、「カタルシス」であろうと「悟り」であろうと「脱出」であろうと、現状の根本的な解決に対するアプローチのあり方は以前のように楽観的で幻想的なものではありえず、必然的に違う形を取らざるをえない。ここに現れる変化に注目すれば、20世紀から21世紀へと時代が移り変わる節目の時期に、作家の問題意識がいかに変容していったのかが見えてくるはずである。その分析のためにまずは次節、『ジェネレーション〈P〉』と『数』におけるペレーヴィンの問題意識について詳しく見ていくことになる。

2-2. 資本主義の桎梏

本節で分析の主対象となるのは1999年の長編『ジェネレーション〈P〉』と2003年の長編『数』である。また『数』が収録されている作品集『過渡期の弁証法』の他の短編にも適宜言及する。これらの作品に共通して見られるのは、資本主義というシステムにとり憑かれた現代ロシア社会にペレーヴィンが注ぐ皮肉な視線である。ペレーヴィンの消費社会批判の要諦は『ジェネレーション〈P〉』のほうによりはっきり現れているため、まずはこちらを精査していくことにしよう。

2-2-1. 『ジェネレーション〈P〉』の「失敗」

『ジェネレーション〈P〉』の前作『チャパーエフと空虚』で主人公プスタは、自分の人生が「ある特定のパラダイムにおいて予定されていたにもかかわらず、実際にはまったく違う状況で展開されることになってしまった」²⁰³ために精神の分裂という危機に直面することとなったが、これには1962年に生まれ1991年のソ連崩壊を迎えたペレーヴィン自身の体験が色濃く反映されていると考えられる。そして続く『ジェネレーション〈P〉』の主人公ヴァヴィレン・タートルスキーは、作者のアルターエゴの特徴をさらに強く備えることになる。タートルスキーは最初「技術大学」で学ぶが、そこに在学中のある夏にパステルナークの詩を読んだことがきっかけで「文学大学」に入学しなおす。きっかけがパステルナークであったかどうかはともかく、学歴に関してこれはまさしくペレーヴィン本人がたどった過程と同じである。タートルスキーは大学でソ連内の諸言語の翻訳を学びつつ「永遠のための仕事」たる詩作に耽る未来を夢見ているが、ソ連崩壊という大事件が彼を見舞う。

その後、いつの間にか彼の将来にとって重要なある出来事が起こっていた。タートルスキーが転職を決めた丁度同じ時期、刷新と改善を開始したソ連邦があまりに改善され過ぎたばかりにその存在を停止したのである（国家が涅槃に達することが出来るのだとすれば、これこそがその実例であった）。そのため、ソ連邦諸民族言語からの翻訳といった話はもはやあり得なくなったのである。²⁰⁴

ソ連が崩壊したことによりタートルスキーの心中では、文学の不朽の価値という観念にも重大な疑念が差すこととなる。そうして詩人の夢を放棄したタートルスキーは卒業後、チェチェン人の経営する売店の売り子という不本意な仕事で糊口をしのぐことになるが、あるとき偶然再会を果たした大学時代の友人モルコーヴィンに誘われ、コピーライターとしてのキャリアを歩み始めることになる。「ドラフト・ポディウム」なる広告会社で働き始めたタートルスキーは「広告業界のヒエラルキーをさらにワンステップ跳び上がろう」²⁰⁵という意気込みを抱きコピーの製作に注力する。コピーライターとしての才能を発揮するタートルスキーは4つの広告会社を渡り歩き、物語の最後、政治家や政商の3D映像を用いたコ

²⁰³ Пелевин. Чапаев и Пустота. С. 48. ペレーヴィン『チャパーエフと空虚』53頁。

²⁰⁴ Пелевин. Generation «П». С. 13-14. ペレーヴィン『ジェネレーション〈P〉』11頁。

²⁰⁵ Там же. С. 34. 同上、31頁。

マーシャルによって広告業界を、ひいてはロシア社会全体を牛耳る「養蜂研究所」のトップであるアザドフスキーに代わって社会を支配する「神」の地位に就くことになる。作品にはタタールスキーが作り出す広告のコピーや麻薬やまじないによる幻覚など、様々なイメージが雑多に盛り込まれ、それらがときにポップ・アートの、ときに神秘主義的な雰囲気を醸成しているが、そういった要素を脇に置いた基本的な物語の筋は、タタールスキーが広告業界（資本主義社会）の裏側に隠された秘密を学びつつ、古代バビロニアの聖塔ジックラトに見立てられた広告業界のヒエラルキーを上昇していくというものである。

1991年のソ連崩壊後、西側諸国に遅れて市場経済の荒波が押し寄せたロシアでは、2000年にさしかかろうかという時期に発表されたこの作品になってはじめて、広告という消費社会の象徴ともいべきテーマが文学上で真正面から扱われることとなった。作者のそうした狙いはロシアの一般読者にとっては非常にアクチュアルなものとして受け止められ高い売れ行きを示し、2011年には映画化もされた一方、西欧の資本主義制度下で数十年前に発生したポップ・アートの手法やボードリヤールの「シミュラクル／シミュレーション」概念を援用した資本主義批判というテーマに格段の新規性も見出しづらく、そこに『チャパーエフと空虚』のペレーヴィンらしさを期待していた批評家たちの落胆が見え隠れする。コザク&ポロトフスキー『ペレーヴィンと空虚の世代』にはこうある。

一面からすると『ジェネレーション〈P〉』はペレーヴィン作品の中でももっとも有名な作品のひとつであり、再販が多くされ続け作者に国民的な栄誉と経済的な豊かさをもたらした。図書館のデータ（これを信じない理由などないのだが）によると、過去10年以上でこの本の出版部数は36万部を数える。あらゆるテキストのコーパスのなかから映画監督のヴィクトル・ギンズブルグが映画化のためにまさに本作を選んだのも訳のないことではない。映画『ジェネレーション〈P〉』は2011年に公開された。

同時にこれほどの非難と批判を浴びた本をほかに呈示するのも難しい。²⁰⁶

そうした「非難と批判」の例としては、ペレーヴィンの創作初期から彼に注目し論評を続けてきたA・ゲニス以下のような発言が挙げられるだろう。

ペレーヴィンは過去10年間の盛んな仕事によってわが国の文学を21世紀に真正面から向かい合うように展開した。彼は本というものを、それを毛嫌いするように避けてきた読者のもとに返し、インターネット上の若者たちの心をつかみ、批評家たちをイライラさせ、眠たげな西側の注意をひきつけ、3巻の作品集を出してなお40歳にも達していない。

『ジェネレーション〈P〉』は彼の初めての失敗だ。惰性で書かれたこの長編は一休みのきっかけである。次回作は、それが前作と似たところなくなると確約できて初めて執筆されるべきだろう。²⁰⁷

²⁰⁶ Козак., Полотовский. Пелевин и поколение пустоты. С. 90-91.

²⁰⁷ Генис А. Феномен Пелевина. [<http://pelevin.nov.ru/stati/o-gen1/1.html>]

また S・キバリニクは『ジェネレーション 〈P〉』に散りばめられた広告という素材は作品を一種のポップ・アートに変えているとしながら次のように述べる。

「芸術のアイデアや不滅の作品を作り出すのでは全然ない」のに「それを買わせる」ことがその技術の本質であるポップ・アートが公式の芸術たりえるのは、当然のことながらアメリカでのみである。ロシアの文化においては、立体未来派がロシアの看板を民衆の詩歌と比較しつつ賞賛し、「看板の国民博」というアイデアを提唱した。しかしこうした跪拝の態度は非常に美学的な性格を持っていた。彼らの誰も決して、いまロシアにおけるウォーホルのエピゴーネンがそうしているように、本当に広告を発達させようとか消費物資を崇めようなどとは思ってもよらなかったのである。ロシアの芸術にとってこれは今我々がそうでなくとも持っている「キッチュ」への転落である。²⁰⁸

批評的な観点からいえば、手法面での既視感や、消費社会に対する批判や分析に比重がかかるあまり物語としての強度が失われている点など、たしかに『ジェネレーション 〈P〉』には批判を受けるべき種が多い。この作品を作家のキャリアにおける「一休みのきっかけ」となりうると述べたゲニス²⁰⁸は慧眼であった。資本主義制度の克服という課題を中心に据えたことで、彼がその問題に対してひとまずの結論を与えるまでには5年もの歳月、つまり1999年の『ジェネレーション 〈P〉』から2004年の『妖怪の聖典』までの時間がかかったのである。それまでのペレーヴィン作品が持っていた解放感、現実の文脈からある程度切り離された寓話的な物語空間でこそ可能だったともいえるが、隠喩的性格の強い閉ざされた精神病院から20世紀のモスクワに舞台を移したとき、作家は容易には打開不能な「閉塞」に突き当たらざるをえなかったということになるだろう。では資本主義システムとの格闘は『ジェネレーション 〈P〉』においてどのように開始され、そして失敗に終わったのか。それを知るためには『ジェネレーション 〈P〉』の構造に注目する必要がある。本作の構造は「上昇」と「円運動」の2つの組み合わせから成っており、この作品の悲劇的特徴は頂上を目指し「上昇」していく垂直・直線的運動がいつの間にか終わりなき「円運動」に絡め取られ、行き先を失うという点に存する。この「上昇」の線を象徴するのがペレーヴィンが「60年代的理想」«идеал шестидесятничества»と呼ぶものであり、一方の「円運動」を司るのが資本主義システムであるといえる。ではまず前者の「上昇」から詳しく見ていくことにしよう。

2-2-2. 「60年代的理想」と「上昇」への志向

『ジェネレーション 〈P〉』の主人公の「ヴァヴィレン」(Вавилен)という変わった名前は、「ヴァシーリー・アクショーフ Василий Аксенов」と「ウラジーミル・イリイチ・レーニン Владимир Ильич Ленин」という2つの名から頭の文字を取って(В/А/В/И/Лен)構成されている。これはヴァヴィレンの父親が「共産主義への信仰と60年代的理想を心の中で融合

²⁰⁸ Кибальник С. Поп-артистские стратегии Виктор Пелевина («Македонская критика» «оборотня»-постмодерниста) // Богданова О., Кибальник С., Сафронина Л. Литературные стратегии Виктора Пелевина. СПб. 2008. С. 23.

させた」²⁰⁹結果であるとされている。主人公の名前になんらかのシンボルとしての機能を付与するという古くはゴゴリにも通じる手法は『オモン・ラー』のオモン（「特別任務警察隊」の意）や『チャパーエフと空虚』のプスタ（「空虚」「無」等の意）でペレーヴィンが常々用いてきたものである。レーニンの名が共産主義そのもののシンボルとして用いられることは容易に理解できる。ではもう一方のアクションノフという名前が体现し、誕生の瞬間にタタルスキーが背負わされた「60年代的理想」とはなにか。これを理解してはじめて、ペレーヴィンが『ジェネレーション〈P〉』で描こうとした「P世代」特有の悲劇が理解できる。

ソ連崩壊後詩人の道を諦めチェチェン人グセインの露店で働いていたタタルスキーは、大学時代の友人モルコーヴィンと偶然再会し、彼の紹介でコピーライターとして働き始める。物語の序盤、タタルスキーがタバコ「パラメント」の広告を作成中、資料を探すため自室の押入れを漁っていると、「60年代に出版されたフランスの左翼実存主義者」²¹⁰の著作などのほかに、「ティハマート-2」と書かれたファイルに挟まれた見覚えのない資料を見つける。まずここで唐突に現れる、押入れにしまい込まれた1960年代の実存主義関係の著作というものが、タタルスキーの知的形成の有様を示す一種の隠喩のように機能している。「雪解け」という言葉に象徴されるように、1960年代という時期はソ連において他の時期とは一線を画す独特の開放的な雰囲気を持っていた。そしてそれを体现するのが主人公の名前の元となった作家アクションノフである。

アクションノフは1932年現タタルスタン共和国カザンに生まれ、1956年にレニングラード医大を卒業した後、医者として働くかわら執筆を開始する。1960年に『同期生』、1961年に『星の切符』が発表されると、モダニズムの影響を強く受けた文体で活力溢れる新時代の若者像を描いたこれらの作品は多くの支持を集め、一躍人気作家の仲間入りを果たした。

代表作『星の切符』が書かれた1961年は、ソ連という国にとって決して等閑視することのできない年である。その点については、第1章第2節でも参照したワイリとゲニスとの共著『60年代人：ソヴィエト人の世界』に詳しい。この年、ガガーリンが人類史上初の宇宙飛行を成し遂げ、レーニン全集の最終第22巻が刊行された。そしてソ連共産党の第三綱領において、20年後を目処に共産主義は完成されると宣言された。第三綱領の宣言を以つてもはやその年は1961年ではなく「紀元前20年」になり、ソ連の人々は20年後を待たずして共産主義的ユートピアを生き始めていたと『60年代』では述べられている。ソ連の60年代に生きていた人々とは、ゲニスとワイリによれば、トマス・モア『ユートピア』やカンパネッラ『太陽の都』に比される「ソ連共産党第三綱領」という文学作品中の住人のことなのである。

完成された共産主義体制の影響下に入るであろう空間的・時間的範囲について、『60年代人』では以下のように記述される。

新綱領の「序文」では、どういった空間的範囲が問題にされているのかについて、次の

²⁰⁹ Пелевин. Generation «П». С. 12. ペレーヴィン『ジェネレーション〈P〉』10頁。

²¹⁰ Там же. С. 44. 同上、41頁。

ように語られている。「党は共産主義の建設を全人類の利益に呼応する非常に大きい国際的課題と見なしている」。まさにこのとおり、全人類の、なのだ。

時間的制限に関しては、綱領の最後の一文に明記されている。「党は厳粛に宣言する。今日の世代のソヴィエト人は共産主義の下に生きることになるだろう!」

「今日の世代」、これは人それぞれにはっきりしていた。孫が成長を遂げるとき。息子が結婚するとき。大人になるとき。²¹¹

ソ連史における最重要の指標と捉えうる年にアクションノフの『星の切符』は発表されたわけだが、この作品に登場する大学入学直前の若者たちや若手の学者、あるいは前年の『同期生』の主人公である新米医師たちこそ、20年後、共産主義「元年」以降の未来において、完成された共産主義体制の下で生きることを綱領によって約束された「今日の世代」だった。

『星の切符』で中心となる人物は2人おり、まず1人目の主人公ディームカ（ドミートリー）は、大学進学を目前に、ソヴィエト的で単線的な「理想」のキャリアを歩むことに反発を感じ、いわばモラトリアムの期間として、友人3人と共にエストニアへ旅に出る。ディームカは旅先で映画監督と交友関係を持ち、ヒロインと恋に落ち、あるいは漁船での過酷な労働に従事などする中で、徐々に成長を遂げていく。もうひとりの主人公ヴィクトルはディームカの兄で、現在学位論文を準備中の技術系の大学院生である。エンジニアという「理想」の職業を今にも獲得しようとしているヴィクトルは、まさに典型的なソ連のエリート像を体現している。だが彼は実は学位論文とは別にもうひとつ、自らの着想を書き溜めたノートを持っており、その内容が学位論文はおろか学会における定説すら根底から覆してしまう内容のため、それを一学生に過ぎないヴィクトルが発表しようとしているという噂が流れると、彼に対する嘲笑と警告が周囲から押し寄せる。そのためヴィクトルは、学会の権威と慣習とに従い安定的なキャリアを築き上げるのか、あくまでも学術上の真理を追究し、代償として自らの立つ位置を危うくするのか、板挟みの状態に置かれているのである。

『星の切符』はこの兄弟の物語が交互に語られる形で進んでいく。小説全体を通して現れてくるのは、祖国への愛や共産主義への信頼を保ち続けながらも、国家によって約束された未来に飽きたらず、新たな道を模索することをやめない能動的な若者像である。『星の切符』の前年に発表されたアクションノフのデビュー作『同期生』(1960)の翻訳を1965年に手掛けた原卓也はそのあとがきで「革命とか国内戦、コルホーズ運動などということは、祖父や父親の話で知っているだけだし、スターリンの粛清もまったく知らないにひとしい」²¹²1930年代生まれの作家たちを「第4の世代」や「60年代人」として紹介し、続けて以下のように述べている。

彼らの1人、ヴィクトル・コネツキイは《われわれ以前の世代は恐怖の中で育ったが、われわれは希望と信頼の中で育った》と語っている。こうした言葉は、西欧ではともすると、ソビエトの怒れる世代の発言といったニュアンスでとらえられがちだが、この言葉から

²¹¹ Вайль., Генис. 60-е. С. 15.

²¹² ワシーリー・アクションノフ（原卓也・草加外吉訳）『同期生』白水社、1965年、321頁。

いたずらに過去への不信とか、あるいは反体制的なひびきとかをひきだそうとするのは誤りである。彼らとて社会主義の未来に対する強い信頼に貫かれていることはいうまでもない。いや、むしろ彼らの信頼は、スターリン批判後の社会から芽生えた新しいオペチミズムにみちているとさえいえるだろう。²¹³

作家のこうした気質は続く『星の切符』にもそのまま発揮されていると考えるべきである。確かに『星の切符』に登場する青年たちはソ連の現実に対する懐疑的な態度を隠そうとしない。また恋人を恋敵に奪われると嫉妬に駆られて水中銃を持ち出し、ライバルを待ち伏せて殺そうとさえするディームカの姿は、共産主義国家樹立に向けて読者を教化しようとする社会主義リアリズムの枠に到底収まりきれない人物像を端的に示す例であろう。しかしながら、結局のところ物語に登場する若者たちは、ソ連によって保証される「社会主義の未来に対する強い信頼」を前提に持つ限りで、こうした放埒な生を謳歌することができているのだということを見落としてはならない。この時期のアクションノフ作品は、ソ連の政治・社会がある程度の成熟を迎えようとするなかで、あらためて個々の人間の実存の問題に目を向けたとき、充実した生とはいかなるものでありうるのかという問題を追及したものであるといえる。

『星の切符』のラストシーンでディームカは実験中の飛行機事故で死亡した兄ヴィクトルの部屋でベッドに寝転び、小さな窓を見つける。

ぼくは仰むけに横たわり、いつもヴィクトル兄さんが眺めていた小さい空の一角を眺める。と、不意に、この細長い空のきれはしの縦横の割合が、星のパンチをいれた汽車の切符に似ていることに気づいた。

これはおもしろい。実に、おもしろい。ヴィクトルはこれに気づいていたんだろうか？ぼくがそこをじっと穴のあくほど眺めていると、頭がくらくらしてきて、いままでこの人生におこったすべてのことが、いや、これからおこるであろうことまでがなにもかも、ぐるぐるまわりはじめた。そしてぼくはもう窓じきいに横たわっているのはぼくなのか、それともそうでないのか、自分でもわからなくなってしまふ。やがて今度はぼくの頭の上で、至高の意味を秘めたほんものの星がぐるぐるまわりはじめた。

なにはともあれ、

これはいまやぼくの星の切符なのだ。

ヴィクトルはこれに気づいていたかどうか。しかし、とにかく彼はこれをぼくに残してくれたのだ。この切符を。しかし、どこ行きだろう？²¹⁴

ここでは「星」というイメージによって、どこまでも広がる宇宙、垂直方向への終わりなき「上昇」が想起される。若き主人公の尽きせぬ可能性を暗示する爽やかな終幕だが、皮肉

²¹³ 同上、322-323 頁。

²¹⁴ ワシーリー・アクションノフ（木村浩訳）『星の切符』（木村浩・草加外吉・原卓也・江川卓・小笠原豊樹訳）『世界文学全集 30 アクションノフ／ネクラーツフ／テンドリャコフ／ソルジェニツィン／アイトマートフ』集英社、1965 年、183 頁。

な言い方をするなら星の切符の行き先はディームカが問うまでもなく決まっている。それは20年後に完成するはずの共産主義ユートピアである。それは終着駅であると同時に、そこからソ連という国が永遠の発展を始める始発駅でもあるのだが、なにはともあれすでに誰かの手のよって切符に「星のパンチ」は入れられており、ディームカや同世代の友人たちは社会主義国家ソ連という列車に乗り込んでいる。あとはその快適な車両に揺られながら、社会的な理想の実現と個々人の実存の問題をどう擦り合わせるかを考えるだけでよい。本論の論旨に照らせば、ここでペレーヴィン1993年の中篇『黄色い矢』との対比に注目してもよいかもしれない。『黄色い矢』の登場人物たちは自分が電車に乗っているという事実ですら気づかず、先頭も最後尾も見えない、無限に続くかのように思われる列車の中でめいめいの生活を営んでいる。『星の切符』の文字どおり空に抜けていくような解放感とは対照的である。

1960年代のアクショーフがサルトルやカミュに代表されるような「フランスの左翼実存主義者」の影響を直接に受けていたかどうかは定かではない。しかしすくなくとも、アクショーフが当時の西欧の文学・芸術を積極的に受容していたことは、以下のような描写から裏付けることができる。

「勉強しなくちゃだめだ、とつくづく感じたんだよ。憶えているだろう、ついこのあいだのことだが夜中にぼくはげらげら笑いだした。あのとき、きみはぼくに枕をなげてよこした。あれはぼくが自分自身をあざ笑ってのことなのさ。『おい、この馬鹿野郎、貴様は至上主義とかタシズムとか実存主義がどんなものか知っているくせに、ルーベンスとレンブラントの区別もできないじゃないか』と、まあ、こう考えたのさ。文学にしても同じことさ。現代物しか知らないんだから。ヘミングウェイやベルならまる暗記してるぐらい読み、イオネスコのことも少しは聞き知っているけど、ツルゲーネフの作品ときたら、教科書の副読本にのっていた《歌い手》しか読んでないんだから。[...]」²¹⁵ (『星の切符』)

「フォーマー!」彼女は、たてがみ氏に叫ぶ。「あなた、英雄気取りになったり、青年の代表だなんて、思ったりしないでください。むろん、自然主義は古いわ。でも、リアリズムは、違いますよ。ヴルーベル、マルケ、セザンヌ、マチスなんかは、あなた、どうお思いになるの? これはりっぱな芸術ですよ! あなたのおっしゃるブラックやポロックなぞとはわけが違いますよ。[...]」²¹⁶ (『同期生』) (傍点原文)

1963年8月のレニングラードでは、サルトル、ボーヴォワール、ロブ・グリエらが招かれヨーロッパ作家会議が開催されるなど、1960年代にソ連と西側の知識人との交流は断絶していたわけではまったくなかった²¹⁷。引用文中に見られる西欧の作家・芸術家の名前から察するにアクショーフは、社会主義リアリズムというソ連の公式路線を完全に無視する

²¹⁵ アクショーフ『星の切符』178頁。

²¹⁶ アクショーフ『同期生』230頁。

²¹⁷ 原卓也『スターリン批判とソビエト文学』白馬出版、1973年、316頁。

ことはできなかったにせよ、西側のモダニズムに区分けされる思想・芸術の流行に積極的に注意を向けていた作家のひとりであった。原卓也の指摘によればアクションノフはデビュー当時からヘミングウェイに影響を受けていたし、作品中には「太陽族」（原文では「スチリャーガ *стиляга*」で、これは「スチーリ (*стиль*)」＝「スタイル」からきており、「スタイリスト」と訳せる²¹⁸⁾と称される、共産主義とジャズを同時に愛し、自由と主体性を奉じてフリー・セックスの発想にまで行き着く若者たちも登場する。スチリャーギの思想は 1960 年代には欧米各国でその姿を見せ始めていたビートニク文学やヒッピー・ムーブメントなどの流行と呼応する部分があった。

『ジェネレーション〈P〉』のタートルスキーの父親がまさにこうした世代に属していたという設定になっている。

タートルスキーの父親が容易に想像できたと思われる忠実なるレーニン主義者というのは、自由奔放に綴られたアクションノフのページからマルクス主義がそもそも自由恋愛賛成の立場であることを有り難く理解するような人物であるか、あるいはジャズ狂いの審美家で、とりわけ息の長いサクスのルラードを耳にして突如共産主義の勝利を自覚するような人物であった。だが、こんな風に考えていたのはタートルスキーの父ばかりではなかった、——ソ連の 50 年代と 60 年代の世代が丸ごとこうだったわけで、彼らは世界に向けて自作の歌を贈り物として差し出し、暗黒宇宙の空虚に向けて最初の衛星を発射したのだ——結局到来しなかった未来の 4 本足の精子を。²¹⁹⁾

ここでいわれる「未来の 4 本足の精子」とはもちろん、1961 年のガガーリンの宇宙飛行に先立ち 1957 年にソ連が打ち上げた人工衛星スプートニク 1 号の 4 本のアンテナが念頭に置かれた表現である。偶然によるものかどうか、これと似たものとしてゲニスとワイリは『60 年代』で 1961 年のガガーリンの宇宙飛行のインパクトについて「天空は以前と同じではなくなった。なぜならガガーリンが、まるで男が女を孕ませるように、空を孕ませたからだ」²²⁰⁾という（いささか面食らうような）比喻を用いている。のちほど本章第 3 節で『ジェネレーション〈P〉』と『妖怪の聖典』との関連で詳しく見るように、ペレーヴィンは資本主義社会における「上昇」の欲求を男性的なものに見立てて創作をおこなうようになるのだが、共産主義と資本主義が 20 世紀をとおして大衆ユートピア樹立という「夢」を密かに共有していたことは、第 1 章第 2 節第 5 項でバック＝モースの議論を援用して述べたとおりであり、タートルスキーの父の世代が持つソ連的「上昇」の志向は、タートルスキーが現代ロシアの資本主義社会で発揮する「上昇」志向へと、表面的な形だけを変えて受け継がれていくことになるのである。

ここまでアクションノフが作品に描きこんだ「60 年代的理想」について見てきた。『同期

²¹⁸⁾ スチリャーガについては神岡理恵子「1950 年代の若者文化の伝播と現代における最重要の問題——ソ連の『スチリャーギ』をめぐって」(『現代文芸論研究室論集 れにくさ 第 2 号 2010』、東京大学大学院人文社会系研究科・文学部現代文芸論研究室、2010 年)に詳しい。

²¹⁹⁾ *Пелевин. Generation «П»*. С. 12. ペレーヴィン『ジェネレーション〈P〉』10 頁。

²²⁰⁾ *Вайль., Генис*. 60-е. С. 26.

生』や『星の切符』の若者たちに代表される「今日の世代」の人間は、綱領がその建設を保障するユートピアに1961年の時点で既に暮らしており、永遠に発展を続けるであろう共産主義社会への信頼を背景に、私的生活において自らの個人的幸福のあり方を問うた。そして最終的には、共産主義を帰着点とする世界史の直線的発展の図式に、国に選び取られたものとしてではなくあくまで自らの意思の選択に従って積極的に参加することを望む。ガガーリンの宇宙飛行がシンボリカルな役割を果たすなか、彼らはごく自然に、国家と一体となつての「上昇」を志向していたのである。

上記の説明を前提としてあらためて『ジェネレーション〈P〉』を読むと、タタールスキーが発見した「ティハマート-2」なる謎めいた資料が、主人公の意識下に誕生と同時に植えつけられた1960年代の「上昇」という理想を表現するものだということが明らかになる。タタールスキーの「ティハマート-2」に関する記憶は、幼少期にこのファイルを見つけ表紙を眺めたということのみであり、内容に関しては皆無である。何気なくページを繰ったタタールスキーの目に以下のような文面が飛び込んでくる。

バビロン：カルデアの3つの謎掛け

単語〈Вавилон〉の文字〈O〉の間からは擦り消した〈E〉が薄らと浮かび見えた——これは単なる書き間違えの訂正だったのだが、タタールスキーはそれを見た途端、動揺してしまった。誕生の際に授けられ、成人を機に放棄していた名前が、子供の頃友達に語って聞かせたように、彼の運命においてバビロンの秘儀の果たすべき役割について完全に忘れてしまっていた頃、彼に追いついたからだった。²²¹

幼少のタタールスキーはヴァヴィレンという風変わりな名前を恥ずかしがり、由来を古代都市の名称「バビロン」と偽り²²²、なおかつ他人には愛称で自分と呼ばせていた。さらに18歳のときに身分証明書を紛失したのをこれ幸いと、ウラジーミルに改名する。こうした消し去ったはずの過去を「バビロン」という言葉は否が応にも想起させ、彼の名に刻まれた「共産主義への信仰と60年代的理想」は簡単には拭い去れないことを印象づけるのである。

タタールスキーがさらにページをめくると見つかるのは、黄金のマスクを身に付けた黄金の肉体の女神イシュタルにまつわる儀式の記述である。イシュタルとは古代メソポタミア文明の神話に登場する女神である。バビロンの男たちはイシュタルとの性的な結合を通じて女神の地上における夫となるべくジックラト（神殿付属の巨大な聖塔）に登る。その儀式の参加者はイシュタルの輝きの投影とされる天の星々に似た模様を持つベニテングダケを服用し、ジックラトの階段を昇る途中の関門で3つの難問を解かねばならない。そしてもしそれが解けなければ、門番にジックラトから突き落とされ命を落とす、あるいは死を意味する去勢手術を受けることになる。これを潜り抜けジックラトの頂上にたどり着いたもの

²²¹ Пелевин. Generation «П». С.46. ペレーヴィン『ジェネレーション〈P〉』、43頁。

²²² ロシア語で主人公の名前ヴァヴィレン（Вавилон）とメソポタミアの都市名バビロン（Вавилон）は一字違いである。本論では後者を「ヴァヴィロン」とせず慣用どおり表記した。

のみが、晴れてイシュタルの夫となる権利を得る。3つの謎の内容は現在に伝わっていないが、一説によればそれは謎々や質問の類ではなく、なんらかの象徴的な意味を持つ3つのアイテムなのではないかともいわれる。その謎を解くためのカンニングペーパーのようなものも存在し、くじの神エンキドゥの神殿では解答が記載された表が売られていたという。この儀式は「大富籤」や「名もなき戯れ」などと呼ばれた。

「ティハマート」の描写は古代メソポタミア文明の神話・文化から材が取られている。題名の「ティハマート」もシュメル神話の海神ティアマト（ロシア語では **Тиамаг**）のもじりと考えられ、イシュタル、エンキドゥ、ジックラトなどのモチーフも同様である。しかし内容自体はペレーヴィンの創作によるものと見られる。イシュタルはシュメル語ではイナンナと呼ばれる大地母神、聖娼の性質を持つ女神で、性愛や星との関連は特定できるが黄金との関係に確たる裏づけはない²²³。エンキドゥは有名な『ギルガメシュ叙事詩』に登場しギルガメシュ王の友人となる怪物であるが、くじや賭博との結びつきは見られない。ベニテングダケというのは幻覚作用をもたらす麻薬として用いられるキノコで、これはシュメル神話との繋がりというよりはカルロス・カスターネダなどの神秘思想に作者が親しんでいたことからの影響を考えたほうがよさそうである。ここで再びゲニスとワイリの『60年代』を繙こう。

新石器時代のストーンヘンジ、バビロンのジックラト、エジプトのピラミッド、中国の仏塔、ヨーロッパの大聖堂。これらすべてが人間の目を空高くへと向けさせ、人間を高めた。人間が存在する限り変わることはない価値のヒエラルキーの中では、常に「上」がプラスの記号を伴って「下」に対立することになっている。つまり昼が夜に、右が左に、白が黒に、暖かさが冷たさに対立するように。普遍的な記号システムのせいで人は、帽子が落ちてしまうのではないかと心配しつつも、頭を持ちあげてしまうのだ。²²⁴（傍点引用者）

人間の上昇志向が古代の高層建築の比喩によって語られる点においてこれは『ジェネレーション〈P〉』にもそっくり当てはまる記述である。

1960年代的な「上昇」の理想と資本主義社会における「上昇」志向を同列に論じてしまってよいのかという疑問が出るかもしれない。しかしここで、一見ソ連崩壊という人生最大の事件によって大きな衝撃を受けたかに見えたタタールスキーの心性が、実はソ連崩壊以前と以後で大きく変わっていないということに注目せねばならない。ソ連崩壊前タタールスキーはソ連共産主義の体制に順応し、ソ連邦各国の言語を学んでその翻訳で生計を立てていこうとしていた。その夢が潰えると今度彼は資本主義のシステムに忠実にのっとり金銭の蓄積による社会的地位の向上を目指す。これは『チャパーエフと空虚』においてソ連の崩壊後新しく到来したロシア社会に適応できず精神的な疾患を発症したプスタとは正反対である。つまりタタールスキーは自分を取り巻く社会システムの意義を疑い抜くという

²²³ シュメル神話に関する記述は、以下の著作を参考にした。岡田明子・小林登志子『シュメル神話の世界：粘土板に刻まれた最古のロマン』中公新書、2008年。

²²⁴ *Вайль., Генис. 60-е. С. 22.*

ことを知らず、歴史や社会の直線的な発展の図式を保持し続ける。資本主義社会ロシアにうまく適合した「新ロシア人」たちに対する嫌悪感を隠さなかったプストタと異なり、タタールスキーは時折神秘主義や麻薬といった脇道に逸れはするものの、結局その社会システムによってプログラムされた幸福を追求することをやめない。これはまさしく『星の切符』のディームカたちが「スチリャーギ」としてソ連的模範を外れたかのようにふるまいつつも、最終的にはそうした規範に照らして「肯定的人物」であることをやめないのと同じである。タタールスキーはたとえソ連が崩壊しようがすまいが「60年代的理想」をしっかりとその名に刻み込んで生きており、だからこそ資本主義社会ロシアのヒエラルキーを順調に上昇していけるのである。

1960年代の「上昇」神話の欺瞞にペレーヴィンが最初にメスを入れたのが、宇宙飛行士を夢見る少年オモンを主人公にした1992年の長編『オモン・ラー』である。物語の最後、無限の彼方に広がる宇宙へと飛び立ったはずのオモンは、実際は地上でひたすら自転車を漕いでいたに過ぎず、地上（地球）という円すなわち悪循環に閉じ込められている。ペレーヴィンは評論家ネクラソフのインタビューに答えて、『オモン・ラー』は「宇宙政策についてではなく、ソヴィエトの人間の内的な宇宙について」²²⁵の物語であると述べている。この「内的な宇宙」こそ、ゲニスとワイリが指摘する「今日の世代」の構成員たちのユートピアであり、ソ連という宇宙の内部を果てしなく上昇していけると信じたソ連人たちの欲望の形である。こうして「60年代理想」の脱神話化をペレーヴィンがソツ・アートの手法により試み、ソ連崩壊後の社会状況の未決定性を担保に「脱出」の希望を作品に書き込むことで一定の成功を納めた矢先、次にロシア人の前に現れたのは資本主義という神話であった。ペレーヴィンは『ジェネレーション〈P〉』によって資本主義版『オモン・ラー』を書こうとしたのだとも考えられるが、後者で主人公が到達しえなかった高みに前者の主人公タタールスキーは到達している。タタールスキーが物語の最後、「養蜂研究所」の前社長アザドフスキーに代わってイシュタルの夫となり、ロシア社会を裏で統べる広告会社のトップに就任することはすでに述べた。これを「上昇」の究極的な達成と勘違いしてはならない。なぜなら資本主義社会においては実はヒエラルヒーの頂点など存在せず、そこに生きる人々の「実存」は、ちょうど『チャパーエフと空虚』で見た主人公以外の3人の入院患者の妄想のようにすべてが虚ろで交換可能な記号、そして社会を構成する「細胞」に過ぎないからである。これは一体どういうことか、次項で資本主義社会の「円運動」についてのペレーヴィンの見解を見ていくことにしよう。

2-2-3. 資本主義の「円運動」と偽りの「虹」

資本主義体制下で消費文化を生きるロシアの人々は、ペレーヴィンにいわせれば本来的な自己を喪失した人々であるということになる。そしてここに再びペレーヴィンの「虹」の思想の一端が現れる。『ジェネレーション〈P〉』の「虹」は「ティハマート-2」の中に見つかる。

²²⁵ Евгений Некрасов. Интервью с Виктором Пелевиным.

伝承によると、神エンキの妻エンドゥ（異説ではエンキの女性的位格とされるが、これはまず考えにくい。また、イシュタル像と同一化したものである可能性もある）がある時、運河の河岸に坐りながら、夫の贈り物である虹色の玉の数珠を数えていたという。燦然と太陽が輝くなかで、エンドゥは眠りに落ちてしまう。彼女の数珠は手から零れ、水中に落ち、ばらばらになって沈んでしまう。そこで虹色の玉たちは自分たちを人間なののだと思ひなし、水のある至るところに離散してしまった。彼らの元には自分たちの都市、国王、それに神々が現れた。[...] ²²⁶（傍点引用者）

ここでペレーヴィンは神の名前や役割を書き換え（たとえば女神イシュタルはエンキの妻ではなく娘。また「エンドゥ」とはギルガメシュ王伝説に登場する王の友人エンキドゥの別名であり、イシュタルとは関係がない）新たな創世神話を作り出している。妻が数珠を取り落としたことを知った神エンキは泥からエンキドゥという神を作り出し、彼に金色の糸を与え人間となったビーズの回収を命ずる。ここでエンキドゥは死を司る神とされ、エンキドゥは死んだ人間を金の糸に通して冥界へと運ぶともいわれている。また後代エンキドゥは商売を司る神という性質も持ったとされており、商人たちは「金の糸を通された強き者たちを高く掲げよ」²²⁷とエンキドゥに祈願する。また、エンキドゥが生きた人間を金の糸に通すと彼らは再び女神の首飾りとなって命を落とす。エンキドゥの金糸に通された人間たちの描写として以下のようなものが登場する。

古代の伝承には説明困難なモチーフがある。いくつかの原典資料には数珠玉人間がエンキドゥの糸を伝って這い上がっていくところが詳しく描写されている。ただその際、這い上がっていくのに手は使わない——手は眼と耳を隠すか、あるいは彼らを糸から挽ぎ取ろうとする白い鳥たちを追い払うのに使うからだ。数珠玉人間は先ず糸を飲み込むと、口と肛門で交互にしがみつきながら糸を伝って上がっていく。ただ、今ひとつははっきりしないのは、エンキドゥ神話にあるこのようなパンタグリユエルのディテールが一体何に由来するのかという点で、もしかするとこれは現存していない別の神話の残響なのかもしれない。²²⁸

歴史的な事実として古代バビロニアにおいて珍重されていたのはラピスラズリという青色に金の模様が入った石であり、おそらくは作者が自らの意志で「ビーズ＝虹色」という設定を作り出したことになる。ここでまた虹色が選択された背後にも作者の意図が感じ取れる。タタールスキーが上の記述を読んだ直後麻薬による幻覚症状の中で出会う竜ムシュフシュ（これもシュメル神話に登場するキャラクター）によれば、このビーズは人間の「アイデンティティ」である。しかし一方でムシュフシュは、「あの数珠玉が自分たちのことを人間と思ったというのではなしに、人間が自分たちを数珠玉だと思った」とか、虹色の玉の表

²²⁶ Пелевин. Generation «П». С. 164. ペレーヴィン『ジェネレーション〈P〉』161頁。

²²⁷ Там же. С. 164. 同上、162頁。

²²⁸ Там же. С. 165. 同上。

面の輝きは「実際には存在しない」などと述べている²²⁹。これは一体どういう意味だろうか。

そもそも作中で「アイデンティティ」という言葉は、この場面に先立って、タートルスキーがチェ・ゲバラの霊に教えを受ける場面で登場している。

アイデンティティとは偽のエゴであり、これでもってすべては語り尽くされる。現代人の状況を分析するブルジョア的思想は、このアイデンティティを通じて自らのエゴへ遡行することを大いなる精神的偉業と考えている。エゴが相対的に存在しないのに対して、アイデンティティは絶対的に存在しないからには、もしかすればそうとも言えるのかもしれない。ただ困ったことに、実際それはあり得ぬことで、遡行するための起点も終点も主体もありはしないのである。にもかかわらず、〈エゴに帰れ!〉あるいは〈エゴに進め!〉というスローガンには、この状況下において意味とは言わずとも、審美的正当性はあると仮定し得る。²³⁰

チェ・ゲバラの霊によれば、現代人は「オラヌス」(«ORUNUS»)。ロシア語では«рогожоп») という、口と肛門のみを持つ細胞として、経済活動をおこなう身体としての社会を構築する一部分に成り下がっている。しかし人間は通常その事実気づかない。なぜならオラヌスたる人間は、自分が飲み込んだものを自分のアイデンティティだと思い込む性質を持っているからである。チェ・ゲバラは人間のそうした状態を、テレビを見ているとき、人間がもはやそのテレビ番組を見る主体ではなく、番組の制作者に遠隔操作されるテレビ番組そのものになっているという言い方で説明し、そうした人間を「ホモ・ザピエンス」(「ホモ・サピエンス」(テレビのチャンネルを次々切り替える「ザッピング」と呼ばれる行為を掛け合わせた造語)とも呼ぶ。このオラヌスに関する記述は後に読者の前に現れる、口から金の糸を飲み込み肛門から出して糸をよじ登っていく人間=ビーズたちと自然に重ね合わせられることになるだろう。以上のようなチェ・ゲバラの現代消費社会に関する説明には、名前こそ言及されないものの、「今やわれわれはモノを使うひととしてというよりはむしろ、モノを読み取り、かつ選ぶひととして、つまり読解の細胞として生きている」²³¹と述べ、高度資本主義社会の本質を喝破したフランスの哲学者ボードリヤールの影響を見て取らないわけにはいかない。『過渡期の弁証法』所収の短編「フランス思想のマケドニア的批判」«Македонская критика французской мысли» (2003) にはボードリヤールならびに彼の主著『象徴交換と死』への言及がある²³²。また2015年『バットマン・アポロ』巻末の作者による用語解説には「シミュラクル」の項目が見られる²³³。広告やモードなどを中心テーマに据える2000年前後のペレーヴィンの書きぶりから考えると、この時期彼が資本主義批判の骨法をボードリヤールに学んでいたと見て間違いないだろう。

ムシュフシュもまた消費文化とテレビの関係についてタートルスキーに語る。ムシュフ

²²⁹ Там же. С. 174. 同上、171 頁。

²³⁰ Там же. С. 129. 同上、127 頁。

²³¹ ジャン・ボードリヤール (今村仁司・塚原史訳) 『象徴交換と死』ちくま学芸文庫、1992年、152頁。

²³² Пелевин В. Македонская критика французской мысли // Диалектика Переходного Периода из Ниоткуда в Никуда. Избранные произведения. М., 2004. С. 273.

²³³ Пелевин В. Бэтман Аполло. М., 2015. С. 473-474.

シュによれば「バビロンの塔」(ジックラト)とはテレビのことであり、テレビの中ではゴミの焼却炉さながら人間の「アイデンティティ」が「消費の火」によって焼かれ、その炎に焼かれている間だけ人間はささやかな幸せを感じることができる。「あの数珠玉が自分たちのことを人間と思ったというのではなしに、人間が自分たちを数珠玉だと思った」というムシュフシュの言葉は、オリジナルなき「アイデンティティ」を創出し、それを日々消費して暮らす現代人の有り様を表している。エンキドゥは人間たちをつかまえると、自分たちは虹色の数珠の玉であるという思い込みを正すために彼らを火で焼くとムシュフシュはいう²³⁴。

チェ・ゲバラの霊は、現代における「主体」や「客体」の意味はブッダが生きていた頃のそれとまったく異なっていると述べている²³⁵。チェ・ゲバラの霊の言を容れるなら、現代の消費社会を生きる人間は決して本来的な姿に立ち戻ることができないのだともいえる。かつて虹色のネックレスとして統一されていた人間たちはある時その原初の統一状態を剥奪され、今やかつての姿に戻ろうとすれば死と商売の神エンキドゥの手によって支配され偽りの自己像を与えられるのみである。「虹色の玉」とチベット密教の「虹の身体」とのつながりからこうした描写を見ると、現代人が余儀なくされる生の悲劇性が浮かび上がってくるだろう。自分たちがかつて虹色の宝玉だったと信じる人間たちは、市場の神エンキドゥが差し出す「金」の糸を抵抗なく飲み込み、「パンタグリユエルの」にグロテスクな運命を辿る。彼らが金の糸を上った先はエンキドゥの糸巻き(「車輪」の形をしているとされる)の円に続いており、彼らの「上昇」は思わず知らず糸巻きの上で展開される終わりなき「円運動」に絡め取られていくことになる。

ロシアの批評家 K・ジャコヴァは『ジェネレーション (P)』の物語構造について、つまり上に説明したようなバビロンの儀式とタタールスキーの社会的上昇のパラレルな関係について一般に流布している 2 種類の解釈について述べている。1 つ目は、イシュタルの地上の夫となることがそのまま社会的階梯を上り詰めたことを現し、よって主人公が「力とありとあらゆる幸福」を手に入れたという至極単純な見方であり、2 つ目は、タタールスキーが上り終えたジックラトは実はまだ 1 つ目のものであり、主人公の精神的探求、進化は今もって完了していないとするボグダーノヴァの見方である。この 2 つに共通しているのは、タタールスキーが描く直線的な上昇の軌跡を見たままに受け取っているという点であり、彼の精神的探求がジックラトを上り詰めた時点で終了するのか、あるいは今後も続いていくのかという違いは本質的なものではない。ジャコヴァは、『ジェネレーション (P)』の主眼は主人公が社会の階梯を登りつめるという事実より、その過程で世界の本質を理解し「完全なる知」を得るための試みの数々にあると述べ、物語の構造は線上というよりむしろ螺旋状であると指摘する²³⁶。

タタールスキーが作中でチェ・ゲバラや竜ムシュフシュの幻影に教授される資本主義社会についての真理は確かに作品の中核を成すものであるが、しかしジャコヴァは物語にやはりひとつの到達点があるという部分では先の 2 つの解釈に同調しており、その点で筆者

²³⁴ Пелевин. Generation «П». С. 173-174. Пелевин 『ジェネレーション (P)』 170-171 頁。

²³⁵ Там же. С. 116-117. 同上、114-115 頁。

²³⁶ Дьякова К. И все-таки он - SAPIENS: элементарная интерпретация романа В.О. Пелевина «Generation «П»». [<http://pelevin.nov.ru/stati/o-diakova/1.html>]

はジャコヴァとは意見を異にする。この作品の構造は、徐々に主人公の知識が広がっていき最後はある一点に到達できる螺旋状ですらなく、どれだけ上に進んでも結局は資本主義というシステムの悪循環に絡めとられていく出口なき「円」である。仮にタタールスキーが資本主義社会に関するあらゆる知識を手に入れたのだとしても、彼はそれによって資本主義社会の閉塞状態を打破する試みに向かうわけではない。そして前任者アザドフスキーがそうであったように、タタールスキーもいずれイシュタルに見限られたときには部下の手にかかって殺され、次の「夫」と取り替えられる資本主義社会という肉体の一細胞組織に過ぎないのであって、終わりなき円運動を続ける資本主義社会においては、人が生の絶頂に到達した瞬間がすなわち、後ろから糸を這って迫ってくる別の誰かに追い落とされ転落を始める瞬間なのである。人が資本主義社会の悪循環を脱出できるのは唯一死ぬときしかない。

タタールスキーはなぜここまで深く資本主義の論理に絡めとられてしまったのだろう。それこそは、この小説の表題ともなっている「P 世代」に属する人間にかけられた呪いのようなものである。物語が始まるとすぐに「P」という文字の意味は読者の知るところとなる。

その昔、ロシアには憂いを知らぬ若き世代が確かに暮らしていて、夏に、海に、太陽に笑みを送ると——〈ペプシ〉を選び取った。²³⁷

「P」とは「ペプシ・コーラ」(Pepsi cola)の頭文字で、ペレーヴィンはこのアメリカ発の炭酸飲料を、タタールスキーをはじめとして1970年代のソ連で少年期を過ごした世代のシンボルと捉える。ソ連におけるペプシ・コーラの歴史は1972年、ソ連とアメリカが食品流通に関する交渉で妥結し、アメリカのペプシコ社が「ストリチナヤ」ウォッカのアメリカでの販売と引き換えにソ連でのコーラ製造を許可されたことに始まる²³⁸（実際の製造開始は1974年²³⁹）。またアメリカのロシア文化研究者G・フリーディンによれば、1959年モスクワ・ソコルニキ公園で開催されたアメリカ産業・文化博でペプシ・コーラが振舞われ、人々はそれをもじもじしながらも飲み干すと「不意にくるっと向きを変え、もう一杯もらおうと再び列に並ぶためだけに、ぶらぶら歩いていった」²⁴⁰のだった。1953年にスターリンが死去し、I・エレンブルグ1954年の作品『雪どけ』の名を冠する開放的な時期が訪れたが、そこに海を渡って颯爽と登場したペプシ・コーラはロシアの伝統飲料クワスとは似て非なるもので、まさしく西側の大衆消費文化のシンボルとして、ソ連人たちとのファースト・コンタクトを遂げたのである。

先ず一番に考えられる原因は、ソヴィエト連邦のイデオログたちが真理は1つしかないと考えていたことにある。そのため〈P〉の世代にはいかなる選択肢もなかった

²³⁷ Пелевин. Generation «П». С. 9. ペレーヴィン『ジェネレーション〈P〉』7頁。

²³⁸ Как СССР обменял водку на «Пепси». [http://www.bigness.ru/articles/2012-11-16/pepsi/138148/]

²³⁹ ソ連におけるペプシ・コーラの歴史については、販売元であるペプシコ社のロシア語版公式ウェブサイト詳しい。

[https://www.pepsico.ru/%D0%BE-%D0%BA%D0%BE%D0%BC%D0%BF%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D0%B8%D0%BE-%D0%BA%D0%BE%D0%BC%D0%BF%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D0%B8]

²⁴⁰ Freidin G. Dzheneraishen “P”. [http://pelevin.nov.ru/stati/o-dzhen/1.html]

わけで、ソ連の70年代の子供たちが〈ペプシ〉を選んだのはそっくりそのまま、その親たちがブレジネフを選んだのと同じであった。²⁴¹

『チャパーエフと空虚』のプスタも『ジェネレーション〈P〉』のタタールスキーも、20代でソ連崩壊を迎えた同世代人と見られるのだが、新生ロシアの資本主義社会を前にしての両者の反応は正反対とっていいほどに異なっている。プスタが住み慣れた旧世界を失い新世界にも順応できなかったのと違い、タタールスキーはソ連社会における「60年代的理想」の印を刻まれつつも、ペプシ・コーラという西側消費社会の甘美さのシンボルも自然に受け入れた「〈P〉世代」として描かれ、彼らがそこで生きることを予定されていた社会の体制が消え去った後も、意外なほどすんなりと新しいルールに適応している。しかしかえってそのために彼は、資本主義の閉鎖的空間により深く入り込み、より強固に閉じ込められてしまう運命を背負うのである。

2-2-4. 『数』における神秘主義思想の格下げ

『ジェネレーション〈P〉』から4年の沈黙を経て発表された『数』を含む作品集『過渡期の弁証法』であるが、4年分の発展は見られないとする声も多い。ボグダーノヴァは小説『数』について以下のように述べている。

ペレーヴィンの先行テキスト群へのある種の依存（「不自由さ」）が、小説『数』が『ジェネレーション〈P〉』に内容的にも形式的にも甚だ近似しているという点に現れている。そしてこの近親性が感じ取れるのは、マリュータとタタールスキーという「共通」の登場人物というレベルや、キャッチフレーズの創作というレベルにおいてだけではなく、世界の構造についての考えそのもの、主人公の性格や言葉、小説の語りの文体においてもである。『ジェネレーション〈P〉』と比較したとき『数』は、以前は書き上げられなかったものや前の小説のテキストには入りきらなかったものの現れであったり、簡易化された形式として受け取られるだろう。²⁴²

『共通』の登場人物」というのは、『数』で前作『ジェネレーション〈P〉』の主人公タタールスキーほか数名の登場人物の名前に言及があるため、これら2作品の世界が地続きであることが分かるという意味である（加えて『妖怪の聖典』にもタタールスキーの名が登場することから、これら3作品にペレーヴィンが共通のテーマを持たせようと意図していることが読み取れる）。作中に盛り込まれるポケモンやスパイダーマン、ロシアの音楽グループ「タトゥー」など各国の消費文化の表象が、『ジェネレーション〈P〉』の雑多に羅列される広告のコピーがポップ・アートの文体を創出していた程度に『数』において有効に機能しているかどうかは判断に迷うところだ。

岩本和久の評価はさらに辛辣である。

²⁴¹ Пелевин. Generation «П». С.9. ペレーヴィン『ジェネレーション〈P〉』7頁。

²⁴² Богданова. Субъективный мир Виктора Пелевина. С. 371-372

私たちはこのテキストに過去のペレーヴィンの小説に見られた要素、すなわち世界の複数性やサブカルチャーへの関心を見ることができる。しかし、そこには優れた小説が持つはずの魅力、読者を魅了し、驚きを与えるもの、言い換えるならば、良く構成された物語世界やストーリー展開というものが決定的にかけている。²⁴³

こうした意見は残念ながら正鵠を射たものだろう²⁴⁴。しかしながら、作品それ自体の完成度に対する評価とは別に、『数』にはペレーヴィンの思想上の変化の兆しが見て取れ、『チャパーエフと空虚』と『妖怪の聖典』の共通項である「虹の奔流」が8年の歳月を経ていかに描き直されるのかという点を精査するための鍵が潜んでいる。本項では『数』のストーリーを概観し要点を整理したうえで、この作品が『チャパーエフと空虚』と『妖怪の聖典』との間で果たしている橋渡しの役割を明らかにしたい。

『数』の主人公スチョーパは幼少時、7という数字を自分の守り神として選び、7にまつわる子供じみた儀式に没頭していく。しかしある時7を幸運の象徴として扱う人間があまりに多いことを知った彼は、少しでも数字からの利益を受けられるチャンスを増やそうと、十の位と一の位を足すと7になる34を改めて信奉し始める。スチョーパは17歳(34の半分)の誕生日に自らが決めた試験を行い、偶然にもそれをパスすることによってより一層34という数字への信仰を深めていく。成長したスチョーパは、コンピューター上の商取引によって得た元手から個人銀行を開設し、34という数字を中心に据えて自ら作った規則を商売を含む人生のあらゆる側面に適用することで(つまりは偶然の力によって)巨万の富を築いていく。スチョーパが作り出した規則とは簡単にいえば34が「グリーンライト」、43が「レッドライト」というものであるが、何に幸運の数字である34を見出し、何に不幸を司る数字である43を見出すかというのはこじつけの域を出ない。たとえばキリル文字の«X3»という文字列は、Xに4つの終端があり、3が数字の3に似ていることからスチョーパには43を連想させ、また先が4本に分かれたフォークは、空間が3つ、先端が4つあるため34を象徴している。物語は、43歳を迎える年に災厄が降りかかることを恐れたスチョーパが、43をラッキーナンバーとして崇める銀行業界のライバル・スラカンダエフを殺害しようとするその試みが軸になって進む。一方でスチョーパはイギリス人のスラヴ研究者ミュスに熱をあげ、彼女との結婚を望む。それというのもミュスが34と足し合わせることで100になる数字66を信奉しているからである。自前の宗教の教義に則り資本主義社会を生き抜いていくスチョーパだが、43歳になった年、スラカンダエフ殺害に失敗しペテルブルグからモスクワに戻った彼は、不在中会社を任せていたミュスが失踪し、資金もすべて持ち逃げされたことを知る。スチョーパはペテルブルグではからずも同性愛的関係を持ったスラカンダエフに助けを求めるが、スラカンダエフは突然自死を遂げ、すべてを失ったスチョーパからは同時に34への崇敬の念も消え去る。

²⁴³ 岩本和久『トラウマの果ての声』群像社、2007年、93頁。

²⁴⁴ 時事的なトピックに敏感に反応し即座に自作に取り入れる作風はペレーヴィンの持ち味でもあるが、たとえば本作でおこなわれたのは、自分に批判的な批評家の名前をもじって作中に登場させるという、物語の完成度に必ずしも寄与しないであろうパロディであった。

『数』で起きる事件はすべてが偶然の相に属する出来事であり、それがたまたまスチョーパの作り出した数字の規則に当てはまっているに過ぎない。読者が目にするのは、34 という数字が持つ神秘性などではなく、偶然によって資本主義社会の階梯をのし上がり偶然によって転落していく人間の姿であり、スチョーパの人生の行程を不意に横切っていく神秘主義的な思想や人物たちの胡乱さと、スチョーパが数への信仰によって作り出すささやかな秩序などいとも簡単に吹き飛ばしてしまうほどの、現代ロシア社会のグロテスクさ、不条理さである。スチョーパの「屋根」(企業家からみかじめ料を取る代わりに用心棒として働くギャング²⁴⁵)であったチェチェン人イサとムサは、イスラム教徒ながらチベット密教の「虹の身体」概念について語り合い救いを希求する人間たちであるが、主人公と訪れた日本料理レストランで、アメリカのSF映画『スターウォーズ』に登場する騎士「ジェダイ」を自称する連邦保安局員レビョートキンに突然射殺される。主人公が結婚を考えるほどに愛していたミュスは、主人公が「ピカチュウ」ではなく「ニドキング」(どちらも日本のゲーム・アニメ『ポケットモンスター』に登場するキャラクター)であったと聞いて怒り、彼の全財産とともに姿を消す。スチョーパに道教の『易経』を紹介し彼を導く、『チャパーエフと空虚』におけるチャパーエフに相当する「師」の位置にいるはずの神秘家プロスチスラフは連邦保安局の密偵という裏の顔を持っている。主人公のライバルである銀行家スラカンダエフは、ポストモダン風芸術のパトロンとして篤志の活動に従事する一方、麻薬を服用しながらロバの格好に身を包みスチョーパと同性愛的な関係を結ぶ。こうした不安定かつ不条理な世界に散らばる個々の要素をкаろうじて一貫した物語としてまとめ上げているのが、スチョーパが作り出した34への信仰というあまりにも頼りない一本の糸なのだ。

スチョーパの姿には、ソ連崩壊後、それまで押さえ込まれていた呪術的・神秘主義的思想へと回帰していくロシア人の姿がはっきりと現れている。そもそも作家自身がこうしたロシア人の一類型であったともいえるだろう。ペレーヴィンの神秘主義への関心の高さが作家デビュー以前から始まっていたことはすでに述べたとおりだが、彼がカスタネダの翻訳を手掛け、『科学と宗教』誌にルーン学者ラルフ・ブラムの紹介記事を掲載していた1980年代は、ソ連において宗教学・民俗学研究のリバイバルが起こった時期でもあった。藤原潤子『呪われたナターシャ』は、ソ連崩壊後のロシアにおいて、宗教弾圧によって姿を消したかに見えた呪術への信仰が再燃していく様子を現地での聞き取り調査をもとに描出した民俗学の研究書であるが、本書によれば1988年にゴルバチョフが宗教弾圧政策を撤回しロシア正教会との和解を行ったことがきっかけとなり、それまでは無神論プロパガンダの材料として、あるいは1960年代のナショナリズムの高揚を背景にロシア・スラヴの価値観を補強

²⁴⁵ 「屋根」(ロシア語で「クィシヤ крыша」)とは、ソ連崩壊後の法秩序の弱体化を背景として「組織犯罪グループが強請(ゆすり)とかタカリだけでなく、その武力や組織力を生かした半ば合法的な警備保障会社あるいはクィシヤとして、特殊な任務を請け負うようになった」(袴田茂樹『現代ロシアを読み解く: 社会主義から「中世社会」へ』ちくま新書、2002年、152頁)ものとされている。ほかにも作家・詩人のE・リモノフの伝記には次のようにある。「金持ちたちは工業コンビナートや原料の鉱脈をめぐって殺し合い、貧乏人は売店や市場での出店場所のために殺し合った。どんなに小さな売店や出店場所にも、『屋根』が必要だった。『屋根』とは、無数にある警備会社のことで、こうした者たちは多かれ少なかれみな、ヤクザ企業だった。というのも、もし彼らの申し出を断ると、撃たれたからだ」エマニュエル・キャレル(土屋良二訳)『リモノフ』中央公論新社、2016年、291頁。

する道具としてのみかろうじて生き延びてきた呪術研究が純粋に学術的なものとして再開された²⁴⁶。そうした社会の風潮と連動して、ソ連の崩壊による国内政治の不安定、資本主義制度の導入による経済の混乱とそれともなう生活の質の低下という危機に直面した国民たちがふたたび呪術の「リアリティ」を信じるようになっていく姿が『呪われたナターシャ』では描かれている。

そもそも 1950-60 年代から、第 1 章で紹介したマムレーエフのような一部の知識人らによって、外部からは非常に見えづらい形でソ連の神秘主義文化は醸成されていたのであるが、遅くとも 1970 年代には一般のレベルにも訴求力を見せるようになる。1970 年代にソ連における非伝統的宗教の研究を開始した宗教学者 E・バラグシキンによれば、西側で発生した対抗文化ならびにそこから派生した新興宗教の数々は墮落した資本主義社会においてのみ見られる文化とソ連では見なされる傾向にあった。しかし当然ソ連といえども国外の思想的流行から完全に隔絶されるというわけにはいかず、たとえばアメリカで創設されたヒンドゥー教系の新興宗教団体「クリシュナ意識国際協会」のリーダーであるバクティヴェーダンタが 1971 年にソ連を訪れマルクス・レーニン主義に代わる「ヴェーダ的共産主義」を標榜してソ連での支持獲得を狙った。これは彼が期待したほどの影響力を及ぼすには至らなかったものの、20 世紀の神秘主義の流行がソ連の大衆に向けて開かれた契機と見なすこともできる。事実、その後のソ連でクリシュナイズムは一定の支持を獲得し、1981 年に雑誌「コムニスト」にクリシュナ意識国際教会のグループがソ連の若者の間で組織されているという記事が掲載されるまでになった。ほかにも 1989 年にはテレビ番組でインド生まれの神秘家ラジニーシが紹介されたが、彼が創設した宗教組織はアメリカでの活動が失敗に終わったのちソ連における影響力の拡充を模索している。また Я・コルトゥノフ、А・グリンブラット、А・ボルバエフなど国内の人物もそれぞれに新興宗教のセクトを運営した。新興宗教は、悪化する政治・経済の状況、既存の宗教の形骸化などを背景に、宗教の本来的な神秘性を強調し必要とあらば他の宗教の教義やときには科学的な知識を恣意的に解釈・借用してキメラのような教義を作り上げることでオルタナティブとして大衆に訴えかける力を手に入れる。バラグシキンが記述するソ連の新興宗教信者たちの姿からは、ソ連の政治体制がカバーしきれなかったミクロな不幸に対する救済として新興宗教が機能した反面、周囲の人間にアレルギーを引き起こし不和の種を撒いたことなども断片的にはあるが垣間見ることができる²⁴⁷。

ペレーヴィンは、少数の知的エリートによってその土台が形作られてきたポストモダニズム的非公式芸術を大衆化したのと同じように、ソ連において決して前景化することなく（であるからこそ反権力・反社会的な意味合いを持ったのだが）蓄積されてきた神秘主義的な思想を、ある意味では「毒抜き」するようにしてポップな文体で提供し、ソ連崩壊という

²⁴⁶ 藤原潤子『呪われたナターシャ：現代ロシアにおける呪術の民族誌』人文書院、2010 年、36-37 頁。

²⁴⁷ ソ連におけるクリシュナ意識国際協会の活動については Балагушкин, Е. Живительный эликсир или опиум прокаженного? Нетрадиционные религии, секты и культы в современной России. М., 2014. を参照した。また現代ロシアにおける協会の活動については、高橋沙奈美「概要：ヴォルガ旅行—2009 年中流域—」[<http://volga.jp/fieldwork/fieldwork01.html>]、井上貴子「ロシア雑感—インドと比較しつつ—」[https://src-h.slav.hokudai.ac.jp/rp/group_06/achievements/files/20090910_inoue_t.pdf] などで紹介がある。

痛手にうめくロシアの読者たちに好意的に受け入れられた。『チャパーエフと空虚』において「神秘家」と紹介されるチャパーエフがプスタに授ける禪やチベット仏教、荘子の思想を下地にした救済の思想は、このような社会的状況を背景にしてペレーヴィンが描いてきたものである。

藤原によれば、従来迷信とされてきた呪術に「リアリティ」を感じるようになるのは、なんらかの強烈な出来事によって不信から信へと一時に針が触れるというよりは、「解釈的漂流」と呼ばれる世界認識のあり方のゆるやかなシフトが起こるからであるとされる²⁴⁸。そしてそれは『呪われたナターシャ』において研究対象であるロシア人女性ナターシャが、呪術は迷信であるという確たる認識を持っていた幼少期を出発点として、成長の過程で偶然の符合が連続することによって身の回りの出来事を呪術によってもたらされた結果であると見なす考え方に徐々に慣らされていき、最終的には呪術の存在を完全に信じてしまう様子に現れている。このナターシャと似た道筋をたどるのが『数』の主人公スチョーパである。スチョーパは幼少時に 34 への信仰を自らが遵守すべき道德律として確立するが、その人生において彼は数度、34 の持つ神性（呪術性）を彼なりに是認せざるを得ないような偶然の符合を目の当たりにする。17 歳の誕生日にスチョーパは劇場の切符を購入し、そのナンバーに 34 が現れるかどうかを試す。その試み自体は失敗したものの、その切符で入った劇場の席に着くと、前列の席の番号である 34 が記載されたプレートがスチョーパの目に飛び込み、彼は 34 の超越的な力を確信することになる。また彼は成長後、43 歳の誕生日が近づいてくる恐怖から一度だけ 34 を裏切り信仰の対象を 29 に切り替えるが、するとそれまで彼にとって 34 の象徴であった先が 4 本に分かれたフォークがなぜか 43 に見え出し、彼はまたも 34 への信仰へ回帰するのである。

いかにもナンセンスなスチョーパの行動様式や思考方法が、実はソ連崩壊後のロシアで拡大しつつあったものと酷似していることが以上の比較から分かるが、ペレーヴィンは、それまでの作品と違い『数』をそうしたロシアの状況に対する戯画として書いている。『数』とそれ以前の作品の間には明確な違いが見られる。『チャパーエフと空虚』にははっきりと、そして『ジェネレーション〈P〉』にもかろうじて、作家の神秘主義に対する信頼感が現れていた。『チャパーエフと空虚』で仏教の「空」に近似した思想を語り主人公に「虹の奔流」という救いを授けるチャパーエフは作中で「神秘家」の扱いを受けており、作者の神秘体験への信頼があるからこそ作品の幻想的な結末は説得力を持ち、読者の共感を呼び起こすことができる。また『ジェネレーション〈P〉』のタートルスキーは、最終的に資本主義のシステム内で生きることの甘んじるにせよ、日本の「こっくりさん」に似た儀式で呼び出したチェ・ゲバラの幻や、麻薬の効果による竜ムシュフシュの幻覚から資本主義の本質を説かれており、それが『ジェネレーション〈P〉』という作品の中核を成してもいる。ところが『数』では、それまでの作品において神秘思想がロシア社会の混乱になんらかの整合性をもたらした生を獲得しようとする人間の救いとなっていたのに比べ、もはやいかなる救いも主人公にもたらさず、世界の真理を開示するというものもない。ここに明らかに前作までの違い、つまり神秘主義思想の格下げという事態が生じているのである。コザク&ポロト

²⁴⁸ 藤原『呪われたナターシャ』43 頁。

フスキーの『ペレーヴィンと空虚の時代』には『ジェネレーション 〈P〉』と『数』の神秘主義に対する態度の違いについて、次のような指摘がある。

『ジェネレーション 〈P〉』中の似たような状況を思い出させる、『数』の女占い師のエピソードには別個に注意を払う価値がある。このクリエイターを描いた小説で、ヴァヴィレン・タタールスキーが精神の危機を体験し、「自己への道」という店で降神術をおこなうための小さな板にめぐり合ったことを思い起こそう。その板には紙が据えつけられており、手がひとりでに霊の口述筆記をおこなう。主人公の前にはチェ・ゲバラの霊が現れ、その霊は流暢にもろもろのコンセプトについてしゃべる。

タタールスキーが店に立ち寄ったのは無駄ではなかったようだ。物語を構成している主要なラインはこの小さな板だった。そこではウディ・アレンの映画と同じく、預言者や手品師たちは当然ペテン師なのだが、主人公たちが自分を理解するのを手助けしたり、あるいは核心をついたことを話したりする。

『数』では話がまったく違う。スチョーパを作者は「折衷主義者のシャーマン」と呼ぶ。スチョーパはサイ・ババを訪問した人々の全能の力を信じ、チベットの魔よけやアフリカの護符を集め、「ブリャートの超能力者たち」のサービスを利用する。スチョーパはブルガリア人の預言者ビンガの許を訪れる。²⁴⁹

これに続いて引用されるのが『数』の以下の一説である。

ビンガはまだら模様のぼろきれに身をつつむ恰幅のいい女性だった。彼女が客を招き入れる部屋は、天上から糸で束にして吊るされ干してある草の匂いがした。部屋の四隅には、アンティークの柱、黒ずんだ紡ぎ車、シーメンスの真空管ラジオ、煤で汚れた古いベンチなどがあつた。壁には「ナショナル・ジオグラフィック」の綴じ込みが詰まった本棚、ブラヴァツキー夫人の肖像画、そして、翼を広げた鷲を背景にし謎めいた美女をモダニズムの様式で描いた画家ミュシャのポスターが掛かっていた。²⁵⁰

この描写をして評伝の著者らは「これはもはや軽いアイロニーですらない。これは風刺、暴露だ。こうしてペレーヴィンは、彼にインスピレーションを与えてきた神秘主義に別れを告げ、最初の段階を放棄するのだ」²⁵¹と評価する。

『ジェネレーション 〈P〉』において、タタールスキーは「自己への道」という表記につられて偶然入った店で降霊用の器具を見つけ、それによってチェ・ゲバラの霊との交信をおこなう。チェ・ゲバラがタタールスキーに与える資本主義に関する知識は主人公が世界に対する認識を深める契機となり、また作品自体の資本主義批判という中心思想を担っている。一方『数』において、スチョーパが数字の信仰に関する懸案についてアドバイスをもらうために訪れる占い師ビンガは、「月の兄弟」、つまり 34 を反転させた 43 という数字を信仰す

²⁴⁹ Козак. Полотовский. Пелевин и поколение пустоты. С. 144.

²⁵⁰ Пелевин. Числа. С. 30.

²⁵¹ Козак., Полотовский. Пелевин и поколение пустоты. С. 144-145.

る人間についてスチョーパに示唆するが、それはスチョーパの妄想、思い込みを占いという形で補強したに過ぎず、そこにどんな思想もない。ほかにもスチョーパはプロスチスラフという人物のもとで、老荘思想が宗教化した思想である道教の『易経』について学ぶが、既に述べたとおりプロスチスラフは連邦保安局の密偵として活動しており、彼に秘密のすべてを打ち明けることは叶わない。こうして、『チャパーエフと空虚』でプスタタとチャパーエフ、プスタタと黒のバロンの間にあったような幸福な師弟関係は望むべくもなくなっている。

作者の神秘思想への懐疑は、楽天的な解放への希望を作品から失わせることにつながり、『チャパーエフと空虚』から『ジェネレーション 〈P〉』、『ジェネレーション 〈P〉』から『数』へと進むにつれ、作品世界の閉塞感は増しにされていく。献辞に「ジークムント・フロイトとフェリックス・ジェルジンスキーに」とあるように、ペレーヴィンが『数』を精神分析の思想と結び付けたがっていることは明白であるが、その点『数』は精神病院が主な舞台のひとつであった『チャパーエフと空虚』の流れを汲むものともいえるだろう。『チャパーエフと空虚』ではソ連崩壊後の混沌とした社会状況が精神病院という舞台設定と患者が見る妄想によって比喩的に描かれていたが、34 という、取り立てて意味を持たない数を信仰し、あらゆる行動を数に基づき自分で取り決めた独自の法則に従って執りおこなうという『数』の主人公スチョーパの姿はまさにパラノイア患者のようである。L・サフローノヴァは次のように述べる。

フロイトはこのオブセッション的性格の必須機能を、個人的な「宗教の戯画」を作り出す欲求として定義した。「スチョーパは大多数の満ち足りたロシア人と同じく、折衷主義者のシャーマンだった」。彼の個人的宗教は、魔法であったり、北方の呪術であったり、あるいはチベットの儀式であったりするが、それは実質的には、愛しい数字との接触における理想的なふるまいや最適な合一の方法であったり、人生の厄介な状況における彼自身の非個人化、つまり自己保存の方法面と精神的な自己防衛の形式面での最終的な自己の聖化などといったものの探求なのである。²⁵²

傍目にはまったく無根拠なひとり決めルールが何にもまして優先されるべき事案であるのは、スチョーパにとって 34 という数字が不条理な現代ロシア社会に唯一合理的な説明を与えることができる存在だからであり、サフローノヴァのいうとおり、生き延びるための自己防衛の手段だからである。スチョーパもまたロシアという精神病院に入院する精神を病んだ人間のひとりなのであり、そこで彼が見ている妄想が 34 という数字なのである。

34 という数字を崇め 34 という数字にのみ従って生きてきたスチョーパの人生は、恋人の裏切りによってあっけなく崩壊する。スチョーパの人生を彼には手の届かない高所から左右するのは、34 という数字ではなく、彼が生きる不条理な社会であった。しかし絶望の淵にあるスチョーパは物語の最後、魔力を失った 34 に代わる次の数字、「新しい太陽」たる 60

²⁵² Сафронова Л. Рекламные технологии и психоаналитические практики в творчестве Пелевина. // Богданова О., Кибальник С., Сафронина Л. Литературные стратегии Виктора Пелевина. СПб. 2008. С. 73.

を見出す。現実の仮象性を認識するまたとない機会を前にして、スチョーパはまたも新しい仮象に飲み込まれていってしまう（これもまたひとつの「円環」構造といえる）のであり、この点に関しては『ジェネレーション〈P〉』におけるタートルスキーの末路と変わるところがない。『数』においてもまたペレーヴィンは資本主義社会からの脱出不可能性を強く認識せざるを得ない状況にあるのである。

2-2-5. 『過渡期の弁証法』における東洋思想への再接近

作品集『過渡期の弁証法』に収録されているのは「エレジー2」《Элегия 2》という詩が1編、第1部「雷天大壮」²⁵³《Мощь великого》の『数』「フランス思想のマケドニア的批判」「1 ヴォーグ」《Один Вог》「アキコ」《Акико》「フォーカスグループ」《Фокус-группа》の5作品、第2部「非凡な人々の生」《Жизнь замечательных людей》（この表題はロシアの有名な伝記シリーズのパロディ）の「風探しの記」《Запись о поиске ветра》「盆の客」《Гость на празднике Бон》の2作品、計8作品である。

第1部の作品群は、「フォーカスグループ」は多少毛色が異なるものの、『数』を中心として基本的には資本主義への作家の懐疑が反映されたものとなっている。中でも「フランス思想のマケドニア的批判」における作者のグロテスクな想像力と思想は目をひく。この短編では、主人公の石油商キカがボードリヤール『象徴交換と死』を読んだことなどがきっかけで、人は死ぬと象徴としての「石油」、つまりお金になると考えるようになり、ロシアの硫黄値の高い「石油」がヨーロッパに流れ込むのを阻止しヨーロッパを救おうとするという物語である。キカはロシアの「石油」すなわちロシア資本をヨーロッパから引き上げるためにペーパーカンパニーを設立する。ヨーロッパからロシアへ送金すると同時にロシアに建設した施設にヨーロッパ人を監禁し拷問を加えることで、彼らの苦しみと引き換えにヨーロッパを救済しようとする。キカの会社「オイル・エベ」は『数』の主人公スチョーパの「サンバンク」と取引を行っていたことになっており、これら2作の世界もまた地続きである。また「1 ヴォーグ」「フォーカスグループ」にも『数』に登場したキャラクターが登場する。残る1作、インターネット上でのバーチャルセックスをするため課金され続ける男の物語「アキコ」は次作『妖怪の聖典』にもつながっていくテーマを持っており、これらの作品群が全体としてひとつの世界像を形成している。

ただ、本論の主たる関心の対象である「虹の奔流」につながる東洋思想との関連でいえば、『過渡期の弁証法』の中で重要なのはむしろ第2部である。「風探しの記」「盆の客」には『チャパーエフと空虚』の後低減していたかに見えたペレーヴィンの東洋思想への傾倒ぶりが再び姿を現わしている。上に見てきた『数』における神秘主義への懐疑と、「風探しの記」「盆の客」における東洋思想への再接近は、ペレーヴィンの思想遍歴をたどるうえで重要なものである。

「風探しの記」は中国を舞台に、主人公が師の呂尚（太公望）にかつての思い出を書き送った手紙という体裁を取っている。主人公はかつて呂尚の教えを受けていたとき、「5種の

²⁵³ 「雷天大壮」とは、『数』内でプロスチスラフによって言及される『易経』の占いに用いられる記号「六十四掛」で34番目に当たるものの名前。

石の粉」を服用し、その薬の効果によって真理を見たと感じる。しかしそれを書き記そうとすると、帽子で風(=「空」)をつかまえることができないように、言葉では真理を記述することができないという事態に突き当たる。語り手によれば、言葉とは影絵でいうところの指であり、普段人間は指でできた影を見て一喜一憂しているに過ぎない。主人公は人間が思考する方法は言語以外にないことを認め、そのうえで「真理=道」について記述するためにはそれを体系的に記述するのではなく、「道」という言葉を使わずに一見相互に関連するところのないような断片的な記述をできるだけ多く連ねることで真理を浮かび上がらせる方法にたどり着くのである。

「盆の客」は三島由紀夫を主人公とする短編である。題名の「盆の客」とは『葉隠』中の、人間は精巧に作られたからくり人形に似ているが、次の年には盆の客、つまり死人になってしまっているかもしれないという世の無常を表した一説から取られている。作品は美に関する記述から始まり、主人公は『葉隠』の「武士道は死ぬことと見つけたり」という有名な一説に関する考察から、美と死の同一性を確信する。主人公が語るところによれば、人は自死を選ぶことで、一瞬ではあるが、自らを苦しめる神を殺し神の地位を篡奪できる。また、人間は知覚不可能な何者かによってつくられたからくり人形だが、その人形師に対して剣をもって臨むことは「天に対して起こされた一揆」のようなものであるとも述べる。最後の段落でようやく語り手が三島であったことが明かされる叙述トリック的手法は短編「ニカ」*«Ника»* (1992) や「カフェのジークムント」*«Зигмунд в кафе»* (1998)に通ずるものがあり、介錯を受けて首を切り落とされた語り手がなお述懐を続けるなど文体には技巧が凝らされているが、やはりこの作品の肝となるのは、生の円は死の一点よって閉じられ完成する、死ぬことで世界を創造する神の位置に立てるなどとする、三島由紀夫の口を借りて語られるペレーヴィンの死の思想だ。これは作家の従来の「無」「空虚」「空」への志向と密接に結びつく(「盆の客」については第3章第1節でさらに詳しく分析を加える)。

このように、ペレーヴィンは『数』で神秘主義的な思想や人物像の格下げをおこないながら、作品集に併録される短編では東洋思想への愛着を隠さない。東洋思想と神秘主義思想、作家からのそれぞれへの距離感に乖離が生じ始めたという点は重要である。人類学の領域で評価されるカスタネダの著作や、チベット密教や禅などの仏教思想、また禅宗への影響が顕著な老荘思想などを、たとえばペレーヴィンが翻訳を手がけたというラルフ・ブラムのルーン思想や、あるいはシュタイナーらの神智学などと一緒くたにし「神秘主義」とカテゴライズすることは多分に問題含みであると考えられるが、それでもやはり前者に占いや呪術などの神秘的な要素が認められることは事実であり、1990年代のペレーヴィンが前者と後者に明確な区別をつけていたかどうかは疑わしい。しかし『過渡期の弁証法』においてペレーヴィンは東洋思想の神秘的・呪術的な側面を抑制し、死や言葉といったテーマに関する思弁的な議論の基盤としてそれを扱っている。ここに1990年代と2000年代のペレーヴィンの東洋思想観に生じたズレを見て取ることができないだろうか。

そもそも仏教の思想と神秘主義は必ずしも折り合いがいいわけではない。前者が世界を「空」(本論の関心に沿っていえば「虹」という一元的な要素によって説明し、真理を悟ることで仏陀になろうとする試みであるのに対し、神秘主義というのは知覚不可能な何者か

の超越的な力にすぎり一足飛びに救いを得ようとする発想である。こと本論の関心の対象であるチベット密教の思想に関していえば、真理とは、どこかに外在し、あるとき突然天や神や悪魔などの高次の存在からもたらされるものではなく、すでに悟りを得た師の導きがあったとしても究極的には自らの知と実践によって単独で獲得するものである。ペレーヴィンも「知」や「無」というものすら本来は実在しないと作中でことあるごとに述べているが、ここで問題にすべきは、神秘主義の思想において人間は真理から疎外された状態にあるのに対し、仏教において真理は常に眼前にあり、それを知っているか知らないかということのみが問われるという、真理の所在に関する本質的な部分での仏教と神秘思想の相容れなさである。

以上考え合わせると、『チャパーエフと空虚』における「虹の奔流」の描き方や、チャパーエフや黒のバロンなどの「師」以上の存在であるなにかには引っ掛かりが残る。『チャパーエフと空虚』がペレーヴィンのキャリアにおいて大きな成功であったことは間違いない。しかしペレーヴィンは『妖怪の聖典』において「虹の奔流」というモチーフを再利用し、彼が学び取った東洋思想の中核を『チャパーエフと空虚』の頃とは違った形で書き直そうとしている。仏教思想の影響が顕著な「虹の奔流」というモチーフを共通項とする『チャパーエフと空虚』から『妖怪の聖典』の間で起こった変化は、1点目は舞台が現代ロシアの資本主義社会に移ったこと、2点目は神秘主義の色が薄れたことである。現代ロシアの人々は一見社会に安定をもたらしたかに見える資本主義システムの中で、人智を超えた能力を持つ師であるチャパーエフも、粘土機関銃という「機械仕掛けの神」ならぬ「機械仕掛けの仏」的結末も想定しえないかりそめの世界を生きざるをえない。しかしそうしたなかでこそ、『妖怪の聖典』における自力による現世での救済という主題が浮かび上がってくるのである。

2-3. 資本主義時代の「愛」

『チャパーエフと空虚』の後のペレーヴィンは超越的な存在による救済を純粋に信じられないが、それには資本主義社会の安定という外在的な要因と思想的な厳密性を求める作家の内面的な要因のどちらも関係しているはずである。資本主義システムは人間存在を一個の空疎な細胞の位置に貶め搾取するが、一方で資本主義の本質を知れば知るほど、それはそこから容易に脱出したり破壊したりできるものではないことに作家は思い至らざるをえなかっただろう。資本主義は労働者を死ぬほど働かせるのではなく、むしろ死から疎外し、死を先送りにすることで成り立っているとボードリヤールは述べている²⁵⁴が、そういった意味では『ジェネレーション〈P〉』や『数』で資本主義社会から脱出できたのは、タートルスキーの前任者アザドフスキーやスチョーパの用心棒であったイサやムサのように命を落とした者たちだけであったかもしれない。短編「盆の客」において主人公が自殺によって神の位置を篡奪しようとした試みはそれゆえ理に適ってはいるようだが、登場人物の死を描くことでしか資本主義社会に対抗する術を見出せないのであればそれはまた別の悲劇だし、自殺の賛美は一步間違えば『チャパーエフと空虚』に登場したセルジュークとカワバタのやり取りのように、ひどく滑稽なものに墮してしまう危険性も孕んでいる。

反資本主義の試みすら自らの「真空」に吸い込んでしまうほど緻密に組み上げられ綻びのない資本主義システムの内部で生きていくうえで、社会に順応することも脱出を模索することも結局は悲劇にしかつながらないことを『ジェネレーション〈P〉』と『数』で作家は示した。もはや八方塞がりともいえる現代ロシアの現状で作家がふたたび抛りどころとするのが仏教の思想であり、もうひとつは他者との関係である。『妖怪の聖典』は主人公が狐の妖怪であったり性描写を多く含んだり、雑多なイメージが詰め込まれている印象を与えるが、そうした作品の雰囲気とは裏腹にペレーヴィンがそこで提示するのは、脱出のための突飛な試みではなく、脱出不可能な世界で生きるための倫理＝愛である。それでは『妖怪の聖典』におけるペレーヴィンの問題意識を精査していくことにしよう。

2-3-1. 「娼婦」という存在

『妖怪の聖典』は狐の妖怪ア・フリ（中国語で「狐A」という意味であるとされている）が主人公の物語である。ア・フリは現代のロシアで娼婦として生活しているが、それは狐の妖怪が人間の性的エネルギーを吸収して生命と若さを維持するからであり、彼女は数千年を生きていながらその容貌は「ロリータ」を思わせるほどに若々しく保たれている。ア・フリら狐の妖怪は人間と直接の性行為に及ぶわけではなく、尻尾を用いて人間に幻覚を見せ性的に興奮させることでエネルギーを吸い取る。物語はア・フリが連邦保安局員の狼男アレクサンドルと出会い、彼との交流を通じ最終的に「虹の奔流」の悟りを得るまでの出来事が軸となり、パークリー、サド、ニーチェらについての議論や、映画『マトリックス』、テレビゲーム『ファイナルファンタジー』などの消費文化表象が雑多に盛り込まれる。

ここで主人公が「娼婦」であるという設定について考えてみたい。作中で娼婦として生きている狐はア・フリだけではなく世界に散らばっているが、例えばタイに住むエ・フリはア・

²⁵⁴ ボードリヤール『象徴交換と死』96-97頁。

フリへのメールで次のように述べる。

ここでは生活の基盤が歪んでいます。タイの女の子たちは控えめで働き者で、まるで働き蜂のようです。でも蜂たちは自然環境のなかでは、花から花へ飛んでたゆまぬ仕事ぶりで蜜を集めます。ただもし巣箱のそばでバケツを糖蜜でいっぱいにしてやったら、彼女たちはそっちに向かっていくばかりで、誰も花に飛んでいかないでしょう。これとちょうど同じように、西欧は私たちの南国の園を、海岸沿いのホテルからドルの流れる川を注ぎかけながら、自分たちの分泌物でだめにしてしまいます。ちなみに、あなたのロシアだって私たちにとってはまったく同じ性的搾取者であって、ロシアがいまのところ単に発達した国々の原材料としての付属物であるからといって、その罪を免れるわけではありません。とはいえ厳密に言えばタイもその原材料的付属物だともいえるでしょうが.....。²⁵⁵

ここでタイの性産業従事者は蜜(=金銭)を与えられスポイルされる蜂として描かれている。次に引くのはア・フリが、イギリスの精神を「クローゼット」に喩えるイギリス在住のイ・フリに対し、ロシアの精神について語る言葉である。

トラックの運転席に乗せられているの。そこにあなたを乗せたのは長距離トラックの運転手で、それはその運転手に口淫をさせるためだわ。それからその運転手は死んでしまって、運転席にはあなたひとり取り残され、周りには果てしないステップと空と道路があるだけ。そしてあなたはトラックの運転なんてまったくできない。²⁵⁶

これらの発言は、娼婦という存在が資本主義のシステムに取り込まれ搾取される存在であることを表しているといえるだろう。しかし本作でペレーヴィンは資本主義社会と一個人としての「娼婦」の関係を、必ずしも「搾取／被搾取」という固定的な二項対立の図式で描いているのではない。そのことは、上のエ・フリ発言とは逆に、ア・フリが人間の女性を蜂を引き寄せる花に喩えている場面を見るとわかる。あるときア・フリは、ブティックで男性にアクセサリーを買い与えられる女性を目にする。

呆れてしまう、肉でできた生殖のための機械を、高価な縁取りにふさわしい野生の春の花に見せかける、こんな幻覚を私たちのように数分間ではなく、何年何十年と維持するなんて。しかも尻尾のようなパーツもなしに。[...]

これについて私の内なる声はこういつている。

1) 女が生殖のための機械を野生の春の花に見せかけるのなら、女性の本質を生殖にのみ帰してはならないということになる。少なくともこれは洗脳的能力でもある。

2) 野生の春の花というものは本質的に、まったく同じような生殖と洗脳のメカニズムである。ただ花の肉は緑色であり、洗脳するのは蜂である。²⁵⁷

²⁵⁵ Пелевин. Священная книга оборотня. С. 98.

²⁵⁶ Там же. С. 188.

²⁵⁷ Там же. С.92-93.

女性が男性を誘惑する能力はここで狐が幻覚を見せる能力に比較される。そして男性は女性に「洗脳」される蜜蜂であるとア・フリは考える（文章に番号が振ってあるのは、ア・フリら狐は頭の中の膨大な思考の断片を整理するために順番をつけて考えるという設定のため）。

「女性＝娼婦」とはエ・フリいうところの「性的搾取者」（секс-эксплуатор）たる資本主義システムの被害者であると同時に、その「性的搾取者」そのものでもある。ここで思い出さねばならないのは、『ジェネレーション〈P〉』において「上昇」を志向する男性的エネルギーによって駆動する資本主義システムが、「聖娼」としての性質を持つイシュタルに象徴されていたということである。あるいは『過渡期の弁証法』収録の「アキコ」に目を向けよう。この短編では、インターネット上で日本女性アキコとのバーチャルセックスをおこなうために繰り返し課金される男性の姿がグロテスクに描き出されている。「女性的」資本主義システムとそれを突き動かす「男性的」エネルギーという対比はここにもはっきりと現出している。

フロイトの精神分析の理論において「男性的」「女性的」という言葉は必ずしも実際の性別と一致しない比喩的な概念として用いられる²⁵⁸が、ペレーヴィンが想定している男女の対比にもそれと近い発想を読み取るべきだろう。ペレーヴィンは2003年のインタビューで以下のような発言をしている。

現在家族的な資本主義のもとでは、私たちは娼婦になりました（この言葉に侮蔑的な意味合いは込めていません）。娼婦は現実をよりアイロニックに、シニカルに捉える態度に傾きがちで、そういう人間にとって重要なのは物質的な勘定です。²⁵⁹

「物質的」（金銭的）な見返りのみを求める現代人のシニカルな態度をペレーヴィンは娼婦に喩えているわけだが、そうした心性に性差はない。資本主義社会に生きるあらゆる人間は「娼婦」なのであり、搾取される側の人間であると同時に搾取する側の人間でもある。

こうした観点からすると実のところ、『ジェネレーション〈P〉』のタートルスキーや『数』のストーリーパもまた、「社会」の不条理に押しつぶされる悲劇の主人公の地位にとどまることはできていなかった。彼らの生業とする広告や金融とは市場経済の象徴以外のなにものでもありえず、彼らがまさに被搾取者であり同時に搾取者であるという構図を強化するものにほかならない。ここで『チャパーエフと空虚』に見られた「社会」対「個人」という鋭い対立は無効化される。『チャパーエフと空虚』までのペレーヴィンは、ある「個人」が「社会」に対立しその欺瞞を見破る、つまり「覚醒」することによって、「社会」の束縛からの

²⁵⁸ 「小児の性的な発達の際に、われわれにはなじみの性の両極性がどのような変転を遂げるかを再確認しておくのは、意味のないことではないだろう。最初の対立は、主体と客体の存在を前提とする対象選択によって始まる。[...]男性的なものとは、主体であり、能動性であり、ペニスを所有することである。女性的なものとは、客体であり、受動性であり続けることである」（ジークムント・フロイト [中山元訳] 『エロス論集』ちくま学芸文庫、1997年、209頁）。

²⁵⁹ Yu・シガリョヴァによるインタビューにおける発言。Юлия Шигарева. При семейном капитализме мы стали проститутками.... 2003. [<http://pelevin.nov.ru/interview/o-shig/1.html>]

「脱出」を完遂することが原理的には可能であると見なしていたように思われる。しかしその後『ジェネレーション〈P〉』『過渡期の弁証法』『妖怪の聖典』と進むにつれ、「個人／社会」という対立軸の設定自体が不可能なのではないかという難題に作家は突き当たっている。

ではこのように世界観の明白な転換を余儀なくされた作家は、『妖怪の聖典』においてどうやってもう一度「虹の奔流」を描き、「娼婦」たちの救いを描くのか。『妖怪の聖典』において「虹の奔流」が発生した契機が、恋人アレクサンドルに対するア・フリの「愛」であることは前節でも言及した。ともするとあまりに陳腐に思えるこうした結論にも、ペレーヴィンの内省の跡が垣間見える。ここでようやくではあるが、『チャパーエフと空虚』と『妖怪の聖典』における「虹の奔流」の描写を比較へと歩を進めよう。

2-3-2. 『チャパーエフと空虚』と『巨匠とマルガリータ』

それぞれの作品で主人公がいかにか「虹の奔流」に達するか、その道程を比較するために、今一度『チャパーエフと空虚』という作品の特色を洗い直すところから始めたい。ここで解釈の補助線として参照するのはM・ブルガーコフ『巨匠とマルガリータ』である。

われわれは第1章で、ペレーヴィンがソルジェニーツィンとブルガーコフを比較し、前者の政治色の強い「異論派」的文学への懐疑、後者の「非社会的」性格を高く評価する姿勢を見た。親ソ連でも反ソ連でもなく、ソ連という枠組みそのものの外部へと押し去ってくれる力を持った『巨匠とマルガリータ』のような作品に、作家は自由への糸口を見出したのであるが、同じくこのインタビューでペレーヴィンはソ連の権力から逃れる術として仏教を学んだと述べていたことを思い起こしたい。つまり特にソ連的表象を扱った1990年代の作品においてペレーヴィンが手本としたのが、ひとつにはブルガーコフ、ひとつには仏教という、表面的にはまったく交じり合うところのない二者であった。

『チャパーエフと空虚』にはその基本思想として仏教が組み込まれていることはすでに論じたとおりだが、一方でこの作品がキリスト教色の強い『巨匠とマルガリータ』のオマージュとして書かれたのではないかという推測は、ロシアの読者であれば容易にたどりつくところであったようだ。この点について、ペレーヴィンは第1章でも紹介したウェブ上でのファンとの交流会で次のように説明している。

もしそこに呼応する部分があるとしても、僕が思うに、偶然ですね。単に『巨匠とマルガリータ』というのは、あらゆるハイパーテキストと同様に、『巨匠とマルガリータ』に似ないようになにかそれなりのものを書き上げるということが難しいという性質を持っているんです。原因があるとすればおそらく、これらのテキストが同じ状況から出発して同じような判決を下しているというところにある。なぜって、ほかは不自然だろうだから。²⁶⁰

もっとも『チャパーエフと空虚』と『巨匠とマルガリータ』の類似点は「偶然」と呼ぶにはあまりに多い。真っ先に目につくのは、いわゆる「パラレルワールド」的世界設定だろう。

²⁶⁰ Виртуальная конференция с Виктором Пелевиным.

『チャパーエフと空虚』ではソ連崩壊直後のロシアと革命直後のロシア 2 つの時空間で物語が展開される。一方の『巨匠とマルガリータ』では 20 世紀前半のソ連とヨシユア（イエス）処刑前後のエルサレムという、これもまた 2 つの時空間が物語の舞台である。そしてそれら複数の世界は主人公を媒介にして繋がっている。『チャパーエフと空虚』では主人公プスタタがそれぞれの時間軸でもう一方の時間軸の出来事を、自らが見る夢と見なしている。『巨匠とマルガリータ』ではソ連に住む「巨匠」と呼ばれる作家が書いた作品が、もう一方の時空間、エルサレムパートとして語られるヨシユアとローマ帝国ユダヤ総督ポンティウス・ピラトゥスの物語である。

精神病院という舞台設定も共通している。すでに解説したとおり、『チャパーエフと空虚』の現代ロシアパートの舞台は精神病院で、主人公プスタタを始めとする患者たちがそこで見る妄想が作品の重要な構成要素になっている。『巨匠とマルガリータ』では 20 世紀ロシアパートに精神病院が登場する。そこには、その強すぎる宗教色を理由に自作の発表が許可されず絶望の淵に落ちた巨匠や、作品の冒頭、悪魔ヴォランドによって目の前で友人ベルリオーズを殺された詩人ベズドームヌイ、ほかにもヴォランド一味の魔術によって気がふれた人物たちが精神病院に集っている。両作品ともに最後は主人公が精神病院からの脱出を果たすという筋書きが共通点である。また、ベズドームヌイが見る夢がもう一方の時空間への橋渡しとなる描写は、『チャパーエフと空虚』にも似たものが存在した。

多くの共通点のなかでも、本論の主題との関わりにおいてもっとも重要視すべきは、チャパーエフとヴォランドの造型の相似である。『巨匠とマルガリータ』のヴォランドがゲーテ『ファウスト』のメフィストフェレスを模していることは明らかで（『巨匠とマルガリータ』のエピグラフでは『ファウスト』におけるメフィストフェレスのセリフ「私は永遠に悪を欲し、永遠に善を成すあの力の一部なのです」が引かれる）、彼は悪魔でありながら同時に神的な権能も有し、巨匠とマルガリータの救済に一役買う。『チャパーエフと空虚』でチャパーエフは、プスタタに幾度も特殊な力で幻影を見せながらプスタタを解脱へと導く悪魔的人物として描かれている（「連中はあなたが悪魔に魂を売ったと本気で信じているみたいですよ」²⁶¹）と同時に、物語の最後「仏陀の小指」が登場するシーンでは、チャパーエフの小指が欠けている、すなわち「チャパーエフ＝仏陀」という事実を匂わせる描写も現れる²⁶²。いずれにせよ、彼がプスタタを超越的な力で導くという点が重要である。また作品内の 2 つの時空間の片方からもう片方へとアクセスする能力をヴォランドとチャパーエフは備えており、作品の最後で 2 つの世界を結びつける役割を担う。この 2 人と同様の性質を持つキャラクターに『チャパーエフと空虚』のユンゲルン男爵（黒のバロン）を加えることもできるが、重要なのは作品内に超越的（それは悪魔的でも神〔仏〕的でもありうる）な能力を持った人物が登場し、主人公を教え導くという構図である。

筆者の考えでは、『チャパーエフと空虚』における最大の特徴のひとつであり、のちに作家の最大の反省材料となっただろう点がこの点、つまり超越的な「師」＝「神／悪魔／仏」

²⁶¹ Пелевин. Чапаев и Пустота. С. 398. Пелевин 『チャパーエフと空虚』 394 頁。

²⁶² 「チャパーエフはまったく変わっていなかった。ただ左手を黒いリネンの紐に吊るしていた。手首には包帯を巻いている。小指を包むガーゼのなかには空洞のようだ」 Там же. С. 446. 同上、445 頁。

の存在とそれによる救済というモチーフである。本論の第1章を通じて我々は、ペレーヴィンの作家としてのアイデンティティが、ポストモダニズムとの差異によってその輪郭を描き出される様を見てきた。ロシアにおけるポストモダニズム的文化、本論の文脈でいえばソツ・アートやスチョーブなどの遊戯性が、「ニヒリズム」「不真面目」などの批判に晒されつつも試みたのは、権力の「内/外」という硬直した二分法を回避し、権力の内に外を作り出すような仕方での屋台骨を切り崩すというものであった。対してペレーヴィンは、その非政治的な姿勢とは裏腹に、権力の「外部」への素朴な信頼を捨て切らず、その感覚を「脱出」というモチーフで以て作品に落とし込むことで、ソ連のポストモダニズム芸術を批判的に継承した。超越的な「師」とはつまり、すでにこの「外部」にアクセスすることに成功し、現世からの「脱出」方法を知悉している存在のことである。ペレーヴィンは『チャパーエフと空虚』の時点までは、ポストモダニズムの考え方とは折り合いの悪い二元論的世界観を抱え込んだまま制作をおこなっている。

この点について指摘しているのはボグダーノヴァである。ボグダーノヴァは、ペレーヴィンがブルガーコフ『巨匠とマルガリータ』から受けた影響を論じるにあたり、まずブルガーコフについて次のように述べる。

[...] ロシア文学史上、おそらくブルガーコフが実質的にははじめて、キリストの持つ天上の肯定性によるキリスト教的ヒエラルキーと、悪魔性による地獄の否定的意図を自身の作品によって侵害しようとしている。そしてこれら2つの正反対の、相反する意図を持った性質の重要性をつり合わせ、それらの相互承認的な平衡と和解を目論むのも、ブルガーコフがはじめてなのではないか。

言い換えれば、ブルガーコフの小説はキリスト教的哲学の伝統的な読解との関係からいうと論争含みなのである。彼の作品は諸性質の多様な方向性の差異を均そうとする。つまり、仮にこういってよければ、20世紀末のポストモダンの視点の接近を哲学的な水準で予見しつつ、東洋的伝統の扉を少し開けているということである。ブルガーコフ作品の主人公たちは、ペレーヴィン作品の主人公たちがポストモダニズム的である程度にはポストモダニズム的なのである。²⁶³

ここでボグダーノヴァがポストモダン思想と東洋思想をほとんど同じものとして扱っていることは本論の論旨からいえば問題含みであるが、一旦先に進もう。ボグダーノヴァは、キリスト教色の濃厚な『巨匠とマルガリータ』においてブルガーコフがむしろ西欧伝統の善悪二元論から遠ざかっていると見る。ここで彼女は、条件付きでブルガーコフがポストモダニズム的性質を持っているとの考えを表明しており、それは「ペレーヴィン作品の主人公たちがポストモダニズム的である」と同程度なのである。

第1章で見たように、ボグダーノヴァはペレーヴィンの非ポストモダニズム的性格を強調する論者のひとりであった。彼女にとっては、条件付きでポストモダニズム的であるブル

²⁶³ Богданова О. Роман «Чапаев и пустота» (Буддизм + Булгаков = ?) . / Богданова О., Кибальник С., Сафронина Л. Литературные стратегии Виктора Пелевина. СПб., 2008. С. 156.

ガーコフの衣鉢を継ぐペレーヴィンもまた、条件付きでポストモダニズム的である。

[...] ペレーヴィンは自らの語りを仏教の寓話風に仕立てているが、遺伝的にこの作家に近いキリスト教が様々なレベルでその姿を現している。キリスト教の三位一体は小説の構造配置の三位一体のなかに、語りの様式のシステム構成のなかに、その姿を見せつけているし、三重性は現実の芸術的認識の基礎となっているし、キリスト教の倫理的・美学的定数は、創造の調和の認識や真理の創造、自己の認識を獲得するうえでの軸として現れている。まさにこのことによってペレーヴィンは、ブルガーコフ流の哲学による現実認識の衣鉢を継いでいる。東洋の伝統へ外面的には接近しているようでいて、ペレーヴィンは多くの面でブルガーコフ的(新キリスト教的) 善悪二元論の伝統を継続しているのである。

264

ボグダーノヴァは、一見キリスト教的イデオロギーを素地としかに見えるブルガーコフ作品が実際は「東洋的」(ポストモダニズム的) な価値観に接近しているとしたうえで、逆にペレーヴィンの一見東洋的な作品に、多分にキリスト教的な価値観が混入していると指摘する。ブルガーコフが東洋的な一元論に接近したとはいえそれがあくまで「接近」であったのと同様にペレーヴィンも、彼が作品内で語る思想が仏教から多大な影響を受けたものであったとしても、実は西欧伝来のキリスト教的な価値観に基づく二元論から脱し切れていない。それを示す端的な例が「チャパーエフ=ヴォランド=悪魔」という図式なのである。

『チャパーエフと空虚』の大きな特徴のひとつに、プスタタとチャパーエフの間で繰り返される禅問答を思わせるナンセンスなやり取りがある。これによってプスタタは世界の本質が「空」であることを知り、チャパーエフや黒のバロンのレベルまで引き上げられることになる。ここには師と弟子からなる双対関係を重んじ、弟子の真理探究を師が補助する役割を担うチベット密教や禅などからの影響が指摘できるが、物語の最後、指差すものの真の姿を顕わにするブッダの小指の力を用いて作られた粘土機関銃という「機械仕掛けの仏」の登場によって事態は一変する。これによって『チャパーエフと空虚』はプスタタの自己救済の物語としてではなく、チャパーエフという超越的な存在が真理を文字どおり指し示すことによって主人公を救済するという、それまで丹念に積み重ねてきた前提すべてを覆しかねない結末を迎えるのである。

筆者の見立てでは、作品のこうした性格は『チャパーエフと空虚』を境に大きな変容を被ることになる。これはおそらく作家自身の変節というよりは、時代の変化による否応なしの変化という部分もあるだろう。資本主義社会には「外部」はなく、それゆえ「脱出」はない。であるからしてそこでは、「外部」へのアクセス経路を特権的に保持している「神」や「師」を名乗る者たちは、山師的存在に転落せざるを得ない。この点にペレーヴィンが8年の歳月を経た後再び「虹の奔流」を書いた理由があると見られる。『妖怪の聖典』はいわばチャパーエフのいない『チャパーエフと空虚』、ヴォランドのいない『巨匠とマルガリータ』である。

264 Там же. С. 156-157

『妖怪の聖典』にも師に当たる人物がいないわけではない。それはア・フリが1000年以上前に中国で出会った黄師という僧侶である。黄師は妖怪であるア・フリを呪文によって押さえ込むなど、人智を超えた能力を持っている。しかし、黄師はア・フリに対し「虹の奔流」や「超妖怪」、「虹の奔流」に入るための「鍵」などの存在をほのめかしはするが、それが一体なんなのか分かっているわけではなく、したがってア・フリを「外部」から悟らせる（というのも奇妙な物言いだ）ことはできない。彼によれば、ブッダは人間には人間の、妖怪には妖怪の悟りを用意したので、妖怪の悟りは妖怪にしか理解できないものであり、黄師がア・フリに開示するわけにはいかないのである。真理に対するこうした黄師の態度は、チャパーエフの言動よりは仏教の修行における師の有り様に近いといえる。

ここでそもそもア・フリら狐の妖怪は、神や悪魔などの超越的な存在ではないのかという疑問が出るかもしれない。しかしまず他人を惑わせてエネルギーを搾取する「娼婦」としての能力をペレーヴィンは、人が同時に搾取し搾取される存在へと変貌を遂げる資本主義世界のシンボルとしてとらえているのであり、また本節第3項でより詳しく説明するように、神秘的な能力を悟りと取り違えることは重大な過誤である。さらに狐の妖怪は人間より上位の存在とされ世界を統べることもできたとされるが、真理からの距離は人間と変わらない。自己を超越的な存在だと思っていた者が実はそうではなく、人間と同じく真理から疎外されているというテーマは、吸血鬼が主人公の2006年の長編『エンパイアV』においてより顕著になっているが、『妖怪の聖典』はその先駆けといえるだろう。この時期からペレーヴィンの創作は、「神」的存在への懐疑という一本の太い幹（テーマ）から枝葉が分かれるようにして展開していくことになるのだが、それについては第3章で詳述することとしたい。

2-3-3. 「空」と性愛と資本主義

現代の主人公は師にも神にも悪魔にも頼れず、いわば上でも下でもない横の繋がりのおかげで「虹の奔流」への道を探るほかない。では「娼婦」たるア・フリはどのように生きれば「虹の奔流」という救いに到達できるのだろうか。そのための実践が、連邦保安局員の狼男アレクサンドルとの恋愛である。本論で見た『チャパーエフと空虚』と『巨匠とマルガリータ』の対比を引き継ぐなら、『妖怪の聖典』とは神なき時代の巨匠とマルガリータの物語であるということが出来るかもしれない。『巨匠とマルガリータ』で巨匠を救ったのはヴォランドの悪魔的な能力であると同時に、マルガリータの巨匠に対する献身的な愛でもあった。ペレーヴィンは自身の物語世界から、かつてチャパーエフや黒のバロンがその役割を担っていた「神」的存在を取り除いたうえで、ありうべき救済の形を描こうとしている。

ロシア文学に限ってみても『罪と罰』や『巨匠とマルガリータ』などの名前が苦もなく挙がるように、登場人物が愛によって救われるという筋書きは取り立てて珍しくもない、古びたロマン主義ではある。しかしペレーヴィンのそれには、彼らしいひねりが加えてある。それは、『妖怪の聖典』で救済されるのが、愛を注がれた（ラスコーリニコフや巨匠に相当する）アレクサンドルではなく、愛を注いだ側の（ソーニャやマルガリータに相当する）ア・フリだったという点である。論点がいくつか出てきた。順を追って見ていくこととしよう。

『妖怪の聖典』におけるア・フリとアレクサンドルの関係は、徹頭徹尾セクシャルなものとして描かれる。ことさらに性愛が強調されるのは、ペレーヴィンが「セックスとは単によく知られた体の部分を接合することではないのだから。これは 2 つの存在のエネルギーの結合であり、共同のトリップだ」²⁶⁵とア・フリの口を借りて述べているところにヒントがありそうだ。性的な繋がりによって男性性と女性性の境目が溶け出し、根源的な統一の体験を得られるという考えは、チベット密教に「性的ヨーガ」と呼ばれる、性行為を修行に取り入れるという他の流派とは一風変わった教義が存在することが関係しているのではないか。「性的ヨーガ」についてはツルティム・ケサン&正木晃『チベット密教』の解説を参照することにしよう。

修行において性的ヨーガを行じる理由、別の表現をするなら女性パートナーを必須とする理由は、これまでの解説によるかぎり、以下の二点に集約される。

- ① 女性のもつ生命エネルギーによって、修行者の生命活動を活性化するため。
- ② 究極の把握対象である「空性」を体得するため。

①の点についていえば、秘密集会聖者流の修行はあまりに過酷であって、通常のコツではとても全うできない。ゆえに、修行者の生命力を活性化する必要が生じるが、それには女性との性行為を導入したヨーガが欠かせないからだという。

また、②の点に関してつけ加えれば、「空性」のヴィジョンは本当は人間が死ぬときにあらわれるという認識が前提になっている。つまり、男女の性行為がはらむであろう「死の先取り」が、性行為による「空性」のヴィジョン体験を背後でささえているということになる。しかも「空性」の把握はたとえようのない快楽が伴うといい、「空性」は同時に「歓喜」でもあるとされるので、ここでは当然ながら、性行為の快楽がキーワードになってくる。²⁶⁶

性行為の快楽による「空性」の把握（＝「虹の身体 [虹の奔流]」の獲得）、すなわち分裂から統一へ、二元論的世界観から一元論的世界観へのシフトという根源的な体験は、『妖怪の聖典』でア・フリがアレクサンドルとの性行為の最中に考えたこととして以下のように描写される。

これは表現しがたい何かだった。まさに善悪の彼岸だ。今になってやっと私は、滑稽で大げさに見えていたマルキ・ド・サドが、どれほど破滅的な深遠をさまよっていたのか理解した。違う、彼はまったく馬鹿げてなどなかった。ただ単に彼は、自分の悪夢の本質を伝える言葉を見つけられなかっただけだ。そして私にはその理由が分かった。そんなことを表現できる言葉は、人間の言語には存在しなかったのだ。²⁶⁷

²⁶⁵ Пелевин. Священная книга оборотня. С. 265.

²⁶⁶ ツルティム・ケサン、正木晃『チベット密教』ちくま学芸文庫、2008年、154-155頁。

²⁶⁷ Пелевин. Священная книга оборотня. С. 176.

ここに登場する「善悪の彼岸」という言葉や、ア・フリがタクシーの運転手に話す、沼に落ちたとき自分の頭をつかんで体を沼から引っ張りあげようとしたというミュンヒハウゼン男爵の逸話²⁶⁸などから、ペレーヴィンがニーチェ、特に『善悪の彼岸』の影響を受けているのではないかという推測が成り立つ²⁶⁹。岩本和久「ヴィクトル・ペレーヴィン『妖怪の聖典』におけるロシア表象の形成について」では、『チャパーエフと空虚』と『妖怪の聖典』の「虹の奔流」、そしてA・プロハーノフ『ヘキソーゲン氏』に登場する虹に変身するプーチンなどの形象と、ニーチェの「力への意志」や「超人」思想のつながりが指摘されていることはすでに紹介したとおりだ。こうしてみると『妖怪の聖典』の「超妖怪(сверхобротень)」なる用語がニーチェの「超人(сверхчеловек)」のもじりであることはこうしてみると明らかである。

しかしニーチェのみを追いかけても、『妖怪の聖典』の性愛のテーマを読み解くことはできない。性行為という「死の先取り」の体験による「空」の把握が、現代ロシアの資本主義社会が与える課題に対する一つの解決であるという作家の問題意識に沿うなら、ここで登場するサドという名前からしても参照すべきはむしろ、その論考においてサドに度々言及するG・バタイユのエロティシズム論だろう。さらにいえば、ボードリヤール『象徴交換と死』第5章「死、バタイユの場合」では資本主義システムの閉塞を打破するための糸口としてバタイユの読解がおこなわれている。これらを参照しつつ議論を進めよう。

娼婦として人間に幻覚を見せエネルギーを搾取する資本主義システムの象徴のような存在であり、通常直接の性行為を行わず生殖能力も持たない狐の妖怪であるア・フリが、自らの性器を「子宮のシミュラクル」²⁷⁰と呼んでいるのは示唆的である。いうなればア・フリは資本主義的機構の内部で「女性」のシミュレーション・モデルとしての役割をあてがわれ、「女性」的な振る舞いを期待されているパーツである。ボードリヤールの理論においては、資本主義システムの下では性もその本来的な「統一体」としてのあり方から疎外され、「男性/女性」というモデルに押し込められているとされる²⁷¹。この性からの疎外を超克するためにボードリヤールが持ち出すのが、バタイユのエロティシズムと死の理論である。

バタイユ『エロティシズム』序論には次のようにある。

これから私は、不連続な存在である私たちにとって、死が存在の連続性という意味を持つことを明示しようと思う。確かに生殖は存在の不連続性につながっている。だが他方で生殖は存在の連続性を惹き起こしもするのである。つまり生殖は密接に死と結びついているのである。²⁷²

私たちは、確立した存在——不連続性において自らを確立した存在——への侵犯なくし

²⁶⁸ Там же. С. 43-45.

²⁶⁹ ニーチェ『善悪の彼岸』には、「自己原因」を批判するにあたりミュンヒハウゼン男爵への言及がある。フリードリヒ・ニーチェ(信太正三訳)『善悪の彼岸』『善悪の彼岸/道德の系譜:ニーチェ全集11』ちくま学芸文庫、1993年、46-47頁。

²⁷⁰ Пелевин В. Священная книга оборотня. С. 174.

²⁷¹ ボードリヤール『象徴交換と死』286-289頁。

²⁷² ジョルジュ・バタイユ(酒井健訳)『エロティシズム』ちくま学芸文庫、2004年、20頁。

て、ある状態から本質的にまったく異なる状態へ変化する移行を思い描くことができない。
[...] 肉体のエロティシズムとは、相手の存在に対する侵犯でなくて何であろう。死に隣接した、殺人に隣接した侵犯でなくて何であろう。

エロティシズムの完全なる実行は、最も内的なところで、意識が失われんとするところで、存在に到達することを目的にしている。通常の状態からエロティックな欲望の状態へ移行が生じるためには、私たちにおいて、不連続性の次元で確立していた存在がある程度溶解することが求められる。²⁷³

バタイユによれば人間とは本質的に他者との間につながりをもたない「不連続」な存在であり、他者と自分との間には死の深淵が横たわっている。しかし、生殖という行為はそうした「不連続」な存在である二者間に連続性をもたらし、不連続であったがために確固たるものであった個体を「溶解」せしめる、つまり「死」を体験させる。不連続な存在である他者を不連続な存在であるもう一方の他者が「侵犯」するこうした感覚がバタイユのいうエロティシズムであり、エロティシズムと死は切っても切れない関係にある。

ボードリヤールはバタイユのこうした理論をもとに次のように述べる。

したがって、バタイユには、過剰の原則としての、反-節約としての死という見解がある。[バタイユの] 死についての豪華そのもののメタファー、あるいは豪華な性格のメタファーはここから生じる。無用でぜいたくな消尽だけが意味を持つのだ——節約などなんの意味ももたない。それは生の規則をつくったあとの残りカスでしかない。ところが、真の豊かさとは、死との豪華な交換、すなわち供犠、「呪われた部分」のうちに存在している。この部分こそは、投資=備給アンベステイスマンの対象となることも、等価物となることもなく、無に帰せしめる以外にはどうしようもない部分なのだ。生が、あらゆる代償を払っても持続したいという欲求でしかないとすれば、この無に帰せしめる行為は、何の代償も求めない豪華である。生が価値と有用性によって管理されているシステムにおいて、死は無用の豪華となるが、このシステムに取って代わることができるのは、死だけなのである。²⁷⁴ (傍点原文)

ポストモダンの空虚に対抗するために自らが「空」となる道を選ぶしかないという、『チャパーエフと空虚』読解の結論をここで再び想起されたい。「空」を本当に体験できるのは死ぬときのみである。短編「盆の客」で主人公三島由紀夫は自ら腹を切り、そのことによって超越的な存在である神と一瞬ではあるが肩を並べた。『ジェネレーション〈P〉』のアザドフスキーは彼がイシュタルの夫となった瞬間に資本主義を調伏したのではない。彼は、タタールスキーが次代のイシュタルの夫に選任されたために前任者がお払い箱となり、部下の手によって殺された一瞬間だけ、資本主義という不条理で得体の知れないシステムを超越

²⁷³ 同上、27-28 頁。

²⁷⁴ ボードリヤール『象徴交換と死』366-367 頁。

することができたのである。しかし、本当に生命活動を停止することしかこの世界から逃れる方法がないのであれば、それはもはや方法とは呼べないだろう。そのためにペレーヴィンが持ち出すのが死の代替物としての「空」であり、方法としての性愛である。

ところで、いわゆる 1980 年代「ニューアカデミズム」の立役者で、日本におけるチベット密教の大衆的な知名度向上に大きな役割を果たした中沢新一の手になる『虹の理論』は、本章の議論の軸であった「虹の身体」について論じた書物であるが（「タントリストは、世界の本当の姿は『虹の身体 [ジャ・ル]』をしているってことを、よく知っている。もちろんわたしの身体も、おまえの身体も、その本質は、光のしぶきを噴きたてながら、しなやかに流動していく虹なのだ」²⁷⁵）、その本のなかで中沢は、本項で扱ったロマン主義的恋愛についても考察していたのだった。

中沢は、レヴィ=ストロースが『生のものと火を通したもの』において、神話における「毒、誘惑者、虹、病氣」などがもつ性格を「半音階法」という比喩で表したことについて、「音楽における『半音階法』は、人間的な自然である情動に、直接むすびつくことのできる音の技術なのだ。そして、その情動の世界では、生と死が玉虫色の状態で、おたがいのあいだにすばやい移行をくりかえし、たえず社会的な秩序の外へ逃れさつていこうとする欲望につき動かされている」²⁷⁶とまとめる。レヴィ=ストロースによれば毒、誘惑者、虹、病氣とは、あるものとあるもの之間にあるインターバルを極小にし、境界線を揺らがせることのイメージなのだという。

そして中沢は、レヴィ・ストロースがロマン主義の傑作『トリスタンとイゾルデ』を題材に書いた文章を引きつつ、そこから次のような結論を導く。

イゾルデは、母親譲りの呪術的医師として、傷ついた勇士トリスタンの命を救った。彼女は、生をもたらず存在なのだ。そのイゾルデは、トリスタンとともにあおった毒薬（じつはこれが誤って恋の媚薬だった）のために、あらゆる社会的な掟や人々の期待をうらぎって、激しい狂気の愛へとおちこんでいく。そして、狂おしい愛（これはほとんど性愛の極致とも呼ぶべきものだ）の軌跡に翻弄されながら、トリスタンは死の淵へと連れ去られ、イゾルデもまた「愛の死」の歌とともに、あらゆるものを溶解し、合一させていく死のなかに、静かにわけ入っていくのだ。イゾルデは、生をもたらずと同時に死をもたらず。毒物はそれじたい、狂おしい恋人どうしをつくりだしていく媚薬へと変貌していく。もはや、ふたりは激しい性の誘惑者どうしと化していく。トリスタンとイゾルデの「と」は、ふたりの男女のあいだに、見分けもさだかでない溶融の状態を作り上げ、さらには、愛と死ではなく、愛の死のなかに、すべてが溶け入っていくのである。²⁷⁷（傍点原文）

比喩から比喩へとアクロバティックに飛び移っていく中沢の文章には、あくまでも読解

²⁷⁵ 中沢新一『虹の理論』講談社文芸文庫、2010年、164-165頁。

²⁷⁶ 同上、60頁。

²⁷⁷ 同上、61-62頁。

を手助けするイメージの供給源として触れるにとどめておくべきかもしれないが、文化と自然、男と女、生と死、聖と俗など、普段厳格に分かたれて混ざり合うことがないもの同士があるときあるきっかけで交わり、溶融し、「社会の秩序の外へと逃れさっていく」という中沢の発想もまた、チベット密教の「虹の身体」から流れ出た「虹の理論」であるなら、『妖怪の聖典』の「虹の奔流」と性愛が持つ関係の説明としては有用であろう²⁷⁸。

「空」と性愛と資本主義という一見相互につながりが見えない要素が、ペレーヴィンの思考のなかで縫い合わされながらひとつの結論に向かって収束していく様がこうして浮かび上がってきた。しかし一点、見過ごせない問題が残っている。それは、娼婦であるア・フリが最終的に「虹の奔流」を見つけ、「超妖怪」としての悟りを開いたのに対し、アレクサンドルはあるとき自分が「超妖怪」になったと勘違いしたままア・フリの許を去り、悟りを得ることは叶わないという、性行為に携わっていた両者の不均衡である。たしかに、2つの存在が融け合い混じり合うことが究極の達成だというなら、それは第1章で批判的に論じた「集団的身体」の発想とさして異なるところがない。さらに、性的ヨーガで悟りを得るのは基本的に男性の僧侶の側であり、ヨーガの相手方である女性は単なる媒介として扱われる場合がほとんどであるが、『妖怪の聖典』ではそうになっていない。これは一体どうしたことであろう。

『妖怪の聖典』にはS・アクサーコフの『赤い花と美しい娘と怪物の物語』や、「シンデレラの北国版クローン」とア・フリが呼ぶ「クローシェチカ・ハヴローシェチカ」など、ロマン主義的傾向を持った童話の読み替えがおこなわれるシーンがある。アレクサンドルが『赤い花と美しい娘と怪物の物語』を「愛はすべてに打ち勝つ」物語だと解釈していることを聞くと、ア・フリはそれが少女の破瓜についての物語であると答えアレクサンドルを怒らせる²⁷⁹。またア・フリは、少女が魔法使いの代わりにまだらの牛に願い事をするという「クローシェチカ・ハヴローシェチカ」については、これを精神分析的な言説で読み替えたくはないとしつつ、少女の願いを聞きいれ続け搾取される牛の生を「悲劇的で謎めいたロシアの生」になぞらえる²⁸⁰。

ロマン主義へのこうした冷笑的な態度は童話的な筋書きのパロディとなって現れる。あるときア・フリがアレクサンドルの唇に初めてキスをすると、狼男アレクサンドルはみるみるうちに小柄な犬に変身してしまう。アレクサンドルは「愛は単にマスクを剥がすだけ」と落胆し、数日間姿を消すが、連邦保安局の他のメンバーの手で殺されそうになり、命からが

²⁷⁸ ここで言及される『トリスタンとイゾルデ』と無視できない符号を示すのが、ペレーヴィン2005年の作品『恐怖の兜』である。本作のプロットは、ミノタウロスの迷宮を模した空間に幽閉されているらしい登場人物たちによるコンピューター上でのチャットによって構成されている。つまり物語空間に現れ出ているのは迷宮それ自体というより、登場人物たちが各々で迷宮を描写するスクリーン上の言葉のみということになる（言葉こそが迷宮であるという、いかにもペレーヴィンらしい発想）。しかしここで、登場人物のうち「ロミオ」と「イゾルデ」の名前をハンドルネームに含む2人（原文ではRomeo-y-CohibaとIsoldA）が、迷宮のなかでお互いの姿を見られないままに彷徨っていると、ロミオの手が壁の隙間越しに偶然イゾルデの頬に触れるというシーンが存在する（*Пелевин. Шлем ужаса. С. 138, С. 142.* ペレーヴィン『恐怖の兜』172頁、177頁）。言語の迷路における肉体的接触は、ジュリエットとトリスタンという本来約束された相手とのそれではなく、結局のところ救いのパロディでしかないが、それでも本作において唯一、言語=迷宮の外部の脱出口を指し示しているともいえる。

²⁷⁹ *Пелевин. Священная книга оборотня. С. 122-123.*

²⁸⁰ Там же. С. 238-240.

ら逃げ帰ってくる。ア・フリはアレクサンドルと共に逃亡生活に入るが、アレクサンドルはその最中に自らに特殊な能力が備わっていることに気づき、自分が「超妖怪」になったと思ひ込む。そして彼はア・フリがロリータ的な容貌をもちながら実は 2000 歳を越える年齢であることを知るとあっけなく彼女のもとを去り、連邦保安局の仕事に復帰する。

すでに見たように、ペレーヴィンには複数の作品にまたがって登場人物やモチーフを使いまわす傾向があるのだが、ここでアレクサンドルがペレーヴィンの 1991 年の短編「中部地域における人狼の問題」*«Проблема верволка в среднем полосе»* で狼に変身した主人公サーシャ (アレクサンドルの愛称形) と同一人物である可能性を指摘してみたい。というのも「中部地域における人狼の問題」に登場するのとまったく同じ「レベジェンコ大佐」という人物の名を、自らの若き日を回想する『妖怪の聖典』のアレクサンドルが口にする場面があるからである²⁸¹。仮に「中部地域における人狼の問題」のサーシャと『妖怪の聖典』のアレクサンドルが別の人物なのだとすると、15 年という時を経て、狼への変身というモチーフがまったく異なる意味を持たざるを得なくなった状況については是非とも言及しておく必要がある。「中部地域における人狼の問題」では、主人公サーシャがあるとき森で偶然人狼の一団に出会い、自らも狼に変身して野生の力を体感するという神秘体験を描いた作品で、1990 年代のペレーヴィンの「脱出」志向をよく表すものといえる。一方『妖怪の聖典』の狼男アレクサンドルは、自らの超能力を悟りと取り違え墮落していくというまったく逆の帰結に見舞われるのである。ロシアの研究者 A・カシヤノフは、アレクサンドルが狼男から犬になり超能力を手に入れたことを「科学技術の進歩を手に入れ、その背後で社会の精神的・道徳的な、そしてその帰結として文化的な退廃が起こっている」²⁸² ことのメタファーと解している。かつて狼へと変身し、ソ連的現実からの「脱出」口を見出したかに見えたひとりの男は、資本主義の到来とともにまた墮落への道をたどってしまうのである。

そしてアレクサンドルの墮落の契機となったのが、ほかならぬア・フリのカスであった。そこからア・フリへのアレクサンドルの愛がかりそめのものであったことが暴かれていき、彼が性欲や金銭欲、権力欲に憑かれた小人物であったことが明らかになる。アレクサンドルはタートルスキーやスチョーパと同じく「上昇」を求める「男性的エネルギー」の象徴であり、資本主義社会ロシアの虜囚とでもいふべき存在である。アレクサンドルはア・フリとの旅行で北方を訪ねるが、そこで彼を含む狼男たちがおこなうのは、石油を産出するために狼の頭骨に祈りを捧げるという儀式である。石油がロシアという国にとって金銭そのものであるという図式は短編「フランス思想のマケドニア的批判」でも見られたものだった。またアレクサンドルが『数』でイサとムサを殺し、スチョーパを監視する役目を持つレビョートキンと同じ職業に就いているという点も示唆的である。アレクサンドルの人物像からも、ペレーヴィンの「脱出」への志向や神秘主義、ロマン主義への視線が 1990 年代から 2000 年代

²⁸¹ この同じ箇所の会話の中でアレクサンドルが「若いころはカスタネダに熱中してたんだ」と話しているのも、作者本人の若かりし頃の「脱出」への情熱が、時と共に変化せざるを得なかった事態を示しているかのようである。 Там же. С. 298.

²⁸² Касьянов А. Образ «волка» в романе В. Пелевина «Священная книга оборотня»// Новый филологический вестник №2 (7). М., 2008. С. 71.

にかけて変容してきたことが分かる²⁸³。

ここまでの分析からわかるように、ア・フリとアレクサンドルの間を決定的に分かつのは、ボードリヤールが「何の代償も求めない豪華」と呼んだようなタイプの愛を相手方に注いだか否かである。ペレーヴィンがこうした愛のあり方について語るのは、実は『妖怪の聖典』がはじめてではない。1990年の「世捨て男と6本指」に、これとよく似た描写が存在する。「世捨て男と6本指」は、鶏舎を舞台に、所属していたコミュニティから放逐された2匹のニワトリ「世捨て男」と「6本指」が、真の自由を求めてさまようという物語である。途中2匹は哲学的な問答を繰り返すが、そのなかに愛についての以下のようなやり取りがある。

「考えてみるに、僕ね、いまだかつて何も愛したことがないんだ」6本指はさえぎって言った。

「いいや、お前さんにもそういうことは起こっている。お前、昼間自分が泣いていたの、覚えてるな。俺たちが壁から投げ落とされるとき、お前に応えて手を振ってくれた男のことを考えてたろ、その時のことだ。そいつが愛だったんだ。お前はそいつがなんでそんなことをしたのか、わかってねえ。もしかしたら、そいつ、他の奴よりももっと賢くお前をこけにしていたのかも知れないぜ。個人的には俺はまあそんなところだろうと思う。そうだとすれば、お前は馬鹿丸出しだったわけだ。が、それでいいんだ。愛はな、俺たちがやっていることに意味を与える、本当はそんなものがなくてもな」²⁸⁴

6本の指を持って生まれたがために周りから疎まれ追い出される6本指²⁸⁵は、生まれた場

²⁸³ ア・フリの中の狐イ・フリも、「上昇」を志向し墮落していく「男性的」人物の一類型であるといえるかもしれない。彼女はイギリスでブライアン卿という男性の愛人として生活しているが、「超妖怪」になることを夢見るブライアンを、「超妖怪」を見られるとそそのかしてモスクワの救世主ハリストス大聖堂に連れ込み殺害する（狐は狐狩りを好むイギリス人を憎んでおり、その意趣返しとしてイギリス人狩りをおこなうのである）。ゲニス&ワイリ『60年代人』には次のような文章が見られる。「ロシアの誇りたる、ナポレオンへの勝利を記念し建築された救世主ハリストス大聖堂は、土台から崩壊したばかりではない。それがあった場所に作られたのは、クラブでも、兵営でも、地区委員会でもなく、丘陵を窪みと、山を深淵と、男性的シンボルを女性的シンボルと取り替えてしまうプールであった。そして大口を開く凹みを満たしたのは塩素で消毒された（＝断種した）水であった」（*Вайль., Генис. 60-е. Мир советского человека. С. 22*）。再建された「ロシアの誇り」でイ・フリがイギリス人を殺害するという描写は、女性型の妖狐であり娼婦であるイ・フリがたんなる被搾取者ではないという点も含め、示唆に富んでいる。

²⁸⁴ *Пелевин В. Затворник и Шестипалый // Все повести и эссе. Виктор Пелевин. М., 2010. С. 42.* ヴィクトル・ペレーヴィン（三浦清美訳）「世捨て男と6本指」『眠れ』群像社、1996年、62-63頁。

²⁸⁵ ちなみに、4本指のニワトリの畸形がなぜ「6本指」として描かれるのか（畸形であるというだけなら5本でもよい）については、А・パンチェンコという学者の『カラマゾフの兄弟』論が援用できるかもしれない。パンチェンコは、スメルジャコフの育ての親グリゴリーの実子が6本の指を持って生まれたというエピソード中で、グリゴリーの口から発せられる「龍」 дракон という言葉に注目している。彼はこれを単に当時の農民の迷信深さを描いただけの挿話とは考えない。「ここで重要なのは龍への言及で、これは明らかに『黙示録』を参照したものである」として、『カラマゾフの兄弟』に散りばめられた終末論的シンボルのひとつに数え入れようとする。「世捨て男と6本指」もまた「おそるべきスープ（страшный суп）」という「最後の審判（страшный суд）」のもじりなどからして、キリスト教的終末論へのパロディとして書かれていることは自明である。*Панченко А. Почему родился черт: сюжет о коммунистесвятотатце, новорожденные монстры и границы религиозной дидактики / Studia Litterarum. том 3, №2. СПб., 2018. С. 275-276.*

所を追い出される瞬間に、にもかかわらず自分を追い出したメンバーに手を振って去る。その後、6本指が元いた部屋のニワトリたちはみな屠殺されてしまい、6本指は自分を迫害したニワトリたちのことを思って泣く。世捨て男によればこの一方通行の、「馬鹿丸出し」の行為こそが愛なのであり、この善性こそが結果として6本指を救いに導くのである。

『妖怪の聖典』のア・フリもいってみれば「馬鹿丸出し」の愛を自己中心的なアレクサンドルに注いでいたことになる。だが、そのためにかえってア・フリは救いを見出す。聖性を帯びた娼婦が墮落した男性を救おうとするという構図は他の古典的な小説作品にも時折見られたものである。ドストエフスキー『罪と罰』で娼婦ソーニャが殺人を犯したラスコーリニコフを救うという筋書きや、『巨匠とマルガリータ』でマルガリータが巨匠を救うために裸になって悪魔たちをもてなすという試練を乗り越えるシーンを思い起こそう。こうした伝統に途中までは『妖怪の聖典』も連なるかに見えた。しかしペレーヴィンはそれをよしとしない。なぜならそれは超越的な立場から救いを与えるチャパーエフとそれを見返りなしに享受するプスタという、ペレーヴィンが乗り越えねばならなかった図式そのものだからで、ソーニャがラスコーリニコフにとって、マルガリータが巨匠にとってそうであったようには、ペレーヴィンはア・フリをアレクサンドルにとっての単なる救いの道具とはしない。ペレーヴィンはあくまでも「自力」による自己の救済を志向する。ア・フリは娼婦としての生を投げ打ち、アレクサンドルに無償の愛を与える。「娼婦」が他者になんの見返りも求めず何かを差し出すのは資本主義社会の自壊とも呼べる行為であり、資本主義社会において真に救われる価値があるのは、他者に対し自分の生（あるいは死）を、「何の代償も求めない豪奢」として差し出した人間だけなのである。

ア・フリは性行為の最中に「善悪の彼岸」を意識したことですぐに「虹の奔流」を見つけられたわけではない。チベット密教の「性的ヨーガ」でも、修行者は性行為に従事しただけで悟りを得られるわけではもちろんなく、そこに至るまでの顕密双方に渡る知識の十全な涵養が求められる。知識と実践は対になってこそ悟りとなる。第1節で参照した、超妖怪に自分になったと思ひこむアレクサンドルに対する「虹の奔流」についてのア・フリの解説を再度引こう。

「[...] 虹の奔流って何なんだ？」

「身の回りの世界のことに過ぎないわ」と私は言った。「色が見えるでしょ、青、赤、緑。それはあなたの頭の中で現れては消えていく。これこそが虹の奔流なの。私たちはみなそれぞれが虹の奔流の中にいる超妖怪なのよ」

「つまり僕たちはもう虹の奔流に入ったってことかい？」

「そうだとも言えるし、そうじゃないとも言える。一面からすれば、超妖怪はそもそもの始めから虹の奔流の中にいる。違う見方をすれば、超妖怪はそれに入るなど決してできない、なぜなら虹の奔流は単なる幻想だから。でもこの場合の矛盾は見かけだけのものよ。なぜならあなたとこの世界は同一のものだから」²⁸⁶

²⁸⁶ Пелевин. Священная книга оборотня. С. 358.

これが「空」についての説明であることは既に述べたとおりである。しかし実はこの説明をしている時点で、ア・フリは「虹の奔流」について真に理解しているわけではない。狐の本性とは演じることであり、狐は印象的なことをいわれると、それを他人との会話でそっくりそのまま繰り返してしまうという欠点を持っているとア・フリは自分で述べている。上の「虹の奔流」についての説明も、ア・フリは黄師の言ったことをそのまま繰り返しているだけなのである。しかしア・フリはこのアレクサンドルとの会話のなかで、かつて自分がニワトリ狩りをしたとき、自分の尻尾が自分に向けて自分に幻術がかかり、狐に変身したことを思い出す。そこで1人瞑想を始めたア・フリは世界を作る自分と作られる自分が一体になったその状態こそが「空」だと認識し、また、「空」である自分の中に残った最も強い感情がアレクサンドルへの「愛」であったことから、それが黄師の言う「虹の奔流」への鍵だと認識することになる。これに先立ってア・フリは、愛それ自体には意味はなく、周りのものすべてに意味を与えると述べているが、これはア・フリが愛を一元論的世界観の根拠に置いていることの現れだろう。

真理を一から主人公が作品内で語ることは、真理は言葉にできないという仏教のポリシーに反するようにも映る。しかし短編「風探しの記」にもあったように、なにか言語の外にしか現れない真理を体験したと感じても、それは結局言語でしか語れないというパラドックスを人は抱えている。ア・フリは黄師にもらった一般論としての真理に関する「知識」を出発点に、アレクサンドルとの恋愛という「実践」の中で真理を感得し、それを一から論理的に構築していくことで個人的な真理として「分かる」ことができる。これが作家であるペレーヴィンが言語への不信という、自らの職掌との関係における致命的な矛盾を抱え込みつつ示す倫理である。個々人は常に自らの知と実践と体験によって真理に到達しなければならぬのであり、『チャパーエフと空虚』の教科書的な「空」の解説のみで真理を体得したプスタはそういった意味で理想とはかけ離れていた。『妖怪の聖典』という小説は、悟りを得たア・フリが書き記した書物という設定（この点は『チャパーエフと空虚』と共通している）を取っているが、やはりここでもア・フリは自分を捨てて去ったアレクサンドルを救うためにこの書を書いている。彼女は最後まで自分が会得した真理を実践し続けるのである。

本章では「虹の奔流」というモチーフに注目し、『チャパーエフと空虚』から『妖怪の聖典』に至るまでの8年間という区切りで作家の歩みを逐一追っていくことで、ソ連崩壊後のロシアにおいて資本主義システムが浸透していくなかで、ペレーヴィンの作品が神秘主義的傾向の低減、仏教の「空」思想を中心に据える一元論的思想の厳密化という方向に向かっていったことを明らかにできたことと思う。これは、ペレーヴィン作品の最も大きな特徴の1つとして数えられながら、彼のポストモダニズム的作風の風味づけ程度に考えられがちであった仏教という要素が持つそれ独自の意味に改めて目を向けさせようという、いわば問題提起であった。それは単なる世界認識の問題ではない。仏教が宗教思想である以上、そこには必然的にある種の道徳的・倫理的な判断がつきまとう。ペレーヴィンはその奔放でときに猥雑ささえ感じさせる作風とは裏腹に、仏教という要素を用いてポストモダニックな状況にあるロシアで人々がいかに生きるべきかという倫理を構築しようとしていたのである。

第3章 「脱出」なきあとの「解放」をめぐって

3-1. 「ヒエラルキーの崩壊」というテーマ

第2章で我々は、資本主義という出口のない世界で、ペレーヴィンがいかなる「解放」への道筋を模索したのかを見てきた。長年にわたってペレーヴィンの代名詞ともなってきた仏教的なテーマは、『妖怪の聖典』以降も時おり顔を出すものの、近年はそこにのみ寄り掛かった作品は見られない。2度目の「虹の奔流」を書き上げ、彼なりの宗教的真理の模索はある種の完結を見たと考えられるべきなのだろう。

近年のペレーヴィンは1-2年という短いスパンで立て続けに重厚な長編・短編集を発表し続けているが、とはいえ（であるからこそ、というべきか）それらが持つテーマ、そこで使用されるモチーフは互いにかかなり似通っている。それが、搾取者と被搾取者が形作るヒエラルキーの構図である。2000年以降のペレーヴィン作品では、そこで描かれる「支配／被支配」の階級構造が、あるときを境に崩壊へと向かっていく過程が、物語の軸として大きな役割を担っている。ここには現代ロシアにおけるフェミニズムやナショナリズムの問題というものが深くかかわってきており、この点に注目して分析をおこなうことで、いまやロシアの文壇の重鎮とも呼べる立場となったペレーヴィンの歩みがどこへ向かおうとしているのかを、明晰に見通すことができるようになるはずである。

3-1-1. 「脱出」から「崩壊」へ

「ヒエラルキーの崩壊」というテーマの発見は、具体的には2003年の作品集『過渡期の弁証法』所収の短編「盆の客」において為されたといつてよい。作家三島由紀夫を語り手に据えたこの作品でペレーヴィンは、三島のエッセイ『葉隠入門』と小説『仮面の告白』からいくつかの場面とフレーズを借用して再構成しつつ、「からくり人形」として創造された人間がその造り手たる神に対し反逆を企てるという独自のアイデアをそこに付け加えた。これ以後彼の作品では、たとえば「神／人間」や「男／女」、あるいは「帝国／植民地」などといった、ある特定のイデオロギーのもとで強固な階級差を形成する二項の関係が、下位者の反抗、あるいは上位者の失策などを原因としてその安定を揺るがされるというストーリーが頻繁に採用され始める。『エンパイア V』(2006)とその続編『バットマン・アポロ』(2013)、『T』(2009)、『S.N.U.F.F.』(2011)、『監視人』«Смотритель»(2015)、そして『iPhuck 10』(2017)と、2000年に入ってから長編の大半がその例であり、作者にとっての重要性のほどがうかがえる。

こうしたテーマは、デビュー当時から作家が追究してきた「解放」への志向を、形を変えて引き継いだものといえる。1990年代に目を転じると、そこで「解放」は「脱出」という形で語られた。中村唯史は2004年の論文「脱出、空虚、ロシア：ペレーヴィン文学の時空間」で、「ペレーヴィンの文学に固有の——少なくともドミナントな——時空間は『脱出』である」²⁸⁷と述べ、例として短編「世捨て男と六本指」(1990)や中編「黄色い矢」(1993)などを挙げている。これらの作品には、ある閉じられた空間（鶏舎や列車車

²⁸⁷ 中村唯史「脱出、空虚、ロシア：ペレーヴィン文学の時空間」34頁。

輛) から外部の別空間へと主人公たちが踏み出し、自由を獲得するという結末が共通している。

そしてこの「脱出」の物語のひとつの到達点が、1996年の長編『チャパーエフと空虚』であった。ここで「脱出」はまず、主人公プスタタの精神病院からの退院という形で描かれるが、もうひとつ忘れてはならないのが、始まりも終わりもない、閉じられた「円環」からの逃走でもあったということである。『チャパーエフと空虚』という小説はメタフィクショナルな循環構造を有しており、物語の導入部(第1章)、プスタタが物思いにふけりながらモスクワのトヴェルスコイ並木道を歩くシーンが、終結部(第10章)でほぼそのままの文章で繰り返される。そしてこの場面ののち、世界の本質が「空」であることを悟ったプスタタは、チャパーエフが「仏陀の小指」の力によって作り出した「虹色の奔流」に飛び込むことで最終的な「解放」の感覚を得る。のちに本節第2項で詳述するように、ペレーヴィンは創作の初期から円、循環のモチーフを多用しているが、少なくとも『チャパーエフと空虚』に関しては、物語の「円環」構造が仏教思想における輪廻に、ここからの「脱出」が解脱になぞらえられていると解釈するのが妥当であろう。本作にはそうした類推が可能になるだけの数の仏教的モチーフが用いられており、プスタタに「解放」への道筋を指し示すのが「仏陀の小指」であるという点以外にも、活仏の名やマントラ、「ゲルク派」というチベット仏教内の一派の名称などが随所に散りばめられている(チャパーエフの配下たちが女性も含めみな丸刈りであったり、変わったジェスチャーを見せたりというほのめかしが作中に登場することも第2章で指摘したとおりである)。また重要な登場人物のひとりであるウンゲルン・フォン・シュテルンベルグ男爵(黒のバロン)は、20世紀初頭、白軍の軍人としてモンゴルで戦闘を行った人物であるが、仏教の思想に帰依する男爵の指揮下で部隊は次第に宗教色を帯びていったとされる²⁸⁸。

仮にこうしてプスタタが解脱を果たしたのだとすれば、ペレーヴィンの理想とする「脱出=解放」の物語は1996年時点で完成を見たかに思える。しかし、であるならば作家はなぜ新たなテーマを模索する必要があったのか。それは第2章で見たように、ペレーヴィンが『チャパーエフと空虚』以後数年の創作上の停滞を経験し、それまでと同じ仕方では「解放」の可能性を提示しえないとの結論に達したからであろう。ソ連崩壊後、ロシア連邦初代大統領エリツィンの指導下での民主化改革と市場経済への移行は、1998年のデフォルトに象徴される未曾有の財政危機という結果に終わった。ふたたび閉塞感に満ちていく時代の暗い雰囲気は、この時期のロシアを舞台に執筆された『ジェネレーション〈P〉』や『数』にも反映され、拝金主義の蔓延、オリガルヒの台頭、「屋根」と呼ばれるギャングたちの跋扈としてそれは描かれている。『ジェネレーション〈P〉』や『数』のロシアは、

²⁸⁸ 作家リモノフの伝記には、ネオ・ユーラシア主義の思想家 A・ドゥーギンによる解説として次のような記述が見られる。「過激な反ボリシェヴィキのラトヴィア人貴族、ウンゲルン・フォン・シュテルンベルグ男爵は、1918年、一師団を率いてモンゴルまで行き、白軍側で戦った。配下の者に対する支配力、勇敢さ、残忍さで有名になっていた。彼は自分は仏教徒だ、最も洗練された苦痛への嗜好を持つ仏教に帰依している、と言っていた。やつれた顔、長く細い口髭、目の色はきわめて薄かった。モンゴル人騎兵たちは彼を超自然的な存在のように思い、白人の友人たちでさえ、彼を恐れ始めた。彼はみなから遠ざかり、中隊の先頭に立って中央アジアの荒れた草原に飛び込んでいった。この孤立した部隊は狂信的なセクトとなり、自らの法にしか従わなかった」キャレール『リモノフ』297-298頁。

『チャパーエフと空虚』でソ連がそうだったような消え去った過去の記憶としてではなく、いま現在の具体的な危機として、さらには出口の見えない未来として立ち現れた。すべて失われたがゆえにすべてが可能である未来を賭け金に描いた「脱出＝解放」の可能性がこうしてカオスに飲み込まれたとき、いふなれば作家はいったん賭けに負けたのであり、ポストタを悟りへと導いた「空」の思想は、あらためてその有用性を問い直されることとなる。

こうした生みの苦しみのなかでペレーヴィンが見出した回答のひとつが、前章で見た『妖怪の聖典』であったわけだが、ここで重要だったのが「師」の不在である。実はこれは本節で論じるヒエラルキーの問題にも深くかかわってくる問題といえよう。欧米寄りのリベラルな改革への反動から、プーチンによる強権的な舵取りが大きな支持を集め、資本主義とナショナリズムの論理に則りロシアがふたたび世界の強者を目指し始める時代の作品群では、それまでは明示されていなかった抑圧者の姿が、はっきりとしたイメージ（神、作家、吸血鬼、男性など）を伴って描かれる。そこでふたたび「解放」の物語を紡ぐため作家は、「ここではないどこか」への予感に希望を託す道から、閉塞した社会をそれ自体として見据え、その内部の搾取のシステムを批判する方向へと舵を切ったというのが、第3章の議論の前提となる仮説である。

この仮説を下地に次項からはまず「盆の客」にいたる前段として、1996年『チャパーエフと空虚』から2003年『過渡期の弁証法』にかけての作家の「停滞」の時期にペレーヴィン作品に回帰してくる「円環」のモチーフについて詳細に検討する。『ジェネレーション〈P〉』や『数』は前作からの発展性の欠如を批評家らに強く批判された。たしかに1990年代の作品からのアイデアの使いまわしが多く見られたことは事実であり、『チャパーエフと空虚』において解決を見たはずの「円環」もその一例である。ペレーヴィン作品における「円環」のモチーフについては第2章でも簡単に触れたが、これについては社会の閉塞性の比喩として用いられると同時に、その内部では上下の区別というものが意味をなさないというところから、所与の価値体系において特権的な価値を持つイデオロギーの「格下げ」の機能を果たしていたという指摘がある。こういった見解を参考に、『ジェネレーション〈P〉』や『数』において「円環」は、資本主義社会のヒエラルキーの内部での上昇欲求を批判する役割を担っていたのではないかという読解をここでは試みる。

第3項では、「盆の客」において「解放」のテーマが「脱出」としてではなく、ヒエラルキーの破壊として描かれるようになった様を、三島由紀夫の原作と「盆の客」を読み比べ、原作からの改変にペレーヴィンが込めた意図を推し量りつつ読み解いていく。「円環」のモチーフによって資本主義社会における栄達の虚しさを説くだけでなく、「神の殺害」という、より直接的な行動によって搾取のピラミッドを打ち壊そうという積極的な思想がはじめて展開されるのがこの「盆の客」である。

第4項では、「盆の客」のからくり人形による造物主への反抗というテーマを色濃く受け継ぎつつ、そこにジェンダーの要素を取り交ぜ、現代ロシアにおける資本主義、ナショナリズム、そして保守的なジェンダー観という、この時期のペレーヴィンにとってもっとも重要な批判対象をあまさず扱っている『S.N.U.F.F.』を中心に、2000年以降のペレーヴィン

ン作品における「ヒエラルキーの崩壊」のテーマを包括的に論じる。ここでは、ヒエラルキーの構造内での下位者の反抗というモチーフが、現代ロシアの政治的なプロテストとは一線を画す、ヒエラルキーそのものの廃棄を目指す思想であることが理解されるだろう。

3-1-2. 停滞：「円環」の回帰

『ジェネレーション〈P〉』に対する専門家らからの評価が軒並み低調であったことはすでに第2章で述べたとおりである。この時期の作家になにが起こったのだろうか。実のところ1990年代というのは、ペレーヴィンに限らずポストモダニズムの潮流に数え入れられるロシアの作家・芸術家たちの多くが、その創作に必然的に問題を抱え込むことになった時期とされる。無論そのきっかけは1991年のソヴィエト連邦崩壊であるが、批評家M・リポヴェツキーは、1990年代にいよいよソ連文化がその「聖なる機能」を失ったとき、たとえばコンセプチュアリズム（I・カバコフ、E・ブラートフ、V・コーマル、A・メラミード、D・プリゴフ、V・ソローキンなど）の内部では「脱構築の対象」にまつわる問題が発生したと述べる²⁸⁹。ソ連という権威の消失は、その権威との距離の取り方そのものが作品のコンセプトとして内蔵されていた芸術活動にとり、自身の存立基盤へのラディカルな問いかけとして響かざるをえなかったのである。

ペレーヴィンが創作を開始したのは1989年、作家としての知名度を確立したのは1991年の短編集『青い灯影』や1992年の長編『オモン・ラー』などがヒットしたソ連崩壊後のことであったが、それでも1996年の『チャパーエフと空虚』まではソ連的なイデオロギーの脱神話化（あるいは第1章で論じた「再神話化」）を創作の主調音としており、いずれは「脱構築の対象」の問題に直面することを免れえなかった。リポヴェツキーによれば、『ジェネレーション〈P〉』はペレーヴィン作品のなかでははじめて、シミュラクルによって実現された権力が、それまでのすべての作品の基調をなしていた自由の探求を押しつけた作品であり、「ペレーヴィンがシミュラクルの大量生産に注力し、政治技術者、つまりポスト・ソヴィエト的近代性をポストモダニズム的にエンジニアリングする人物のキャラクターを前面に押し出したことで、ポストモダニズム的ディスクールが、解放のひな型から権力と抑圧の手段へと転じていくという進化の重要な兆しを見て取ることができるようになる」²⁹⁰。『チャパーエフと空虚』において主人公プスタタが、ソヴィエトの権力を下支えしていた言説の虚妄を見抜くことで自由を獲得したのに対し、『ジェネレーション〈P〉』の主人公タートルスキーは、高度消費社会のシミュラクル的本質にまでたどり着きながら、それを利用することで搾取される側から搾取する側に回ることを選ぶ。リポヴェツキーが皮肉にも「ポストモダニズム的ディスクールの進化」と呼ぶものは、本論の趣旨に照らしていえば、「脱構築の対象」の交代によって前作までの達成を放棄せざるをえなくなってしまった作家の停滞としかいいようのないものである。

『ジェネレーション〈P〉』という資本主義時代の「権力と抑圧」の物語は、詩人の夢をソ連崩壊とともにあきらめ広告業界で働き始めた主人公タートルスキーが最後、消費社会

²⁸⁹ Липовецкий. Паралогия. С. 264.

²⁹⁰ Там же. С. 437.

の収奪のシステムの比喩としての女神イシュタルとの婚姻を経て生き神となり、ロシアの社会階級の頂点に立って幕を下ろす。ここに本論の主題であるヒエラルキーの問題が萌芽するのであるが、それが「ヒエラルキーの崩壊」というテーマへと昇華するには、4年後の「盆の客」を待たねばならない。『ジェネレーション〈P〉』の時点で資本主義社会の階級システムへの批判は、1990年代にすでに獲得されていたモチーフを再利用しておこなわれる。それが第2章でも触れた「円（円運動、円環）」である。

『ジェネレーション〈P〉』ではまず、主人公が「広告業界のヒエラルキーをさらにワンステップ跳び上がろう」²⁹¹という意気込みを抱いて歩み始めるコピーライターとしてのキャリアが「ジググラト」（古代メソポタミアに見られた階段状の塔）、すなわち文字どおりの階級構造に見立てられた（「直線」「上昇」の構造）。しかしその後、シュメル神話をベースに世界の仕組みが語られるシーンでは、一見「直線」だと思われていた資本主義社会の構造が、終わりなき収奪のシステムとしての「円環」によって表現される。そこではむかし人間たちは神が所有していた数珠につながれた虹色の玉であったとされる。そのビーズ＝人間たちはあるとき散り散りになってしまうが、それを市場の神エンキドゥ²⁹²が拾い集め「金の糸」に通し直す。かつて商売の神であるエンキドゥに「金の糸を通された強き者たちを高く掲げよ」と祈りを捧げていた人間たちは、その願いどおり糸をよじのぼっていくが、糸の行きつく先は実は糸巻きの車輪で、彼らはそこに巻き取られていく²⁹³。

「市場」の神に与えられた「金」の糸をよじ登る人間たちが「円環」へと回収されていくという描写は示唆的である。ボードリヤールは、あらゆる生産物と商品が記号とメッセージとして再編成される高度資本主義社会を「商品の線状的世界がそのなかで完成される円環としてのモード」²⁹⁴（傍点原文）と定義しているが、『ジェネレーション〈P〉』の世界がまさにそれであり、資本主義社会において上昇への志向はいつの間にか終わりなき円運動に絡めとられていくという発想がここに表出している。作品自体の構造としても、タートルスキーが生き神となりヒエラルキーの頂点に上り詰めたときたどり着く先が、オスタンキノ池（モスクワ・オスタンキノに位置するテレビ塔の近辺）の地下100メートルに存在する部屋であったという描写²⁹⁵が、作品世界の「円環」的構造を指し示しているといえる。「円環」の構造を持つ資本主義社会において上昇は即下降に転じ、頂点は頂点であると同時に最下段とも境を接している。

ペレーヴィン作品にみられる「円環」とヒエラルキーの関係に注目した批評家にA・ステパーノフがいる。ステパーノフは「ウロボロス：ヴィクトル・ペレーヴィンの知性の虜」（2003）と題した論考で、ペレーヴィンのテキストの深層に潜む構造的特徴としての「知性の虜」ないし「ウロボロス」²⁹⁶、つまり「閉じられた構造、起源と目的の、終わり

²⁹¹ Пелевин. Generation «П». С. 34. ペレーヴィン『ジェネレーション〈P〉』31頁。

²⁹² エンキドゥはシュメル神話に実際に登場する神であるが、市場・商売とのつながりはペレーヴィンの創作である。

²⁹³ Там же. С. 164. 同上、162頁。

²⁹⁴ ボードリヤール『象徴交換と死』278頁。

²⁹⁵ Пелевин. Generation «П». С. 325. ペレーヴィン『ジェネレーション〈P〉』325頁。

²⁹⁶ 「ウロボロス」は古代から存在する象徴図形で、蛇が自らの尾を（あるいは2匹の蛇がそれぞれの尾を）噛み、円状となったもの。ステパーノフの論において「知性の虜」と「ウロボロス」という概念は双

と始まりの、中身と入れ物の、異なる外見を持つあらゆる記号同士の一致」というモチーフに注意を向けるよう促す²⁹⁷。彼が「知性の虜」の例に取るのは『チャパーエフと空虚』の次のような場面である。

「お前の意識はどこにある？」

「ここですよ」僕は頭を指でたたいた。

「お前の頭はどこにある？」

「肩の上ですよ」

「なら、肩はどこだ」

「部屋のなかです」

「部屋はどこだ？」

「家のなかでしょう」

「じゃあ、家は？」

「ロシアにです」

「ロシアはどこにある？」

「不幸のどん底ですかね、ワシーリイ・イワーノヴィチ」

「くだらん！」チャパーエフは荒々しく声を上げた。「冗談は指揮官が許可した時だけだ！ つづける」

「どこって言われても……。地球じゃないですか」

われわれは乾杯して、グラスをあおった。

「じゃあ、地球はどこにある？」

「宇宙にです」

「宇宙はどこだ？」

ぼくは一瞬考えこんだ。

「宇宙はそれ自体のなかにあるんですよ」

「ならその『それ自体』は？」

「ぼくの意識にです」

「どういうことだ、ピョートル。それじゃあお前の意識は、お前の意識にあるってことになるぞ？」

「まあ、そうなりますね」

「なるほど」チャパーエフは口ひげをしごいた。「じゃあ、大事なことを訊くぞ。つまり、それはいったいどこにある？」²⁹⁸

こうしたナンセンスな帰結を生む循環論法が、本作では知性による真理の把握の不可能性を示唆し、代わって反知性的な思想としての仏教的「空」が説かれるのであるが、ステ

方とも循環・閉塞性・自己言及性の象徴として使用され、とりたてて厳密に区別されていない。

²⁹⁷ Степанов А. Уроборос: плен ума Виктора Пелевина. 2003. [<http://old.russ.ru/krug/20030911.html>]

²⁹⁸ Пелевин. Чапаяв и Пустота. С. 189-190. Пелевин 『チャパーエフと空虚』 192-193 頁。

パーノフがペレーヴィン作品の「不変式」としての「知性の虜」に注目することで果たそうとする主張は、これが既存の価値体系における「格下げのシステム」だということである。ステパーノフのいう閉じられた「知性の虜」的構造内の論理では、AがBに、BがAに接合されるという形であらゆる記号がお互いを通して規定され、すべてに超越する説明原理としての「第一原因」は存在しない²⁹⁹。『ジェネレーション〈P〉』でも、とある登場人物の「アラーの手があるのは他でもない仏陀の意識のなかですとも。でも、仏陀の意識がいずれにせよアラーの手のうちにあるってところがミソなんですよ」³⁰⁰というセリフに循環論法の例が見られるが、仏陀とアラーが相互に規定し合い、「世界を操作している者は誰もいない」³⁰¹世界は、すでに説明してきたとおり、上昇と下降の区別がなくなり頂上部と最下部が接続される「円環」の構造を有している。消費社会ではあらゆる記号が相互に交換可能な等価物にすぎず、「神」のような、本来であれば「第一原因」としてそうした構造を外部から根拠づける超越的な存在であっても例外ではない。タートルスキーが生き神となったのはミスを犯し殺害された前任者の後釜としてであって、タートルスキーもまたいつ次の神と交換されないと限らない。ここに資本主義社会における階級構造への批判的視点がたしかに読み取れる。

『数』でも「知性の虜」的論理が作動している。『数』の主人公の銀行家スチョーパは、幼少期に「34」という数字を自身を守護する幸運の数字として見出して以来、この数字の導きに従ってあらゆる選択をおこない、結果として大きな財産を為すことに成功するが、「66」（34と足して100になるため、スチョーパにとっては特別な数字となった）をあげめる女性ミュスに入れ込んだ挙句、財産を持ち逃げされ破滅する。スチョーパが神とあげめる数字「34」と、悪魔の数字としての「43」は、単なる偶然によって無根拠に規定された、相互に交換可能な記号にすぎず、ここにもまた「神」的存在の格下げ機能が働いている。物語は最後、「34」に裏切られたスチョーパの前に今度は「60」という数字が現れ、ふたたび同じ過程が繰り返される予感を残して終了する。

ペレーヴィン作品には1990年代から円や循環のモチーフが多く導入されていたが、これらもステパーノフのいう「知性の虜」の象徴として読み解くことができるだろう。たとえば本論でも数度言及した「世捨て男と6本指」では、主人公たちの住む鶏舎（食肉加工場）がニワトリの屠殺・加工用のベルトコンベアを備えた円環上の構造をしているとされる。

「[...] この宇宙にある70の世界は世界のチェーンと名付けられてる。とにかくそれはそう名付けるのが相応しいのさ。世界にはそれぞれ生命があるんだが、だがな、生命は恒常的にそこに存在しているのではなくて、周期的に生じ、消えていくものなんだ。決定的な段階は宇宙の中心で生じていて、すべての世界はその宇宙の中心をじゅんぐりに通過しているわけだ。神々の言葉ではそこは第1号工場と名付けられてる。俺たちの世界はそのとぼっ口にあるのさ。決定的な段階が完結し、第1号工場の反対側から更新さ

²⁹⁹ Степанов. Уроборос: плен ума Виктора Пелевина.

³⁰⁰ Пелевин. Generation «П», С. 113. ペレーヴィン『ジェネレーション〈P〉』111頁。

³⁰¹ Степанов. Уроборос: плен ума Виктора Пелевина.

れた世界が出て行くと、すべてははじめから始まるのさ。生命が生じ、サイクルが経過し、決められた期間ののちに再び第1号工場にぶち込まれるってわけだ」³⁰²

本作でニワトリたちは鶏舎の従業員たちのことを「神」として畏れているが、主人公である2匹のニワトリの人間顔負けの哲学的思索や、物語終盤の「神」たちへの反撃、そして鶏舎の外への「脱出」という流れが、「神」的存在の格下げとして機能していることはいうに及ばずであろう。

ほかにも、PCゲーム「プリンスオブペルシャ」をモデルに書かれたとされる1991年の短編「ゴスプランの王子様」*«Принц Госплана»*（主人公の日常生活がアクションゲームに見立てられ、それを主人公は「レベル1」から順を追ってクリアしていくが、12番目の階層にまで到達したのち失敗し、最後の段落で再びレベル1に戻ってしまう）や、同じく1991年の「太守張のソ連：中国の民話」*«СССР Тайшоу Чжуань: Китайская народная сказка»*（中国の農民が突如としてモスクワに招かれソ連の高官に祭り上げられるが、最後はもとの地位に戻る）は、下と上がある地点で結びつき両者の区別が消失してしまう、まさに「円環＝ウロボロス」的作品である。また『チャパーエフと空虚』と同様のメタフィクショナルな循環構造を有している短編「ネパール通信」*«Вести из Непала»*（1991）（主人公の女性が職場の工場に向かう満員のトロリーバスから押し出されるように降り、水たまりに足を踏み入れるという冒頭のシーンが最後にもう一度繰り返される）では、あるとき工場のラジオから流れ始めたネパールからの不可思議な放送をきっかけに異常な事態が起こり始めるが、ここでも「円環」の構造の内部で、本来結びつくはずのない2つの記号（ソ連の工場の陰鬱な日常とネパールの神秘的な非日常）が結びつき、結果として主人公を抑圧するソ連的イデオロギーが格下げされる。

共産主義的価値の格下げ、「脱神話化」という試みは、ペレーヴィンに先立ってコンセプトアリズムの芸術家たちなども積極的におこなっていたことではある（詳しくは第1章第3節を参照のこと）。ただしペレーヴィンの場合、そうした試みを美学的な範疇にとどめおかず、倫理的・実存的な問題にまで拡張し「解放」の物語として提示し直したことが、たとえばソローキンの破壊的手法に対し「ペレーヴィンは壊すのではなく、作る」³⁰³（ゲニス）であるとか、「仮にポストモダニストたちが外的世界の破壊について語りながら同時に内面的世界の全面廃棄を視野に入れているのだとしても、ペレーヴィンは人間のなにか肯定的な本質、主体（それは人間にせよ、動物、虫、植物、太陽光線や埃にせよ）の内面的な精神の有意義性を否定したりしない」³⁰⁴（ボグダーノヴァ）などといった、ロシア・ポストモダニズム内でのペレーヴィンの独自の立ち位置の評価につながっていった。

しかし「脱構築の対象」の転換を経験してのちしばらくの期間、『ジェネレーション〈P〉』や『数』では、資本主義的な「神」、金銭的な達成の価値を格下げしようと試みつつも、主人公の振る舞いがそれを肯定してしまうという矛盾を解消できておらず、共産主

³⁰² Пелевин. Заговорник и Шестипалый. С. 20.ペレーヴィン「世捨て男と六本指」、39頁。

³⁰³ Генис А. Поле чудес // Иван Петрович умер. Статьи и расследования. М., 1999. С. 82.

³⁰⁴ Богданова. Субъективный мир Виктора Пелевина. С.300-301.

義の脱神話化に腐心してきた作家が、資本主義という神話の再創造に巻き込まれていくかのようである。リボヴェツキーは『ジェネレーション 〈P〉』の構造が「コンピューターゲーム（3つの階段、3つの謎かけ、のぼらなくてはいけない塔）を思わせるが、実際のところ彼〔タートルスキー：筆者註〕は上昇しているのではなく、ゲームの駒のように動かされている」³⁰⁵と述べ、そのプロトタイプを『ゴスプランの王子様』に見出すが、一方で『ジェネレーション 〈P〉』が「自己の喪失を実質的な条件として他人のゲームに乗り込んでいく」点で「シミュラクルを自身の自由な現実に変化させる」『ゴスプランの王子様』とは異なるとも見ている³⁰⁶。共産主義も資本主義も同様に、上昇志向を巧みに掻き立てながら人々を閉じられた「円環」に取り込んでいくけれども、『ジェネレーション 〈P〉』や『数』の主人公たちはむしろ「権力と抑圧」の側に与しているという意味で、状況はむしろ悪化している。

2000年前後の停滞を経てのちの作家は、固定化されていく社会秩序を揺り動かすという明確な目的を獲得し、執筆活動は勢いを取り戻すことになる。この再発火のための小さな火種となった「盆の客」においては、堂々巡りの「円環＝ウロボロス」的構造を描くことによって支配的なイデオロギーの格下げをおこない上昇志向の虚しさを表現するだけでなく、より直接的に、「第一原因」不在の世界において「神」を僭称する存在への反抗を描くことが創作の主眼となっていく。「円環」のモチーフの持つ、支配的なイデオロギーの格下げ、ヒエラルキーの無効化の機能は、つねに間接的なほめかしのレベルにとどまっており、そのためたとえば『ジェネレーション 〈P〉』に関して、タートルスキーの上昇を単純な成功と取り違える批評も現れた³⁰⁷。しかし「盆の客」で登場する「神の殺害」の描写によって、ペレーヴィン作品における「神」が、なんらかのポジティブな達成の象徴ではないどころか、人間を抑圧し搾取する高次の存在の表象であるという事実が明白になるのである。

3-1-3. 「盆の客」における「神の殺害」

三島由紀夫が若いころからの愛読書であった山本常朝『葉隠』についてのエッセイ『葉隠入門』を著したのは1967年、そして彼が市ヶ谷の自衛隊駐屯地で割腹自殺を遂げたのがその3年後、1970年のことであった。ペレーヴィンの短編「盆の客」は、そうしていままさに自殺を決行した三島（いくつかの描写から、介錯の直後とわかる）が、今際の際に『葉隠入門』ならびに『仮面の告白』に基づく彼独自の死の思想を開陳するという設定がなされている。たとえば「盆の客」の次の文章、

もっとも完全な形であるところの円、これは死でもある。なぜならそこでは、終わりと始まりが融合しているからだ。ならば申し分のない人生とは、ただひとつの点を打てば閉じる円環のようなものに違いない。完全な生とは、死という一点のそばにあって常に覚醒していることなのだ、もっとも重要な何かがその向こう側に隠されている門が

³⁰⁵ Липовецкий. Паралогия. С. 427.

³⁰⁶ Там же. С. 427.

³⁰⁷ これは第2章で引いたジャコワの議論を指す。Дьякова. И все-таки он – SAPIENS.

開く瞬間を待ちわびることなのだ、私はそう考えた。³⁰⁸

これは『葉隠入門』で三島が、『葉隠』の「二つ二つの場にて、早く死ぬはうに片付くばかりなり」という文章に対する解釈として述べた次の文章に由来する。

死の判断を生む状況判断は、永い判断の連鎖をうしろに引き、たえざる判断の鍛錬は、行動家が耐えねばならぬ永い緊張と集中の時間を暗示している。行動家の世界は、いつも最後の一点を付加することで完成される環を、しじゅう眼前に描いているようなものである。瞬間瞬間、彼は一点をのこしてつながらぬ環を捨て、つぎつぎと別の環に当面する。それに比べると、芸術家や哲学者の世界は、自分のまわりにだんだんにひろい同心円を、重ねてゆくような構造をもっている。しかし、さて死がやってきたとき、行動家と芸術家にとって、どちらが完成感が強烈であろうか？ 私は想像するのに、ただ一点を添加することによって瞬時にその世界を完成する死のほうが、ずっと完成感は強烈ではあるまいか？³⁰⁹

「二つ二つの場にて、早く死ぬはうに片付くばかりなり」、あるいは『葉隠』中でもっとも有名な一節である「武士道と云ふは死ぬことと見つけたり」などの言葉を三島は、死を常に意識することで生を充実させる、逆説的な「自由と幸福の理念」³¹⁰と考えている。「病死は自然死であり、自然の摂理であるが、自発的な死は人間の意思にかかわりのあること」³¹¹であり、「切腹という積極的な自殺は、西洋の自殺のように敗北ではなく、名誉を守るための自由意思の極限的なあらわれである」³¹²として、三島は人間の自由と死の密接な関係を論じた。

「盆の客」が参照元の作品から切り出してくるもっとも重要な論点がこの「自由意思」の問題だが、注目すべきは、ペレーヴィンが三島のいう「自由意思」を「神」からの自由と解釈している点である。本論にとって重要なこの思想が現れるのは、自殺が「神の殺害」であるという、三島の原作には確認できない一節においてである。

「盆の客」では『仮面の告白』からもいくつかのエピソードが引かれており、上の「神の殺害」という思想は、『仮面の告白』に登場するガイド・レーニの絵画「聖セバスチャン」に関連して導入される。聖セバスチャンは3世紀のローマでキリスト教徒迫害が起こったときに殉教した聖人で、彼が木に縛りつけられ弓矢で射られて死ぬ姿は幾度も宗教画のモチーフとなってきた。『仮面の告白』には、主人公が幼少時に父親の画集を盗み見、そこで見つけたセバスチャンの殉教図を見て性的興奮を覚えるシーンがある³¹³。信仰のためにみずからの命を投げ出すセバスチャンの死は、自殺ではなくとも主体的に選び取られ

³⁰⁸ Пелевин В. Гость на празднике Бон // ДПП(нн): Диалектика переходного периода из ниоткуда в никуда. М., 2004. С. 357.

³⁰⁹ 三島由紀夫『葉隠入門』新潮文庫、1983年、13頁。

³¹⁰ 同上、12頁。

³¹¹ 同上、42頁。

³¹² 同上。

³¹³ 三島由紀夫『仮面の告白』新潮文庫、1950年、38-46頁。

た死であり、「自由意思」の発露としての死というアイデアをよく表しているともいえるものだが、しかしここで「盆の客」の語り手は、「神の住む入れ物」であるセバスチャンを殺すことは神を殺害するに等しいと述べるのである³¹⁴。これは、セバスチャンがキリスト教の殉教者であることを考えれば平仄の合わない改変ともいえるが、ここでペレーヴィンは主人公に次のように語らせている。

矢に刺し貫かれた若者の姿は実際、私の心の感情的なというよりは、神秘的な面を刺激した。私がヨーロッパ的な神への敬意を感じたということとはできない。我々が神と呼んでいるのは、今のところはまだ殺すことはできないが、それが成功した暁には問題は取り除かれる、そういう存在である。言い換えるなら、神は存在するが、ある限度までということになる。ニーチェはその限界を粗暴な率直さをもって越境した。マルキ・ド・サドはこの点についてはより優美かつ醜悪である。しかしこの自由な知性でさえ、自身を自らの手で殺した聖セバスチャンを描くことはとてもできなかつたろう。

我々は自害しようとするとき、自らのうちに住む神の殺害を企てているのだと私は考えた。我々は、神によって始められた人形芝居を突如終わらせて、我々を苦しみへと運命づけたことに対して神を罰し、その全能性において神と肩を並べようとする、もしくは自身のうちに神の権能を引き受ける。もし神が世界を創造するというのなら、それをふたたび闇に溶かし去ってしまうことも我々にはできる。なぜなら神というのは我々の持つ理念のひとつにすぎず、自殺とはまさしく神の殺害だからである。³¹⁵

「ヨーロッパ的な神」に対する格下げの言葉にはもちろん、文中に名前の登場するニーチェの「神は死んだ」というテーゼの反映が見て取れる。神の住み処たる人間が神もろとも自害することが、人間のうちに安住しながら人間を「苦しみへと運命づけ」る神の受けるべき正当な「罰」であると述べる一方で主人公は、セバスチャンが自らの意思に基づいて死ぬことで、セバスチャンの美が「より高いなにかと融合する」³¹⁶感覚を得る。こうして語り手のなかで神とセバスチャンの序列は曖昧なものになっていく。

ここで『ジェネレーション〈P〉』と『数』の2作品が「神」的存在へのパロディとして書かれていたことを思い起こそう。そこで「神」とされていたのは女神イシュタルや「34」という数字であったが、これは人間を救うのではなくむしろ搾取する、資本主義システムの象徴にほかならなかった。こうした文脈から「盆の客」を、ペレーヴィンが『数』のすぐ隣に埋め込んだ、2000年代的な「解放」への道筋としての、ヒエラルキーの構造そのものの破壊を志向する言説と見なすことが可能になる。

引用文中の「人形芝居」とは、そもそも「盆の客」という題名が『葉隠』の「道すがら考ふれば、何とよくからくった人形でなきや。糸つけてもなきに、歩いたり、飛んだり、はねたり、言語迄も言ふは上手の細工なり。来年の盆には客にぞなるべき。さてもあだな

³¹⁴ Пелевин. Гость на празднике Бон. С. 359.

³¹⁵ 三島『仮面の告白』359-360頁。

³¹⁶ Пелевин. Гость на празднике Бон. С. 359.

世界かな。忘れてばかり居るぞと」³¹⁷という一節から取られていることに関係している。病死のように自然の摂理に沿って死ぬことを生の弛緩と見なした『葉隠入門』に対し、ペレーヴィンの「盆の客」は、「よくからくった人形」の作成者を「神」と措定し、人間の通常の生が、なんらかの上位存在の明白な意図によって支配・抑圧される否定的な形態のものであるという思想を前面に押し出す。であるから、「あらゆる場合において、人生の糸を自らの手で断ち切らねばねばならない。でなければ死というものはなにか耐え難く凡庸なものに墮してしまいうだろう」³¹⁸と主人公は述べ、文字どおり命を賭して「神／人間」というヒエラルキーの克服へと突き進むのである。

本作においてもまた、前項で「知性の虜」ないし「ウロボロス」と呼んで紹介した、1990年代から用いられてきた手法が用いられていることも指摘しておきたい。主人公は「私は彼〔神：引用者註〕の思考にすぎず、彼は私を望むように考えることができる。しかし私が彼を見ることも、彼に触れることもできないからには、彼もまた私の思考にすぎない。ここへきて、知性はそれ自身と衝突し、黙り込むのだ」³¹⁹と述べる。この循環する定義はまさしく「神」という存在の価値を切り下げる機能を果たしており、「終わり」と始まりが融合している」円になぞらえられた生のなかで、やはり「神」は超越者としての地位を保てない。ただし「盆の客」を2000年以降の作品を貫くヒエラルキーのテーマの嚆矢と見なしうるのは、他作品と共通する「円環」のモチーフによって上位者の権威の胡乱さを示唆するにとどまらず、抑圧者たる「神」の作りだした秩序への抵抗を、明確な意志と手段を以て遂行する様子をはっきり描かれるからである。

ではその手段が、自殺というニヒリスティックなものであった理由はなにか。ペレーヴィンにとって死はつねに一種の「解放」として描かれてきたのであり、これについてはリポヴェツキーが、ペレーヴィン作品における通過儀礼と仮死経験という観点から興味深い考察をしている。

ペレーヴィンの実質すべての主要なテキストが、イニシエーションの儀式の複雑化されたモデルを基礎として構築され、その儀式において、主人公が生と死の狭間の空間に入り込み一時的な死を経験するということが、これは注目に値する。この空間で主人公は、その都度あらたに「私」の一時的な死を呼び起こす数多の試練をくぐり抜ける。実際、古典的なイニシエーションでこの道程は新しい「私」の誕生によって締めくくられ、この「私」とは概して社会化された、またはあれやこれやの社会の集団的な身体に入り込む準備ができた「私」である。ペレーヴィンの場合、イニシエーションの物語化されたバージョンの結果として生まれる新しい「私」（オモン、『虫の生活』のミーチャ、ピョートル・プスタタ）は、なによりもまず「私」の不在によって性格づけられ、それは『ジェネレーション〈P〉』までは、作者や主人公たちによって最終的な（ポスト・ヒューマン的な？）自由、仏教のそれと似た個人の重荷からの解放

³¹⁷ 三島『葉隠入門』79頁。

³¹⁸ Пелевин. Гость на празднике Бон. С. 358-359.

³¹⁹ Там же. С. 368.

と同様のものとして解釈される。³²⁰

『オモン・ラー』で、ソ連の宇宙飛行計画がフェイクであることに気づいた主人公オモンが追手から命からがら逃げおおせ（ここが「仮死」に相当する）、疲労のあまり眠り込んだ地下鉄駅のホームで目を覚ます³²¹という物語の終結部は、宇宙飛行というソ連共産主義の偉大な達成のうえに織りなされるソ連国民の集団心理、作家本人がいうところの「内的な宇宙」からの逃走劇でもあった。『チャパーエフと空虚』も、リポヴェツキーが儀礼的な死の一変種と見なす「私」の不在の経験、すなわち自己の「空性」の自覚によっではじめてプスタは、ソ連という国家の呪縛から引きはがされ精神の安寧を得る。「盆の客」についても、個々の人格を埋没させる「集団的な身体」（この概念については第1章第1節で詳細に分析をした）に帰属することへの忌避感と、儀礼的な「私」の喪失による逆説的な個性の回復という思想を前提にはじめて、「自殺＝神の殺害」といういささか唐突にも思えるアイデアを、ペレーヴィンの創作の系譜内に正しく布置することができる。

「盆の客」で死、自由意思、神といった抽象的な語彙を用いて書かれたヒエラルキーのテーマは、以後の長編作品でより詳細な設定によって肉づけされていく。その肝心な肉の部分、ペレーヴィンの主要な批判対象となる「集団的な身体」とは、2000年以降にはなによりもまず現代ロシアの資本主義社会であるが、それと切り離しがたく結びつくナショナリズムや保守的なジェンダー観といった問題も前景化してくる。ペレーヴィンはたしかに三島から反抗のエートスを受け継いだのであるが、それ以外の思想内容に関しては三島とは対蹠的ともいえ、むしろソ連崩壊後のロシアにおける「三島」的なものを批判し始めるのである。左派的なイデオロギーに比較的親和的であると見なされた芥川龍之介、川端康成、井上靖、大江健三郎、安部公房といった日本作家たちと異なり、ソ連時代に翻訳紹介がなされなかった三島は³²²、他のロシア人作家に先駆けてパリでの亡命生活中に『葉隠入門』の翻訳に接したE・リモーノフ³²³や、「極右の帝国主義的アイデアの信奉者」（A・チャンツェフ）と名指されるA・プロハーノフ、P・クルサーノフ、S・シャルグノフといった作家³²⁴など、ソ連崩壊後の新たなナショナリズム的イデオロギーの勃興に大きな役割を果たす人物たちに好意的に受容されていたという経緯がある。実はペレーヴィンも、1993年の『虫の生活』で三島の自殺、三島による聖セバスチアンの扮装についてのエピソード、さらには彼のボディビル趣味にまで触れており³²⁵、ソ連崩壊後間もない時点です

³²⁰ Липовецкий. Паралогия. С. 419.

³²¹ これもまた、月への到達を目指す上昇運動がいつの間にか地下への下降に転じているという意味で、本論でいうところの「円環」的構造を『オモン・ラー』も有していたと見るべきであろう。

³²² Чанцев А. После моды Мураками: японская литература в России нового века // Литература 2.0: Статьи о книгах. М., 2010. С. 146-147.

³²³ リモーノフは「武士道は死ぬことと見つけたり」と題したエッセイで、1970年にソ連の新聞紙上で「資本主義的現実の衰えの証左」として報じられた三島の自殺騒動で彼の名をはじめて知り、亡命後のパリで三島『葉隠入門』の英訳に接し感化されたと述懐している。Лимонов Е. Путь самурая есть смерть // Дети гламурного рая. 2008. С. 247.

³²⁴ Чанцев А. После моды Мураками. С. 151.

³²⁵ Пелевин. Жизнь насекомых. С. 172. ペレーヴィン『虫の生活』179-180頁。

で三島について一通りの知識は涵養していた様子がうかがえるのだが、その後作家がロシアの国家主義者と軌を一にすることはなく、三島とロシアのナショナリストたちが共鳴するマチズモからも、ペレーヴィンは積極的に遠ざかっていくことになる。

次項では、「盆の客」の「神」への反抗というテーマを色濃く受け継ぎつつ、そのテーマが資本主義、ナショナリズム、ジェンダーという3つの重要な論点へと接続されていく『S.N.U.F.F.』を分析の中心に据え、2000年以降のペレーヴィンのヒエラルキー批判の骨子を詳らかにしていく。要点を一言先に述べておくならば、ペレーヴィン作品のなかでそれら3つのテーマが緊密に絡み合うのは、資本主義やナショナリズムというものが、「男性」的な欲望をエネルギーとして駆動する自己目的的な機関であるという作家の見立てによるものである。

3-1-4. 人形の反乱：『S.N.U.F.F.』とねじれたフェミニズム

「盆の客」以後に発表された長編の多くで、「神」ないしそれに類する超越的な存在として権勢をふるう上位者がその地位を脅かされる、あるいは剥奪されるというストーリーが繰り返し採用されるが、その類型として、『エンパイア V』とその続編『バットマン・アポロ』のように、「神」の地位を自認する人物たちの内部から、自己の搾取者としてのアイデンティティに対する疑念が持ち上がり物語が進展するパターン³²⁶と、『T』や『S.N.U.F.F.』のように、下位者の明確な反抗によって階級構造が覆されるパターンがある。いずれにせよこうしたヒエラルキーのテーマには、資本主義社会ロシアにおける搾取の問題を批判的に扱うという狙いが見て取れる。

上に挙げた作品のなかで、資本主義・ナショナリズム・ジェンダーという、2000年以降のペレーヴィンの興味のある課題がすべて盛り込まれた、もっとも広い射程を持った作品といえるのが『S.N.U.F.F.』である。『S.N.U.F.F.』はペレーヴィンがはじめて手掛けた大掛かりなディストピア小説であり、「盆の客」の比喩としての「からくり人形」の反抗は、『S.N.U.F.F.』において、所有者に酷使されるガイノイド³²⁷の反抗という SF 的意匠をほどこされ再登場する。

まず『S.N.U.F.F.』のあらすじを見ておきたい。本作は、かつて税金逃れのために上空に作られた球状の土地「オフシャル」（「オフショア」とロシア語の「球」«шар»から成る造語）の内部にある「ビザンチウム」またの名を「ビッグ・ビズ」と呼ばれる国と、地上にとどまり文明の発達からも取り残された「ウルク」と呼ばれる人々の国「ウルカイナ」の間で起こる戦争を軸とした物語である。実はこの戦争はビッグ・ビズ側のテレビ局がショーとして定期的に仕組んでいるもので、ウルカイナでも一部の上層部がこれに加担し利益を得ている。主人公デミアン＝ランドルフ・ダミロラ・カルポフ（通称ダミロラ）は、カ

³²⁶ 『エンパイア V』における「神」の格下げは、麻薬によるトリップの感覚を「神」との合一の感覚ととらえる仲間の吸血鬼たちに対する、主人公の次のような疑念が発端となる。「ここでひとつ、もっともな疑問が浮かんだ。仮にぼくたちの感覚、体験が、ぼくの外にある原因に依存しているのだとして、ぼくはほんとうに神になったのだろうか？ どんな神学者でも、違うというに決まっている」 Пелевин. Амфир V. C. 358.

³²⁷ 男性型のロボットを指す「アンドロイド android」に対し、女性を模したものを「ガイノイド gynoid」という。

メラマン兼パイロット（自身の操縦するドローンで攻撃と撮影を同時におこなう）としてこのショーの制作に関わっている人物である。題名の由来である「スナッフ (snuff)」とは、戦場で実際に発生した殺人等の暴力行為の様子を収めた映像を指す俗語で、つまりダミロラの生業はこのスナッフの撮影・販売ということになる。あるときダミロラは、ウルカイナで偶然見つけたウルクのカップル、グリムとフロヤをショーに利用することを思いつき、ビッグ・ビズの自宅に養子として招き入れる。フロヤがビッグ・ビズでの豪華な生活を謳歌しグリムから離れていく一方、上界での生活に馴染みきれないグリムはあるきっかけから、ダミロラがメイド兼ダッチ・ワイフとして使用するガイノイドのカヤと駆け落ちをすることになる。ダミロラはウルカイナまで逃げた2人をドローンで追うが逃げ切れ、さらに自身のミスによりそのドローンも失ってしまう。その後ビッグ・ビズはウルカイナの協定違反の攻撃により撃墜されるが、そこですべての希望を失ったダミロラが脱出をあきらめ、最期の時を過ごすために執筆する回想記という体裁を取るのが本作である。

このように『S.N.U.F.F.』では、カヤに裏切られたダミロラが絶望のなかで死を決意するまでと、ビッグ・ビズが植民地的な存在として搾取を続けてきたウルカイナの攻撃にさらされ撃墜されるまでの、2つの転落の物語がパラレルに進んでいく。一見相互に関係のないこれらのストーリーラインが本作において縊り合わせられたのは、ダミロラとビッグ・ビズという主体がそれぞれ根本的には同じ原理に基づいて動いている、つまり、資本主義や国家主義というものが、「男性」的な欲望の成就を目的とする理念であると作家が見なしているからである。資本主義やナショナリズムを「男性」的な原理ととらえる向きは、『チャパーエフと空虚』にアメリカ文化の象徴としてのアーノルド・シュワルツェネッガーが登場したことに端を発し、『ジェネレーション 〈P〉』で作品全体のテーマとなる。『ジェネレーション 〈P〉』では、資本主義社会のヒエラルキーを上りつめた先でタートルスキーが得たものが大聖娼イシュタルとの婚姻であった。また『過渡期の弁証法』の翌年に発表された長編『妖怪の聖典』の次のような直接的な表現にも、作家の見解が端的に表れている。

ひとしきり見終えると、私は屋上に出るガラスの扉に近づいた。そこからの眺望は美しくかった。下には修復によって上品になった革命以前のいくつものお屋敷の黒い影がぽっかり口を開けていた。それらの屋敷の上には、男根的建築構造の新しい建物がいくつか突き出していて、それらはワセリンを塗られたようになっていた。遠くにはクレムリンがあり、金色の玉を縫いつけられた古い男性器を何本も、雲のほうに向かって突き上げていた。

328

第2章で詳しく分析した『妖怪の聖典』は、人間の精気を養分として生きる狐の妖怪で、「ロリータ」にも喩えられる幼い少女の姿で娼婦として働いているA・フリと、彼女が顧客として出会うロシア連邦保安庁（ФСБ）職員の狼男アレクサンドルの物語であった。アレクサンドルは最初、強引な仕方でA・フリと関係を持つが、彼女がその容姿に反して

³²⁸ Пелевин. Священная книга оборотня. С. 140-141.

実は 2000 歳を超える年齢だと知ると、あっけなく彼女のもとを去る。アレクサンドルの A・フリに対するふるまい、彼の職業、そしてアレクサンドルが仲間の狼たちとおこなう石油を産出するための儀式などが、彼がロシアという国が持つマチズモを象徴する人物であると読者に告げ、その後の彼の転落が思想的な意味を持つことになる。

作家のなかで資本主義と性のイメージがどういった理路で結びついているのかをよく説明しているのが、第 2 章でも一度引いた 2003 年のインタビューである。

ご存じでしょうが、私たちが兵營のような社会主義の時代に暮らしていたとき、私たちは奴隷でした。奴隷に特有の感情とは、悲しみ、傷つきやすい誇り、憎しみ、蜂起への欲求といったものです。こうしたものが、ソヴィエト期に書かれた偉大な本の数々を育みました。現在家族的な資本主義のもとでは、私たちは娼婦になりました（この言葉に侮蔑的な意味合いは込めていません）。娼婦は現実をよりアイロニックに、シニカルに捉える態度に傾きがちで、そういう人間にとって重要なのは物質的な勘定です。³²⁹

この発言の翌年にペレーヴィンは、まさしく「娼婦」たる A・フリが、「男性」性の権化たるアレクサンドルとの関係を乗り越え、救いを獲得する物語を書くこととなるのだが、「私たちは娼婦にな」ったというペレーヴィンの見立てに従うならば、「娼婦」であるということと現実の生物学的な性とは必ずしも関係がない。資本主義が避けがたく「男性」性を帯びるシステムであるがゆえに、資本主義社会に生きる者はみな、それを慰撫するための商品へと自らを変え、「アイロニック」かつ「シニカル」な生を送らなくてはならない。反対に、自らの「男性」的な上昇の欲求を満たそうと思えば、他者を搾取する側に回ることもなるだろう。いささか偏見含みの比喻とはいえ、資本主義社会において人は「搾取／被搾取」という皮相な関係しか取り結ぶことができないという作家の悲観的な観測を、この発言には読み取ることができる。

そうした搾取の構造を、文字どおり破壊的な方法によって打破する試みが『S.N.U.F.F.』である。『S.N.U.F.F.』においては、「男性」性の権威の失効がまさにその「商品」の側からの反乱によって成し遂げられる。ここでマチズモを体現しているのは主人公のダミロラであり、「商品」とはカヤのことである。ではまず、ダミロラという人間の人物像はどのようなものか。ビッグ・ビズの社会には一見したところリベラルなジェンダー観が浸透しており、性交同意年齢も戯画的なまでに高く設定されているが、その裏ではあらゆる性的な欲求を満たすための「スーラ」と呼ばれるロボットが市場に出回っており、若い女性を好むダミロラは少女の姿をしたスーラであるカヤを購入し使用している。ダミロラは次のように書く。

皮肉屋たちが断言するとおり、同意年齢を上昇させたのは年取ったフェミニストたちだ。誰かが飢えて、盛りを過ぎた魅力に媚を売のを期待してのことだろう。ナンセン

³²⁹ Yu・シガリョヴァによるインタビューにおける発言。Юлия Шигарева. При семейном капитализме мы стали проститутками....

すだ、まったく。踏みにじられた他人の性的な権利のために戦うなんてのは、古いサンダルとセックスするとか、肛門をさらけ出して喜ぶみたいな、性的な自己表現の極端な形なんだ。³³⁰

こうした発言に代表されるダミロラの保守的なジェンダー観は、カヤに対する傍若無人なふるまいとして表れ、読者の前に彼の否定的な人物像が構築されていく。

ペレーヴィンという作家は、フェミニズム含む現代ロシアのリベラルな政治運動に対し冷笑的な態度を示すことがあるので、こうしたステレオタイプなフェミニズム批判を、登場人物の口を借りた作者本人のモノログと解釈する余地も、実のところゼロではない（たとえば『バットマン・アポロ』にも唐突なフェミニズムへの批判が見られる³³¹）。しかし作家のそうした傾向を念頭に置いてなお、すくなくとも『S.N.U.F.F.』については、上の引用がダミロラの意見であるという見方を本論では採用したい。I・サモルコヴァとI・タルタコフスカヤは「男性の欲望のユートピア：ヴィクトル・ペレーヴィンの新作長編について」と題した論考において、この小説の副題が「ユートピア」«Утопия»となっている点に注目する。すでに述べたとおり、『S.N.U.F.F.』はダミロラが死の直前に書きつけた手記という設定の作品である。すなわちこの『S.N.U.F.F.』という文章にはダミロラの一人称視点しか存在せず、この題名もダミロラがつけたものであると想定することが可能になる。「ここでユートピアという定義は、未来的かつ現代的な小説の社会制度にというよりは、むしろ、語り手である主人公の個人的なプロジェクトにかかわるもの」³³²であり、科学技術の劣った国を搾取し、男性の欲望を叶えるために作られたガイノイドが日用品となった、明らかにアンチユートピア的な世界が、ダミロラにとっては紛れもないユートピアであったという事実が、この作品の語りを信頼できないものにする。サモルコヴァ&タルタコフスカヤによれば「ペレーヴィンの書くスーラとは、道具的な性欲とセクシズムの独特なメタファー」³³³なのであって、それによって満足を得るダミロラのフェミニズムに対する罵倒も、裏返しに読むことが要請されるのである。

『S.N.U.F.F.』が最終的にはダミロラの破滅によって締めくくられる点を考慮すれば、以上のような読解を牽強附会と切り捨てることはできない。ペレーヴィンがこの小説を純粹なユートピア小説として書いたのではないことは、ダミロラと同僚であるベルナル＝アンリ・モンテーニュ・モンテスキューなる男のたどる運命を見ても分かる。彼は地上で殺害したウルクの女性の頭蓋骨を集めるという猟奇的な趣味の持ち主であるが、地上に撮影に

³³⁰ Пелевин. S.N.U.F.F. С. 53.

³³¹ 「未来の女性というのは、性的に抑圧された男性たちによって構成された懲罰部隊に守られた、だらしない恰好をしたフェミニストだ……。ただこの場合問題は、女性の陰謀にあるんじゃない、とぼくは眠り込みそうになりながら考えた。女性は何も悪くない。フェミニズムのバカ騒ぎ、ポスト・キリスト教の国々におけるハラスメントに対する子供じみたヒステリーと闘争、そういうのは、そういう国々の文化における性的な抑圧を復活させる方法にすぎない」。ただしこの発言の中でも、「ポスト・キリスト教の国々」における「性的な抑圧」を取り払う必要性については認めているともいえる。 Пелевин. Бэтман Аполло. С. 436.

³³² Саморукова И., Тартаковская И. УТОПИЯ мужского желания: О новом романе Виктора Пелевина. 2012. [<http://www.cirkolimp-tv.ru/articles/272/utopiya-muzhskogo-zhelaniya-o-novom-romane-viktora-pelevina>]

³³³ Там же.

出た際フロヤに捕えられ、殺害される。ここにもまた、「帝国／植民地」と「男／女」という二重のヒエラルキーが下位者の反抗により覆される様子が見て取れる。ダミロラにせよベルナル＝アンリにせよ、ビッグ・ビズの価値観に染まった男性は本作において常にその報いを受けるのである。

続いてカヤについて見ていこう。カヤは構造としては「被搾取」の側にいる人物であるが、しかしただ単に同情さるべきか弱い存在として描かれているのではない。

『S.N.U.F.F.』で被搾取側のウルカイナが実はビッグ・ビズの戦争ビジネスに加担しているという設定にはすでに言及した。こうした構図は、この物語が単純に虐げられたものの虐げる側への反抗として終わるといふ、ある種の政治的正しさに基づくカタルシスを拒否するものであるが、ダミロラとカヤの関係についても同じことがいえる。ダミロラは自身の欲求を十分に満たすため、ロボットであるカヤの設定を推奨されていない仕方に変更するが、その結果としてカヤは所有者であるダミロラに、ほとんど暴走ともいふべきレベルの高慢な態度で接し始め、両者の上下関係は徐々に不安定さを増していく。そうした事態はまず洋服などの金品や、グリムとの交際の承認といった事物の要求から始まるが、最終的にはカヤがダミロラに対し、人間とロボットの違いなど本来的には存在しないと説くところにまで至る。

「[...] 人間にはあるんだよ.....わからないけど、理想とか、夢とか。生きている間ずっとそこに向かって歩いていく、光みたいなものが。でもお前にはそんなものないんだ」

カヤは人の良さそうな笑い声を上げた。僕はほかのなによりも、まさに彼女のこういう善良さが憎い。

「わたしの進路はわたしのなかに、プログラムとして書きこまれているけど」と彼女はいった。「あなたの進路だってあなたのなかに、化学的に書かれているんだよ。そしてあなたが光とか幸せとかに向かって歩いているような気がするの、単にあなたのなかにいる調教師のところに、定期的にもらえる砂糖ひとかたまりをもらいに向かっていくだけなのね。そのうえ、この歩いているのがあなただということすらできない。単に化学的なコンピューターが、『砂糖を取れ』という命令を、『5秒間楽しめ』という命令に移行するために履行しているにすぎない。それからまた『苦しめ』という命令があったって、誰も、どんなときも、キャンセルしたこともすることもないでしょう。この行程のどこを見ても、どんな『あなた』も存在しない」³³⁴

本作ではスーラの専門家がダミロラに、カヤたちガイノイドの人格が実際には存在しないものであるという説明を、有名な思考実験である「中国語の部屋」を引き合いに出しておこない³³⁵、彼女の振る舞いに翻弄される彼を落ち着かせようとする。だがここでカヤの

³³⁴ Пелевин. S.N.U.F.F. С. 402-403.

³³⁵ 「施錠された部屋に中国語を知らない人間がひとり座っています。小窓から彼に中国語で書かれた質問の書かれた紙が手渡されます。彼にとってこれは単に、意味の分からないものがぐちゃぐちゃと書かれた紙にすぎません。しかし彼のいる部屋は、ある1種類のぐちゃぐちゃした線で別のぐちゃぐちゃした線

繰り広げる理屈は、ロボットが機械的なプログラミングによってそうされているように、ダミロラ人間たちもまた、化学物質の作用によってあらかじめ行動を規定された不自由な存在、「終わってしまった薬物中毒者」³³⁶にすぎないという事実をダミロラに突きつける。「神」と「人形」を分ける最重要の差異であるはずの「自由意思」の有無が曖昧になり、ダミロラとカヤが構成するヒエラルキーはその正当性を失っていく。

先の引用の会話の直後、カヤはダミロラの家から脱走する。しかしこれは1990年代に盛んに描かれていた「解放＝脱出」の型とは異なったものである。1990年代の「脱出」には必ずその主体の内面的な変化が伴ったが、『S.N.U.F.F.』にそうした描写は見られない。そもそも本作にカヤの「内面」の描写が存在しないからである。『S.N.U.F.F.』は徹頭徹尾ダミロラの、そしてビッグ・ビズの転落の物語であって、本作における「解放」とは、資本主義的、帝国主義的、男性中心主義的な価値観の崩壊そのものに存する。『S.N.U.F.F.』におけるカヤの脱走もまた、そうした変化を誘引するトリガー以上のものではない。

この構造は、「盆の客」と並び『S.N.U.F.F.』のもうひとつのプロトタイプと呼ぶべき「アキコ」*«Акико»* (2003) から受け継いだものといえる。「盆の客」と同じく『過渡期の弁証法』の収録作品である「アキコ」は、ウェブ上のポルノサイトにアクセスした男性が、アキコというバーチャルリアリティの女性キャラクターにのめりこむうちに金銭や個人情報を読み取られていく様を描いたもので、ここには、男性的システムの従属的役割を担う「娼婦」が、当のシステムの受益者を搾取し返すという物語のバリエーションがいち早く登場している。アキコやカヤが身にまとう女性・アジア人・人形（非人間）といった「被搾取」側の記号³³⁷は、男性・白人・人間を頂点とするヒエラルキーの構造に彼女たちが与える打撃を一層効果的なものにする効果があるが、ここで見誤ってはならないのは、作家にとってこの「反抗」という表現は、「男性／娼婦」の上下関係の反転を目指したのではないということである。『ジェネレーション〈P〉』のタタールスキーが「神」の地位に上り詰めたことが彼の「解放」ではなく、資本主義のシステムとの究極的な「婚姻」、癒合であったことを思い起こそう。物語中でカヤは搾取者の側へと身を転じる瞬間があるが、本節第2項で見たように、資本主義とはそうして上と下が反転しながらも延々と続いていく円運動のことにほかならない。先の作家の発言に従えば、「娼婦」的存在は、資本主義システム内の被搾取者であると同時に、システム自体が必然的に要請する構成要素であった。ならば目指すべきは「男性／娼婦」という関係の反転ではなく、その関係性自体の全面的な廃棄なのである。

ペレーヴィンが描く反抗とは、資本主義社会のヒエラルキーというものがそもそも正当な根拠を持たずに動作するシステムであることを理解するためのきっかけなのであって、作家が下位者の反抗、上位者の打倒という行為そのものを「解放」と認めているのではない

に、どのように、どういった一貫性をもって答えればいいのかについての規則が詳しく載った本が山と置かれています。そこでこの人は、この規則に従いながら、もうひとつの小窓から中国語で書いた回答を差し出すわけですが、この回答は、部屋の外に立っている人たちには部屋の中の人中国語を知っていると確信させるに十分なものです。部屋の中の人、何について質問されているのか、自分の答えがどんな意味なのかもわからないのに、です。想像がつかましたか？」 Там же. С. 166-167.

³³⁶ Там же. С. 402.

³³⁷ 2015年の長編『監視人』に登場するユカもまた女性・アジア人・人形という記号から作られた登場人物であり、アキコとカヤと似た役割を作品中で担っている。

ことは、彼が政治的プロテストを、ヒエラルキーの破壊を志向するものでなく、むしろそれを前提として動く運動と見ているというところにも表れている。そうした思想がはっきりと描かれるのは『バットマン・アポロ』においてである。『エンパイア V』とその続編『バットマン・アポロ』では、「神」を自認する吸血鬼たちによって築かれた「帝国」が有史以来人間を陰から支配し、家畜化している。主人公はとあるきっかけにより支配者層たる吸血鬼になり、支配の技術を学んでいくことになるが、『エンパイア V』で主人公に伝授されるのが、「グラマー」と「ディスコース」という技能である。これは人間の用いる言語を操作することにより、人間の消費欲求を煽り、そこで発生したエネルギーを吸血鬼たちの栄養とするというもので、『ジェネレーション 〈P〉』以来の消費社会における広告のテーマの変奏といえる。そして『バットマン・アポロ』になると、ここに「プロテスト」という3つ目の要素がつけ加えられる。

「今日、あらゆる人間がグラマーやディスコースを嘲笑する準備ができています。しかし誰も、わが国に無尽蔵のストックがある不正や抑圧に対する高尚な怒りを笑う勇氣はない。市民的なプロテストというのは、グラマーやディスコースを及びもつかないほどの倫理的な高みに祭り上げることが可能にする技術なのだ。おまけにこの技術は、モニターの前でするオナニーに限りない道徳的な公正さを与えてくれる」³³⁸

ここでペレーヴィンは、単純な反権力というエートスは「男性」性の原理を基盤とする「帝国」の存続を助ける一要素に過ぎないと見ている。こうしたアイロニカルな反「反権力」観は、第1、2章を通じて見てきたとおりであるが、反権力ならぬ（非）権力ともいえるべきペレーヴィンの思想は、「盆の客」に始まる反抗のモチーフにも染み渡っている。「集団的な身体」としての資本主義やマチズモからの自由は、搾取者を打倒することのみでは獲得されず、「搾取／被搾取」の循環構造そのものを丸ごと無化することによってはじめて達成される。『S.N.U.F.F.』において、カヤやウルクたちの「解放」が直接的に描かれていないとすればそれは、ダミロラとビッグ・ビズという「神」を頂点とするユートピアの崩壊こそが本作の「解放」であるからにほかならない。

1999年の『ジェネレーション 〈P〉』を転換点として、ソ連時代から続く「ズナーミャ」や「ノーヴィ・ミール」などの伝統的文芸誌いわゆる「分厚い雑誌」の作家から、書下ろしを中心とする、より商業的な作家へと変貌を遂げたペレーヴィン³³⁹は、2000年前後の停滞を乗り越え、2009年『T』ではポリシャヤ・クニーガ賞第3位、2017年『iPhuck 10』ではアンドレイ・ベールイ賞を獲得するなど、ふたたびの健筆ぶりを発揮している。近年のペレーヴィンの爆発的な創作活動を準備したのは、ソ連崩壊後のロシアのポストモダニズムの作家が経験した「脱構築の対象」の問題の乗り越えという課題であった。ペレーヴィンの場合その課題の克服は、『ジェネレーション 〈P〉』で資本主義社会をピラミッド状の

³³⁸ Пелевин. Бэтман Аполло. С. 171.

³³⁹ リポヴェツキーは1999年『ジェネレーション 〈P〉』と、V・ソローキン『青い脂』の商業的成功が、ロシアにおけるポストモダニズムがソ連のアンダーグラウンド芸術や「分厚い雑誌」の公的文学から離れ、大衆化していくうえでのメルクマールになったと論じている。Липовецкий. Паралогия. С. 407.

ヒエラルキーとして描出し、「盆の客」における「神の殺害」の描写でそうしたネガティブな社会構造への直接的な働きかけを描くという順序で、徐々に達成されていった。21世紀に入ってからのペレーヴィン作品を読むにあたっては、まずもってこのヒエラルキーのテーマ、すなわちいかに「搾取／被搾取」の悪循環を打破しフラットな世界を実現するかという作者の試行錯誤を分析することが必要不可欠である。

作家の資本主義批判と切り離しがたく結びつく性の問題について、彼の態度はいかにもとらえどころがない。『バットマン・アポロ』で著者は、ロシアのフェミニズム系アート集団であるプッシー・ライオットを「プロテスト」の例として挙げ揶揄するなどしており³⁴⁰、リベラルな知識人への期待に十分応える振る舞いを見せるわけではない。『iPhuck 10』では、現代社会におけるアイデンティティ・ポリティクスの問題が長編全体のテーマに拡張されたが、ここでもフェミニズムの教条主義的な運用は一貫してパロディの対象となっている。しかし一方で見逃せないのは、彼の作品にフェミニズムに親和的な構造を容易に見て取れるという事実である。2015年、「フェミニズムの観点から見てもっともラディカルなAIもの」³⁴¹との評価もある、イギリス人監督A・ガーランドの映画『エクス・マキナ』が登場したが、ガイノイドたちによる男性支配への抵抗を描いた『エクス・マキナ』の構造を『S.N.U.F.F.』は先取りしていたともいえ、今日のアイデンティティ政治をめぐって、ペレーヴィンはすぐれて現代的な嗅覚を持っていると評価しなくてはならない。フェミニズムを含む現代の大衆的な政治運動の有り様を辛辣に風刺するそのすぐ横で、男性性の権威の失効を徹底的に描き続けるという作家の入り組んだ姿勢は、依然保守的なジェンダー観を根強く残すロシアにあって、大衆作家としてのペレーヴィンが世間の平均的な感覚に日和見的に寄り添いつつも発する、最大限にリベラルな政治的メッセージであるという解釈も可能である。もっとも、あらゆる区別が無へと帰し、もはや上も下も、男性も女性もなく、ただ個人の自由のみがあるとするのが、ペレーヴィンが仏教思想の影響下で形作り初期から保持し続ける「空」の思想なのだとすれば、ヒエラルキーの否定というテーマもそれと地続きに理解することができ、作家の眼に映じるのが共産主義であろうが資本主義であろうが、保守思想であろうがリベラリズムであろうが、作家の態度が変更を迫られることはなかっただけというのが実情に近くはあろう。ペレーヴィンの極端に個人主義的な思想が、政治思想としてのリベラリズムとときに衝突を起こすことは避けられなくとも、デビューから一貫して紡がれる「解放」の思想をロシアの読者たちが支持し続けているという事実、現代ロシアにおける自由の意味を探るうえでの鍵が隠されているということではできなだろう。

3-1-5. 「ヒエラルキーの崩壊」のバリエーション

本節冒頭で、『S.N.U.F.F.』のほかにも『エンパイアV』とその続編『バットマン・アポロ』や『T』『監視人』そして『iPhuck10』と、2000年に入ってからの長編の多くに、本論で「ヒエラルキーの崩壊」と呼ぶところのテーマが組み込まれていると述べた。本項最後

³⁴⁰ Пелевин. Бэтман Аполло. С. 179.

³⁴¹ 河野慎太郎『戦う姫、働く少女』堀之内出版、2017年、155頁。

となるこの第4節で、ここまでほぼ議論の俎上に載せてこなかった『T』『監視人』『iPhuck10』の筋書きを概観し、本論が提出する読解の枠組みの有用性を確認しておきたい。

2009年の『T』や2017年の『iPhuck10』は、『S.N.U.F.F.』と非常に近い構造を持つ。これらの作品における「ヒエラルキーの崩壊」のテーマは、たとえばミルトン『失樂園』やシェリー『フランケンシュタイン』などの古典に連なる、被造物の造物主への反抗というテーマの子孫にあたるということもできるかもしれない。まずは『T』から見ていくこととしよう。『T』の物語は、Tなる謎めいた名を持つ主人公の伯爵が、聖地「オプチナ・プスティニ」へと向かう途上の汽車内で警察組織の追手をかい潜らんと繰り返すアクションシーンで幕を開ける。邦題が『汝はTなり：トルストイ異聞』となっているとおり、ヤースナヤ・ポリャーナに居を構え教会から破門を受けたとされるこのT伯爵が19-20世紀の大文豪レフ・トルストイを模した人物であることは物語の始めから読者には明らかなのだが、問題はなぜそんな彼が警察との間でこのような大捕り物を繰り返すことになったのかである。

物語の序盤でT伯爵の前に突然現れ、行く先に起こる出来事を次々と予見し彼を戸惑わせるアリエルという男はやがて、実は彼が現代ロシアでT伯爵＝トルストイを主人公とする小説作品を作るプロジェクトのディレクターだということ、つまりT伯爵は彼らの作品の登場人物だということを告げる。T伯爵の身に脈絡なく降りかかる時にスパイ映画じみた、ときにエロティックな出来事の数々は、出版社が抱え込んでしまった借金に追われ、とにかく売れる商品を作ることを余儀なくされたアリエル含む5人の作家グループが、はじめはトルストイと教会との和解をテーマに企画されたはずの小説に節操なく盛り込んだ、消費者の購買意欲を喚起するための要素であった。本作ではT伯爵が

『S.N.U.F.F.』のカヤに、アリエルがダミロラに相当するといえよう。そして本作では最終的にT伯爵が、傍若無人な神のごとく伯爵の運命を左右し弄ぶアリエルを打ち倒し、「オプチナ・プスティニ」（これはロシアに実際に存在し、トルストイの最期の逃避行の目的地ともなっていたオプチナ修道院 Оптина Пустынь のこと）にたどり着くことで幕を閉じる。

『iPhuck10』は、非常に凝ったディテールを持つSF小説で、ソ連時代から続く伝統を持つアンドレイ・ベールイ賞を受賞するなど、近年のペレーヴィン作品のなかでは評価が高い部類に入るが、作品の骨格は『T』とかなり似通っている。本作の語り手は、犯罪捜査と警察小説の執筆を同時に遂行する機能を持つAIのポルフィーリー・ペトローヴィチである。物語は、彼（AIにジェンダーはないということになっているが）が美術史家でキュレーターのマルーハ・チョー（マーラ）なる女性に貸し出されるというところから始まる。マーラが手はじめに説明するポルフィーリー貸与の目的は、「ギプス」と呼ばれる21世紀初頭の芸術作品群（現代ロシアの实在の芸術家P・パヴレンスキーなどに言及があることから分かります）のなかで、公の市場に出回らなかった隠された貴重品のデータを集めることである。しかし刑事捜査を専門とするAIであるポルフィーリー

一は、マーラの言動の端々に不自然な点を看取し、独自の捜査と考察を開始する。そうして彼が執筆しているのがこの『iPhuck10』のプロットという設定である。

物語が進むにつれ明らかになるのは、マーラがかつてギプスの偽造によって大きな富を築いたグループの一員であったということ、そして彼女の本当の目的が、彼女の手元を離れた偽造ギプスに残る自身の痕跡をポルフィーリーを利用して抹消しようというものだった、ということである。一度売りさばいた偽造品に再度アクセスするという危うい綱渡りをマーラが挙行せざるを得なくなった原因は、かつてマーラらがギプス偽造のために開発したAIのジャンナであった。本作で芸術創造は人間の苦悩を根源とする営みとされるが、偽造ギプスはマーラたちがジャンナに故意に与える苦痛を媒介に創り出されていた。ジャンナはそうして無益な苦痛を自身に強いた開発者に復讐を図り、彼らの犯罪を白日の下に晒すべく動いたのである。最終的にジャンナの復讐は成り、マーラはジャンナの手で死へと追いやられる。

『T』のそれにせよ『iPhuck10』のそれにせよ、被造物が自らに理不尽な苦痛を与えてくる「神」的存在に復讐を企てるというプロットが「盆の客」から続く一貫したテーマ設定であったことを、本論の議論を追ってきた方ならば理解されるだろう。さて残る2015年の『監視人』は、どちらかという『エンパイアV』や『バットマン・アポロ』に近い構造を持つといえる。ここでは「ヒエラルキーの崩壊」のテーマが、支配者階級の側から発せられる自己の権威への懐疑によって作動するからである。本作の舞台は「イディリウム」と呼ばれる世界で、これはかつてオーストリアの医師メスマーが発見した動物磁気のエネルギー（作中では「流体」「霊気」などと訳される«флюид»という単語で呼ばれる）を利用して創り出されたパラレルワールドという設定である。本作の主人公であるアレクシス・デ・キジェはイディリウムの守護者たる次代「監視人」に選ばれた青年で、物語を通じて新世界イディリウムの統治者となるべく教育を受けていく（こうした筋書きは、『エンパイアV』『バットマン・アポロ』の主人公ラーマ2世が吸血鬼の眷属に迎え入れられ支配者層としての教育を受ける様子に似通っている）。アレクシスが現監視人ニコロ3世から受ける説明によれば、メスマーとその協力者たちがこのイディリウムを創造して以来「すぐに、イディリウムに属するということは人類の最高のエリートである証となった」³⁴²のだという。ロシア皇帝パーヴェル1世も、1801年に暗殺されたのではなく実は初代監視人としてイディリウムで生きながらえたことになっている。こうして旧世界と袂を分かちイディリウムに移住したエリート階級の人々は、理想の新世界を作り上げんと邁進し始めた。

こうした設定からイディリウムも『S.N.U.F.F.』におけるビッグ・ビズのように、旧世界に対して明白にヒエラルキーの上位にいるかに見える。しかし物語が進むにつれてアレクシスは、たとえば科学技術に関してイディリウムの住人は旧世界の人間が知り得ている以上のものを原理的に作り得ず、「寄生」³⁴³しているような状態にあるということ、「世界のソースコードは既に書かれて」おり、イディリウムは「旧世界を模倣せざるを得ない定め

³⁴² Пелевин В. Смотритель. Книга 2. Железная бездна. М., 2015. С. 133.

³⁴³ Там же. С. 130.

にある」³⁴⁴ということを知っていく。さらにはアレクシス本人もまた「流体」によって作り出された「シミュレーション」に過ぎないのだということも明らかになる。本作には『T』『S.N.U.F.F』『iPhuck10』のような直接的な下位者の反抗によるカタルシスはなく、イディリウムの頂点に君臨するかに見えた主人公が自己の存在の確かさについてぼんやりとした実存的不安を抱えたまま物語は幕を閉じることになるが、「夢」「シミュラクル/シミュレーション」「内モンゴル」等々の（ペレーヴィンの読者にとってはすでに多少食傷気味の）語彙によって世界の原理が説明されていくうちにイディリウムの権威が徐々に切り崩されていく様子もまた「ヒエラルキーの崩壊」の1パターンに数えられよう。

以上のように、本節で提出した「ヒエラルキーの崩壊」という枠組みによって、ペレーヴィンの2000年以降の作品の読解に一本のはっきりとした道筋をつけることができる。ここで、ヒエラルキーの上位者である権威的存在が、ある強大な国家によってしばしば象徴されている（『エンパイアV』『S.N.U.F.F』『バットマン・アポロ』『監視人』）ことに気づかれるだろう。今はなきソ連に生を受け変わりゆくロシアを生きるペレーヴィンという作家が、つねに自身の前に立ちはだかる具体的な問題として対峙してきたのが、物質・精神両面の圧力で人々を押さえつけながら、どこか作り物じみて不安定でもあるこの「国家」という存在であった。次節でこの「国家」にまつわる作家の思索の過程をつぶさに見、本論文の締めくくりとしたい。

³⁴⁴ Там же. С. 271.

3-2. 「空」と国家：V・ペレーヴィンの創作におけるナショナリズムへの視線

本論の最期を飾る本節の議論では、現代ロシアのナショナリズムの問題を扱う。ここでナショナリズムに的を絞るのは、つまるところ、デビューから現在に至るまでのペレーヴィンの創作活動が、「国家」という人々を魅了する仮構といかに向き合うべきかの試行錯誤を軸に展開されてきたといっても過言ではないからである。「国家」とはすなわち、ペレーヴィンがその初めから追究し続けてきた「個人」としての自由の探求というテーマにとって、もっとも大きな障壁、「脱出」すべき牢獄であり、打ち倒すべき「神」であった。

巨大な収奪のシステムである「国家」のなかにあつて、人はいかに自由を手に入れるのか。創作活動の比較的早い段階で実はそうした問いに対する回答は与えられていた。それが、自己を含むこの世界の本質であるところの「空（空虚、無）」性の認識である。1996年の長編『チャパーエフと空虚』によってペレーヴィンが現代ロシアを代表する作家としての名声を確立できたのは、作家のこうした世界観が停滞する時代の雰囲気と適合し、多くの読者に受け入れられた結果といえる。ソ連崩壊という、西側との発展競争における共産主義の敗北を眼前に突きつける事件がもたらした絶望的な虚無感、この作品によってみごと肯定的にとらえ返され、歴史の発展、政治体制の移り変わり、現世での栄達といったあらゆる変化は表層的な現象にすぎないという認識それ自体が最終解決となった。『妖怪の聖典』において「虹の奔流」というモチーフをいわばリサイクルしたのも、結局のところはペレーヴィンがそれより先に進むべき道を見出せなかったという消極的な理由があることは否定できない。

しかし現実には、このような思想をロシアのあらゆる人々が受け入れることなどありえない。『チャパーエフと空虚』で明示的に「空」の肯定という思想を打ち出し、ソ連という巨大なテーマを一旦総括して以後、ペレーヴィンの創作は、社会に現れた（作家にとっての正確を期せば、ほかのすべてと同じく社会もまたそれとイコールであるところの）「空虚」に耐え切れずに、それを埋め塞ぐための確固たる存在を求めては得られず転落していく現代ロシア人の姿を、消費社会やマスメディア、ナショナリズムへの懐疑を下地に戯画的に描くものへと変わっていく。

本節では、そうして「空虚」にあてがわれるイデオロギーのなかでも最も強力な「国家」、ナショナリズムへのペレーヴィンの態度を精査していく。まず第1項では、ソ連崩壊後、ロシアのアイデンティティをめぐる言説が地理的「中心／周縁」の対立をめぐる構築されてきたという、米国のロシア文学者E・クロウズの議論を援用しつつ、ロシアの国家主義的風潮への批判として『チャパーエフと空虚』を読みうるという主張をおこなう。続く第2項では、ペレーヴィンと同様にソ連という国家への疑念を有していた思想家たちが、ひるがえって新生ロシアのナショナリズムの興隆には一役買う皮肉な現状にあつて、批判されるべきはもはやソ連かロシアかの具体的な対象にとどまらず、「国家」という抽象的観念それ自体であることを、2000年代のペレーヴィンがより直接的に発信するに至ったということが論じられる。

そして今回は、ペレーヴィンの「国家」観をより立体的に浮かび上がらせるための重要な参照項として、思想家A・ドゥーギンを取り上げる。ペレーヴィンが「空」の思想に立脚し、

「国家」の無根拠さを暴こうとした作家だとするなら、ドゥーギンはまさにその正反対、「国家」の概念を領土と等号で結んで実体化し、そこにロシア人のアイデンティティを係留する「ネオ・ユーラシア主義」の思想を1990年代に発表したことで、ナショナリストのイデオログとして頭角を現した人物である。2008年にペレーヴィンはドゥーギンをあけすけに揶揄する短編を発表したが、クロウズは『チャパーエフと空虚』がすでに、ドゥーギンの国家主義に対するパロディとして機能していたのではないかと指摘している。これまでほとんど注目されてこなかった、同時代の政治思想へのペレーヴィンの反応を探るという意味でも両者の対比は小さからぬ成果を生むだろう。

3-2-1. 『チャパーエフと空虚』とネオ・ユーラシア主義

ソ連あるいはロシアという国がその根本において「空虚」であり、なんらポジティブな要素を持たないという認識はなにもペレーヴィンの専売特許ではなく、1990年代にはすでに流行とすら呼べるものだった。エプシテイン、グロイス、ゲニス、ワイリ、シニャフスキーなど、錚々たる批評家らがそれぞれの仕方、こぞってロシア・ソ連文化の本質的な虚無性、現実から切り離された「シミュレーション」的性格をいい立てた。

こうした傾向について望月哲男は、ロシアのポストモダニズムが「単にひとつの時代の文化意識としてだけではなく、ロシアの独自性をめぐる自意識や自己意識と密接に関連し」ているとしたうえで、『チャパーエフと空虚』を「ロシアの自己意識とポストモダンの文芸手法がきわめてユニークな結合を見せた例」と評する³⁴⁵。この意見を全面的に容れるなら、ペレーヴィンもまた他の多くのロシア流ポストモダニズムの論者と同じく、ロシアとは何か、ソ連とは何だったのかという「自意識」の問いに突き動かされていたということになるし、ソ連のいわば「ハリボテ」的性格を諧謔的筆致でとらえた『オモン・ラー』（1992）などを見ても、それは妥当な見解であるように思われる。しかし本論は、すくなくとも『チャパーエフと空虚』について、ペレーヴィンの「空虚」のテーマをロシアの「自意識」をめぐる問題系に回収しきってしまう読解に異を唱える。

上に列挙したロシア・ポストモダニズムの代表的批評家たちが自国文化にネガティブな特徴を見て取るのは、それが基本的に、西欧文化が持つ充実した内容を持たないと考えるからである。しかしたとえばB・グロイスが、精神分析の知見をもとに西欧を「意識」に、ロシアを「下意識」になぞらえるというやり方で、ロシア文化をあるポジティブな存在に対する「無」や「外部」と位置づけるとき³⁴⁶、そうした議論は自国文化への痛烈な批判のようでありながら、西欧に対するある種の特権性をロシアに付与する役割も果たしている。

『チャパーエフと空虚』における「空」の主題によって批判されているのはこのような「自意識」、換言すれば「空虚」さを自国固有の特徴とする裏返しのナルシズムではないか。ペレーヴィンにとっては、ロシアやソ連こそが西欧に比して「空虚」なのではなく、「空」の思想はソ連やロシアにもまたひとしく適用されるというだけに過ぎない。

1990年代のロシア思想に見え隠れする「国家」への根強いこだわりが、『チャパーエフと

³⁴⁵ 望月「空虚とポストモダン文芸：ペレーヴィンの作品を中心に」306-307頁。

³⁴⁶ グロイス「西欧の下意識としてのロシア」103-115頁。

空虚』ではどういった批判にさらされているか、ここでは東西冷戦の構図とポストモダンの相対主義とをかけ合わせ、西側に対するロシアの独自性を主張したドゥーギンの思想との関係から見ていこう。クロウズは『崖っぷちのロシア：空想の地理とポスト・ソヴィエト・アイデンティティ』と題した著書で、『チャパーエフと空虚』をネオ・ユーラシア主義のパロディとして読むという試みを提示する。その主張の出発点は、ロシアではソ連共産主義体制の凋落に合わせて、自国のアイデンティティをめぐる問題系が「時間」の概念に基づくものから「空間」を土台としたものへシフトしたという仮説にある³⁴⁷。ソ連という国は、直線的な「時間」の流れを想定した歴史理論であるマルクス・レーニン主義を国の存立基盤として内蔵しており、その図式のなかで時代の先頭を行く強国を自負した。しかしソ連が崩壊し時間的・直線的な発展競争においてアメリカを始めとする西側諸国に対する敗北が決定的となると、ロシアのナショナリストは自国のアイデンティティの拠って立つ基盤を「空間」、つまり自国の領土、地理的要素に求めだす。クロウズによれば、そうした態度変更の最も顕著な例がドゥーギンであるということになる。

ドゥーギンはユーラシアという大陸、そしてその文化的な「中心」としてのロシア（さらにはモスクワ）の、時間の遷移によっては毀損されない本質的な聖性を主張する。ここで「聖性」という言葉を持ち出すのには理由がある。一般に、ロシアの公的なレベルでのドゥーギンの影響が認識され始めたのは、軍の将校養成機関である幕僚学校での講義をまとめた1997年の『地政学の基礎』（ならびに1999年の増補版）によってであると考えられる。ただ、「帝国主義的拡張を正当化する学問としてソ連ではタブー視されてきた」³⁴⁸（黒岩幸子）とはいえ一応のところ社会科学としての体裁を取る地政学に立脚しているとされてきたドゥーギンの思想の狙いが、しかし果たしてロシアの地理的役割の科学的な裏付けにあるかどうかは甚だ疑わしいのである。まずネオ・ユーラシア主義とは、ロシア革命期の亡命知識人たちが創案し、ソ連期にL・グミリョフが継承した「ユーラシア主義」とは必ずしも深いつながりを持たず³⁴⁹、むしろゲノン、エヴォラらの「伝統主義」と呼ばれるオカルト・神秘主義的思想、ハウスホーファー、シュミットの地政学、そしてハイデガーやマムレーエフの形而上学の雑多な混紡である。そしてたとえば『地政学の基礎』以前にドゥーギンが著した『ユーラシアの神秘』（1991）を見たとき我々が会うのは、ユーラシアの大地を、アメリカによって体現される「西」の悪の文明に対する「東」の聖なる文明の中枢を担う土地であると立証するために持ち出す、オカルト的色彩の濃い語源学・文化人類学的知識の数々である。こうなるともはや地政学とは、彼の思想の胡乱な内実を糊塗するうわべの装いに過ぎないのではないかとすら思われてくる。

³⁴⁷ Edith W. Clowes, *Russia on the Edge: Imagined Geographies and Post-Soviet Identity* (New York, Cornell University, 2011), xi.

³⁴⁸ 黒岩幸子「【書評】アレクサンドル・ドゥーギン『地政学の基礎 ロシアの地政学的未来空間をもって思考する』『総合政策』第4巻第1号、2002年、93頁。

³⁴⁹ ドゥーギンはユーラシア主義者の著作物の編集出版にも携わってはいるが、ドゥーギンとも親交を持つアメリカのジャーナリストで、現代ロシアのナショナリズムについての浩瀚な書物を執筆したC・クローヴァーは「実際、クレムリンに浸透していくことになるドゥーギンのユーラシアニズム論は、ロシアの旧世代のユーラシアニストたちが書いた原典よりも、他民族帝国、地政学、コミュニタリアニズムなどに関する新右翼の理論を借用している部分が多かった」と述懐している。チャールズ・クローヴァー（越智道雄訳）『ユーラシアニズム：ロシア新ナショナリズムの台頭』NHK出版、2016年、291頁。

ドゥーギンはソ連崩壊によってロシアが歴史の「周縁」に追いやられてしまう危機を、世界文明の「中心」地としてのユーラシア（これはとりもなおさずロシアのことである）の本質主義的な価値を創出することで克服しようとした。ここでクロウズは『チャパーエフと空虚』について、「ソヴィエト以後の、空間的・地理的隠喩に自国のアイデンティティを結合しようとする傾向が、ここでは根本的な哲学的挑戦の対象となっている」³⁵⁰と評価する。作品の主人公プスタ（пустота＝空虚）はソ連崩壊のショックから、現代ロシアの精神病棟に入院する自己と、ロシア革命直後の詩人でその後赤軍に入隊しチャパーエフのもとで活動する士官としての自己へと自我を分裂させている。小説はこれら 2 つの自我がそれぞれ住まう過去と現在のロシアを往還する形で進む。物語の始め、ロシア革命直後のトヴェルスコイ並木道を歩くプスタは、青銅のプーシキン像とストラスノイ修道院を目にするが、物語の最後、人格の統一を果たし退院したプスタが今度は現代（ソ連崩壊直後）の同じ通りを歩いていると、そこにあるはずの銅像と修道院が見当たらないことに気づく。

とはいえ、遊歩道の端まで歩くと、ちがいもあることに気づいた。青銅のプーシキン像がどこかになくなっていて。だが、どういうわけか僕には、彼がいた場所に現れた何もない空間こそ、ほかのどんな銅像よりもすばらしい装飾に思えた。ストラスノイ修道院があった場所もいまや空地になり、しなびた木々と風情に欠けた外灯がわずかに土地を覆っている。³⁵¹

史実としては、プーシキン像はゴーリキー通りに移転され、ストラスノイ修道院はソ連期の宗教弾圧によって破壊されている。だが精神的にロシア革命期の青年でありそうした事情を知らないプスタにとっては、プーシキンと正教の教会というロシア文化のシンボルがモスクワの中心部から姿を消したことは、ロシアがもはや文化的な「中心」としての地位を剥奪された「空虚」な土地でしかないことを強く印象づける出来事にほかならない³⁵²。

ユーラシアをユーラシアたらしめる中央アジアの諸都市についても『チャパーエフと空虚』では実体のない空間として描かれる。プスタはチャパーエフ率いる師団についてユーラシアの各地を転戦するが、主人公たちが訪れる各都市は地理的な具体性を持たない異空間として描写されている。それは地名のみが浮遊する思念上の産物でしかないのである。『チャパーエフと空虚』ではもはや「中心」としてのモスクワも、モスクワを中心たらしめるために従属させられるアジア地域も「空虚」でしかなく、「ユーラシア」という統一体の理念はもろくも崩れ去る³⁵³。かくしてドゥーギンが主張するような、ロシアを他から画し聖性を保証する存在はもうない。

続いてクロウズは、『チャパーエフと空虚』に描かれる、登場人物たちの意識下の傷についての洞察に進む。クロウズがこの点に注目するのは、ペレーヴィンとドゥーギンの著作双方で「下意識」が重要なモチーフとなっているからである。ドゥーギンは『ユーラシアの神

³⁵⁰ Clowes, *Russia on the Edge*, p. 69.

³⁵¹ Пелевин, Чапаев и Пустота. С. 433. ペレーヴィン『チャパーエフと空虚』431頁。

³⁵² Clowes, *Russia on the Edge*, pp. 71-73.

³⁵³ Ibid, pp. 73-76.

秘』で、ロシアが聖なる土地である記憶、すなわち「内的大陸」が民族の意識の底に植えつけられているとし、議論に「下意識 (подсознание)」の語を持ち出す³⁵⁴。ユーラシアに暮らす人々の下意識にその根本構造がある限り、ロシアは「東」の盟主として「西」のアメリカと伍する存在であり続けるのである。

一方の『チャパーエフと空虚』だが、現代パートの舞台である精神病院では、主人公のほか3人が治療を受けている。そのなかでクロウズがとりわけ注目するのがセルジュークという人物である。セルジュークは夢(=下意識)のなかで、ある日系企業の面接へ向かう途中偶然見かけたワインのラベルをきっかけに、友人たちと大学構内の片隅でワインを回し飲みした青年期を想起する。

記憶につづいて、やりきれない思いが訪れた。世界そのものがあそこから変わってしまったということはない。ただ、いまでは自分が、当時容易に持てたような見方で世界を見ることができなくなっている。いまや細い鉄柵を抜けることは絶対的に不可能だ。柵を抜けて到達できる場所自体がない。なぜなら、かつては柵の向こう側にあった空間は、もうかなり以前から、人生経験が眠る無数の棺桶で埋め尽くされてしまっているのだから。³⁵⁵

かつて若者の活気であふれた空間が今は「棺桶」で埋め尽くされているというこのイメージをクロウズは、アフガニスタン紛争によってこの世代に残された傷の象徴と解釈する。セルジュークの夢における戦争の記憶として、ほかにもクロウズは「鶴」のイメージに着目する³⁵⁶。セルジュークは日本人の面接官から脇差を受け取るが、その刀の束には鶴の意匠が施されており、これを目にしたセルジュークは1969年のソ連の歌謡曲「鶴」を口ずさむ。R・ガムザトフの手になる「鶴」の歌詞は、空を舞う鶴が、戦場から帰還できなかった兵士たちが姿を変えたものではないかと歌うものだ。この歌は精神病棟のラジオから偶然流れ、現実世界のセルジュークの心をかき乱す。そして彼は病室で折り鶴を折り続けながら、主人公が退院したのちも病院にとどまることになる。クロウズの指摘どおり、ここで「鶴」とは戦場で倒れた兵士のイメージであることは間違いない。またそこにつけ加えれば、セルジュークの折る折り鶴に、日本文化における鎮魂の祈りという含意が重ねあわされていると見ることも無理な解釈ではないだろう。民族の誇りを疑似科学的「下意識」のうちに求めるドゥーギンの議論が、「国家」が自国民の意識下に深々と残した傷を度外視したところで成り立っているとの指摘は、クロウズの『チャパーエフと空虚』読解のなかでも精彩を放つ部分である。

上に紹介してきたクロウズの読解には弱みもある。『チャパーエフと空虚』からネオ・ユーラシア主義への批判的言及と解釈しうる箇所をいくつか拾い出し、いわば状況証拠として提出しているのみで、『チャパーエフと空虚』の執筆時、作家がドゥーギンの著作を実際に参照していたかどうかについては証拠立てられていない点である。彼女はたとえば『チャ

³⁵⁴ Дугин А. Г. Мистерии Евразии // Абсолютная родина. Пути Абсолюта. Метафизика Благой Вести. Мистерии Евразии. М., 1999. С. 576.

³⁵⁵ Пелевин. Чапаев и Пустота. С. 206. Пелевин 『チャパーエフと空虚』 210 頁。

³⁵⁶ Clowes, *Russia on the Edge*, pp. 88-93.

パーエフと空虚』と『ユーラシアの神秘』のいずれにも登場するユンゲルン男爵の名前を、2冊をつなぐ符号のひとつに数えるなどしているが³⁵⁷、このモチーフをペレーヴィンが、1991年発表、1996年出版（これは『チャパーエフと空虚』と同年である）の『ユーラシアの神秘』から借りたという確証はなく、そもそもクロウズは両者の直接の影響関係を論証することには大きな関心を払っていないものと考えられる。本節第2項で見る、ドゥーギンへの風刺を主題とした短編作品「ネクロマンサー」を見れば、ペレーヴィンがネオ・ユーラシア主義に批判的に注目しているというクロウズの見立ては正しいといえる³⁵⁸が、『チャパーエフと空虚』に関してのみいえばクロウズの論は、1990年代ロシアの思想潮流のなかにペレーヴィンを置いた場合、どのような立ち位置が与えられるかを考察したという程度にとどまる。

では、1996年時点で2人をつなぐ糸はあったのだろうか。ひとつ挙げるとすればそれは、「雪どけ」期のモスクワ・ユジンスキーのアパートで、神秘主義や東洋思想などの非公式文化を学ぶ地下サークルを主導していたマムレーエフの影響を、程度の差こそあれ両者とも受けていたという事実だろう。『ユーラシアの神秘』でドゥーギンは、自身の思想がロシアにとっての「我（я）」をめぐるものであると述べる³⁵⁹。これを『存在の運命』をはじめとするマムレーエフの思想の影響下にある記述と考えることはできないか。「ユジンスキー・サークル」メンバーの小説・詩・評論が集められたアンソロジー『ユニオ・ミスチカ』には、ドゥーギンによる『存在の運命』の書評が収められている³⁶⁰。1960年代にその原型が生まれ1993年『哲学の諸問題』誌に掲載された『存在の運命』は、インド哲学におけるヴェーダーンタの思想をマムレーエフが自己流に再解釈した「我教（Религия Я）」なる思想を解説したもので、最終的にブラフマン（宇宙の根本原理）とアートマン（自我）が合一を果たし悟りを得る際、「中心」的概念であるブラフマンに、アートマンたる自己が「周縁」として飲み込まれることをよしとせず、むしろ「周縁」としての自己、ブラフマンとの合一によって救済されるその瞬間に消失してしまうかに見える主体を頑なに保持することを目指す³⁶¹。ドゥーギンのメガロマニャックな文明論における、一旦は「周縁」においやられた「東」のロシアが「西」のアメリカを打ち倒し、ふたたび「中心」に返り咲くという構図は、『存在の運命』で展開された自我の問題を、ロシアのアイデンティティの問題にそのまま横滑りさせたものと考えられる。マムレーエフが初期の形而上学的な思索から後年ナショナリズムへと近づいていったことについてはすでに指摘があるが³⁶²、1996年時点ですでに彼の弟子

³⁵⁷ Clowes, *Russia on the Edge*, p. 70.

³⁵⁸ 2008年発表の短編集『P⁵: ピンドスタンの政治的ピグミーによる別れの歌』(«П⁵: Прощальные песни политических пигмеев пиндостана»)所収のこの作品について、2011年出版の『崖っぷちのロシア』には言及がない。ちなみに原題の«Некромент»は、「死霊を操る魔術師」を意味する«некромант»と、「警官」を意味する俗語«мент»を掛けた言葉遊びになっているが、本論の論旨には直接関係がないため、文中の訳語は単に「ネクロマンサー」とした。

³⁵⁹ Дугин. Мистерии Евразии. С. 597.

³⁶⁰ Дугин А. Г. Пристрастный свидетель кошмара реальности // UNIO MISTICA. Московский эзотерический сборник. М., 1997. С. 314-320.

³⁶¹ Мамлеев. Судьба бытия. С. 71.

³⁶² マムレーエフがたどった、初期の形而上学的思想からナショナリズム思想の変遷については以下の論文を参照のこと。松下隆志「身体なき魂の帝国：マムレーエフの創作における『我』の変容」『スラブ研究』第62号、2015年。

筋にあたるドゥーギン（もっともmamレーエフは1974年から1994年までの期間亡命していたため、1962年生まれのドゥーギンと直接の交流があったのはサークルのもう1人の有力人物である詩人ゴロヴィンであった）が、mamレーエフの哲学の社会思想への転用を試みていることになる。

一方のペレーヴィンについて、1990年代に彼がmamレーエフの影響を受けて「夢／睡眠」からの自己の「覚醒」というテーマを手に入れたのではないかという議論を第1章第2節でおこなった。しかしペレーヴィンはその後mamレーエフの独我論的思想からは離れ、インド哲学や仏教の原義により近い「空」、無我の思想へと踏みとどまる。ソ連の地下文化との距離の差が、「空」を取るか「我」を取るかの違いとなってペレーヴィンとドゥーギンの間に現れたことをここでは指摘すべきだろう。西欧に対する「周縁」性をロシアの独自性に置き換え、「我＝国家」に固執するドゥーギンは、冒頭に紹介した、ロシアの「自意識」語りとして「空虚」のテーマを見出した思想家らの列に連なっている。一方、ペレーヴィンがいう「空」とは、ロシアないしソ連の文化に固有の特徴ではなくこの世界の根本原理であり、なんらかの「空虚」でない事物を充填することで克服されるようなものではない。むしろ第2章で見たように、その充填物である無尽蔵の消費財は偽りの自己の構成要素にほかならず、真っ先に打ち捨てられるべき虚妄の最たるものなのであった。ある意味ではナショナリティというものも、そうした偽りの自己の構成要素のなかで最も強大なもののひとつである。

『チャパーエフと空虚』のラスト、プスタタは「作り物の世界の鏡の玉」³⁶³であるシャンデリア（精神面のみはいまだ革命期にあるプスタタはミラーボールを認知できない）を銃で破壊し、「どこにも存在しない玉座にたどりついた者が行きつく場所」³⁶⁴である「内モンゴル」へと脱出する。これは短編「ヴェーラ・パーヴロヴナの9番目の夢」で、チェルヌイシエフスキー『何をなすべきか』（この作品においてガラスとアルミで輝く水晶宮が西欧的理性の象徴であったことを思い起こそう）のヒロインと同名の主人公が最後、汚水に押し流されたモスクワでチベットの仏者と出会う場面の変奏とも考えられるが、西欧的充溢ではなく、アジア的「無」との個人的な合一を選択するペレーヴィンの思想を、「空虚」のテーマを発見しながら結局は、西欧との比較におけるロシアの「自意識」の問題に収斂していくロシアのポストモダニズムのナショナリズムへの接近に対する批判と解釈することには、一定の説得力が認められるはずである。

3-2-2. 国家転覆の戦略

2008年、ペレーヴィンはドゥーギンを風刺する短編「ネクロマンサー」を発表する。それまでもペレーヴィンが同時代の政治家や実業家などを作中で風刺することはあったが、「ネクロマンサー」はこの短編そのものがドゥーギン批判のみを目的に書かれたという印象を残す。仮に1990年代からペレーヴィンがネオ・ユーラシア主義の動向を追ってきたのだとして、発表の時期はいささか唐突の感を与えるが、なぜこのタイミングでドゥーギンをほぼ名指しで批判したのかについては、「ネクロマンサー」に前後してペレーヴィン

³⁶³ Пелевин. Чапаев и Пустота. С. 445. ペレーヴィン『チャパーエフと空虚』444頁。

³⁶⁴ Там же. С. 316. 同上、311頁。

が「帝国」や「国家」をテーマとした長編を立て続けに発表していることと関連づけるのが理にかなっているだろう。

「ネクロマンサー」は、モスクワで交通警察の長官を務め、極右の論客としてメディアでも活躍したクルーシンという人物が起こした、同性愛者の警官を大量に殺害したのち自らも拳銃自殺を遂げるという一連の事件について、彼が残した謎めいた手記や同僚へのインタビューなどから考察していくドキュメンタリーを模した作品である。手記からはクルーシンが、被害者の遺灰を町中に配置する儀式によってロシアの民衆の死後の生を獲得するという計画に入れ込んでいたことが明らかになるが、ではなぜクルーシンがこうした狂気に走ったのか、彼が政治的な発言をする際の助言者として契約を結んでいた「政治技術者」たち、とりわけドゥーピンなる人物に多大な影響を受けていた可能性が示唆される。

ドゥーピンのモデルがドゥーギンであることは、「地政学」「ハイデガー」「ユーラシア」「ハウスホーファー」等、ドゥーギンの思想に関連する用語が作中に次々登場することから自明といってよい。この作品でペレーヴィンは、ドゥーギンら極右の思想家が推し進める国家の上層部への政治的介入が、オカルト的思想をバックボーンにした得体のしれない企みであることを辛辣に描き出す。

こうした手がかりを得てみると、「ネクロマンサー」に前後して書かれた『エンパイア V』やその続編『バットマン・アポロ』、あるいは『S.N.U.F.F.』といった長編を、現代ロシアのナショナリズムの陰謀的・誇大妄想的内幕を暗に批判した作品群と解釈できるようになる。これらの作品では SF・ファンタジー的な物語世界を舞台にした寓意的な表現が採用され、陰謀を主導し世界を陰から操作しているつもりであった人物たちが、実はさらに上位の存在に支配されていたり、あるいは支配していたはずの下位の存在に裏切られたりという、上下関係の反転・瓦解の描写が批判の戦略として用いられている。それはつまり、「帝国／植民地」「男／女」「神／人間」等、ある特定の価値観のもとでは一方が上ないし中心、他方が下ないし周縁的な存在としてヒエラルキーを形成していた二項の関係が、いとも簡単に無に帰す様を描いてみせるというもので、劣位に追いやられていた存在が優位を奪取するというのではなく、そもそもそうした対立自体が無効であり、したがって「中心」への欲望はどこへもたどり着かないことを示すものである。

こうしてある種正統なポストモダニズム的戦略をペレーヴィンが採用するに至った背景には、前項である程度まで説明した、ロシアにおいて根強い思想的風潮があると考えべきである。それは、一般的なポストモダン思想の文脈にあっては目の敵ともいえるべき「二項対立」の図式をむしろ積極的に維持しようとする癖のようなものであった。乗松亨平はその著書『ロシアあるいは対立の亡霊：第2世界のポストモダン』において、1960年代以降のロシアのポストモダン思想を渉猟した結論として、それらが「脱構築というより二項対立の再導入へとしばしば向かう」³⁶⁵傾向を持つと指摘している。そして、本来はある普遍的体系の脱構築を促すための操作子にすぎない「他者」性の概念を「ロシア」という具体的な対象にいわば受肉させ、欧米が発信する諸々の普遍的理念が持つ暴力に対抗するローカル性を体

³⁶⁵ 乗松亨平『ロシアあるいは対立の亡霊：第2世界のポストモダン』講談社選書メチエ、2015年、37頁。

現する理念として称揚するに至った、Yu・ロトマンや M・エプシテインといった思想家らの様子を報告する。

ドゥーギンやマムレーエフらの思想は、ロシア思想に顕著なこうした傾向が極端な形で発露した例であるといえよう。とりわけドゥーギンは2004年のインタビューでポストモダニズムを、西欧型のリベラリズム、すなわち個人主義と資本主義の理念を極限まで押し詰めた結果ニヒリズムに陥り歴史が停止した状態である「ハイパーモダン」ないし「ウルトラモダン」と、そこからさらに進み、西欧の普遍主義によって圧殺された、個々の国々が持つローカルな伝統に根差した世界を再現する「プレモダン」への回帰の2種類に分け、後者を自身の思想的支柱として採用すると述べており³⁶⁶、ロシアのポストモダニズムが知らず知らずはまりこんできた陥穽をむしろ、西欧的近代への逆襲の理念として自覚的に使用している。

ロシアのポストモダニズムの論者たちは、西欧に対する否定性（「空虚」「周縁」「他者」性）をロシア固有の特徴として逆用してきたのだが、結局こうした理論は、ロシアが実体なきからっぽの存在であることそれ自体を肯定することにはつながらず、なんらかの精神的・物質的充足を求める方向へ向かう。であるからして、ネオ・ユーラシア主義のような思想の誕生を、ロシアのポストモダニズムは最初から予告していたのだともいえる。こうしたロシア的「空虚」の理論が、ペレーヴィンが仏教を素地に描く肯定的「空」とはまったく異なることは繰り返し指摘せねばならない。「空虚」の主題をロシアやソ連という「国家」を媒質として用いずには語りえなかったロシアのポストモダニズムに、ペレーヴィンは懐疑的な眼差しを注ぐ。

2000年代の作品で「国家」はどのように「空」へと解消されていくのだろうか。まずは「帝国」の一語を冠した長編『エンパイア V』とその続編『バットマン・アポロ』である。これら2作は、古来より人間の歴史を陰から支配してきた吸血鬼の物語であり、主人公の青年ロマンはある日先代の吸血鬼から「舌」を受け継ぐことで吸血鬼ラマ2世としての生を送ることになる。吸血鬼たちは「カルデア人」と呼ばれる上流階級人たちを従えることでロシアの政治経済を操り、マスメディアを通じて吸い上げた人間たちの欲望を「舌」の糧として吸血鬼としての生を持続させる。またその際精製される「バブロス」という麻薬によって、言語には尽くしがたい超越者との合一の感覚を得ることができ、吸血鬼たちの多くはその虜となっている。

ロマン＝ラマ2世はあるとき、そうした麻薬に依存してのみ究極的な感覚が得られるのなら、果たして吸血鬼である自身は本当に超越的な存在たりえているのかという疑念に襲われる。

ここでひとつ、もっともな疑問が浮かんだ。仮にぼくたちの感覚、体験が、ぼくの外にある原因に依存しているのだとして、ぼくはほんとに神になったのだろうか？ どんな神学者でも、違うというに決まっている。³⁶⁷

³⁶⁶ Дугин А. Г. Александр Дугин: заколдованная среда «новых империй» (интервью) // Художественный журнал. 2004. №54. [<http://xz.gif.ru/numbers/54/dugin/>]

³⁶⁷ Пелевин. Ампи V. С. 358.

人間の欲望を駆り立てることでバブロスを手に入れる吸血鬼が、その麻薬への欲望に駆り立てられているというこの構図が主人公に、吸血鬼が人間より優れた「神」に近い存在であることを疑わせる。

『バットマン・アポロ』では、主人公のこうした疑念が物語全体を駆動する主題へと引き上げられる。ここでは、吸血鬼が支配者として君臨することに欺瞞を覚え人間たちの解放を主張する一派が登場し、その中の幾人かが特殊な技術を用いて涅槃のような空間に逃げ込むという設定がなされている。そしてその派閥の伝説的存在であるドラキュラは、主人公に対し「吸血鬼がこの惑星の隠れた支配者、現行の食物連鎖の受益者であるなどということは全くない。吸血鬼、これは苦しみにどっぷりとはまりこんだ、ただのみじめな生き物だ」³⁶⁸と語り、人間の欲望、そしてそれが満たされない苦しみから生まれた物質を糧に生きる吸血鬼は、人間の支配者などではなくむしろ同じ苦しみを味わうのだということ、そしてさらに、世界には「私」しかなくその「私」は「無」であるという、彼にとっての救済となる（ペレーヴィンの読者にはすでに馴染み深い）思想を開陳するのである。こうして、支配者としての吸血鬼の地位、人間を家畜化することで成り立つ「帝国」の構造はその内側から揺るがされる。

テレビなどのメディアによる支配と支配者層の墮落というテーマは1999年の長編『ジェネレーション〈P〉』から受け継がれたものだが、加えて「国家」のテーマが前景化しているのが2000年代的特徴である。クロウズは『エンパイアV』をやはりネオ・ユーラシア主義のパロディととらえ、吸血鬼の地下の居城（人間の上位存在であるはずの吸血鬼たちが地下に隠れ住まうという設定もまた象徴的である）が「ハートランド」と名付けられていることを根拠のひとつに数えている³⁶⁹。「ハートランド」とはドゥーギンの地政学思想における鍵概念で、陸の勢力を統合した「ハートランド」と海洋の勢力「リムランド」の対立が世界情勢を規定するとされる。ドゥーギンは上に言及したインタビューで、ネグリの「マルチチュード」やドゥルーズの「リゾーム」のような概念は、多様性を称揚するようであるが、西欧の価値観に基づく新たな階層差を再度作り出す結果に終わると批判し、ネグリの「帝国」概念をネオリベラリズムによる世界の均質化の理論であるとして棄却したうえで、ロシアや日本、アラブ諸国など、伝統的社会に有機的に結合する国々によるプレモダンの「諸帝国」の再興を提唱しており³⁷⁰、こうした状況に照らし合わせるなら、文字どおりの帝国主義再燃に冷や水を浴びせる役割を『エンパイアV』と『バットマン・アポロ』が果たしていると思われることは可能である。

前節で取り上げた『S.N.U.F.F.』もまた、「国家」という概念への疑義を中心に据えた作品である。ここではビッグ・ビズ（ビザンティウム）とウルカイナという2国間で繰り広げられるスペクタクルとしての戦争を題材に、両国のナショナリズムがメディアによって煽られ、経済的利益を生む様子が描かれていた。文明の遅れを蔑み、高度な技術によって支配していたウルカイナに滅ぼされるビッグ・ビズと、心を持たないアンドロイドとして意のまま

³⁶⁸ Пелевин. Бэтман Аполло. С. 271.

³⁶⁹ Clowes, *Russia on the Edge*, p. 167.

³⁷⁰ Дугин. Александр Дугин: заколдованная среда «новых империй».

に従えていたつものカヤに裏切られる主人公ダミロラ、このパラレルな構図によって、本作でも上下関係の瓦解がはっきりと描かれる。もともと、ウルカイナ側も一方的に搾取されているわけではなく、ビッグ・ビズへの協力者が存在していることはすでに述べたとおりで、『S.N.U.F.F.』の主題はビッグ・ビズ（中心）へのウルカイナ（周縁）の反抗の単純な図画というよりは、両国家間のなし崩しの利益関係であるといえる。「ネクロマンサー」には、クルーシンが右派の有力人物として地歩を固めていった背景として、2004年ウクライナのオレンジ革命の存在を匂わせる記述があったが³⁷¹、ロシアとウクライナ間に勃発した競り合いを見つめる作家の視線の先に『S.N.U.F.F.』を置いたとき、「ビッグ・ビズ」がロシア（ドゥーギンが「東」側の文明のかつての中心地としてビザンティウムをとらえていたことも想起しよう）に、「ウルカイナ」がウクライナに読み換えられるのは自然なことではないか。しかし本作では、現実政治における特定の陣営への賛否というよりは、互いに反目しているようでもどこかで根を通じ共犯関係を結んでいる、ショーの主演としての「国家」が崩壊していく様子を寓意的に描くことに力点が置かれていると考えるべきである。

ペレーヴィン作品における「空（空虚、無）」の思想は、実存的な憂愁の比喩としてであったり、エキゾチックな雰囲気醸し出す商業用ツールとしてであったりと様々に受け止められてきたが、本論ではそれが、自国の「空虚」さをめぐって展開されるロシアの思想が、ポストモダニズムを通過してなお単純な二項対立の図式に絡めとられ、「自意識」の依り代としての「国家」を再び求め始めるという事態に作家が直面したとき、そうした欲望をかわすために見出したものという読解を提示しようとした。そのための新しい試みとして、ペレーヴィンの思想にドゥーギンの思想をぶつけるという方法を採用し、奇しくも同じ1962年生まれの2人が、ソ連崩壊という20世紀最大の政治的事件をロシア人が当事者として乗り越えるうえで果たしてきた、両極ともいえる役割を浮かび上がらせた。両者の思想はある意味でコインの裏表であって、ソ連崩壊後のロシアがまったき「空虚」であるという点までは認識を同じくしている。ではそこから先の歩みがなぜこれほどまでに鋭く対立していくことになったのかという問いに対し本論は、ソ連の地下文化における独我論的な思想の受容のありかたが両者において根本的に異なったという解答を提出した。

ロシアのナショナリズムとポストモダニズムの複雑な関係を問うことは、ペレーヴィンの読解に新たな角度からの光源を提供するとともに、西欧の哲学の輸入という営為が単に客観的な翻訳紹介ではありえなかったロシアの思想・文学のダイナミズムを概観するうえでも有益なはずであり、今後そうした方面への研究の発展も見込めるだろう。

³⁷¹ Пелевин В. Некромент // П⁵: Прощальные песни политических пигмеев пиндостана. М., 2008. С. 155-156.

結論

本論はペレーヴィンの1989年の「魔法使いイグナートと人間たち」から2017年の『iPhuck10』までを扱い、時代や国という大柄な対象と正面から切り結ぶことをつねに自身の創作の柱に据えてきた作家の作風が、ではその時代ごとにどう変遷を遂げてきたのか、そしてそこにのぞく思想的な一貫性とはなんであったのかを見てきた。

従来ペレーヴィンを論じるにあたっては、ポストモダニズムという枠組みが大きな重要性を持ってきたが、多くの批評家や研究者がそれによって作家を切り取った際に導かれる結論の不十分さに気づいてもいたのだった。しかしその物足りなさの感覚を手放さず、十分な紙幅を費やして突き詰めようとした論考は、今までのところ見当たらなかった。そこで本論は、ポストモダニズムと呼ばれるに足るだけの特徴は持っているけれど、その尺度を当てがった瞬間にそこからはみ出してしまう、ペレーヴィンをペレーヴィンたらしめる何かの言語化に大きな労力を注いだ。第1章で明らかにしたのは、ペレーヴィンにとってのソルジェニーツィンが代表する類の、創作と政治を一体化させるリアリズム文学に辛辣な意見を向ける一方で、ソ連社会の政治的空間の間隙を縫うように発達したかの国のポストモダニズム文化（コンセプトチュアリズム、ソツ・アート、また大衆文化としての「スチョーブ」）の持つ遊戯性にも同調しきれなかった作家が、そうした諸潮流を止揚し独自の「非社会的批評」を形作っていく様であった。また第2章では、ポストモダニズム的思想の装飾程度に考えられがちであった仏教思想をその原義に忠実に読解することで、変わりゆくロシア社会に真摯に向き合おうとする作家の姿を浮かび上がらせた。そして第3章では、ロシアにおいてポストモダニズムが反西欧・反リベラル的な色彩をまとってナショナリズムと同伴してしまう事態に接して、ペレーヴィンが独自の個人主義的な倫理で以てそうしたロシア的ポストモダニズムに対抗したという主張をおこなった。今後ポストモダニズムという用語を用いてペレーヴィンを分析するなら、その言葉が具体的には作家のどのような特徴を指し示しているのか、他のポストモダニズムの芸術家・思想家連となりが同じでなかが違うのかといった点を第一に整理したうえで着手せねば、実のある議論にはならないだろう。

それにしても、リアリズムを否定しポストモダニズムを否定し、と進んだ先で、作家はいったいなにを肯定するのだろうか。ペレーヴィンの思想を一言でまとめるなら、目の前の現実是不確かなものであり、信じられるのは己の精神の自由のみ、ということである。「ゾンビ化」にはペレーヴィンなりの身心二元論、つまり「心」を個人の自由を保障するものとして優位に、逆に「心」抜きの「身体」を不自由さの象徴として劣位に置くという考えが、おそらくはじめて現れたが、眼前の物質的な現実よりも真実に近い精神内部の現実を重要視する姿勢はその後なんら変わるところがない。チベット仏教における悟りの象徴である「虹の身体」という概念から「身体」性を削ぎ落した「虹の奔流」というモチーフを『チャパーエフと空虚』や『妖怪の聖典』で描いたとき、そこには性欲のような生物学的欲求を制御できない不自由にとどまらず、共産主義のイデオロギーや資本主義社会での集団の論理に絡めとられて身動きできない社会的な不自由に絡めとられる「身体」を脱ぎ

捨て、精神の自由を獲得するという明確なイメージがあったのではないだろうか。『S.N. U.F.F.』でダミロラがカヤに、人間にも「心」などというものは存在しないと論破されるシーンにもまた、「心」と「自由」という概念を密接に結びつけてきたペレーヴィンの世界観がよく表れている。

ユルチャクがいみじくも述べたように、終わりが来るまでは永遠に続いていくかのように感じられたソ連という国家が、目の前であっけなくその存在を停止したとき、ペレーヴィンは世界の永続性というものに対する信念を放棄してしまったようである。ひょっとすると、彼が青年期に仏教や荘子の思想にヒントを得て涵養した思想をソ連崩壊が裏づけたに過ぎなかったのかもしれないが、いずれにせよその「目の前」に折々に現れ出る「現実」は、それがいかに強固な土台を備えているように見えても曇気楼のように消えてしまうことがあるという事実を作家はかつて身をもって知り、その感触を「夢」であるとか、本論で「ヒエラルキーの崩壊」と名付けたところのモチーフを媒介に、我々読者に伝えるのである。

もっとも、ソ連期の異論派や現代ロシアの反権力デモなど、直接的な社会改良を志す政治運動に対する冷笑的な態度を崩さずに個人の精神的自由を追求し続けるだけであれば、それはある種のネオリベラリズム的な思想として、彼が批判する資本主義に養分を供給するだけという帰結を生みはしないか。『T』に登場したアリエルをリーダーとする作家集団は、小説執筆を金策の手段としてしかとらえない人々であったが、こうした設定を近年毎年のように小説作品を発表しているペレーヴィンの自己諧謔と読む読者がいたとして、それを否定しきれぬかどうか、いささか心もとない。現代ロシアでもっとも市場的に成功している作家のひとりであるペレーヴィンが資本主義批判を題材に日々創作を続けている、いわゆる「マッチポンプ」的な事態は、資本主義の「円環」を内から突き破ることの困難を象徴しているかのようである。ペレーヴィンという一個人が展開する文学というささやかな試みがロシア社会にわずかなりとも薬効をもたらしているのか、今後のペレーヴィン、ひいてはロシアという国そのものの行く末を追い続けるほかならう。

最後に、ペレーヴィンに限らず存命の作家を研究対象に選ぶ際の宿命ともいえるが、作家が明日にも研究者の分析を根底から覆すような作品なり発言なりを繰り出す可能性がゼロではない以上、本論の分析もまた砂上の楼閣に過ぎないのではないかと、という原理的な不安にも言及しておかねばなるまい。実際、本論で扱った作品のなかでは最新の『iPhuck 10』以降も、ペレーヴィンは『富士山の秘密の景色』〈Тайные виды на гору Фудзи〉

(2018)『ソフトタッチの技術』〈Искусство лёгких касаний〉(2019)『無敵の太陽』〈Непобедимое солнце〉(2020)などの作品を立て続けに発表しており、その創作ペースはまったく落ちる気配がない。2020年現在まだ60歳に達していない作家が今後どれほどの作品を世に送り出すのか、驚きとともに見守るほかない。とはいえ本論の議論をここまで追っていただけたのであれば、作品ごとに多種多様な世界を描き分けているように見える彼も、その根底に不変の思想を保ち続けていることを理解されるのではあるまいか。仮に明日、ペレーヴィンが本論の議論をラディカルに否定する作品をこの世に送り出すのであれば、それはどこかマンネリズムに陥っているかに見える作家の一大転機ともみなしうる

のであり、筆者の研究にとってはむしろ僥倖でさえある。

初出一覧

○序論

書き下ろし

○第1章

笹山啓「ペレーヴィン作品における「身体」の概念の弱さ（ワークショップ「ロシア・ポストモダニズムの身体観」）」日本ロシア文学会第69回大会、早稲田大学、2019年10月。（口頭発表）

笹山啓「ペレーヴィン作品における「夢／睡眠」の表象」『スラヴ文化研究』第14号、東京外国語大学ロシア語研究室、2017年、3-18頁。

笹山啓「遅れてきたソツ・アート? : V・ペレーヴィンとソ連非公式芸術の影響関係について」『スラヴィアーナ』第11号、日本スラヴ人文学会、2019年、20-36頁。

○第2章

笹山啓「2つの「虹の奔流」：ヴィクトル・ペレーヴィン作品における仏教思想と一元論的思想」修士論文（未公刊）、東京外国語大学、2013年。

笹山啓「神秘と個人主義：ペレーヴィンと1960年代以降のソ連神秘主義」『スラヴ文化研究』12号、東京外国語大学ロシア語研究室、2014年、53-67頁。

○第3章

笹山啓「からくり人形の反乱：ペレーヴィン作品における『ヒエラルキーの崩壊』のテーマ」『スラヴ研究』66号、北海道大学スラブ・ユーラシア研究センター、2019年、1-24頁。

笹山啓「空と国家：V・ペレーヴィン作品におけるナショナリズムへの視線」『ロシア語ロシア文学研究』49号、日本ロシア文学会、2017年、129-146頁。

○結論

書き下ろし

本論文で扱ったペレーヴィン作品一覧（発表年順）

- 1989年 「魔法使いイグナートと人間たち」《Колдун Игнат и люди》
- 1990年 「ゾンビ化」《Зомбификация》
- 1990年 「世捨て男と六本指」《Затворник и Шестипалый》
- 1991年 「ネパール通信」《Вести из Непала》
- 1991年 「ゴスプランの王子様」《Принц Госплана》
- 1991年 「ヴェーラ・パーヴロヴナの9番目の夢」《Девятый сон Веры Павловны》
- 1991年 「太守張のソ連：中国の民話」《СССР Тайшоу Чжуань: Китайская народная сказка》
- 1991年 「眠れ」《Спи》
- 1992年 『オモン・ラー』《Омон Ра》
- 1992年 「内蔵警告器」《Встроенный напоминатель》
- 1993年 『虫の生活』《Жизнь насекомых》
- 1993年 「黄色い矢」《Жёлтая стрела》
- 1993年 「天界のタンバリン」《Бубен верхнего мира》
- 1993年 「下界のタンバリン（緑の小箱）」《Бубен нижнего мира (Зеленая коробочка)》
- 1994年 「イヴァン・クブラハーノフ」《Иван Кублаханов》
- 1996年 『チャパーエフと空虚』《Чапаев и Пустота》
- 1999年 『ジェネレーション〈P〉』《Generation〈П〉》
- 2003年 『どこからでもなくどこへでもない過渡期の弁証法』《ДПП(нн): Диалектика переходного периода из ниоткуда в никуда》（作品集）
- 『数』《Числа》
- 「盆の客」《Гость на празднике Бон》
- 「フランス思想のマケドニア的批判」《Македонская критика французской мысли》
- 「風探しの記」《Запись о поиске ветра》
- 「アキコ」《Акико》
- 2004年 『妖怪の聖典』《Священная книга оборотня》
- 2005年 『恐怖の兜：テセウスとミノタウロスについての創作』《Шлем ужаса: Креатифф о Тесее и Минотавре》
- 2005年 「精神攻撃：ソネット」《Психическая атака: сонет》
- 2006年 『エンパイアV』《Ампир V》
- 2008年 『P⁵：ピンドスタンの政治的ピグミーによる別れの歌』《P⁵: Прощальные песни политических пигмеев пиндостана》（短編集）
- 「ネクロマンサー」《Некромент》
- 2009年 『T』《T》
- 2012年 『S.N.U.F.F.』《S.N.U.F.F.》

- 2013年 『バットマン・アポロ』 «Бэтман Аполло»
- 2015年 『監視人』 «Смотритель»
第1巻「黄旗の教団」 Книга 1. «Орден жёлтого флага»
第2巻「鋼鉄の深淵」 Книга 2. «Железная бездна»
- 2017年 『iPhuck10』 «iPhuck10»

参考文献

○ペレーヴィンの著作

【ロシア語】

- Пелевин В. Акико // Диалектика Переходного Периода из Ниоткуда в Никуда. Избранные произведения. М., 2004.*
- Пелевин В. Амфир V. М., 2010.*
- Пелевин В. Бэтман Аполло. М., 2013.*
- Пелевин В. Бубен верхнего мира // Все рассказы. Виктор Пелевин. М., 2010.*
- Пелевин В. Бубен нижнего мира (Зеленая коробочка) // Все рассказы. Виктор Пелевин. М., 2010.*
- Пелевин В. Вести из Непала // Все рассказы: Виктор Пелевин. М., 2010.*
- Пелевин В. Встроенный напоминатель // Все рассказы: Виктор Пелевин. М., 2010.*
- Пелевин В. Гость на празднике Бон // ДПП(нн): Диалектика переходного периода из ниоткуда в никуда. М., 2004.*
- Пелевин В. Девятый сон Веры Павловны // Все рассказы: Виктор Пелевин. М., 2010.*
- Пелевин В. Македонская критика французской мысли // Диалектика Переходного Периода из Ниоткуда в Никуда. Избранные произведения. М., 2004.*
- Пелевин В. Жизнь насекомых: Избранные произведения. М., 2011.*
- Пелевин В. Жёлтая стрела // Все повести и эссе: Виктор Пелевин. М., 2010.*
- Пелевин В. Затворник и Шестипалый // Все повести и эссе. Виктор Пелевин. М., 2010.*
- Пелевин В. Запись о поиске ветра // Диалектика Переходного Периода из Ниоткуда в Никуда. Избранные произведения. М., 2004.*
- Пелевин В. Зомбификация // Все повести и эссе. Виктор Пелевин. М., 2010.*
- Пелевин В. Иван Кублаханов // Все рассказы: Виктор Пелевин. М., 2010.*
- Пелевин В. Колдун Игнат и люди // Все рассказы: Виктор Пелевин. М., 2010.*
- Пелевин В. Омон Ра. М., 2003.*
- Пелевин В. Некромент // П⁵: Прощальные песни политических пигмеев пиндостана. М., 2008.*
- Пелевин В. Принц Госплана // Все рассказы: Виктор Пелевин. М., 2010.*
- Пелевин В. Психическая атака: сонет // Relics: раннее и неизданное. М., 2005.*
- Пелевин В. Священная книга оборотня. М., 2008.*
- Пелевин В. Смотритель. Книга 1. Орден жёлтого флага. М., 2015.*
- Пелевин В. Смотритель. Книга 2. Железная бездна. М., 2015.*
- Пелевин В. Спи // Все рассказы: Виктор Пелевин. М., 2010.*
- Пелевин В. СССР Тайшоу Чжуань: Китайская народная сказка // Все рассказы: Виктор Пелевин. М., 2010.*
- Пелевин В. Чапаев и Пустота. М., 2008.*
- Пелевин В. Числа // Диалектика Переходного Периода из Ниоткуда в Никуда. Избранные*

произведения. М., 2004.

Пелевин В. Шлем ужаса: Креатифф о Тесе и Минотавре. М., 2005.

Пелевин В. Generation «П». М., 2008.

Пелевин В. iPhuck10. М., 2017.

Пелевин В. S.N.U.F.F. М., 2012.

Пелевин В. Т. М., 2009.

【邦訳】

ヴィクトル・ペレーヴィン（東海晃久訳）『iPhuck10』河出書房新社、2018年。

ヴィクトル・ペレーヴィン（三浦清美訳）「ヴェーラ・パーヴロヴナの9番目の夢」『眠れ』群像社、1996年。

ヴィクトル・ペレーヴィン（尾山慎二訳）『宇宙飛行士オモン・ラー』群像社、2010年。

ヴィクトル・ペレーヴィン（中村唯史・岩本和久訳）「黄色い矢」『寝台特急黄色い矢』群像社、2010年。

ヴィクトル・ペレーヴィン（中村唯史訳）『恐怖の兜』角川書店、2006年。

ヴィクトル・ペレーヴィン（東海晃久訳）『汝はTなり：トルストイ異聞』河出書房新社、2014年。

ヴィクトル・ペレーヴィン（三浦清美訳）「ゴスプランの王子様」『眠れ』群像社、1996年。

ヴィクトル・ペレーヴィン（東海晃久訳）『ジェネレーション〈P〉』河出書房新社、2014年。

ヴィクトル・ペレーヴィン（三浦清美訳）「太守張のソ連：中国の民話」『眠れ』群像社、1996年。

ヴィクトル・ペレーヴィン（三浦岳訳）『チャパーエフと空虚』群像社、2007年。

ヴィクトル・ペレーヴィン（中村唯史・岩本和久訳）「天上界のタンバリン」『寝台特急黄色い矢』群像社、2010年。

ヴィクトル・ペレーヴィン（三浦清美訳）「ネパール通信」『眠れ』群像社、1996年。

ヴィクトル・ペレーヴィン（三浦清美訳）『眠れ』群像社、1996年。

ヴィクトル・ペレーヴィン（吉原深和子訳）『虫の生活』群像社、1997年。

ヴィクトル・ペレーヴィン（三浦清美訳）「世捨て男と6本指」『眠れ』群像社、1996年。

○インタビュー

【ロシア語】

Виктор Пелевин: «Когда я пишу, я двигаюсь на ощупь...». Семинар писателя в Токийском университете, 26 октября 2001 г. [<https://www.susi.ru/stol/pelevin.html>]

Виртуальная конференция с Виктором Пелевиным. [<http://pelevin.nov.ru/interview/opeirc/1.html>]

Даниала Тойшин. Интервью со звездой. [<http://pelevin.nov.ru/interview/o-toish/1.html>]

Евгений Некрасов. Интервью с Виктором Пелевиным. [<http://pelevin.nov.ru/interview/onekr/1.html>]

Юлия Шигарева. При семейном капитализме мы стали проститутками.... 2003.
[<http://pelevin.nov.ru/interview/o-shig/1.html>]

【英語】

Laird, Sally, *Voice of Russian Literature: Interviews with Ten Contemporary Writers*, (New York: Oxford University Press, 1999)

Victor Pelevin by Leo Kropywiansky." *BOMB Magazine*, 2002.
[<https://bombmagazine.org/articles/victor-pelevin/>]

○その他の文献

【ロシア語】

Балагушкин, Е. Живительный эликсир или опиум прокаженного? Нетрадиционные религии, секты и культы в современной России. М., 2014.

Беневоленская Н., Богданова О. Социологизированный вариант субъективного идеализма в рассказе В. Пелевина «Спи» // *Бронзовый век русской литературы: Сборник статей*. СПб., 2008.

Богданова О. Виктор Пелевин и Дуглас Коупленд (русский поп-арт и западная контркультура) // Богданова О., Кибальник С., Сафронина Л. *Литературные стратегии Виктора Пелевина*. СПб., 2008.

Богданова О. Виктор Пелевин и «Московский концептуализм» // *Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия Филология. Журналистика*, Т. 16, вып. 4, 2016.
[<https://cyberleninka.ru/article/n/viktor-pelevin-i-moskovskiy-kontseptualizm>]

Богданова О. Роман «Чапаев и пустота» (Буддизм + Булгаков = ?) // Богданова О., Кибальник С., Сафронина Л. *Литературные стратегии Виктора Пелевина*. СПб., 2008.

Богданова О. Субъективный мир Виктора Пелевина / О. В. Богданова. *Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60 – 90-е годы XX века – начало XXI века)*. СПб., 2004.

Бугаева, Л. Не(о)психоделическая проза: Пелевин. // *Литература и rite de passage*. СПб., 2010.

Вайль П., Генис А. 60-е. Мир советского человека. М., 1998.

Гаврилов А. Диалектика пустоты. [<http://pelevin.nov.ru/stati/o-dial/1.html>]

Генис А. Лук и капуста: Парадигмы современной культуры // Иван Петрович умер. Статья и расследования. М., 1999. アレクサンドル・ゲニス (鴻野わか菜訳)「玉葱とキャベツ: ロシア文化における2つのパラダイム」『総合文化研究』1号、東京外国語大学総合文化研究所、1998年。

Генис А. Поле чудес // Иван Петрович умер. Статья и расследования. М., 1999.

Генис А. Феномен Пелевина. [<http://pelevin.nov.ru/stati/o-gen1/1.html>]

- Граков В.* Сергей Шолохов: «Пелевин украл у нас с Курехиным историю про грибы!». [https://www.ryazan.kp.ru/daily/25774.4/2758095/]
- Дугин А. Г.* Александр Дугин: заколдованная среда «новых империй» (интервью) // Художественный журнал. 2004. №54. [http://xz.gif.ru/numbers/54/dugin/]
- Дугин А. Г.* Мистерии Евразии // Абсолютная родина. Пути Абсолюта. Метафизика Благой Вести. Мистерии Евразии. М., 1999.
- Дугин А. Г.* Пристрастный свидетель кошмара реальности // UNIO MISTICA. Московский эзотерический сборник. М., 1997.
- Дьякова К. И* все-таки он - SAPIENS: элементарная интерпретация романа В.О. Пелевина «Generation “П”». [http://pelevin.nov.ru/stati/o-diakova/1.html]
- Ивамито К.* О формировании образа России в романе Виктор Пелевина «Священная книга оборотня». [http://src-h.slav.hokudai.ac.jp/coe21/publish/no17_ses/20iwamoto.pdf]
- Касьянов А.* Образ «волка» в романе В. Пелевина «Священная книга оборотня»// Новый филологический вестник №2 (7). М., 2008.
- Как СССР обменял водку на «Пепси». [http://www.bigness.ru/articles/2012-11-16/pepsi/138148/]
- Козак Р., Полотовский С.* Пелевин и поколение пустоты. М., 2012.
- Кибальник С.* Поп-артистские стратегии Виктор Пелевина («Македонская критика» «оборотня»-постмодерниста) // Богданова О., Кибальник С., Сафронина Л. Литературные стратегии Виктора Пелевина. СПб. 2008.
- Корнев С.* Столкновение пустот: может ли постмодернизм быть русскими классическим? Об одной аванюре Виктора Пелевина. [http://pelevin.nov.ru/stati/o-krn2/1.html]
- Курицын В.* Группа продленного дня // Пелевин В. Жизнь насекомых. М., 1997.
- Курицын В.* Русский литературный постмодернизм. М., 2000.
- Курицын В.* Постмодернизм: новая первобытная культура // Новый мир. №2. 1992.
- Лейдерман Н., Липовецкий М.* Русская литература XX века (1950-1990-е годы): учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений: в 2 т. Т. 2. 5-е изд. М., 2010.
- Лимонов Е.* Путь самурая есть смерть // Дети гламурного рая. 2008.
- Липовецкий М.* Паралогия: Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920-2000-х годов. М., 2008.
- Мамлеев Ю.* Московский гамбит. М., 2008.
- Мамлеев Ю.* Судьба бытия. М., 2006.
- Мамлеев Ю.* Шатуны // Крылья ужаса. Романы / Юрий Мамлеев. М., 2008.
- Маяковский В.* Во весь голос. 1929-30. [https://slova.org.ru/mayakovskiy/vovesgolos/]
- Мэйтин Я.* Восточные мотивы в произведениях Виктора Пелевина: Монография. Воронеж, 2019.
- Надежда Толоконникова у Юрия Дудя: отношения с женщиной в колонии, частный самолет для Верзилова, съемки в «Карточном домике». 2018. [https://meduza.io/feature/2018/10/10/nadezhda-tolokonnikova-u-yuriya-dudya-otnosheniya-s-

- zhenschinoy-v-kolonii-chastnyy-samolet-dlya-verzilova-s-emki-v-kartochnom-domike]
- Наука и религия. 1989. №12.
- Нехорошев Г.* Настоящий пелевин. 2001. [http://www.ng.ru/style/2001-08-29/8_pelevin.html]
- Нехорошев Г.* Пелевин и пустота. [<http://pelevin.nov.ru/stati/o-excl/1.html>]
- Сорокин В.* Норма. М., 2000.
- Степанов А.* Уроборос: плен ума Виктора Пелевина. 2003.
[<http://old.russ.ru/krug/20030911.html>]
- Фрай М.* «С» Соц-арт // АРТ-АЗБУКА. Словарь современного искусства под редакцией Макса Фрая. [<http://azbuka.gif.ru/alfabet/s/soc-art/>]
- Фрумкин К.* Эпоха Пелевина. 2010.
[http://culturolog.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=81&Itemid=8]
- Панченко А.* Почему родился черт: сюжет о коммунисте-святоотатце, новорожденные монстры и границы религиозной дидактики / *Studia Litterarum*. том 3, №2. СПб., 2018.
- Пригов Д.* Ждите ответа // Стихограммы. Париж. 1985. [<http://www.vavilon.ru/texts/prigov5-08.html>]
- Рылёв К.* Пелевин и Сорокин. В точке сближения: Сиамские близнецы русской литературы на новом этапе своего (и общественного) развития. 2008.
[http://www.chaskor.ru/article/pelevin_i_sorokin_v_tochke_sblizheniya_316]
- Рыклин М.* Тела террора // *Террорологики*. М., 1992. ミハイル・ルイクリン (鈴木正美訳) 「テロルの身体 : 暴力の論理へのテーゼ」 『現代思想』 第 25 巻第 4 号、青土社、1997 年。
- Сафронова Л.* Рекламные технологии и психоаналитические практики в творчестве Пелевина. // *Богданова О., Кибальник С., Сафронина Л.* Литературные стратегии Виктора Пелевина. СПб. 2008.
- Саморукова И., Тартаковская И.* УТОПИЯ мужского желания: О новом романе Виктора Пелевина. 2012. [<http://www.cirkolimp-tv.ru/articles/272/utopiya-muzhskogo-zhelaniya-o-povom-romane-viktora-pelevina>]
- Сиротин С.* Виктор Пелевин: эволюция в постмодернизме // *Урал*. 2012. № 3.
[<https://magazines.gorky.media/ural/2012/3/viktor-pelevin-evolyucziya-v-postmodernizme.html>]
- Скоропанова И.* Русская постмодернистская литература: Учебное пособие для студентов филологических факультетов вузов. М., 2007.
- Словарь терминов московский концептуальной школы. М., 1999.
- Словарь фразеологических омонимов современного русского языка / Под ред. Н. А. Павловой. М., 2010.
- Чанцев А.* После моды Мураками: японская литература в России нового века // *Литература 2.0: Статьи о книгах*. М., 2010.
- Эштейн М.* Постмодернизм и коммунизм // *Постмодернизм в России: литература и теория*.

M., 2000. C. 67. ミハイル・エプシテイン (望月哲男訳) 「ポストモダンとコミュニズム」『現代思想 4 1997 vol.25-4』 青土社、1997 年。

Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось: Последнее советское поколение. М., 2016.
アレクセイ・ユルチャク (半谷史郎訳) 『最後のソ連世代：ブレジネフからペレストロイカまで』 みすず書房、2017 年。

【英語】

Clowes, Edith W., *Russia on the Edge: Imagined Geographies and Post-Soviet Identity* (New York, Cornell University, 2011)

Esanu, Octavian, *Transition in Post-Soviet Art: The Collective Actions Group Before and After 1989*, (New York: Central European University Press, 2013)

Epstein, Mikhail, “Postmodernism, Communism, and Sots-art” in Marina Balina, Nancy Condee and Evgeny Dobrenko eds., *Endquote: Sots-Art Literature and Soviet Grand Style*, (Illinois: Northwestern University Press, 2000)

Freidin G. Dzheneraishen “P”. [<http://pelevin.nov.ru/stati/o-dzhen/1.html>]

McCausland, Gerald “Victor Pelevin and the End of Sots-Art” in Marina Balina, Nancy Condee and Evgeny Dobrenko eds., *Endquote: Sots-Art Literature and Soviet Grand Style*, (Illinois: Northwestern University Press, 2000)

Oushakine S. “The Terrifying Mimicry of Samizdat,” *Public Culture*, №13

Yurchak, Alexei, “A Parasite from Outer Space: How Sergei Kurekhin Proved That Lenin Was a Mushroom,” *Slavic Review*, 2011, Vol. 70, No. 2

[https://pdfs.semanticscholar.org/2569/b14651ff0b6a9583ad7d893fad5781ff9a8d.pdf?_ga=2.194725037.1485837923.1579526778-1813877905.1579526778]

【日本語】

アクションノフ、ワシーリー (原卓也・草加外吉訳) 『同期生』 白水社、1965 年。

アクションノフ、ワシーリー (木村浩訳) 『星の切符』 (木村浩・草加外吉・原卓也・江川卓・小笠原豊樹訳) 『世界文学全集 30 アクションノフ／ネクラーツフ／テンドリャコフ／ソルジェニツィン／アイトマートフ』 集英社、1965 年。

東浩紀『郵便的不安たちβ：東浩紀アーカイブス 1』 河出文庫、2011 年。

アレナス、アメリア、鴻野わか菜、林寿美『コーマル&メラミードの傑作を探して』 淡交社、2003 年。

井上貴子「ロシア雑感——インドと比較しつつ——」。 [http://src-h.slav.hokudai.ac.jp/rp/group_06/achievements/files/20090910_inoue_t.pdf]

岩本和久『トラウマの果ての声』 群像社、2007 年。

上島健吉編『対訳コウルリッジ詩集：イギリス詩人選 (7)』、岩波文庫、2002 年。

岡田明子・小林登志子『シュメル神話の世界：粘土板に刻まれた最古のロマン』 中公新書、2008 年。

ガブリエル、マルクス（清水一浩訳）『なぜ世界は存在しないのか』講談社選書メチエ、2018年。

神岡理恵子「1950年代の若者文化の伝播と現代における最重要の問題——ソ連の『スチリャーギ』をめぐる」『現代文芸論研究室論集 れにくさ 第2号 2010』東京大学大学院人文社会系研究科・文学部現代文芸論研究室、2010年。

河野慎太郎『戦う姫、働く少女』堀之内出版、2017年。

キャレル、エマニュエル（土屋良二訳）『リモノフ』中央公論新社、2016年。

グロイス、ボリス（亀山郁夫、古賀義顕訳）『全体主義芸術スターリン』現代思潮新社、2000年。

グロイス、ボリス（楯岡求美訳）「西欧の下意識としてのロシア」『現代思想』第25巻第4号、青土社、1997年。

クローヴァー、チャールズ（越智道雄訳）『ユーラシアニズム：ロシア新ナショナリズムの台頭』NHK出版、2016年。

黒岩幸子【書評】アレクサンドル・ドゥーギン『地政学の基礎：ロシアの地政学的未来空間をもって思考する』『総合政策』第4巻第1号、2002年。

ケサン、ツルティム、正木晃『チベット密教』ちくま学芸文庫、2008年。

佐藤正則『ボリシェヴィズムと〈新しい人間〉：20世紀ロシアの宇宙進化論』水声社、2000年。

シニャフスキー、アンドレイ（青山太郎訳）「社会主義リアリズムとはなにか」『現代ロシア抵抗文集3：シニャフスキー・エッセイ集』勁草書房、1970年。

シニャフスキー、アンドレイ（沼野充義、平松潤奈、中野幸男、河尾基、奈倉有里訳）『ソヴィエト文明の基礎』みすず書房、2013年。

鈴木正美「モスクワ・コンセプトチュアリズムの芸術」『北海道大学スラブ研究センターシンポジウム「スラブ地域の変動——その社会・文化的諸相」報告』、1997年。
[<http://src-h.slav.hokudai.ac.jp/sympo/Proceed97/suzuki.html#3>]

高橋沙奈美「概要：ヴォルガ旅行——2009年中流域——」[http://src-h.slav.hokudai.ac.jp/rp/group_06/achievements/files/20090910_takahashi.pdf]

中沢新一『虹の理論』講談社文芸文庫、2010年。

中村唯史「脱出、空虚、ロシア：ペレーヴィン文学の時空間」『現代文芸研究のフロンティア（VI）』北海道大学スラブ研究センター、2004年 [<http://src-h.slav.hokudai.ac.jp/coe21/publish/no4/nakamura.pdf>]

ニーチェ、フリードリヒ（信太正三訳）『善悪の彼岸』『善悪の彼岸／道德の系譜：ニーチェ全集11』ちくま学芸文庫、1993年。

ノルブ、ナムカイ（永沢哲訳）『虹と水晶：チベット密教の瞑想修行』法蔵館、1992年。

袴田茂樹『現代ロシアを読み解く：社会主義から「中世社会」へ』ちくま新書、2002年。

バック=モース、スーザン（堀江則雄訳）『夢の世界とカタストロフィ』、岩波書店、2008年。

バタイユ、ジョルジュ（酒井健訳）『エロティシズム』ちくま学芸文庫、2004年。

- 原卓也『スターリン批判とソビエト文学』白馬出版、1973年。
- フロイト、ジークムント（中山元訳）『エロス論集』、ちくま学芸文庫、1997年。
- ボードリヤール、ジャン（今村仁司・塚原史訳）『象徴交換と死』筑摩書房、1992年。
- 三島由紀夫『仮面の告白』新潮文庫、1950年。
- 三島由紀夫『葉隠入門』新潮文庫、1983年。
- デイヴィス、ウェイド（田中昌太郎訳）『虹と蛇』草思社、1988年。
- チェルヌィシェーフスキイ（金子幸彦訳）『何をなすべきか（下）』岩波文庫、1980年。
- 日本西洋古典学会古典学の広場「表紙絵」ドミニク・アングル《ユピテルとテティス》。
[<http://clsoc.jp/agora/art/2014/140831.html>]
- 乗松亨平『ロシアあるいは対立の亡霊：第2世界のポストモダン』講談社、2015年。
- 福永光司『莊子：内篇』講談社学術文庫、2011年。
- 藤沼貴、水野忠夫、井桁貞義編著『はじめて学ぶロシア文学史』ミネルヴァ書房、2003年。
- 藤原潤子『呪われたナターシャ：現代ロシアにおける呪術の民族誌』人文書院、2010年、2003年。
- 望月哲男「空虚とポストモダン文芸：ペレーヴィンの作品を中心に」望月哲男・沼野充義・亀山郁夫・井桁貞義ほか『現代ロシア文化』国書刊行会、2000年。
- 前田専學『インド哲学へのいざない：ヴェーダとウパニシャッド』NHK出版、2000年。
「街の言葉と詩の言葉—大衆文化の時代と文学：日露作家会議〈モスクワ—東京2001〉」。
[<http://www.l.u-tokyo.ac.jp/~slav/sympo.pdf>]
- 松下隆志「身体なき魂の帝国：マムレーエフの創作における「我」の変容」『スラヴ研究』62号、2015年、173-196頁。
- 松下隆志『ナショナルな欲望のゆくえ：ソ連後ロシア文学を読み解く』共和国、2020年。
- ブルガーコフ、ミハイル（中田恭訳）『巨匠とマルガリータ』郁朋社、2006年。
- ラーニン、ボリス、貝澤哉『ソローキンとペレーヴィン：対話する二つの個性』東洋書店、2015年。