



Title	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
Author(s)	笹山, 啓
Citation	スラヴ研究, 66, 1-23
Issue Date	2019-09-10
Doc URL	http://hdl.handle.net/2115/84269
Type	bulletin (article)
Additional Information	There are other files related to this item in HUSCAP. Check the above URL.
File Information	66_01_Sasayama_Hiroshi.pdf (本文)



[Instructions for use](#)

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——

笹山 啓

序論：「脱出」なきあとの「解放」をめぐる

2000年以降のペレーヴィンの創作を特徴づける重要なモチーフのひとつとして、搾取者と被搾取者が形作るヒエラルキーの構図を挙げることができる。この時期の作品では、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。

この「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『DPP(mn): 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»)所収の短編「盆の客」(«Гость на празднике Бон»)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』(«Ампир В») (2006) とその続編『バットマン・アポロ』(«Бэтман Аполло») (2013)、『t』(2009)、『S.N.U.F.F.』(2011)、『監視人』(«Смотритель») (2015)、そして『iPhuck 10』(2017) と、2000年に入ってからの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」⁽¹⁾と述べ、例として短編「世捨て男と六本指」(«Затворник и Шестипалый») (1990) や中編「黄色い矢」(«Жёлтая стрела») (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(鶏舎や列車車輪)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。

1 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、34頁 [<http://src-h.slav.hokudai.ac.jp/coe21/publish/no4/contents.html>]。以下、引用のURLはすべて2018年8月28日時点で有効。

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』*«Чапаев и Пустота»*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ベルスコイ並木道を歩くシーンが、終結部（第10章）では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川「ウラル」に飛び込むことで最終的な「解放」の感覚を得る。のちに詳述するように、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、そこからの「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し、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描写が、作品の仏教的性質を強めているという指摘もある⁽²⁾。また重要な登場人物の1人であるウンゲルン・フォン・シュテルンベルグ男爵（黒のパロン）は、ロシア革命後、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⁽³⁾。

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。細部の検討に先立ってひとまず筆者の想定する回答を述べておいたら、それはペレーヴィンが『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はないか。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

2 *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.*

3 作家E・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。この孤立した舞台は狂信的なセクトとなり、自らの法にしか従わなかった」エマニュエル・キャレル（土屋良二訳）『リモノフ』2016年、297-298頁。

された『ジェネレーション P』《Generation «П»》(1999) や『DPP(nn)』所収の長編『数』《Числа》にも反映され、拝金主義の蔓延、オリガルヒの台頭、「屋根」⁽⁴⁾ 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、『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、いうなれば作家はいったん賭けに負けたのであり、プ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すのが、本論が主題として扱う「ヒエラルキーの崩壊」というテーマである。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、本論の軸となる仮説である。

この仮説を下地にまず第1節では、「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『DPP(nn)』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ける特権的な価値の「格下げ」の機能を果たしていたという指摘がある（A・ステパーノフ）。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2節では、「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3節では、「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

4 「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」 キャレール『リモノフ』291頁。

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。

1. 停滞：「円環」の回帰

長編『ジェネレーション P』は、その商業的な成功と裏腹に、批評家からは軒並みといってよいほどの低評価で迎えられた。評伝『ペレーヴィンと空虚の世代』には次のようにある。

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なかで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これを選んだのもわけ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。⁽⁵⁾

そうした「非難と批判」の例としては、たとえばデビュー直後からペレーヴィンを高く評価し続けてきた批評家の A・ゲニスですら「『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がなくなくなると確約できて初めて執筆されるべきだろう」⁽⁶⁾と辛辣な評を下している。その後、4年という「一休み」を経て2003年に発表された『DPP(nn)』によってもこうした評価は覆らず、2作品続けて自己模倣を脱却できなかったことへの否定的な声は高まった⁽⁷⁾。

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・ヤンボリスキーは、1990年代にい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

5 Козак Р., Полотовский С. Пелевин и поколение пустоты. М., 2012. С. 90-91.

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

7 下に挙げる論考は『ジェネレーション P』『DPP(nn)』に対する批判的な批評の例である。
Беневоленская Н., Богданова О. Социологизированный вариант субъективного идеализма в рассказе В. Пелевина «Спи» // Бронзовый век русской литературы: Сборник статей. СПб., 2008.; Кибальник С. Поп-артистские стратегии Виктор Пелевина («Македонская критика» «оборотня»-постмодерниста) // Богданова О., Кибальник С., Сафронина Л. Литературные стратегии Виктора Пелевина. СПб. 2008; Кузнецов С. Омон Ра отправляется в Вавилон. 1999. [https://gazeta.lenta.ru/culture/12-03-1999_pelevin.htm]; 岩本和久『トラウマの果ての声』群像社、2007。

コフ、E・ブラートフ、V・コマール、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⁽⁸⁾。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』《Синий фонарь》や1992年の長編『オモン・ラー』《Омон ра》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。ヤンポリスキーによれば、『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⁽⁹⁾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」⁽⁹⁾。『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の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る側に回ることを選ぶ。ヤンポリスキーが皮肉にもポストモダニズム的ディスクルールの「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、消費社会における最高度の達成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行われる。それが序論でも触れた「円環」である。

タートルスキーは「広告業界のヒエラルキーを一段上に飛び上がろう」⁽¹⁰⁾という意気込みを抱いてコピーライターとしてのキャリアを歩み始めるのだが、彼がたどる物語の構造上の導線はまず「ジグurat」(古代メソポタミアに見られた階段状の塔)、すなわち文字通りの階級構造に見立てられる。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、資本主義の収奪のシステムが「円環」として表現される。タートルスキーが自

8 Ямольский М. Паралогия: Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920-2000-х годов. М., 2008. С. 264.

9 Ямольский. Паралогия. С. 437.

10 Пелевин В. Generation «П». М., 2015. С. 29.

宅で偶然発見する「ティハマト-2」と題された資料によれば、むかし人間たちは神が所有していたブレスレットにつながれたビーズであった。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ウ⁽¹¹⁾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ウに「金の糸をのぼり強者たちの上へ」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「車輪」の円で、彼らはそこに巻き取られていく⁽¹²⁾。

「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。ペレーヴィンが資本主義批判の骨法を学んだと考えられるJ・ボードリヤール⁽¹³⁾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「商品の線状の世界がそのなかで完成される円環としてのモード」⁽¹⁴⁾（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（オスタンキノテレビ塔の近辺）の地下100メートルに存在する部屋であったという描写⁽¹⁵⁾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な特徴としての「知性の虜」ないし「ウロボロス」⁽¹⁶⁾、つまり「閉じられた構造、起源と目的の、終わり始まりの、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⁽¹⁷⁾。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？」

「頭のなかです」

11 エンキドウ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。

12 *Пелевин. Generation «П». С. 150-151.*

13 『DPP(nn)』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著『象徴交換と死』への言及がある。また『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。*Пелевин В. Македонская критика французской мысли // ДПП(нн): Диалектика переходного периода из ниоткуда в никуда. М., 2003. С. 273.; Пелевин В. Бэтман Аполло. М., 2015. С. 473-474.*

14 ジャン・ボードリヤール『象徴交換と死』ちくま学芸文庫、1996年、278頁。

15 *Пелевин. Generation «П». С. 293.*

16 「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はいない。

17 *Степанов А. Уроборос: плен ума Виктора Пелевина. 2003. [<http://old.russ.ru/krug/20030911.html>]*

「では頭はどこに？」
 「肩の上に」
 「では肩はどこに？」
 「部屋に」
 「なら部屋はどこに？」
 「家のなかに」
 「家は？」
 「ロシアに」
 「ではロシアはどこに？」
 「地球上に」
 「地球はどこに？」
 「宇宙のなかに」
 「じゃあ宇宙は？」
 「それ自身のなかに」
 「ならその『それ自身』は？」
 「ぼくの意識のなかに」
 「そうなると、ペーチカ、お前の意識はお前の意識のなかにあるってことになるぞ？ つまりそういうことだ」⁽¹⁸⁾

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⁽¹⁹⁾。『ジェネレーションP』にも、「アッラーの腕は仏陀の意識のなかにもみあります。でも大事なことは、仏陀の意識も同じように、アッラーの腕のなかにあるということです」⁽²⁰⁾という循環論法の例が見られるが、仏陀とアッ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」⁽²¹⁾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、神仏のような、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、彼もまたいつ次の神と交換されないとも限らない。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。

18 Пелевин В. Чапаев и Пустота. М., 2015. С. 153-154.

19 Степанов. Уроборос: плен ума Виктора Пелевина.

20 Пелевин. Generation «П», С. 100.

21 Степанов. Уроборос: плен ума Виктора Пелевина.

『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オーパは、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、スチオーパにとっては特別な数字となった）をあが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。スチオーパにとっての神である「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」的存在への格下げ機能が働いている。物語は最後、「34」に裏切られたスチオーパの前に今度は「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。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オンの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、本来結びつきははずのない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というのは、ペレーヴィンに先立ってコンセプチュ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。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」⁽²²⁾（A・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味性を否定したりしない」⁽²³⁾（O・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」の転換を余儀なくされてのちしばらくは、資本主義的な「神」、

22 Генис А. Поле чудес // Иван Петрович умер. Статья и расследования. М., 1999. С. 82.

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

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なのである。ヤンポリスキーは『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：筆者注〕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」⁽²⁴⁾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⁽²⁵⁾。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』ではむしろ主人公たちが「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」の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、つねに間接的なほの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⁽²⁶⁾。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、人間を抑圧し搾取る高次の存在の表象だという事実が明白になるのである。

24 Ямольский. Паралогия. С. 427.

25 Там же. С. 427.

26 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一般に流布している2種類の解釈、すなわち①イシュタルの地上の夫となること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と、②タート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O・ボグダーノヴァの見方を紹介したうえで、『ジェネレーションP』の中心テーマは、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らせん状であると指摘する。これらの解釈はすべて、タートルスキーの上昇が純粋な進歩発展の図式であるという前提に基づいており、本論で指摘した「円環」のモチーフの特徴を見逃しているというべきであろう。Дьякова К. И все-таки он - SAPIENS: элементарная интерпретация романа В.О. Пелевина «Generation «П»» [<http://pelevin.nov.ru/stati/o-diakova/1.html>]

2. 「盆の客」における「神の殺害」⁽²⁷⁾

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はその向こう側に隠されている門が開く瞬間を待ちわびることなのだ、私はそう考えた。⁽²⁸⁾

これは『葉隠入門』で三島が、『葉隠』の「二つ二つの場にて、早く死ぬほ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？⁽²⁹⁾

「二つ二つの場にて、早く死ぬほ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」⁽³⁰⁾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」⁽³¹⁾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

27 本節は、2013年9月13日に国際学術会議「文化の変容、パースペクティブの変容」（イタリア文化会館、モスクワ）でおこなった口頭発表「В.Пелевин и самоубийство: влияние творчества Ю. Мисимы на рассказ «Гость на празднике Бон»」に、全面的な加筆修正をほどこしたものである。

28 Пелевин В. Гость на празднике Бон // ДПП(нн): Диалектика переходного периода из ниоткуда в никуда. М., 2003. С. 357.

29 三島由紀夫『葉隠入門』新潮文庫、1983年、13頁。

30 同上12頁。

31 同上42頁。

思の極限的なあらわれである」⁽³²⁾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」が参照元の世界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感じるシーンがある⁽³³⁾。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⁽³⁴⁾。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ではできない。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っただろう。

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。⁽³⁵⁾

「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⁽³⁶⁾。神の住み処たる人間が神もろとも自

32 同上。

33 三島由紀夫『仮面の告白』新潮文庫、1950年、38-46頁。

34 Пелевин. Гость на празднике Бон. С. 359.

35 Там же. С. 359-360.

36 この時期のペレーヴィンへのニーチェの影響について付言すると、『DPP(nn)』に続いて発表さ

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」⁽³⁷⁾ 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、言語返も言ふは上手の細工なり。来年の盆には客にぞなるべき。さてもあだな世界かな。忘れてばかり居るぞと」⁽³⁸⁾ 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ならない。でなければ死というもののはなにか耐え難く凡庸なものに墮してしまうだろう」⁽³⁹⁾ と主人公は述べ、文字通り命を賭して「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、第1節で「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：筆者注〕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」⁽⁴⁰⁾ 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

れた『妖怪の聖典』は、「超人」のパロディである「超妖怪」の伝説をめぐる進む物語である。『妖怪の聖典』におけるニーチェの思想の影響については、次の論文を参照されたい。Iwamoto 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]

37 Пелевин. Гость на празднике Бон. С. 359.

38 三島『葉隠入門』79頁。

39 Пелевин. Гость на празднике Бон. С. 358-359.

40 Там же. С. 368.

が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、これについてはヤンポリスキーが、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的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）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と同様のものとして解釈される。⁽⁴¹⁾

『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⁽⁴²⁾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」⁽⁴³⁾からの逃走劇でもあった。『チャパーエフと空虚』も、ヤンポリスキーが儀礼的な死の一変種と見なす「私」の不在の経験（自己の「空」性の自覚）によってはじめてプスタは、ソ連という国家の呪縛から解か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」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してはじめて、「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

41 Ямольский. Паралогия. С. 419.

42 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。

43 ペレーヴィンはインタビューで、『オモン・ラー』が議論の余地のないソ連の功績に対する嘲笑なのではないかという意見に対し「『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まったくありません。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」と返答している。Некрасов Е. Интервью с Виктором Пелевиным. [<http://pelevin.nov.ru/interview/o-ekr/1.html>]

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⁽⁴⁴⁾、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⁽⁴⁵⁾や、「極右の帝国主義的イデオロギアの信奉者」(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⁽⁴⁶⁾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っ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』《Жизнь насекомых》で三島の自殺、聖セバスチアンのエピソード、さらには彼のボディビル趣味にまで触れており⁽⁴⁷⁾、ソ連崩壊後間もない時点ですでに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その一点において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。

次節では、「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こなうならば、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. 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⁽⁴⁸⁾と、『t』や『S.N.U.F.F.』のように、

44 Чанцев А. После моды Мураками: японская литература в России нового века // Литература 2.0: Статьи о книгах. М., 2010. С. 146-147.

45 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.

46 Чанцев А. После моды Мураками. С. 151.

47 Пелевин В. Жизнь насекомых: Избранные произведения. М., 2011. С. 172.

48 『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、

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中心に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⁽⁴⁹⁾。『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⁽⁵⁰⁾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。本作は遠い未来、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。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。主人公ダミロラは、カ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。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

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 В. Амфир V. M.*, 2010. С. 358.

49 現代ロシアの帝国主義的ナショナリズムへのペレーヴィンの批判については、以下の拙稿で、ペレーヴィンが思想家A・ドゥーギンのネオ・ユーラシア主義への批判として書いたと考えられる「ネクロマンサー」*« Некромонт »*(2008) ほかいくつかの作品を分析し、ここで『S.N.U.F.F.』にも言及した。よって本論では、資本主義とジェンダーの問題の分析に力点を置く。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、2018年、129-147頁。

50 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。

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、娼婦としての属性も併せ持つとされる女神イシュタルとの婚姻であった。また『DPP(nn)』の翌年に発表された長編『妖怪の聖典』«Священная книга оборотня» (2004) 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ぼ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。⁽⁵¹⁾

『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る。アレクサンドルは最初、強引な仕方 A・フリと関係を持つが、彼女がその容姿に反して実は 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、次に引く 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。⁽⁵²⁾

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

51 Пелевин В. Священная книга оборотня. М., 2015. С.141

52 Шигарева Ю. При семейном капитализме мы стали проститутками.... 2003. [http://pelevin.nov.ru/interview/o-shig/1.html]

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喩とはいえ、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、幼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。ナンセンスだ、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。⁽⁵³⁾

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ため、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ー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⁽⁵⁴⁾）。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

53 Пелевин В. S.N.U.F.F.: Утопія. 2015. М., С. 50.

54 「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、だらしの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。フェミニズムのパカ騒ぎ、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られているともいえる。Пелевин В. Бэтман Аполло. М., 2015. С. 409.

カヴァは「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」«Утопія»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」⁽⁵⁵⁾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 & タルタコフスカヴァによれば「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」⁽⁵⁶⁾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付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粋なユートピア小説として書いたのではないことは、ダミロラの同僚であるベルナル・アンリのたどる運命を見ても分かる。ベルナル・アンリは、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、光みたいなのが。でもお前にそういうのはないんだ」

55 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]

56 Там же.

カヤは人の良さそうな笑い声を上げた。僕はほかのなにも、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るだけなのね。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秒間楽しませよ』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でもないでしょう。この行程のどこを見ても、どんな『あなた』も存在しない」⁽⁵⁷⁾

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⁽⁵⁸⁾、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、ダミロラら人間たちもまた、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、「永遠の薬物中毒者」⁽⁵⁹⁾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『DPP(nn)』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

57 *Пелевин. S.N.U.F.F. C. 374-375.*

58 「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、彼には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。想像がつかしましたか？」*Пелевин. S.N.U.F.F. C. 156.*

59 *Пелевин. S.N.U.F.F. C. 374.*

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⁽⁶⁰⁾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ものではないということである。『ジェネレーションP』のタートルスキーが「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、第2節で見たように、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ことにも表れている。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気はない。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を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」⁽⁶¹⁾

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、

60 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。

61 Пелевин. Бэтман Аполло. С. 171.

ペレーヴィン本人がインタビューで語っていることでもあった。

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れます。『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ら自由にするのです⁽⁶²⁾。

反権力ならぬ〈非〉権力ともいう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」であるからにはほかならない。

結 論

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⁽⁶³⁾は、2000年前後の停滞を乗り越え、2009年『L』ではボリシャヤ・クニーガ賞第3位、2017年『iPhuck 10』ではアンドレイ・ペ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⁽⁶⁴⁾、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、

62 Victor Pelevin by Leo Kropywiansky. 2001. [https://bombmagazine.org/articles/victor-pelevin/]

63 ヤンボリスキーは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。Ямольский. Паралогия. С. 407.

64 Пелевин. Бэтман Аполло. С. 179.

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。しかし一方で興味深いのは、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」⁶⁵⁾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る、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もいえる。

もっとも、あらゆる区別が無へと歸し、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」の思想なのだとなれば、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る。つまり、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見方である。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らる。

[付記] 本稿の執筆に際しては、2017年度日露青年交流事業若手研究者等フェローシップ《日本人研究者派遣》の支援を受けた。

65 河野慎太郎『戦う姫、働く少女』堀之内出版、2017年、155頁。

Бунт куклы **Тема распада иерархической структуры в произведениях** **В. О. Пелевина**

Сасаяма Хироси

В произведениях В. О. Пелевина 2000 годов процесс, в котором иерархическая структура «эксплуататорский/эксплуатируемый» разваливается по какой-то причине, играет важную роль как стержень сюжета. Писатель начал писать о теме распада иерархической структуры в эпоху 2000 годов. Этот поворот начался в рассказе «Гость на празднике Бон», который составляет сборник сочинений «ДПП(нн): Диалектика переходного периода из ниоткуда в никуда» (2003). Пелевин заимствовал в этом рассказе, рассказчиком которого является Юкио Мисима, некоторые фразы из эссе Мисимы «Введение в Хагакурэ» и его романа «Исповедь маски». Кроме того, он добавил новую идею о том, что человек, созданный как несвободная «кукла», восстает против Бога как кукольный мастер.

Почему же тема распада иерархической структуры так важна для писателя? В романе «Generation «П»» (1999) Пелевин впервые изобразил капиталистическое общество современной России как иерархическую (пирамидальную) структуру и начал критиковать систему эксплуатации. Но этот роман подвергся острой критике за то, что большинство мотивов в нем не были новыми и всё уже было написано в сочинениях писателя 1990 годов. По сравнению с большим успехом «Чапаева и Пустоты» (1996), «Generation «П»» было произведением, которое символизировало период пелевинского «застоя». Но Пелевин преодолел этот застой с помощью мотивов бунта куклы против Бога и распада иерархической структуры в рассказе «Гость на празднике Бон». Таким образом, он тогда наконец-то нашёл новый способ эффективно критиковать иерархическую структуру капитализма.

После этого рассказа Пелевин в своих романах часто использует сюжет, где опирающаяся на определенную идеологию стабильность отношений между двумя людьми или вещами, например, Богом и человеком, мужчиной и женщиной, империей и колонией, которая составляет внешне крепкую иерархическую структуру, начинает ослабляться по причине сопротивления «низких» или ошибок «высших». Эта тема является очень важной потому, что такой характер можно найти в большинстве его романов в 2000 годы, например, «Ампир В» (2006) и его продолжении «Бэтман Аполло» (2013), «t» (2009), «S.N.U.F.F.» (2011) и «Смотритель» (2015).

Из этих романов «S.N.U.F.F.» ясно наследует мотив бунта куклы против Бога в рассказе «Гость на празднике Бон». В этом романе писатель критикует все важные для него предметы в 2000 годы, то есть капитализм, империалистический национализм и консервативный взгляд на гендер в современной России. Пелевин сильно интересуется гендерным вопросом потому, что он считает капитализм и национализм «мужскими» идеями. В научно-фантастическом романе «S.N.U.F.F.» герой сексуально эксплуатирует женщину-робота («куклу»), и этот робот начнет сопротивляться против героя и ведет его к гибели. Герой «S.N.U.F.F.» – это символ капитализма, национализма и, прежде всего, мачизма, и его гибель означает распад иерархической структуры между «мужчиной-богом» и «женщиной-куклой».