



HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	ポストモダン・ディテクティブ ーパーヴェル・ペッペルシテイン『スワスチカとペンタゴン』論ー
Author(s)	松下, 隆志
Citation	研究論集, 11, 71(左)-91(左)
Issue Date	2011-12-26
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/47872
Type	departmental bulletin paper
File Information	5_RONSHU_11_MATSUSHITA.pdf



ポストモダン・ディテクティブ

—— パーヴェル・ペッペルシテイン『スワスチカとペンタゴン』論 ——

松 下 隆 志

要 旨

1990年代のロシアでは、欧米諸国に遅れる形でポストモダニズムが流行した。ロシアのポストモダニズムは、元来アメリカの後期資本主義の発展を受けて形成されてきたものであるこの思想を、 Kommunizmus の文脈に置き換えて解釈する独自のものである。イデオロギーの集積から成るソ連社会を実質を欠いた空虚な存在とみなすロシアのポストモダニズムは、実際にソ連崩壊を経験した新生ロシアにおいて大きな影響力を持った。文学の領域においても、ポストモダニズムはロシアの伝統的なリアリズムを超克する新しい潮流としてポストソ連文学のもっとも先鋭的な部分を代表するものとなったが、保守的な作家や批評家には大きな反発を引き起こした。このように 1990 年代には賛否両論喧しかったポストモダニズムだが、ソ連崩壊から時間が経つにつれセンセーショナルな性格は弱まっていった。結果として、2000 年代以降のロシア文学はリアリズムの復興、若い世代の作家の台頭、政治性の高まりなど、より多様な展開を見せており、ポストモダニズムもそうした多様性のなかの一潮流として看做されるようになっていく。

本論では、このように 90 年代のトレンドであったポストモダニズム文学が 2000 年代以降どのような展開を見せているかを、パーヴェル・ヴィクトロヴィチ・ペッペルシテイン Павел Викторович Пепперштейн (1966-) の小説『スワスチカとペンタゴン』«Свастика и Пентагон» (2006) を取り上げて考察する。ペッペルシテインはロシアのポストモダニズムの先駆的存在であるアート集団「モスクワ・コンセプチュアリズム」に属するアーティスト・作家であり、『スワスチカとペンタゴン』は探偵小説のロジックとポストモダニズムの哲学をミックスさせたユニークな作品である。第一節では、作品分析の下準備として、ソ連崩壊後の 90 年代にロシアにおいてポストモダニズムと探偵小説が果たした役割を概観する。第二節では、2000 年代以降の文学的動向を視野に入れながら本作品の分析を行う。第三節では本作品に仕掛けられたトリックを解明し、ペッペルシテインの創作において「解釈」が持つ重

要性を考える。

はじめに

2000年代以降のロシア文学は、リアリズムの復興、若い世代の作家の台頭、政治性の高まりなど、非常に多様な展開を見せている。一方、90年代に広く流行したポストモダニズムはセンセーショナルな性格を弱め、現代文学の一ジャンルとして定着した観があるが、結果として、市場化の進んだ2000年代のロシア文学シーンにおいていわゆる「ポストモダニズム」系の作家の多くが淘汰される結果となった。とはいえ、ポストモダニズムの代表的な作家と目されるウラジーミル・ソローキン Владимир Сорокин (1955-) やヴィクトル・ペレーヴィン Виктор Пелевин (1962-) など、時代の変化とともに主題やスタイルを変化させていった少数の作家たちは、2000年代以降も強い影響力を保持しており、本論で取り上げるパーヴェル・ヴィクトロヴィチ・ペッペルシテイン Павел Викторович Пепперштейн (1966-) もそのような稀な作家の一人である。本論では彼の2000年代の作品を取り上げ、既成の文学概念を覆すラディカルな潮流としての役割を終えたポストモダニズム文学が2000年代以降どのように展開したかを考察する。

パーヴェル・ペッペルシテインは、現代ロシア芸術の一派である「モスクワ・コンセプチュアリズム」«Московский концептуализм»の創始者の一人である画家ヴィクトル・ピヴォヴァロフ Виктор Пивоваров (1937-) を親に持つ、モスクワ生まれのアーティスト・作家である。彼は、同じく作家活動を行なっているユーリー・レイデルマン Юрий Лейдерман (1963-) らとともに、モスクワ・コンセプチュアリズムの比較的新しい世代の一派であるグループ「医療解釈学」«Медицинская герменевтика»を結成し、アーティストとして活躍しながら、作家としても多数の作品を発表している¹。

作家としてのペッペルシテインのスタイルは、しばしば「サイケデリック・リアリズム」«Психоделический реализм»と呼ばれる。その定義について論じた論文もあるが²、当のペッペルシテイン自身が、様々なアーティストたちがコンセプチュアリズムの独自の用語について記したユニークな辞典『モスクワ・コンセプチュアル派用語辞典』«Словарь терминов московской

¹ 「医療解釈学」の来歴や活動については批評家・作家のマクス・フライが運営する現代芸術に関する辞典サイト«Арт-азбука»で紹介されている。Фрай М. Медицинская Герменевтика [http://azbuka.gif.ru/alfabet/m/med-hermenevtika/]。本来であれば、ペッペルシテインというユニークな個性の全体像を明らかにするためには、アート／文学両面にわたる横断的な分析が必要だが、作品論という性質上、本論ではもっぱら彼の文学的な側面に焦点を当てて論じる。

² Гланц Т. Психоделический реализм: поиск канона//Новое литературное обозрение. 2001. №51. С. 263-279.

концептуальной школы»の中で、「リアリズム芸術 [……] の伝統的（古典的）な形式をその幻覚的な内容 [……] のために用いる 90 年代の流派」³と定義している。ドラッグ体験を想起させる数多の幻覚的なエピソードに彩られたペッペルシテインの小説は、ウィリアム・バロウズやジャック・ケルアックなどアメリカのビート世代の作品にも通じる味わいを持っており、同じく幻覚的要素の色濃いペレーヴィンの作品との類似性も感じさせる。

作家としての代表作は合わせて一千ページを越える二巻本の大作『カーストの神話生成的愛』«Мифогенная любовь каст»(1999, 2002)⁴である。第二次世界大戦中の独ソ戦をパラレルワールドの中で再現してみせたこの作品は、ソローキンの『青脂』«Голубое сало»(1999)、ペレーヴィンの『ジェネレーション P』«Generation П»(1999)とともに、世紀末のロシア文学を代表する作品として取り上げられた⁵。以降も、ペッペルシテインは断続的に文学作品を発表しつづけており、小説に限っていえば、『戦争短篇集』«Военные рассказы»(2006)、『スワスチカとペンタゴン』«Свастика и Пентагон»(2006)、『春』«Весна»(2010)がいずれも出版社「アド・マルギネム」«Ad Marginem»から出版されている。

2000 年代に発表されたいくつかの作品の中から、本論では『スワスチカとペンタゴン』を取り上げる。その理由としては、『戦争短篇集』や『春』が概してごく短いスケッチ的な短編や掌編を集めた作品集という性格を持っているのに対して、本作が探偵小説というジャンル形式に則って書かれた本格的なプロットを持つ小説であるという点が挙げられる。

1. ポストモダニズムと探偵小説

一般にエドガー・アラン・ポーの『モルグ街の殺人』に始まるとされる探偵小説の起源は近代という時代の成立と深く関わっている。本論の趣旨を逸脱するので、ここで探偵小説の成立過程に触れることはしないが⁶、『スワスチカとペンタゴン』でペッペルシテインが、モダンという時代を象徴する探偵小説と、モダンの「^{ポスト}後」という立場を取るポストモダニズムという、一見すると対立する二つのジャンルを結びつけようとしていることには注意を払っておく必要がある。

³ Монастырский А. Словарь терминов московской концептуальной школы. М., 1999. С. 181. ペッペルシテインは「サイケデリック・リアリズム」という呼称を、70 年代の「ロマンティック・コンセプチュアリズム」、80 年代の「サイケデリック・コンセプチュアリズム」と意識的に使い分けている。

⁴ 一部がセルゲイ・アヌフリエフ Сергей Ануфриев との共著となっている。なお、この作品は岩本和久『トラウマの果ての声：新世紀のロシア文学』（群像社、2007 年）のなかで詳細に論じられている。

⁵ Пепперштейн П. П. В России тайны больше нет//Независимая газета. 04.11.1999.

⁶ 近代という時代と探偵小説の成立過程との関係については、内田隆三『探偵小説の社会学』（岩波書店、2001 年）に詳しい。

るだろう。というのも、かつてヴァルター・ベンヤミンが分析したように⁷、探偵というものを、近代的な都市（たとえばパリ）に散らばる断片化された事物に残された痕跡を読み取り、それらの跡をたどって一貫した言説を構築していく存在として捉えるなら、ポストモダニズムの思想とはまさにそのような「言説の一貫性」の否定であり、体系的思考の無効を突きつけるものだからである。

このような逆説的な課題を孕んだ作品である『スワスチカとペンタゴン』を論じるに当たって、ここではまず作品分析のための予備作業として、90年代のロシア文学におけるポストモダニズムと探偵小説の対照的な位置づけについて整理を行う。

1-1. ポストモダニズム

ポストモダニズムはもともと、アメリカを中心とした後期資本主義の発展を背景にして形成されてきた思想である。ジャン＝フランソワ・リオタルやジャン・ボードリヤールといったポストモダニズムを代表する思想家らは、一方では、二度に渡る世界大戦の悲劇によって西洋中心的な「進歩」や「啓蒙」、「主体」といった概念（「大きな物語」）がもはや無効になったこと、他方では、様々なメディアの発達による高度情報化社会の到来によって諸々の記号がオリジナルを欠いたシミュラクルとして流通し消費されることを主張した。

この思想は主に1970～80年代に世界的な注目を集めたが、ロシアでは90年代に輸入され、ポストソ連のロシアを象徴する新しい文化的潮流として瞬く間に認知されることとなった。しかしながら、ロシア版のポストモダニズムを考えると、欧米とのコンテクストの違いを視野に入れておく必要がある。

まず留意しておくべきなのは、ロシアでポストモダニズムが表面化し、広まったのは90年代であるが、その下地となっていたいわゆる「アンダーグラウンド」の文化はすでに60年代後半、いわゆる「雪どけ」時代から存在していたということである。

ソ連時代に非公式に活動していたアンダーグラウンドの作家・芸術家たちは、自家出版や^{サミズダート}タミズダート、あるいは自宅でプライベートな展覧会を開くなどして、体制芸術と距離を置いたところで創作活動を行っていた。それらはほとんど公に発表されることはなかったが、その代わり彼らは検閲という制度とは無縁で、いわば「完全な自由」の中で創作を行うことができた⁸。その結果として、アンダーグラウンドの芸術はソ連の公式イデオロギーである社会主義リアリ

⁷ ヴァルター・ベンヤミン（今村仁司、三島憲一ほか訳）『パリ：十九世紀の首都』『パサージュ論 第一巻』岩波現代文庫、2003年、3-64頁。

⁸ ソ連非公式文学が生んだ異端作家であるユーリー・マムレーエフ（1931-）はその自伝的長編『モスクワのギャンビット』『Московский гамбит』で非公式文学の「完全な自由」について、主人公の詩人オレグに次のように語らせている。「[非公式文学には]一連の長所だってある。たとえば、自由。

ズムとはまったく異質な、独自の発展を遂げるようになったのである。

当時「コンセプチュアリズム」「концептуализм」、「ソツツ・アート」「соц-арт」（ソ連版ポップ・アート）などと呼ばれていたアンダーグラウンド芸術に共通していた大きな特徴は、イデオロギーによって構築されたソ連社会を一種の壮大な虚構と見做し、その空虚な内実を暴き出すことにあった。すなわち、非公式芸術家たちの多くは、欧米の資本主義の代わりにソ連の Kommunizmus を、ボードリヤールのいうところのいわゆる「ハイパーリアル」を生み出すポストモダンの装置として捉えていたのである。

こうしたアンダーグラウンド文化はソ連崩壊を機に表面化し、先進的な批評家らから「ポストモダニズム」と総称されるようになり、その「空虚なロシア」というヴィジョンは実際にソ連という「大きな物語」が瓦解した 90 年代のロシアにおいて大きな影響力を持った。

ところが、「自然は真空を嫌う」と言われるように、ソ連崩壊から時間が経つにつれ、「空虚なロシア」は、プーチン政権の誕生、経済復興、チェチェン紛争、といった「新しい中身」で満たされていき、あたかもそれと反比例するかのように、ポストモダニズムは退潮の兆しを見せはじめる。ポストモダニズムの旗手と呼ばれながら、1997 年の段階ですでにポストモダニズムの衰退を感じていた批評家ヴァチェスラフ・クーリツィン Вячеслав Курицын (1965-) は、しばしばロシアのポストモダニズムと同一視されるコンセプチュアリズムの限界について次のように指摘している。

「現代芸術とは己の言語を分析する芸術だ」というコンセプチュアリストのテーゼは今日では完全に時代錯誤のように思える。今やテキストに望まれているのは反射ではなく、純粋なジャンルとなることだ。ポストモダニストに敵がいらない以上、反射はその対象を持たない⁹。

クーリツィンはこうした事態をポストモダニズムの「英雄的段階」の終わりと評したが¹⁰、実際、SF やミステリー、歴史小説、戦争小説、伝記、ノンフィクションなど、様々なジャンルが確立され、売上やマーケティングが作品の価値を左右するようになっている現在のロシアの文学市場においては、反-物語的、反-ジャンルの（ジャンル横断的）志向の強いポストモダニズ

いかなる場所にも、いかなる時代にも存在したことの無い自由だ。[...] なぜなら、最高の環境においてさえいつも、世論や慣例、まさにこの社会^{グラ}に対する公開^スといった抑圧があった。ぼくたちは絶対的に自由だ、とことん最後まで、魂のもっとも深いところまで自由なんだ！ 他のどんな出版も公式的な発言も、面と向い合っただけの地下朗読会とは比べものにならない……」（Мамлеев Ю. Пять романов. М., 2007. С. 361.)

⁹ Курицын В. Н. Время множить приставки: к понятию постмодернизма. С. 179.

¹⁰ Там же. С. 178.

ム文学の旗色は悪いように思える。また、ソ連の消滅はポストモダニズムの言説が表面化するために必要な条件であったが、同時にその言説自体はソ連を脱構築の対象とするという矛盾も抱えていた。ロシアのポストモダニズムがもともとこうしたアンチノミーを内包していた以上、遅かれ早かれ袋小路に入ってしまうのは自然な成り行きであったともいえるだろう¹¹。

1-2. 探偵小説

ポストモダニズムが90年代のロシアでインテリを中心に受け入れられたとすれば、その一方で大衆的な人気を博したのが探偵小説 детектив というジャンルである。ロシアではもともと革命前から探偵小説が存在していたが¹²、ソ連崩壊後に人気が再燃し、現在ではロシアでもっともポピュラーなジャンルとして定着している。

また90年代は「女性散文」«женская проза»が注目された時代でもあったが、探偵小説の分野でもっとも大きな成功を収めたのも女性作家——「ロシアのアガサ・クリスティー」、*「ロシア探偵小説の女王」*と呼ばれるアレクサンドラ・マリーニナ Александра Маринина (1957-)——であった。

マリーニナの小説の特徴は社会の現実根ざした「生々しさ」にあり、探偵小説という形式を用いて彼女が描くのは、犯罪やマフィアといったソ連崩壊後の新生ロシアの闇の部分である。また、マリーニナ自身、実際にMVD(ロシア内務省)の捜査官だったという経歴の持ち主であり、主人公の探偵役に作者自身の分身ともいうべき女刑事アナスタシヤ・カメンスカヤを据えることによって、物語に一層のリアリティを与えている。

ロシアにおけるマリーニナの人気で興味深いのは、批評家たちが話題にするのが彼女の小説のプロットやトリックの妙ではなく、彼女の小説に描かれている人間たちの方だということである。

マリーニナの成功は多くの点で「身につまされる」効果と関係している。彼女の探偵小

¹¹ ただし、注意しておかなければならないが、流行が過ぎ去ったからといって、ポストモダニズムの思想自体が無効になったというわけではない。むしろ、グローバルな規模で加速的に進化する高度な情報化社会は、ポストモダニズムの思想家たちが予言した未来が現実のものになりつつあることを示している。ただ、映画『マトリックス』の世界的な大ヒットに見られるように、ポストモダニズムの「大衆化」とでもいうべき事態が進行している現代において、ことさら「シミュラクル」とか「ヴァーチャルリアリティ」とかいった言葉を強調することが陳腐に感じられるようになったということは明らかであり、そういう意味では、現実を先取りする「思想」としてのポストモダニズムは役割を終えたと言えるかもしれない。

¹² 久野康彦「革命前のロシアにおける探偵小説の歴史から：「ロシアのガポリオ」A. シクリャレフスキーと20世紀初頭の「分冊シリーズ探偵小説」」『ロシア語ロシア文学研究』第33号、2001年、105-111頁。

説の主人公たちは、「群の」人々（商人、花売り、新聞売り、サラリーマン、教師、医者）やかつてのソ連のインテリであり、彼らの抱える諸々の問題は幅広い大衆読者にとって身近で、理解されるものなのである¹³。

90年代のロシア文学では、ポストモダニズムが同時代のロシアをあまり描かず、過去の文化的シンボルを盛んに引用・改変することによって高度に抽象的な世界を描いていたのに対して、探偵小説が「生の現実を描く」というロシア＝ソ連のリアリズム文学の伝統的な役割を部分的に引き受けていたという可能性はおおいにあり得るだろう。そういう意味では、「人生とは何か？」を問う伝統的なロシア＝ソ連文学はいまだ脈々と受け継がれているのかもしれない。文学研究者のエレン・メラ Элен Мела は「己の時代について語り、社会の変動を記録に留める探偵小説の現実主義的な機能」は「社会主義リアリズムの一般的な特徴」だとさえ述べている¹⁴。

探偵小説ははじめのうちこそ俗悪なジャンルと見なされ、インテリからは敬遠されがちだったが、日本文学者で三島由紀夫の翻訳者でもある作家ボリス・アクーニン Борис Акунин (1956-) の「ファンドーリン・シリーズ」のような、探偵小説の娯楽性と純文学の高尚さを兼ね備えたような作品も現れ、現在ではいわゆる純文学畑の作家たちも無視できない一大ジャンルとなっている¹⁵。

2. 記号の冒険

2-1. 作品概要

『スワスチカとペンタゴン』は、ある少女の失踪事件を扱った「ペンタゴン」と、とある別荘での連続殺人事件を扱った「スワスチカ」という二つの中編小説より成り立っている。前者は五角形、後者は卐・卐スワスチカという記号をめぐる事件が展開する。それぞれ別個の事件であり、相互に関連性があるわけではないが、どちらにも「生ける伝説」と呼ばれる元刑事のセルゲイ・クールスキー Сергей Курский という老人が探偵役として登場し、物語の結末で事件の真相を推理するという筋立てになっている。以下で簡単に両作品のあらすじを述べる。

¹³ Черняк М. А. «Наше все»: А. Маринина в зеркале современного иронического детектива// Современная русская литература. 2-е изд. М., 2010. С. 227.

¹⁴ Мела Э. Игра чужими масками: детективы Александры Марининой//Филологические науки. 2000. №3. С. 99.

¹⁵ 現代ロシアの探偵小説に関する記述は以下を参照。毛利公美「現代ロシア探偵小説事情」『現代文芸研究のフロンティア(1)』北海道大学スラブ研究センター(研究報告シリーズ No.70), 2000年, 59-67頁。

a) 「ペンタゴン」

モスクワの五人のティーンエイジャーがとあるレイヴパーティーに参加するためエレクトロニック音楽のメッカであるクリミア半島のカザンチプに列車で向かう。到着後、五人は軍事基地の跡地で行なわれるパーティーに参加するが、宴もたけなわの頃、仲間の一人で「レイヴのプリンセス」と呼ばれていたユーリヤという美少女が行方不明になる。友人たちの搜索もむなしく、ユーリヤは見つからない。

モスクワに戻った四人は独自に搜索を開始する。(1)「私」とは何かということに関心を抱いているヤーシャ・ヤホントフは行きの列車で偶然出遭った元刑事の老人セルゲイ・クールスキーに協力を求める。(2)日本人似のカーチャは霊媒師にユーリヤの行方を占ってもらう。霊媒師はユーリヤが大勢の男女と一緒にオレンジジュースを飲んでいるヴィジョンを見る。(3)麻薬常用者のマーシャはユーリヤの両親に会いに行く。ブーチン似のユーリヤの父親を一目見たマーシャは、これはFSBの人間に違いないと思い、ユーリヤは何らかの政治闘争に巻き込まれ、両親によって隠されたのだと推測する。(4)映画製作者のコーリヤは映画を見ながらユーリヤの行方を推理し、ユーリヤはパーティーにいた彼女と同年齢の少女ユーリナに嫉妬のせいで殺されたのだという結論を出す。

翌日、四人は情報交換のためにマーシャの家に集まるが、そこに思いがけずクールスキーの手紙を携えた謎のホームレスが現れる。彼は手紙を届けた後もなぜか帰ろうとせず、マーシャの家に居座りつづける。四人が不審に思っていると、ホームレスは突然自分は実は失踪したユーリヤの祖父なのだと打ち明け、孫娘の失踪に関わる驚くべき国家的陰謀を暴露する。その話によると、ユーリヤはロシアが極秘裡に開発していた「ペンタゴン」と呼ばれる物体消失兵器の実験台となったために姿を消したのである。ホームレスに促されるまま、四人はユーリヤ出現の儀式を行うが、ユーリヤが現れる代わりに、どこからともなくマーシャの祖母が現れ、「ルーシよ、立ち上がれ！ ルーシよ、目覚めよ！」と叫ぶ。

その翌日、ヤーシャはクールスキーの手紙に従ってクールスキー駅を訪れ、クールスキーは謎解きを始める……

b) 「スワスチカ」

年金生活者の元刑事クールスキーはクリミア半島のアルプカに静養に来ている。そこにグシェンコとルィコフという二人の刑事がやって来る。彼らはトポリノエ村にある「スワスチカ」という別荘で起こった連続殺人事件を捜査中で、「生ける伝説」と呼ばれているクールスキーに協力を求めに来たのである。すでに三人が殺害されたが、彼らはいずれも第二次世界大戦に従軍し、ファシズムドイツと戦った軍人であり、死体には火傷の痕のようなものが残っていた。何よりも奇怪なのは、どの被害者も体をUの形に折り曲げて死んでいたことだ。一度は協力要請を拒んだクールスキーだったが、四人目の被害者が発見されるに及んでようやく重い腰を

げ、自ら調査に赴く。

容疑者はいずれも別荘「スワスチカ」の住人である三人。(1)仏教やスワスチカの記号へ強い関心を持っている若い教師のリーダ。(2)リーダを「青目の蛇」と呼んで疑っている老婆パルチョーフ。(3)サナトリウム「ブラウダ」の経営者で、元 KGB 大佐のヨッフエ。

まずクールスキーはサナトリウム「ブラウダ」でリーダが行うスワスチカの歴史に関する講義を受ける。講義の中でリーダはナチスと関連付けられて語られることの多いスワスチカという記号が、歴史上いかに幅広く利用されてきたかを解説する。

その翌日、クールスキーはヨッフエと面会する。そこでヨッフエがファシストに家族を殺された過去を持っており、ファシズムに強い敵意を抱いていることが判明する。また、彼はリーダを愛しており、彼女の頼みを聞いて自分の体にスワスチカの刺青を彫ったことを告白する。

ヨッフエと面会后、クールスキーが夜道を歩いていると、日の丸 T シャツを着た少年に声を掛けられる。少年は子供たちの秘密のセクト「太陽と風」のメンバーで、セクトのリーダーであるヴィノグラードフ兄妹がクールスキーに会いたがっていると告げる。彼は車で連行され、ヴィノグラードフ兄妹と面会する。クールスキーは彼らによって薬物を投与され、強烈な幻覚の中、セクトが催す狂宴に参加させられる。

その後、別荘に戻ったクールスキーはパルチョーフ婆さんを訪ねる。彼女はクールスキーにファシストと写った若い頃の自分の写真を見せ、ファシストに恋してしまったがために深いトラウマを負った過去を明かす。さらに彼女は、ファシストの象徴であるスワスチカを崇拝するリーダが憎く、彼女に罪を着せるために殺人を犯したのだと告白する。

事態が紛糾する中、翌日クールスキーはヨッフエとリーダを呼んで謎解きを行う……

2-2. 欲望の容器としての記号

まずは前半の「ペンタゴン」から検討する。

失踪という探偵小説にとって古典的なテーマを扱っている本作の冒頭を読んですぐに目に止まるのは、登場人物や場所にまつわる具体的な描写が極端に希薄なことである。主人公である五人のティーンエイジャーにしろ、電車にしろ、カザンチブにしろ、レイヴパーティーにしろ、事件の発端となる風景を構成している諸々の要素からは歴史的な過去や土地のしがらみといったものは一切排除されている。それは大人のいない世界、まだ汚されていない^{ダブル・ラサ}白紙状態の若者たちの世界である。それだけにいっそう、ユーリヤの失踪は主人公たちにとって謎めいた事態となり、彼らはほとんど手がかりなしの状態からユーリヤの行方を捜すことを強いられる。90年代のポストモダニズムがソ連を象徴する記号を盛んに引用し、ソシュールが言うところの記号の恣意性を利用して指示するものから指示されるものを抜きとったり、あるいは組み換えを行ったりしていたとすれば、「ペンタゴン」のポスト・ポストモダニズム的な風景の中では、諸々の記号は空っぽの容器として、最初から指示されるものを剝奪されたものとして現れている、

とっていいだろう。

ところが、そのような手がかりの不在を埋めるかのように、物語のいたるところに「五角形」^{ペンタゴン}にまつわる記号が過剰に散りばめられている。いくつか挙げると、主人公の若者たちの数が五人であることをはじめ、マーシャがお守りにしているソ連時代の軍服のボタンの五芒星に鎌と槌を組み合わせた図柄(13頁)¹⁶、クールスキーの持っている腕時計の五芒星のマーク(22頁)、「1+5」「рас+пять»=「磔」«распятие»という連想からユーリヤの父がキリストの磔を示すもの¹⁷として崇拝している「15」という数字(33頁)、ユーリヤの見る映画に登場する五角形のヒトデ(42頁)などである。

こうした、いかにも意味ありげではあるが、しかしはっきりした意味は示されない数々のイメージを通り抜けているうちに、主人公(あるいは読者)たちの意識はいやでも「五角形」^{ペンタゴン}という記号が指し示しているはずの秘密に向けられてしまう。

このような心理には記号と欲望との分かちがたい関係に基づいた精神分析的な力学が作用している。作中では同じ失踪というテーマを扱ったアルフレッド・ヒッチコック監督の映画『バルカン超特急』“*The Lady Vanishes*”に対する言及があるが(39頁)、ここではヒッチコックが好んで用いた「マクガフィン」という概念を手がかりに考察してみたい。

1938年製作の『バルカン超特急』で、主人公アイリスは特急列車内である老婦人と知り合うが、彼女はアイリスが少し転寝している間に忽然と姿を消してしまう。アイリスは老婦人を探して列車中を歩きまわるが、乗客の誰に聞いても「そんな女性は知らない」とはねつけられてしまう。ついにはアイリスは自分の記憶を疑いはじめるが、貨物列車の車両で老婦人のメガネを発見し、彼女はとうとう老婦人を見つけ出すことに成功する。実は老婦人の正体はイギリスのスパイであり、列車の連中は国家機密である「暗号のメロディ」を知る彼女を狙っていたのである。

この「暗号のメロディ」がヒッチコックの言う「マクガフィン」である。マクガフィンについて、ヒッチコックはヌーヴェルヴァーグの代表的な映画監督フランソワ・トリュフォーとのインタビューで次のように述べている。

[作家ラディヤード・キプリングの] 冒険小説では、いつもきまってスパイが砦の地図を盗むことが話のポイントになる。この地図を盗むことを「マクガフィン」と言ったんだよ。つまり、冒険小説や活劇の用語で、密書とか重要書類を盗みだすことを言うんだ。それ以上の意味はない。だから、ヘンに理屈っぽいやつが「マクガフィン」の内容や真相を解明しようとしたところで、なにもありはしないんだよ¹⁷。

¹⁶ ページ番号は以下のテキストに拠る。Пеннерштейн П. П. Свастика и Пентагон. М., 2006.

¹⁷ アルフレッド・ヒッチコック、フランソワ・トリュフォー(山田宏一、蓮實重彦訳)『定本 映画術』

実際、映画の中では暗号のメロディが具体的にどういうものかは最後まで明かされない。そもそも、ヒッチコックのサスペンスにおいて重要なのは、謎の中身ではなく、謎を解くプロセスであり、マクガフィンである暗号のメロディはストーリーに緊迫感を持たせるための空っぽの容器に過ぎない。

しかし、具体的な内容を何も持たないにもかかわらず、マクガフィンは観客を強烈に惹きつける。それはなぜか？ 思想家のスラヴォイ・ジジエクはそのヒッチコック論においてマクガフィンをラカンの用語を用いながら次のように定義している。

マクガフィンは明らかに「対象 a」，すなわち象徴的秩序の中心にある間隙であり，解釈という象徴的運動を起動する「現実界」の欠如・空無であり，説明・解釈されるべき「謎」の純粋な見せかけである¹⁸。

ラカンの用語である「対象 a」とは、何でもない普通のを崇高な物に変えてしまう「何か」であり、それは欲望の対象＝原因であるとされる。ある日常的で平凡な風景の中に現れるある些細な余剰であるそれは、それ自体積極的な意味を欠いているがゆえに、外からあらゆる意味を引き寄せるブラックホールになる。

すでに明らかなように、ペッペルシテインの小説では至る所に散りばめられている「五角形」という記号がマクガフィンとして機能しており、主人公／読者たちの解釈を誘発する引き金となる。

作中で探偵クルスキーの手紙を携えて主人公たちのもとに現れるホームレスは、ユーリャの失踪に関して五角形の記号から壮大な国家的陰謀論を組み立てる。その奇抜な論理は飛躍に満ちており、一見すると滑稽だが、マクガフィンの性質を巧みに利用したきわめて魔術的なプロセスでもある。

ホームレスの話によると、彼は実はユーリャの祖父で、ロシア最高の科学者の一人であり、長年政府の厳しい管理下に置かれながら、物体を一時的に世界から消滅させる科学兵器「ペンタゴン」の研究を秘密裡に進めていた。これまで「ペンタゴン」はイラクの大量破壊兵器を消滅させるなど、すでに物質に対しては用いられていたが（イラク戦争でアメリカが大量破壊兵器を見つけられなかったのはそのせいだとされる）、この度初めて生物に対して実験が行われることになり、ユーリャは最初の被験者として自ら志願した。人体の消失には戦争のような大量の人間が生み出す最大の緊張状態が必要であり、その実験に相応しい場としてカザンチプのレ

晶文社、1990 年、125-126 頁。

¹⁸ スラヴォイ・ジジエク編（鈴木昌，内田樹訳）『ヒッチコック×ジジエク』河出書房新社、2005 年、17-18 頁。

イヴパーティーが選ばれた。実験は成功し、ユーリャは見事消失した。消失の効果は明日切れ、ユーリャは再び姿を現すはずである。

アメリカの力の象徴であるワシントンの軍事施設の名前を拝借した「ペンタゴン」という兵器には、ホームレス自身の祖国への愛国心、そしてアメリカに対する憎しみが反映していることは容易に見て取れる。名前の由来について、ホームレスは以下のように述べる。

それに我々は敵の名前を与えたかったです——つまり、古の魔術的な手続きというわけです。超大国——アメリカとソ連——間の冷戦ではアメリカが勝利した。これは、おそらく、二つの五芒星——白と赤——の決闘でした。なぜ白い星が勝利したのでしょうか？なぜなら、それは星の杵——星の光の先端を長さの等しい線で結合した際にできる五角形^{ペンタゴン}の図形——によって守られていたからです。五角形^{ペンタゴン}の図形——この家、我々が笑いながら名づけたところでは、この巣箱、——これは理想的なトラップです。このトラップに我々の赤い星は引っかかってしまったのです。今やこのトラップは逆向きに作動し得るのです。やつらは自分自身の罠によって我々に捕まることになるでしょう。(54頁)

ホームレスが即興的に作り上げた五角形^{ペンタゴン}にまつわるこの物語は決して無闇にでっちあげられたものではない。ジャズの即興演奏^{インプロヴィゼーション}が一定のコード展開に沿って行われるように、ホームレスの解釈は彼がそうであってほしいと望む欲望^{アメリカ}（白い星に対する赤い星^{ソヴィエト}の勝利）の論理に沿って整然と組み立てられているのである。したがって、ホームレスがユーリャを呼び出す儀式によって、ユーリャではなく、マーシャの祖母の愛国心を呼びだしてしまう（「ルーシよ、立ち上がれ！ ルーシよ、目覚めよ！」(71頁)）のも偶然ではない。ユーリャの失踪という個人的な事件は、ホームレスの解釈によってすでにソ連というかつての大国を復活させるための物語へとすり替えられているのである。

さらに面白いことに、この「ペンタゴン」という架空の兵器の真実味を増させるために、ホームレスは文学的イメージも利用している。ここで言及されるのはジブシーとの乱痴気騒ぎや超常現象を扱ったレスコフの怪奇小説『悪魔祓い』《Чертогон》と、小人の少年が大活躍するコルネイ・チュコフスキーの物語詩『ビビゴン』《Бибигон》であり、ホームレスによれば、前者はロシアの秘められた力を、後者は消失（《Бибигон》= “Baby’s gone”）を意味する。ユーリャは祖国のために英雄ビビゴンになったのである。実は、この二冊の本はたまたまホームレスがポケットに所持していた私物なのだが、ここではそうしたささいな個人的な記憶（小さな物語）が五角形^{ペンタゴン}という記号を媒介にして国家的陰謀（大きな物語）と短絡されてしまっている。こうしたエピソードは、ラカンのいう「象徴界」が機能しなくなり、個人の想像や感情が即座にリアル^{リアル}（真実）と直結して語られてしまう今日的な状況が端的に示されていると言えるだろう。

2-3. 記号の解放

「ペンタゴン」が空っぽの容器（マクガフィン）である記号にいかにして意味が詰め込まれるかをシミュレートする試みであったとすれば、後半の「スワスチカ」は、すでに過剰な意味づけを行われている記号を新たな解釈によって別の意味に置き換え、記号を既存の意味から解放するという試みである。

ここでそうした既存の、それもかなりネガティブな意味を付与されて登場するのは、^{スワスチカ}卐・卐という記号である。日本では寺院を示す地図記号として馴染みのある卐は、仏教やヒンドゥー教では吉祥の印として用いられている一方で、ドイツを始めとする欧米諸国においては、ナチスドイツのトレードマーク（^{ハーケンクロイツ}卐，いわゆる「右まんじ」）として否定的なイメージが付きまとっている。事実、ドイツでは第二次世界大戦後、スワスチカの記号を公に用いることが禁止されているが、スワスチカに対するそれぞれの国民のイメージの齟齬からしばしば問題となるケースも起きている¹⁹。

作中では、登場人物たちの講義という形でスワスチカという記号が様々な観点から解釈される。一つめはスワスチカを歴史的に考察した実証的な講義で、二つめはスワスチカの図像に着目した幻覚的な講義である。

(a) リーダの講義

容疑者の一人であるリーダはスワスチカに強い関心を持つ若い教師で、クールスキーを含む一般聴衆に向けて「記号の歴史」というセミナーを行なう。

セミナーのなかで、リーダはナチスドイツ以前の 20 世紀初頭の欧米におけるスワスチカの使用例を次々と挙げていく。例えば、1920 年代のアメリカに「ガールズ・クラブ」“Girl's club”という少女向けのファッションクラブがあったが、このクラブは「スワスチカ」という名の会報誌を出し、「女の子はみんな自分のスワスチカを持ちたい」“Every girl wants to have her own swastika”というフレーズをモットーに掲げていた。その他にも、ケネディ夫人のジャクリーンが少女時代に来ていたスワスチカのマークがついた服、1926 年に建てられたニュー・メキシコの「スワスチカ」ホテル、スワスチカを商標として用いたスウェーデンの電気機器メーカー ASEA、商品の飾りにスワスチカを用いたコカ・コーラなど、豊富な具体例が列挙される。

さらに、スワスチカの使用例はロシアにもあったことが示される。たとえば、最後のロシア皇帝ニコライ二世夫妻はスワスチカの愛好者で、スワスチカのマークがついた自動車を所有し

¹⁹ 1999 年のいわゆる「ポケモンカード事件」では、卐の記号が印刷されたポケモンカードがアメリカで流通したが、ユダヤ人団体から反ユダヤ的だとの非難を受け、任天堂側が卐の入ったカードの製造を中止するという事態に至った。また、世界的に有名な少林寺拳法も 2005 年、長らくシンボルマークとして使用してきた卐を廃止した。

ていたほか、冬宮殿にはスワスチカが数多く見られるという。ソ連軍も当初はスワスチカを部分的に用いていたが、ナチスドイツがスワスチカを自身のエンブレムとして用いだしたために、ソ連国内でこの記号が使われることはなくなった。以降、スワスチカは悪の象徴として世界的に認知されるようになる²⁰。

とはいえ、歴史的に見ればスワスチカの記号は様々に用いられてきたのであり、未来にはスワスチカは悪いイメージを払拭され、もっと良い——たとえばエコロジー革命のような——記号として用いられるかもしれない、とリーダはスワスチカという記号の可能性を示してセミナーを締めくくる。

(b) ヴィノグラードフ兄弟の講義

セクト「太陽と風」のリーダーであるヴィノグラードフ兄妹は図像的な観点からスワスチカの講義を行う。彼らによれば、スワスチカは何よりもまず人間の根源的要素 стихия человека である「金」を示す記号である。

兄妹は砂の上に、二本線のドル記号を二つ交差させ、「柔らかい」スワスチカと十字架を組み合わせた図形を描く(図1)。 $\$$ (ドル記号)のくねくね曲がるSはアダムとイヴを墮落させた蛇を思わせる。金の記号は墮落の記号でもあるのだ。

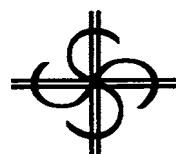


図1

続いてスワスチカはイギリスのポンドになり(図2)、さらに薬/毒という二重の意味を持つ「ファルマコン」の記号へと形を変える(図3)。薬は金の機能を代替する「超貨幣」«сверхвалюта»であるとされる。



図2

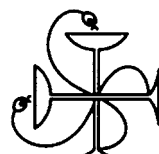


図3

今度は講義はドル記号からユーロ記号へと移り、二つの ∞ を組み合わせた図形が二通り作られる(図4, 図5)。 $=$ を取り消し線と捉えれば、図4は欧州とイスラム世界との反目を表しているように理解でき、図5は「何一つ等しいものはない」というメッセージを発しているように見える。しかし、 $=$ を数学の等号と捉えるならば、図4は大文字のXが平等の基になるという未知の可能性を示しているように

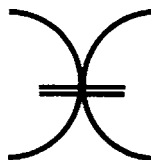


図4

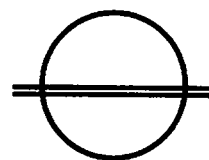


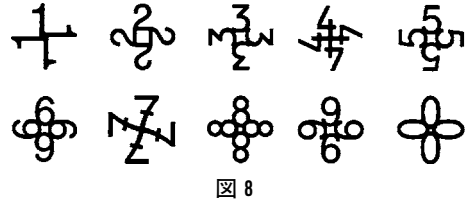
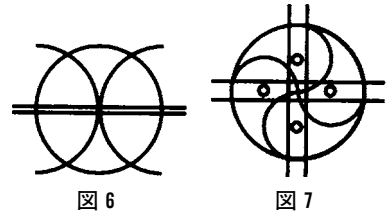
図5

²⁰ 「ペンタゴン」では米ソの対立が赤と白の五芒星の対立として描かれたが、リーダはここにユダヤ教の象徴である六芒星とナチスドイツのスワスチカを加える。すなわち、20世紀、スワスチカは六芒星と五芒星という二つの星に対して戦いを挑んだ。軍隊を持たない六芒星(ユダヤ人)はスワスチカの犠牲者たらざるを得なかったが、五芒星、すなわちソ連とアメリカがスワスチカに反撃を加え、勝利した。リーダの解釈では、五芒星は人間的な力を象徴しており、スワスチカは非人間的な自然の力を象徴しているとされる。

見え、図5は「金があらゆる品物を釣り合わせる平等原理の基盤となる」という意味にも取れる。

兄妹はさらにこれら二つの記号を重ね（図6）、最初の「柔らかい」スワスチカと十字架を組み合わせた図形になるように変形する（図7）。すると、円の中に中国の陰陽の図形が出現する。こうして出来上がった記号は「解脱」«Мокиша»の記号である。

人々がスワスチカの記号に様々な意味を込めようとしたように、解釈次第でどのような記号もスワスチカに変化し得る。たとえば、8と0を除くすべてのアラビア数字はスワスチカの形を取り得る（図8）。



* * *

スワスチカの歴史を紐解くリーダの講義は実証的なレベルに留まっているが、後半のヴィノグラードフ兄弟の講義はスワスチカの図像を様々な形に変化させ、別のイメージへの連想を積極的に働かせることによって、既存の意味に縛られないまったく新しい意味を生成していくという、非常に創造的なプロセスになっている。

3. ポストモダンの探偵

3-1. 探偵の失墜

探偵小説の手順を踏みながら、最終的に「ペンタゴン」でも「スワスチカ」でも探偵役のクルスキーによる以下のような謎解きが行われる。

a) 「ペンタゴン」の謎解き

ホームレスの話は嘘で、ユーリャは大好きなテクノ・ユニット t.A.T.u.の曲「わたしたちには追いつけない」«Нас не догонят» (2001) のプロモーション・ビデオを真似てガールフレンドと二人でパーティーから逃亡した。その推理を裏づけるように、駅のホームに到着する電車の中にヤーシャはユーリャの顔を発見する。

b) 「スワスチカ」の謎解き

実は犯人は人間ではなく、「アレイア」«Алея» というアメーバに似た生物だった。被害者は偶然この生物の毒にやられたのであり、火傷のような痕はそのせいだった。死体のポーズがス

ワスチカの形に見えたのは気のせいであり、事件にスワスチカは一切関係なかった。

この作品をまっとうな探偵小説だと考えている読者は、このようなクールスキーの謎解きにはおおいに失望させられることだろう。なにしろ、謎を解く手掛かりは読者にほとんど与えられておらず、推理ゲームとしてのルールを完全に無視してしまっているように見えるからである。「ペンタゴン」の謎解きは読者にとっては拍子抜けなものであるとはいえ、その推理はまだしも現実的な枠に収まっているが²¹、「スワスチカ」の謎解きにいたっては唐突に「アレイア」という実在しない生物が犯人として浮上する。この荒唐無稽な結末において、『スワスチカとペンタゴン』はにわかに探偵小説というジャンルから逸脱してしまう。

ここで基本に立ち返れば、通常の探偵小説においては、探偵という存在は物語の中で特権的な地位を占めていることは明らかである。精神分析的に言えば、それは「知っているはずの主体」と呼ばれる存在である。ジジェクは探偵を精神分析家になぞらえながら、その機能を次のように述べている。

犯行現場にはさまざまな手がかりが含まれている、つまり（精神分析過程における分析主体の「自由連想」のように）明白なパターンを欠いた無意味な細部が散乱しているが、探偵は、彼がその場にいるというただそれだけで、それらすべての細部が遡及的に意味を得るであろうことを保証するのである²²。

古典的な探偵小説においては、探偵を除いて、登場人物の誰もが（ときには一人称の語り手でさえも）疑わしい存在である。したがって、それぞれの登場人物たちの様々な、ときには相互に食い違う証言を篩いにかけて、真／偽の基準に沿って取捨選択し、そこから一貫した言説を再構築するのが探偵の役割になる。言い換えれば、ひとり「真相」を知り得る探偵は、様々なナラティブ（大きな物語）の体現者だということができる。

「生ける伝説」という英雄的な名声を持つ探偵クールスキーは、作中ではシャーロック・ホームズのように真意をおし隠しつつ、あたかも古典的な探偵のように振舞っているが、結末において探偵の全能性を放棄してしまう。彼の荒唐無稽な推理は遡及的に「真実の物語」を構成するどころか、逆に探偵小説というジャンルそのものを破綻させてしまうような言説である。真

²¹ とはいえ、物語はユーリヤが列車に乗って帰ってくる場面で終わっているので、クールスキーの推理が正しかったという確証はどこにもない。

²² スラヴォイ・ジジェク（鈴木晶訳）『斜めから見る：大衆文化を通してラカン理論へ』青土社、1995年、115頁。斜体強調は原文。

実を確定するはずだったクールスキーの推理は他の登場人物らの言説と同じ一つの解釈（小さな物語）へと引き下げられ、真実という一点に収斂すると期待されていた諸々の言説は宙吊りにされる。

そして、その地点において読者は、近代的な探偵の仮面を被ったクールスキーの背後に、さらにその物語を書く「ペッペルシテイン」というポストモダンの探偵に出会うことになる。

3-2. 解釈というファルマコン

ペッペルシテインの狙いは、単一の「真実」を明らかにすることではなく、「真実」が生成されるプロセスを明らかにすることである。それは、すでに第二章で検討したように、それ自体では意味を持たない空っぽの容器である記号（マクガフィン）に、人々がそうあれかしと望む欲望の論理に沿って意味が恣意的に充填されていくというプロセスであった。その結果として、「ペンタゴン」の場合ように無意味な記号が素朴な愛国的言説と短絡されることもあれば、「スワスチカ」の場合ように記号をネガティブな意味から解放するということが起こりうる。そういう意味で、解釈とはまさに二重の働きを持つ毒／薬^{ファルマコン}なのである。

また、作中ではスワスチカが貨幣と関連づけられて解釈されたが、ある一つの解釈にまた別の解釈が取って変わり、際限なく続いていく、このような絶え間ない解釈の連鎖は、古いものがたえず新しいものによって駆逐され更新されていくという流行^{モード}の論理が支配する資本主義社会に固有の特徴だともいえるだろう。そうした連鎖をドゥルーズ＝ガタリは「シニフィアン体制」と呼び、次のように述べている。

解釈は無限に続き、解釈すべきものといっても、それ自体すでに解釈であるもの以外何にも出会わないのである。したがってシニフィエはたえずシニフィアンを与え、それを充填し生産するのである²³。

ペッペルシテイン自身『スワスチカとペンタゴン』について、「これはむしろ探偵小説の形式を与えられた記号についての論文なんだ」²⁴と述べているように、作者は探偵小説という形式を借りて、記号のメカニズムに関する講義を読者に披露していると考えられる。ペッペルシテインが中心となって結成したコンセプチュアリズムのグループ「医療解釈学」という、アート・グループにしては妙に格式張った名前が示しているように、解釈というパフォーマティ

²³ ジル・ドゥルーズ、フェリックス・ガタリ（宇野邦一、小沢秋広、田中敏彦、豊崎光一、宮林寛、守中高明訳）『千のプラトール』（上）河出文庫、2010年、238頁。

²⁴ Данилкин Л. А. Павел Пепперштейн и его новые книги // Афиша. 2006. №181. [http://www.afisha.ru/article/394/]

ブな運動は彼の創作の中心的な位置を占めている。モスクワ・コンセプチュアリズムと関係の深い思想家ボリス・グロイス Борис Гройс (1947-) は次のように書いている。

「医療解釈学」の独自性は、それによって形成されるオブジェやテキストがすべて解釈の領域に関連しており、解釈されるものの領域ではない、ということにある。[...] 彼らは、イリヤ・カバコフ Илья Кабаков (1933-) やアンドレイ・モナストゥイルスキー Андрей Монастырский (1949-) のような旧世代のモスクワの芸術家たちがやったような、本源的な芸術家の身振りを提示しつつも、同時にそれを限界まで最小化し陳腐化するというスタンスをラディカル化し、[そのような芸術家の身振りを]実質的にゼロにまで引き下げ、そうすることによって解釈の多様性に対するすべての負荷を克服するのだ²⁵。

ここでグロイスによって強調されているように、ペッペルシテインの創作において重要な位置を占めているのはあくまでも解釈そのものであり、解釈の結果ではない。それゆえ、たとえば作中で示されたスワスチカ＝解脱という解釈も無数の解釈の可能性の一つであり、最終的なものではないのである。

おわりに

新しい世紀を迎え、ロシアの文学界ではポストモダニズムの影響力は弱まったという見方が広まった。すでに述べたように、ソ連のアンダーグラウンド文化に端を発するポストモダニズムの言説は、現実のソ連の消滅によって表面化することができたが、それは同時に脱構築の主要な対象を失うということでもあり、ソ連の記憶が薄れるにつれポストモダニズムの影響力が弱まることは半ば予想されることではあった。

だが、そうした歴史的な制約を別として、ポストモダニズムの否定的な側面について思想家ミハイル・エプシテイン Михаил Эпштейн (1950-) は言及している。

ポストモダニズム、とりわけロシアで実現を見たポストモダニズムの本質理解のためには、おそらく、ロシア語における「ポスト」が「後」だけではなく、「抑圧」をも意味する

²⁵ Гройс Б. Е. “Медицинская герменевтика”, или лечение от здоровья//Утопия и обмен. М., 1993. С. 317. また、ペッペルシテイン自身インタビューで次のように語っている。「言っておかなければなりませんが、医療解釈学はどのように受け取られてもいいんです。これが僕たちのグループの非常に面白い特徴なんです」。Пепперштейн П. П. В России тайны больше нет//Независимая газета. 04.11.1999.

ということは注目に値するかもしれない。この意味ではポストモダニズムはオリジナリティや独立した作者の声に対するあらゆる要求を退けながら、実際には「^{ポスト}歩哨」の哲学、創造の抑圧だったのである²⁶。

さらに続けてエプシテインは、抑圧装置としてのポストモダニズムが終わったより広範なポストモダニティ²⁷の時代には、再び思想や文学が新たな事物や歴史や形而上学、さらには「ユートピアさえ」、全体主義的な主張は抜きにして語ることができるだろう、と予測している。

ペッペルシテインが『スワスチカとペンタゴン』で扱った探偵小説というジャンルに特有の一元的な「真実」への志向は、ポストモダニズムの多元主義的志向とは明らかに対立するものであり、上述のエプシテインの予測をある程度裏づけるものであるといえるだろう。しかし、すでに本論で分析したように、ペッペルシテインはただたんに古典的な探偵小説を現代に再現しているわけではない。作家は、「探偵」という近代的な仮面を被って「真実」へと迫りながら、同時に「真実」が欲望の対象＝原因として構築されていくプロセスを明らかにすることによって、読者を「真実」という究極的な意味への欲望から解放し、多様な「解釈」の自由へと導いていくのである。そういう意味では、ペッペルシテインがファルマコンの比喻で示したように、90年代のロシア社会においては既成の価値観を破壊する危険な「毒」であったポストモダニズムは、資本主義化が進み、様々な情報や価値観が錯綜するようになった現代社会においては、感情的なフィルターを外して物事を批判的な立場から冷静に眺める「薬」としても機能しているのである。

(まつした たかし・歴史地域文化学専攻)

パーヴェル・ペッペルシテイン著作リスト

- Пепперштейн П. П. «Великое поражение» и «Великий отдых». М., 1993.
Пепперштейн П. П. Диета Старика (тексты 1982—1997 годов). М., 1998.
Ануфриев С., Пепперштейн П. П. Мифогенная любовь каст. Том 1. М., 1999.
Пепперштейн П. П. Мифогенная любовь каст. Том 2. М., 2002.
Мазин В., Пепперштейн П. П. Толкование сновидений. М., 2005.
Пепперштейн П. П. Военные рассказы. М., 2006.

²⁶ Эпштейн М. Н. Прото-, или Конец постмодернизма//Постмодерн в России. С. 292.

²⁷ エプシテインは「ポストモダニズム」postmodernism と「ポストモダニティ」postmodernity を次のように区別している。「1. ポストモダニティ（「モダニティ」と相関する）とは我々がその始めに生きている長期的な時代。2. ポストモダニズム（「モダニズム」と相関する）とはポストモダニティの大きな時代の入り口にあたる最初の時期」。Эпштейн М. Н. Постмодернизм как первая стадия постмодерности//Постмодерн в России: Литература и теория. М., 2000. С. 295.

Пепперштейн П. П. Свастика и Пентагон. М., 2006.

Пепперштейн П. П. Весна. М., 2010.

参考文献

Гланц Т. Психоделический реализм: поиск канона//Новое литературное обозрение. 2001. №51. С. 263-279.

Гройс Б. Е. Утопия и обмен. М., 1993.

Данилкин Л. А. Павел Пепперштейн и его новые книги//Афиша. 2006. №181.

[<http://www.afisha.ru/article/394/>]

Курицын В. Н. Время множить приставки: к понятию постмодернизма//Октябрь. 1997. №7. С. 178-183.

Мамлеев Ю. Пять романов. М., 2007.

Мела Э. Игра чужими масками: детективы Александры Марининой//Филологические науки. 2000. №3. С. 93-103.

Монастырский А. Словарь терминов московской концептуальной школы. М., 1999.

Пепперштейн П. П. В России тайны больше нет//Независимая газета. 04.11.1999.

Пепперштейн П. П. О нарциссическом патриотизме и магии слова

[<http://www.rossia3.ru/quotes/all/1669>].

Пепперштейн П. П. А я записал рэп против современного искусства

[<http://www.snob.ru/chronicle/entry/3547>].

Скоропана И. С. Русская постмодернистская литература: учебное пособие для студентов филологических факультетов вузов. М., 1999.

Фрай М. Медицинская Герменевтика [<http://azbuka.gif.ru/alfabet/m/med-hermenevtika/>].

Черняк М. А. Современная русская литература. 2-е изд. М., 2010.

Эпштейн М. Н. Постмодерн в России: Литература и теория. М., 2000.

アルフレッド・ヒッチコック, フランソワ・トリュフォー (山田宏一, 蓮實重彦訳) 『定本 映画術』 晶文社, 1990 年。

ヴァルター・ベンヤミン (今村仁司, 三島憲一他訳) 『パサージュ論 第1巻』 岩波現代文庫, 2003 年。

ジャン＝フランソワ・リオタール (菅啓次郎訳) 『こどもたちに語るポストモダン』 ちくま学芸文庫, 1998 年。

ジャン・ボードリヤール (竹原あき子訳) 『シミュラクルとシミュレーション』 法政大学出版, 1984 年。

ジル・ドゥルーズ, フェリックス・ガタリ (宇野邦一, 小沢秋広, 田中敏彦, 豊崎光一, 宮林寛, 守中高明訳) 『千のプラトー』 (上) 河出文庫, 2010 年。

スラヴォイ・ジジェク (鈴木晶訳) 『斜めから見る: 大衆文化を通してラカン理論へ』 青土社, 1995 年, 115 頁。

スラヴォイ・ジジェク編 (鈴木昌, 内田樹訳) 『ヒッチコック×ジジェク』 河出書房新社, 2005 年。

岩本和久「現代ロシア文学と麻薬」『現代文芸研究のフロンティア(Ⅶ)』北海道大学スラブ研究センター, 2005 年, 191-196 頁。

岩本和久『トラウマの果ての声: 新世紀のロシア文学』 群像社, 2007 年。

植村亘『亘・圀の博物誌: 第一部 日本編』 晃洋書房, 2008 年。

内田隆三『探偵小説の社会学』岩波書店，2001 年。

久野康彦「革命前のロシアにおける探偵小説の歴史から：「ロシアのガボリオ」A.シクリャレフスキーと 20 世紀初頭の「分冊シリーズ探偵小説」」『ロシア語ロシア文学研究』第 33 号，2001 年，105-111 頁。

毛利公美「現代ロシア探偵小説事情」『現代文芸研究のフロンティア（Ⅰ）』北海道大学スラブ研究センター（研究報告シリーズ No.70），2000 年，59-67 頁。