

脱出、空虚、ロシア：ペレーヴィン文学の時空間

中村唯史

1. 時空間

ミハイル・バフチンは『小説における時間と時空間の諸形式』の結語において、時代や文学ジャンルといったレベルにとどまらず、それらの枠内においてではあるが個々の作家のレベルにおいても、固有の時空間が存在する可能性を示唆している(1)。ヴィクトル・ペレーヴィン(Витор Пелевин, 1962-)について彼固有の時空間を抽出することはできるだろうか? この作家はソ連体制の崩壊と市場経済の導入によって読者数が激減し、初版 3000~5000 部が相場となっている現代文学のなかで、新しい作品集を出すごとに 10 万部単位の売れ行きを示し、突出した人気と影響力を誇っている。もしペレーヴィン固有の時空間を語るができるなら、それは(この作家が属する)現代ロシアにおいて支配的な時空間を考えることにもつながるだろう。

もっとも、仏教や道教をはじめとする東洋的モチーフを作中で多用し、「空/虚/無 пустота」をくり返し語るペレーヴィン自身は、このような問題設定を受け入れないかもしれない。彼の最新作は『どこからでもなくどこへでもない過渡期の弁証法』という(2)。過程を表す「過渡期」や「弁証法」はあきらかに時間的概念であり、「どこからでもない」「どこへでもない」は空間の広がり前提としているので、この題名は、芸術において時間と空間とを切り離して考えることはできないというバフチンのテーゼ(3)に適っているようにみえる。

けれども少し考えてみれば、この語結合がじつは完全に矛盾していることがわかるだろう。「どこからでもない ниоткуда」「どこへでもない никуда」は、空間内の移動を示す「どこから откуда」「どこへ куда」の全面否定(ни)である。これらの語は、正確には空間的な概念ではなく、むしろ空間の否定なのだ。空間のないところに移動という過程は生じない。過程がありえないときに「過渡期」や「弁証法」を云々することは不可能である(4)。

上に挙げた「空/虚/無 пустота」「弁証法 диалектика」「どこからでもない ниоткуда」「どこへでもない никуда」に、「どこでもない нигде」を加えた5つの語は、ペレーヴィンの作品に一貫してくり返し現れているキーワードだ。ペレーヴィンの作中人物の多くが「空/虚/無」を語り、あるいはそれを志向している。彼らの言説——それは作家自身の思想でもあるように思える——を受け入れるなら、時間や空間というカテゴリーそれ自体が無効となってしまう。

けれどもペレーヴィン文学固有の時空間を語ることは可能である。たとえ彼の思想がどのようであれ、それは神学や哲学の論文としてではなく、あくまでも小説というジャンルにおいて展開されているからだ。作中人物が「空」の哲学を語り、実践する長編『チャパーエフとプスタ Чапаев и Пустота』(1996)について、人類学者でエッセイストのレズニコフは皮肉な口調でこう述べている。「この作品の本当の矛盾は、その哲学と美学とのあいだにある。禅は多言や論理的な説明、時間のなかでのプロット展開を斥ける。禅と長編とは本来的に両立しえないものなのだ。…… 禅の美学と『チャパーエフとプスタ』のあいだにはいかなる関係もない」(5)。

ペレーヴィンは「空／虚／無」を語り、その一方で市場経済やヴァーチャル・リアリティ、マス・メディアなど現代的な要素を積極的に作中に取り入れてはいるけれども、多くの批評家が指摘しているように文体や構成はむしろ古典的で(6)、その作品は明確な時空間を有している。ペレーヴィンの小説において、時空間の否定である「空／虚／無」が、いかなる時空間において語られているのかを以下に考えてみよう。それは現代ロシアの文学や思想に広がっている「空虚なロシア」のイメージについてその正誤をいうまえに、このイメージを成立させた状況(時空間)を問うことと同型の作業である。

2. 脱出

ペレーヴィンの作品は、その時空間の型によって「伝記型」と「脱出型」の2つに大別できる。

伝記型の作品では、ある特定の対象について、その始まり(発生)から現在(消滅)までがほぼ時系列に沿って語られる。伝記型と仮に呼んだが、対象が人間であるとは限らない。この型の典型的な作品は『再建者 Реконструктор』(1990)、『復讐の武器 Оружие возмездия』(1990)などだ。前者は歴史の表舞台に立っていたスターリンがじつは影武者に過ぎず、ソ連を実際に動かしていたのは文字どおり地下に籠もっている集団であったが、この地下指導部は1954年にフルシチョフの影武者によって抹殺されたという“真実の歴史”を、ある研究者がアルヒーブ文書の閲覧によって発見するという物語だ。後者は壊滅間近のナチス・ドイツが神秘的な兵器を開発していたという噂をめぐる顛末記である。類似した設定だが、報告書や盗聴記録のコラージュから成る『クレーゲルの発見 Откровение Крегера』(1991)なども、この型に分類することができる。

伝記型の作品には、すでに完了した時点からある出来事を語るという設定、語りの俯瞰的・回顧的な視点が共通している。それらは、文献・記録・風聞の組み合わせという構成ともあいまって、いわば事後報告のような印象を読者に与える。

この意味では、架空の書物やその作者の事歴を対象とする『マルドングたち Мардонги』(1991)、『フランス思想へのマケドニア的批判 Македонская критика французской мысли』(2003)など書評の体裁を装った作品も、伝記型と見なすことができるだろう。前者は生が死という真の在り方に至る分娩の過程にすぎないという思想を説いたニコライ・アントーノフとその弟子たちを、後者はボードリヤール『象徴交換と死』の思想を批判的に摂取した著作をあらわし、その実践として人体の力を用いてヨーロッパからロシアに資金を還流する装置を作り出した男をそれぞれ対象として、いずれも書評のスタイルで書かれた作品である。

語りの(時間軸において)俯瞰的・回顧的な視点を優越させ、強調するためには、対象を空間内のある一点に固定させるに如くはない。たとえばカフカの『万里の長城 Beim Bau der Chinesischen Mauer』(1917)(7)などがその典型例だが、ペレーヴィンも『倉庫 XII 番の冒険と生涯 Жизнь и приключение сарая номер XII』(1991)や『貯水塔 Водонапорная башня』(1996)などで、この時空間を用いている。前者は自分の内部に置かれた事物と魂を共有する能力をもつ倉庫が、長年のあいだ腐臭を

放つ漬物樽の置場であり続けたすえに、あるきっかけで自分がかつては自転車置場だったことを思い出し、かつて自転車が運んでくれた草原の光や匂いを如実に感じて、それを懐かしむあまりに半ば衝動的に自ら焼け落ちてしまうという物語だ。後者は1928年に建設された貯水塔についての思索的な記述である。

伝記型の作品はいずれも対象に対して距離を置いた視点から語られている。この距離は、すでに完了した事象を回顧する時間的なものであったり、建造物を外部から観察する空間的なものであったりするが、また『太守張のソ連 СССР Тайшоу Чжуань』（1991）のように、対象と読者のあいだの心理的な隔たりである場合もある。中国の人民公社で働いていた農民張がある日モスクワに連れて行かれ、高官となり、やがて最高指導者にまで上りつめるが、最後には追放されるというこの短編（張が行ったのが実は蟻の国だったということが最後に判明する）は、作中に人物間の会話が導入され、語りも俯瞰的・回顧的な要素が稀薄で主人公の遍歴とともに展開しているため、伝記型の作品に比べて概して臨場感が強い。だがその一方で、いっさいは語り手が張から聞いた話を書き留めたものであるという末尾に明かされる設定や、アクの強い諧謔的な文体をとおして語り手の介在が顕示され、語られている張の人生と読者のあいだに距離感が作り出されてもいる。

回顧的・俯瞰的な視点、距離を置いた語り口のために静的で固定した時空間は、明確なプロットを欠いた哲学的な散文に適している。ペレーヴィンの作品では『少年時代の存在論 Онтология детства』（1991）や、『イヴァン・クブラハノフ Иван Кублаханов』（1994）などがこれに当たる。

このようにペレーヴィンは伝記型に分類される作品を少なからず書いているけれども、この型を彼に固有の時空間と見なすことはできない。架空の資料をコラージュして、或る対象を再構成してみせるのは、『セバスチャン・ナイトの真実の生涯 The Real Life of Sebastian Knight』（1941）（8）をはじめとして、ナボコフが得意とした手法だ。なかでも書評形式の踏襲は、ナボコフ、ボルヘス、レムなど20世紀後半の作家がくり返し行った試みである。またカフカが時空間の静態・固定性の極として建造物を対象としたことは、すでに指摘したとおりだ。伝記型はとくに20世紀の幻想文学作家が好んで自作品に採用した時空間であり、どんな作家もジャンルが要請する規定からまったく自由というわけではない以上、幻想文学の系譜に連なるペレーヴィンがこれを用いたのは自然なことである。

けれどもペレーヴィン自身は、伝記型の時空間を窮屈に感じることはなかったのではないだろうか。たとえば、先に挙げた『倉庫 XII 番の冒険と生涯』末尾の、燃え尽きた倉庫が「輝き、光の色を刻々と変え、時に透明になったり、時に耐えがたいまでの眩しさにまで燃えさかりながら、明滅する」自転車と化して平原を疾駆し、消えていく場面の美しさは、この作品における静的で固定した時空間が、そこからの「脱出」を描くためにこそ採用されたのではないかと思わせるに十分である。

デビュー当時から一貫してペレーヴィンを支持し続けている批評家ドミートリイ・ブイコフは、おもに彼の最初の作品集『青い火影』を念頭に置いて「(ペレーヴィンは)分析家や解釈者というよりも、むしろ最も純粋な、真正の叙情派である。彼のテキストには、夕暮れのなかを仕事から帰ってくる人々の姿をベランダから眺めているときに子供がしばしば抱くような哀しみが沁みとおっている」(9)と述べているが、このよ

うな叙情は事後報告性を基調とする伝記型の時空間からは生じない。ペレーヴィンの作品に叙情性が醸し出され、読者が強い共感を寄せることができるのは、『倉庫 XII 番の冒険と生涯』のラストのように、語りと対象との距離が近接している場合なのである。

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。上に挙げたブイコフはこれを「逃走 *побег*」、同じく批評家のセルゲイ・ネクラソフは「解放 *освобождение*」というふうに定義している (10)。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。

脱出の契機が作中において優越するためには、語りの視点が脱出する作中人物に寄り添う必要がある。もし語りの視点が俯瞰的であれば、たとえ作中人物が移動を敢行しても、それは語りによって確保されている静的かつ固定した世界の枠内での位置の変化に過ぎず、作品全体の時空間には関わらないのである。

ペレーヴィンにおける脱出型の代表的な作品は、『世捨て男と六本指 *Затворник и Шестипальный*』(1990) と『黄色い矢 *Желтая стрела*』(1993) だろう。前者では養鶏農場で暮らす二羽のブロイラーが、屠殺される運命に甘んじている群れを離れ、人間(ブロイラーたちはそれを「神」と呼ぶ)の手をも逃れて、最後には工場の窓を叩き割り、上空に舞い上がって南へと飛び去っていく。後者において「脱出」は人生という汽車を降りることとして描かれる。作中人物はみな生まれてから死ぬまで「黄色い矢」号という列車に乗っているさだめだが、主人公以外は誰一人その運命を疑問に感じていない。ロシア文学において人生や世界を列車として描き出した先例としてはヴェネディクト・エロフェーエフの長編『酔いどれ列車、モスクワ発ペトウシキ行』があるが (11)、ペレーヴィンの世界＝列車は闇取引商が登場するなど現代ロシアの世相を色濃く反映している。主人公はラストで一時停車した「黄色い矢」を降り、列車がふたたび動きだして地平線のかなたに消えるのを見送ってから、どこへというあてもなく、しかし確かな足取りで歩き始める。

ペレーヴィンにおいて「脱出」の型が、いつもこのような率直なかたちで描きだされているわけではない。たとえば「ウフリャブ」という意味のない言葉が頭から離れなくなり、やがてそれを「もう一つの世界」からの「しるし」と認識するに至った男が、決意して「ウフリャブ」という音のする方をめがけて跳躍するけれども、結局のところそれはただ雪堆に頭から突っ込んで、そのまま凍死することに過ぎなかったという短編『ウフリャブ *Ухряб*』(1991) は、自分が好む時空間に対するペレーヴィンのパロディと位置づけることができる。『上層界のタンバリン *Бубен верхнего мира*』(1993) は異界冥婚譚の変種で、霊媒師によって異界から呼び出された死者と生ける女性との寂しい交感を描いた作品だが、当然のように二人の愛は成就しない。「今ここ」を脱出できない生者は、「もう一つの世界」に永遠に去った死者を想いながらむせび泣く。

このように「もう一つの世界」に触れながらも「今ここ」を脱出できない作品のほかにも、ソ連とナチス・ドイツ帝国とをパラレル・ワールドとする『電柱からの音楽 *Музыка со столба*』(1991) や『月面走行車 *Луноход*』(1991) (12) のように、脱出した先が元の世界と同質の世界であるという設定の作品もある。コンピューター・

ゲームとソ連体制とを二重写しに描き出す中編『ゴスプランの王子様 *Принц Госплана*』(1991)も、二つの世界が同質であるという前提のうえに組み立てられている。公衆便所が協同組合化されるというソ連末期の時空間のなかに糞尿の氾濫するカーニバル的時空間が突如乱入するが、最終節では主人公が唐突に現実に戻る『ヴェーラ・パーヴロヴナの9番目の夢 *Девятый сон Веры Павловны*』(1991)のように、「もう一つの世界」が結局は「今この世界」に従属・収斂してしまう場合もある。

これらの作品から漂ってくるのは、濃厚な閉塞感だ。主人公オモンが宇宙飛行士になるという少年時代からの夢を実現し、月に着陸したものの、じつはすべては社会主義の優越を鼓吹するための撮影プロジェクトに過ぎなかったことが判明し、ところがさらに、それらいっさいが結局はモスクワの地下鉄駅構内でうたた寝していた主人公が見た東の間の夢に過ぎなかったという長編『オモン・ラー *Омон Ра*』(1992)も、このような「閉塞型」に含めることができる。

3. 空虚

ペレーヴィンの作品における「脱出型」と「閉塞型」とを分かつのは、「今ここ」と「もう一つの世界」とのあいだで主人公が描く軌跡、またその最終的な位置がどちらの世界に属するかということである。脱出型においては、主人公は「今ここ」から「もう一つの世界」へと脱出する。一方、閉塞型における主人公の軌跡は大きく3つに分類される。①主人公が「もう一つの世界」を垣間見ながらも「今ここ」を出られない(『ウフリャブ』『上層界のタンバリン』)、②行き着いた先の「もう一つの世界」が脱出してきた「今ここ」と同質の世界である(『電柱からの音楽』『月面走行車』『ゴスプランの王子様』)、③主人公が「今ここ」から「もう一つの世界」へと移動するが、結局は「今ここ」に戻ってくる(『ヴェーラ・パーヴロヴナの9番目の夢』、『ネパール通信 *Вести из Непала*』(1991)など)の3パターンである。

主人公がそれらのあいだを動く(あるいは動かない)「今ここ」と「もう一つの世界」の時空間、および両者の関係について、脱出型と閉塞型とのあいだに何らかの相違を認めることはできるだろうか。「今ここ」については、2つの型のあいだに違いはない。ペレーヴィンの場合、それは必ず現代ロシアという明確に社会的・歴史的な時空間である。

閉塞型の作品においてはどうか。主人公が「今ここ」を出られない①のパターンには、原則的に「もう一つの世界」についての記述はない。したがって2つの世界の関係についても述べることはできない。

②のパターンの場合には、「もう一つの世界」もまた「今ここ」と同様に具体的な時空間であるといえる。『電柱からの音楽』『月面走行車』では、それはナチス第三帝国という歴史的・社会的な刻印を帯びている。この場合、「今ここ」と「もう一つの世界」はどちらも全体主義社会という属性において共通しているから、両者の関係は必然的なものといえる。作中人物の脱出が閉塞感を払拭できず、徒労の印象を与える理由もここにある。

『ゴスプランの王子様』の「もう一つの世界」はコンピューター・ゲームだ。ヴァーチャル・リアリティがどのような時空間を有しているかという問題は私には判断で

きないが、ペレーヴィンは「今ここ」であるソ連社会それ自体をヴァーチャル・リアリティとして描きだそうとしているので、2つの世界の同質性は明らかであり、その関係は必然的である。主人公はコンピューター・ゲームのどのレベルに行っても（ソ連社会のどの断面に行っても）、結局は同質の時空間から脱出できない。軽快なゲーム感覚の語り口にもかかわらず、出口のない迷宮をはてしなくさまようような閉塞感が作品から漂ってくるのは、このためである。なお、主人公がいくら脱出＝上昇をくり返してもけっして閉塞から抜け出せない長編『ジェネレーションP Generation II』（1999）は、構造的には『ゴスプランの王子様』の延長線上に位置づけることができる。

③のパターンに属する『ヴェーラ・パーヴロヴナの9番目の夢』や『ネパール通信』の場合には、「もう一つの世界」は夢であったり、どこか異常な内容のラジオ中継だったりして、その時空間は必ずしも明確ではない。これは、両作品における「もう一つの世界」が、「今ここ」を脱出する可能性を主人公に示したうえで、脱出を破綻させることをその機能としているからだ。「もう一つの世界」が現れるのは、もっぱら「今ここ」の閉塞性を強調するためであり、前者は後者に従属・収斂するのである。だがこれはこれで、2つの世界のあいだには、明確で必然的な関係が結ばれているといえる。

これら3パターンいずれにも分類できないが、「今ここ」と「もう一つの世界」との関係という観点からみて興味ぶかいのは、長編『虫の生活 Жизнь насекомых』（1993）である。作中に登場する者がいつのまにか人間から虫へ、虫から人間へと、かぎりなく変容をくり返すこの作品において、何が「今ここ」で、何が「もう一つの世界」なのかを問うことは無意味である。

この作品には登場人物の言動を通して1990年代前半のロシアの世相が顔をのぞかせているが、それは必ず登場人物の虫としての属性と結びついたかたちで表出されている。作中に登場する人間＝虫において、人間界と昆虫界はたがいに分かちがたく結合している。たとえば第12章「PARADISE」の主人公セリョージャは両親の顔も覚えていない孤児であり、パラダイスに出ることをめざして必死に過酷な土掘り続け、アメリカに到達して、そこでの生活にも順応する。ある日、「島でいちばんホットな場所」という看板に遭遇した彼はそこそがパラダイスであると確信して、指示通りに上方に掘り進み、やがてかねてから噂に聞いていた地表に出る。「地表ってのは——こいつは、もう掘らなくてもいいってわけだからな！土のない所で、掘る必要はないんだ！」だがパラダイスであるはずの地表に彼が見いだしたのは、子供のときに自分がそこから落下した正にその樹木であった。セリョージャはじつは蟬で、地表に出たときには成虫になっていたのだ。「パラダイス」をめざしてきたはずのセリョージャの一生は、つまるところ自分の生まれた場所への回帰に過ぎなかった。彼に残された時間はあと7日である。

さらに彼は蟬たちが何を歌っているのか——より正しく言うなら、嘆いているのか——を悟った。そして彼もまた喉元にある巾広の薄板をこすり合わせて、一生を無駄に過ごしてしまった、そもそも無駄に過ごさないことなど不可能であり、こんなことはすべて嘆いてみてもまったく無駄なことだと歌いはじめた。……彼は『PARADISE』という英語は死後に行くところを意味するの

だとふいに気づいた。

セリョージャの人生においては、7年間を地中で暮らし、地上ではわずか7日しか生きられないという蟬の時空間と、アメリカを理想郷のように思いなして出国を試みる者の多かったソ連崩壊前後のロシア社会という時空間とが、たがいに分かちがたく結びついている。若いときは着飾り、恋愛をし、夫を失ってから自分の家にこもって娘の成長に生きがいを見いだすが、最後には娘に去られてしまう女性マリナの物語（第3・6・13章）が、あたかも荘厳な宿命悲劇のように読者に感知されるのも、この「女の一生」が雌蟻の時空間とみごとに融合しているからにほかならない。『虫の生活』が表出しているのは、虫の生物学的時空間と1990年代前半のロシアの世相という社会的時空間とが有機的に結びつき、そのどちらが欠けても成立しないような世界なのである。

概して閉塞型の作品においては、「もう一つの世界」は具体的な（社会的、歴史的、生物学的な）時空間を備えている。また、「今ここ」と「もう一つの世界」とは（後者が前者に収斂する場合も含めて）必然的、または有機的な関係にあるといえる。

これに対して脱出型の作品では、「もう一つの世界」は具体的な時空間を欠いている。たとえば、すでに言及した『世捨て男と六本指』においては、それは二羽の鶏がめざす場所というほかには何ひとつ定義されていない。

飛ぶことは驚くほど簡単だった。それに使う力は、歩きに比べても大して変わりはしなかった。かれらはますます上に舞い上がり、じきに、下の方に見えるものはみんな、極彩色の四辺形状や斑上のものに過ぎなくなった。

六本指は世捨て男の方をむいた。

「どこに行くんだ？」かれは叫んだ。

「南さ」世捨て男は簡潔に答えた。

「そいつは何なんだ？」六本指は訊いた。

「知らんよ」世捨て男とは答えた。「けど、あっちの方にあるのさ」

かれは羽ばたきして、翼で巨大な光る輪の方角を指した。その環は色だけが、かつてかれらが天体と名付けていたものを思い起こさせるに過ぎなかった。

批評家のアレクサンドル・ゲニスが示唆しているように、ペレーヴィンにおいて重要なのは「もう一つの世界」がどのようなものかということではなく、そこをめざして「脱出」という行為それ自体である（13）。

脱出型の「もう一つの世界」は、「今ここ」と違うことは明らかだけれども、それ以外には何ひとつ語りえない世界である。したがって脱出型においては、「今ここ」と「もう一つの世界」との関係も、必然的・有機的ではありえない。セミョーン・ウリヤノフは、その反響の大きかったウェブ上の批評において、ペレーヴィンの作品で場面転換やプロットの展開が起きるときには必ずといって良いほど「突然 **вдруг**」という副詞が用いられていることを指摘しているが（14）、このような現象が起こるのは、プロットの主動因である「今ここ」と「もう一つの世界」との関係に因果性が欠けているためだ。

定義も時空間も持たない世界は、言語化するとすれば「空／虚／無」と呼ぶよりほかにない。ペレーヴィンの時空間は文字どおり「空虚への脱出」であり、のちに彼はそれを最高傑作といわれる『チャパーエフとプスタ』で全面的に展開している。「プスタ（空虚）」という姓を持つ分裂症の作家の手記という設定のこの長編で、主人公は「今ここ（現代ロシア）」と「もう一つの世界（内戦期のソ連）」とをいくどか往還したすえに、最終章で「今ここ」を見捨て、「もう一つの世界」へと脱出している。

4. ロシア（1）

ペレーヴィンの時空間は主人公の「今ここ」から「もう一つの世界＝空虚」への「脱出」を基本とするが（15）、理屈からいえば、ペレーヴィンの小説は、主人公が脱出したまさにその瞬間で完結しなければならない。脱出した先の「もう一つの世界」は「空／虚／無」という言語化しえない世界であり、文字どおり言語だけから成る小説にとっては表象不能の領域であるはずだからだ。実際、プロットのレベルでいえば、作品の多くは主人公の脱出によって終わっている。

けれどもここで留意しなければならないのは、「もう一つの世界」をまったく描かないとすれば、「脱出」の時空間はそもそも成立しないということだ。このことは「もう一つの世界」が無意味言語によってのみ表象されている短編『ウフリャブ』の主人公の末路を思い出せば明らかだろう。「もう一つの世界」が形象されなければ、小説の世界には「今ここ」の時空間しか存在しないことになり、作中人物はそのなかで閉塞するよりほかないのである。

脱出の時空間を成立させるためには、ペレーヴィンは主人公が脱出を遂げたあとに「もう一つの世界」を表象しなければならない。これは作家に対する文学というジャンルからの要請である。ペレーヴィンは「空／虚／無」を表象することが原理的に矛盾した営為であることを明らかに理解しているので（16）、「もう一つの世界」についての記述は概して最小限に留められている。だが、たとえどんなに簡潔であれ、表象した以上、それは不可避免的に何らかの特徴を帯びている。主人公が脱出した先の「もう一つの世界」とは、どのような時空間なのだろうか。

脱出が「人生＝列車」からの下車である『黄色い矢』では、主人公が降り立った「空／虚／無」「もう一つの世界」は次のように描かれている。

彼はキズだらけの鉄製の昇降口の端に立ち、暗闇の方に目をやった。暗闇は無限で、そして静かだった。闇の中から吹いてくる暖かな風は、彼が知らないたくさんの香りでいっぱいだった。

アンドレイは土手をめがけて跳んだ。……

外から見ると、列車はその名のとおり、電光に輝く、誰とも知れぬ者によって、どこへとも知れず放たれた矢のように見えた。アンドレイは列車が現れた方角を見、つぎに列車が消えていく方角に目をやった。どっちを見ても、暗い空虚のほかには何一つなかった。

彼はくると回れ右して、線路と反対の方角に歩きだした。どこへ行こうとも特に考えてはいなかったが、まもなく広い平原を裂いて伸びているアスファ

ルトの道路に出た。空と地平線が接するあたりに、線状の明るみが見えてきた。背後の車輪の音が遠ざかるにつれ、彼が今まで聞いたこともない音が耳に流れ込んできた。草のなかで鳴くコオロギの声と風のざわめき、そして自分自身の静かな足音だった。

「空／虚／無」は、はじめのうち、何ひとつ見分けられず、定位するための基準もない「無限の暗闇」「暗い空虚」である。だがその闇のなかでも、いっぱいのがりがすでに感じられる。しだいに明るくなると、それは空と地がただ地平線によって区切られ、草が風になびく「広い草原」であることがわかる。

すでに述べたように、ペレーヴィンの場合「もう一つの世界」の記述は最小限に留められているが、この短い記述からでも、ロシア人の読者ならロシアに伝統的な空間表象——「広がり **простор**」を思い浮かべるだろう。川端香男里氏は空間の「広がり」にこそ郷愁と祖型を感じ、そのなかに埋没することを「自由 **воля**」と感じるロシア人の伝統的な心性を指摘しているが（17）、『黄色い矢』末尾のこの描写は「もう一つの世界」を遮るものもなく地平線まで広がるロシアの大地として、簡潔だが端的に示しているのである。

ペレーヴィンの「空／虚／無」からはロシアの草原の香りが漂ってくる。『倉庫 XII 番の冒険と生涯』で、自分がかつて自転車置場であったと主人公の倉庫が思い出したきっかけは、たまたま中庭に自転車が入ってきたことだった。その乗り手が何気なくハンドルのベルを二度鳴らすと、倉庫は、自転車たちが見てきた情景をみずからも見、感じていた頃のことを思い出す。ではその情景とはどのようなものだろうか。

……（倉庫）XII 番は突然思い出した。

自転車。

道。

黄昏。

川にかかる橋。

かれは自分がほんとうは何なのかを思い出し、とうとう自分に、ほんとうの自分に戻った。

倉庫 XII 番にとって「ほんとうの自分」とは、ロシアの平原を疾駆することだったのだ。半ばみずから焼け落ち、倉庫という閉塞を脱出した XII 番が光の自転車となって平原を「信じられないスピードで」飛び、やがて「空の光り輝く一つの点となって」消えたことはすでに述べたが、これは「広がりの中での自由」というロシアの伝統的な志向の「自転車」「スピード」という意匠をまとった現代版である。

ペレーヴィンの初期中短編のなかで、「空／虚／無」がもっとも詳細に「ロシアの大地」として表象されている作品は、中編『中部地帯における人間狼の問題 **Проблема верволка в Средней полосе**』（1991）である。これは主人公サーシャが郊外の村に出かけ、そこで出会った人々とともに狼に変身する物語だ。ただしサーシャたち人間は、魔性よりもむしろ呪術的要素が強く、自分の意志で狼になったり人間に戻ったりできる東スラヴの人狼信仰の伝統（18）に従って、人と狼とのあいだを自由に行き来

することができる。したがってこの作品は第一義的にはメタモルフォーゼ、変容の物語と定義できるが、これはまた脱出の物語でもある。主人公サーシャが、狼に変身することによって、人間であるときとは違ったふうに周囲の世界を知覚するようになるからだ。狼に変容した彼は、人間のときには聴こえなかった音を耳にし、嗅ぐことのなかった匂いを識別し、風のかすかなそよぎをも感じ取ることができる。サーシャは狼に変身することによって人間的時空間を脱し、自然のなかに生きるものだけが知るもう一つの世界に至るのである。

この狼によって知覚された世界に関する記述は、サーシャが人狼に変身して以降、作中の多くの場面にちりばめられているが、それは月の光がメロディーに感じられるなど共感覚に充ち、いっさいが調和した世界である。サーシャは月に向かって吠え、やがて群れの他の狼たちがそれに唱和する。そのひとつひとつが自然のなかで生きることの喜びと悲しみの声である。

かれは耳を澄ませた。はじめは葉を揺すぶる風の音と夜の虫たちの鳴き音だけが聞こえてきたが、そのあとに遠い歌声か音楽のようなものが聞こえてきた。……しかし、そこには何か腹立たしい欠落、なにやら空虚なところがあった。かれはふと、それは自分の声で埋め合わせることができるのだと悟り、吠え始めた。……

彼の声と一緒に別の声が現れ、それらはひとつひとつ全く異なるものだったが、少しもお互いの声の妨げにはならなかった。一つの茎のまわりに幾種類かの植物が絡み合っているかのように、すべては全く別々のものだった。

じきに群れ全体が吠えはじめた。サーシャは各々の声に満たされた感覚、そして意味をも一緒に理解した。……レーナの声は、ブリキの屋根に雨の滴が落ちる音そっくりの、軽やかな自分の声についてであり、低いリーダーのバスは、跳躍のとき彼が飛び越える量り知れず暗い深淵について歌っており、子供狼のボーイ・ソプラノは自分たちが生きている喜び、朝が朝であり、夜が夜である喜び、それから、喜びに似た何か言い知れぬ悲しみについて吠えていた。聞き入っているとサーシャは生まれてはじめて、自分がその中心で腹這いになっている世界というものが、何と理解を超えているか、何と美しいものであるかを感じ取った。

この調和に満ちた世界についての美しく叙情的な描写において留意しなければならないのは、人狼たちが月に向かって吠えるその声についての記述である。それらは「ひとつひとつ全く異なるもの」「全く別々のもの」であるけれども、個別性を保っているそのままにたがいに調和し、ハーモニーを構成しているというのである（「少しもお互いの妨げにはならなかった」「一つの茎のまわりに……絡み合っているかのように」）。できごとの舞台が「モスクワ郊外コニコヴォ村」という 12 世紀以来の古い歴史を持つ実在の場所であることが作中で繰り返し述べられ、また題名によっても作品と実際のロシアの土壌との接続が図られていることを考えれば、人狼たちの遠吠えのこの記述にソボールノスチ *соборность*（一人一人が精神的には完全な自由のなかに生き、外的な強制をまったく感じることなく、日常生活でも精神的にも十分に個性を發揮しながら、全体としては見事な調和を保つという理想的状態。19 世紀から 20 世紀初頭の宗

教思想家たちがロシア民族性の最大の特質と見なした)の遠い反響を見いだすのは、それほど難しいことではない。

短編『ターザンごっこ *Тарзанка*』(1994)で主人公が垣間見る「もう一つの世界」は都会の夜景だが、その描写においてさえ、むしろ平原を連想させるようなディテールが優越している。この作品のプロットは、主人公ピョートル・ペトローヴィチが陰鬱な天候のもと、スターリン時代の建物が立ち並ぶ小路を神経の疲れに苦しみながら歩いているうちに、自分の分身とも神ともつかぬ存在につきまとわれるが、最後にはこの存在が彼にもたらした幻像を見ることによって生きる希望を取り戻すというものである。『ターザンごっこ』は、主人公が「今ここ」と「もう一つの世界」とを往還する閉塞型に分類することもできるが、幻視によって彼の世界との関係が「絶望」から「希望」へと転じていることを考えれば、むしろ脱出型のヴァリエーションと見なすのが適当だろう。ピョートルが虚空から幻視した情景は次のようなものだ。

……この虚空のさらに 30 メートルほど下には、火影が燃えているのが水溜りのせいで二重になって見えた。木々のくろい梢が風に揺れ、アスファルトは色をうしなって灰のようだった。こうしたすべてが明らかに現実であり、この事態を変えようもないことを、ピョートル・ペトローヴィチは恐れとともにはっきりと認識した。…… 実際、彼が落下しないのは奇跡だった。でこぼこしたコンクリートの小さな壁を別にすれば、彼の手に触れるものは周りに何一つなかった。

ピョートルの幻視は街の夜景を俯瞰するというものだが、その夜景においては都会的な要素がむしろ希薄であり(「アスファルトは色をうしなって灰のようだった」)、印象深いのは「火影」、「水溜り」、「風に揺れる木々の黒い梢」といった、むしろロシアの平原の夜景にこそふさわしいディテールである。ピョートルがこの幻視によって生きる希望を取り戻したのは、自分がいる街を外部(虚空の高み)から見ることによってその閉塞から脱したからであるが、それはまた街がロシアの平原(「火影」「水溜り」)を内包していることを認識したためでもあるだろう。

ペレーヴィンの時空間は「今ここ」から「空／虚／無」への「脱出」だが、その「空／虚／無」はロシアの伝統的な空間感覚や理想と接続している(『黄色い矢』『倉庫 XII 番の冒険と生涯』等)。またこの「もう一つの世界」は「今ここ」となんら必然的・有機的に結びついてはいないけれども、「今ここ」のなかに、あるいはそのかげに潜在しており、その潜在する「もう一つの世界」を幻視することもまた「脱出」の一形態である(『中部地帯における人間狼の問題』『ターザンごっこ』等)。

5. ロシア(2)

このようなペレーヴィンの時空間は、構造的には、近代ロシア文学においておそらく最大のテーマである「ペテルブルグ神話」の時空間と一致している。この神話は、ピョートル大帝の意志によって建造された純西欧風の街並をもつ首都ペテルブルグという「今ここ」と、そのなかに、あるいはそのかげに潜在している沼地(ロシア)という「もう一つの世界」との関係性を主軸としている。ただし両者のあいだに必然的な

関係や有機的なつながりを認めることはできない。この神話においては、ペテルブルグは、首都であるにもかかわらず、ロシアの大地に根ざしていないと考えられている。ペテルブルグはただ「ヨーロッパへの窓であれ」というピョートル大帝の意志によってのみ存在している。大帝の意志（呪縛）が失せれば首都という「今ここ」も消え失せ、あとには「もう一つの世界」——ピョートル以前にこの地がそうであったような、人気ない沼地だけが残る。

このような「ペテルブルグ神話」をもっとも集中的によく示しているのは、ドストエフスキイの長編『未成年 Подросток』（1875）の主人公アルカージイが、ある霧深い朝にふける夢だろう。

どうだろう、この霧が散って上空へきえてゆくとき、それとともにこのじめじめした、つるつるすべる都会全体も、霧につつまれたまま上空へ運び去られ、煙のように消えてしまって、あとにはフィンランド湾の沼沢地がのこり、その真ん中に、申し訳に、疲れきって火のような息をはいている馬にまたがった青銅の騎士だけが、ポツンとのこるのではないだろうか？……ああしてみんなあくせくと走りまわっているが、もしかしたら、こんなものはみな誰かの夢で、ここにはほんものの生きた人間なんか一人もないし、現実の行為などひとつもないのではなからうか？そしてそうした夢をみていた誰かが、ひょいと目をさましたら——すべてがとたんに消え失せてしまうのではなからうか？（19）

おそらくペレーヴィンは、このようなペテルブルグ神話と、「もう一つの世界」への脱出によって、現代社会という「今ここ」を幻のように見せる自分の文学との、構造的な一致を意識しているだろう。彼の作品には、ロシアの西欧化を強引に推進し、その一環としてペテルブルグを建設した大帝と同じ名前を持つ人物がしばしば登場している。都会の夜景の中に火影と水溜りと木の梢を幻視する『ターザンごっこ』の主人公は、すでに触れたように、ピョートル・ペトローヴィチ **Петр Петрович** である。長編『チャパーエフとプスタタ』の主人公の姓が「空／虚／無」を意味する「プスタタ **Пустота**」であることはすでに述べたが、その名前はやはりピョートルである。ピョートル・プスタタはかつてペテルブルグのデカダン詩人であり、王党派でもあったという設定だが、その氏名の象徴性によって、西欧化への意志と潜在する空虚とに引き裂かれたロシアを具現していると見なすことができる。この仮説に立脚した場合には、彼が「今ここ」と「もう一つの世界」との往還をくり返した末に「空／虚／無」である後者へと去っていく『チャパーエフとプスタタ』は、ロシアが「西欧」を見捨て、「空虚」へと舵を切る物語として読み解かれることになる（20）。

このようにペレーヴィンは「ペテルブルグ神話」を意識しているが、ただし生粋のモスクワっ子である彼は、ペテルブルグを舞台とした作品をまったくと言って良いほど書いていない。ほとんど唯一の例外は『水晶の世界 **Хрустальный мир**』（1991）である。この短編にはエピグラフとして、後期象徴派の詩人ブロークが第一次革命前後のペテルブルグを題材に書いた連詩『街 **Город**』（1904-1908）（21）の一節が引用されている。『水晶の世界』は「ペテルブルグ神話」とどのように接続しているのだろうか。またそこに表れている「今ここ」と「もう一つの世界」はいかなるもので、両

者はどのような関係にあるだろうか。

作品の冒頭で、この物語は 1917 年 10 月 24 日 —— 十月革命前日 —— 夜のペテルブルグを舞台にしていることが明記されている。主人公は士官候補生のニコライとユーリイで、二人は「シパレルナヤ通りを封鎖し、誰ひとりスモーリヌイに行くことを許してはならない」という指令を受けている。霧深いこの夜、騎馬で警戒にあたっている二人は、頭上にかかるレモネードの黄色い広告を目にしながらか、「文化の本質は個別の現象ではなく、それを統合する原理にこそあるが、その原理を定式化することは不可能である」というような哲学的な会話を交わす。ときおりステッキをついた老人や謎めいたマダムが霧の中から現れてはスモーリヌイに行こうとし、ニコライとユーリイに遮られては「なにか奇妙なふうに」また霧の中に消えていく。彼らは共通して巻舌音を発音できない。

やがてスモーリヌイをめざす三番目の者が現れる。それは戦傷者とその車椅子を押す看護婦とが奇妙にも合体したものであった。

きしるような音はちょっと静まったあと、今度はすぐそばで鳴りだした。とりわけ黒々とした霧の渦のひとつが、家々のあいだで層を成す暗い闇から、はっきりと分離した。近づいて来るにつれて、その渦はしだいに奇妙な生き物のような輪郭を帯び始めた。頭から肩までは人間だが、そこから下はなにか奇妙にがっしりとして、かすかに蠢いている。この奇妙な生き物は小さな、だがたしかに同時に二つの声で、何事かぶつぶつぶやいていた。男の声がうめき、女の声はそれを慰めているようだった。女の話し声は肩から上の部分、男の声は下の部分が発していた。生き物は二つの声で咳払いすると、街灯に照らされた場所に入り、そこで立ち止まった。ニコライは、その生き物が、明るい光に照らされた瞬間に初めて確かな形を取ったような気がした。

この場面の直前に戦傷者と看護婦の惨殺体が発見されたことが伝えられているので、彼らは明らかにこの世のものではない。街に立ち込めている無定形の霧から生じたような彼らもまたやはりスモーリヌイをめざし、それを阻止しようとするニコライとユーリイの狙撃を受けるが、あたかも生まれてきたところへ帰るかのように霧のなかへかき消えてしまう。

ユーリイは麻薬常習者だった。眼に見えぬ恐怖に耐えかねてユーリイとニコライは麻薬を吸引する。そのたびにニコライは夢とも現ともつかぬ幻覚を見る。

ニコライは顔を上げてあたりを見回した。秋のペトログラードの街路がこれほど美しくなるとは、とても信じられないほどだった。花屋の窓からは、櫛の桶に植えられた 3 本の小さな松が顔をのぞかせていた。街路は陰しい上り道となつて、先に行くほど幅が広がっていた。建物の最上階の窓は、光に明るくなった雲の合間からたったいま現れたばかりの月を映し出していた。こうしたすべてがロシアなのだ、それがあまりにも美しく、ニコライの眼にはふいに涙が滲んだ。

「水晶の世界よ、俺たちがお前を護ってやるよ」彼はそうつぶやき、剣の柄

を手に握った。

……馬の背に揺られているニコライの前に、子どものころに見た情景が現れては消えて行った。ギムナジウムとその窓から覗いていた白いりんごの花。街の上にかかった虹。スケート場の青黒い氷と、照明が明るいなかで脇目もふらずに滑っている選手たち。葉を落とした百歳を越える菩提樹の並木が、道に沿って柱廊のある古びた家へと続いている景色。

だがその後に見えたのは、かつて目にしたようでもあるが、じっさいには一度も目にしたことのない光景だった。それは幾千もの教会の金屋根に飾られた巨大な白い街で、やはり巨大な水晶球の内部にぶら下がっているようだった。ニコライはなぜか、この街がロシアであることを理解していた。彼はユーリイとふたりで水晶球とその外界との境目にいたが、霧を裂いて馬を駆り、魔物がけて突撃した。なによりも恐ろしいのは、この魔物の形も大きさもまったく分からないということであった。それは氷のような寒気を吐き散らしている、無定形な空虚の渦 *бесформенный клуб пустоты* だったのである。

二人の前に最後に現れたのは、「カルル・リープクネヒト父子商会」の従業員と名乗る男だった。この商会は「ペテログラードのすべての司令部と哨兵所にレモネードを供給する」という契約を参謀本部と結んでいて、彼はスモーリヌイにレモネードを搬送する途中だという。男は通行許可証を持っていたので、二人は彼の通行を許可する。

ユーリイはニコライに「現在の文明は破滅の淵にあり、あらゆる滅びゆく存在と同様に、生き延びようという絶望的な試みをして、魂の錬金術工房で奇妙なホムンクルスを産み出している」という見解を語る。ニコライはユーリイが麻薬吸引時に朗読しかけた詩の末尾を知りたがり、ユーリイは求めに応じて口ずさむ。「そして建物のひび割れに私たちは／目にするのだ、夕暮れの戦慄という古くからの戯れを」。

『水晶の世界』には、ペレーヴィンのポスト・モダニズム作家としての力量がよく発揮されている。ペテルブルグを舞台に、この街をめぐる神話の代表的ディテール「霧」「黄色」「水晶」が明晰な構図へと巧みに織りなされて、完成度の高い作品世界を構築している。

ペテルブルグ神話には、苛酷な自然環境のうえにピョートル大帝の意志と強権によってむりやり創建されたペテルブルグが、原初的自然 *стихия* から報復されるという構図がある。報復とは具体的には「氾濫する水（洪水）」や「立ち込める霧」といったものだ。たとえばプーシキンの叙事詩『青銅の騎士 *Медный всадник*』（1833）は、自然による街への報復としての洪水を主要なモチーフとしている。霧の持つ意味合いについては、先に引用したドストエフスキイ『未成年』の一節などから明らかだろう。この場合、抑圧されている「原初的自然」は、ペテルブルグに象徴される西欧化・近代化の代価に苦しむ「古き良きロシア」の象徴でもあった。

この構図に文明論的な解釈を施したのは、後期象徴派のバールイたちである。20世紀初頭のロシア帝国の状況を、西欧化したインテリゲンチヤ（知識人）と未開だが荒々しい力に満ちたナロード（民衆）との相克として捉えた彼らは、両者の対立をロシア文学に由来からあった街（ペテルブルグ）と原初的自然（ロシア）との相克に重ね合

わせた。彼らにとって、1905年の第一次革命は、長年の抑圧にもかかわらずナロードが保持してきた野蛮だが原初的な生命力 *стихия* の激発にほかならなかった。第一次革命を描く際には、彼らはそれを「黄色の氾濫」として表象した。彼らの見解によれば、長期にわたる抑圧に抗してアジア的な原初の力を保持してきたナロードは精神的なモンゴロイドであり、その身体にも「黄色い肌」を潜ませていたからである。ペテルブルグにいつしか黄に彩色された建物が増えていたことも、このような「黄色の氾濫」の兆候として捉えられた。ベールイの長編小説『ペテルブルグ *Петербург*』（1913-14）には、後期象徴派のペテルブルグ神話が集中的に表現されている。たとえば第一次革命を俯瞰的にスケッチしている「街では争いが度々起こった」の節では、ロシア全土での民衆蜂起が、霧に脅かされているペテルブルグに向けてナロードが洪水のように押し寄せてくる情景として描かれている。彼らを主導しているのは「真紅に染まった満州 *обогрeнная Маньчжурия*」からやって来たものたちである（22）。

ベールイに極めて近い立場にいたブロークによって『ペテルブルグ』と同じく第一次革命を題材として書かれた連詩『街』の一節がエピグラフとして冒頭に置かれていることによって、『水晶の世界』の読者は、作品中に散りばめられたディテールをペテルブルグの文学的・思想的伝統を想起しつつ受容するように示唆されている。実際この短編においては、第一次革命ではなく十月革命前夜という設定であるにもかかわらず、後期象徴派の場合と同様に「霧」と「黄色」が結びつき、主人公である貴族出身の士官候補生をくり返し脅かしている。

ユーリイとニコライの検問をめぐりぬけてスモーリヌイに行こうとする者たちは、あたかも街に立ち込めている無定形の霧がさまざまな形をとっては消えていくようである。霧はニコライの幻視のなかでは「形も大きさもまったく分からない魔物」「氷のような寒気を吐き散らしている、無定形な空虚の渦」である。黄色は「レモネード」のディテールに凝縮されている。それはまず街中に氾濫するレモネードの広告として、また末尾近くではドイツの革命家の名を冠した商会の従業員がスモーリヌイに運ぶ品物として表われている。黄色いレモネードを搬送している男が、ユーリイとニコライに語りかける言葉は象徴的だ。「ご心配なく、士官閣下！ロシア中をレモネード漬けにしてさしあげますよ！」原初的な自然・生命力を象徴する黄色は、ペテルブルグはおろかロシア全土に氾濫しようとしているのである。

どちらも「スモーリヌイ」という十月革命時に蜂起側の司令部となった場所に向かおうとしていること、スモーリヌイをめざす者たちが「巻舌音を発音できない」というレーニンと同じ特徴を示していることなどから、「霧」と「黄色」のモチーフはポリシェヴィキに結びつけられていると考えられる。けれどもこの結びつきは読者の歴史的な知識の助けを借りて初めて成立するのであり、ポリシェヴィキの具体的な描写がまったく欠如している『水晶の世界』においては、あくまでも副次的なものである。作中に優越しているのは「霧」「黄色」の「無定形な空虚」との結びつきそのものであり、十月革命前夜という設定は、読者に対してカタストロフの到来を示唆する以上ではない。

ポリシェヴィキの記述が作中に欠如しているのは、ひとつには、この作品がもっぱら主人公ニコライの視点から語られているためである。ニコライたちは「霧」と「黄色」に脅かされ、「無定形な空虚」と対峙するが、相手が何者なのかをけって知るこ

とができない。彼らは「水晶球」という、「空虚」とは異なる世界に属しているのである。

この短編のもう一つの重要なディテール「水晶」は、明らかにチェルヌイシェフスキイがその長編『何をなすべきか **Что делать?**』(1862-63)において主人公ヴェーラ・パーヴロヴナの夢として描きだした「水晶宮 **хрустальный дворец**」を連想させる。暗い情念を捨象して善意と合理性のみを属性とする未来の人々が全面ガラスばりの建物で共同生活を営むというこのユートピアに対して、ドストエフスキイが激しく反発して『地下室の手記 **Записки из подполья**』(1864)を書いたことはよく知られている文学的事実だが(23)、文豪の批判と揶揄にもかかわらず、水晶宮のイメージはチェルヌイシェフスキイ以降の文学において、水(氷)とガラスの遍在によって反射に満ち、ロシアにおける西欧的合理主義の象徴であったペテルブルグのイメージと結びついていった(24)。

「水晶」をめぐるこのような文学的記憶は、ペレーヴィンの短編においては、まず題名によって喚起されているが、作中では麻薬を吸引したニコライの幻覚の記述のなかに、やはりペトログラードと同一化したかたちで表われている。ニコライはこの美しい水晶の世界を「ロシア」と呼ぶが、それはインテリゲンチヤであり士官候補生である彼が守るべきロシア、ピョートル大帝以来の西欧化をめざしてきたロシアなのである。そのようなロシア＝「水晶の世界」は、「無定型の空虚の渦」に脅かされ、いまや破滅の淵にある。水晶球の境界に立つニコライは涙ながらに「水晶の世界よ、俺たちがお前を護ってやるよ」と誓い、「青銅の騎士」ピョートル大帝像と同じ騎馬の姿で、「霧を裂いて」「魔物めがけて」突撃する。だが「水晶」を護ろうとするこの戦いは「無定形な空虚」、原初的な力 **стихия** の勝利によって終わるだろう。このことは、作中では、黄色いレモネードをスモーリヌイに運ぶ男が霧のなかに没した直後の記述によって、象徴的に示唆されている。

車輪の下でガラスの割れる音が聞こえ、そしてすべてが静まりかえった。

(Долетел хруст под колесами, и все стихло.)

水晶の世界 **хрустальный мир** は、無定形な空虚を前にして、音を立てて **хруст** 砕け散るのである。

このように、この短編は、霧のように遍在する「空虚」(ロシア)が、合理的な西欧的知の結晶であるペテルブルグという「水晶の世界」を打ち砕く物語といえる。主人公ニコライは迫り来るカタストロフの予感に怯えながらも「水晶」の領域に最後まで留まるので、この短編は閉塞型に属するといえるだろう。だが重要なのはそのことよりも、この短編が、革命を原初的な力の氾濫として捉え、『スキタイ人 **Скифы**』(1918)ほかの詩でこれを讃えようと努めながら、自身はついに「水晶」に殉じたブロークの詩によって枠づけられていることである。

冒頭にエピグラフとしてその一部が引用され、途中でユーリイが口ずさみ、さらにラストで最後の2行が引用されているブロークの詩は、以下のようなものだ。

私は哀れみを請う手でみずからの杖を握りしめる。

友は月に夢中になり、月に欺かれて生きている。
見よ、行く手に現われし第三の者。愛しい友よ、君がいるのは
踏みにじられた紙袋の中なのか、どんよりとしたまなざしにさらされて？

そして私たち三人はさまよい歩く。層をなして積もっている埃。
ここでもあそこでも、疲れを知らぬ暑熱の下、すべては空虚だ。
塀は柩のよう。排水溝に澱む腐物。
なにもかにもが人気ない忌まわしさのなかに埋葬されている。

ノックする。家々には哀しみ。柩には死者たち。
私たちはおずおずとドアの中へささやきかける。「死んだのではない —— 眠っ
ているのですよ、

あなたの

近しい人は……

だがナイトキャップをかぶった老婆は、その狭い額に皺を寄せて、
叫ぶのだ。「立ち去れ！遺骸を辱めるな！」

さらにさまよい歩く。そして建物のひび割れに私たちは
目にするのだ、夕暮れの戦慄という古くからの戯れを。(25)

日露戦争から第一次革命へと続く騒乱の直前、1904年7月3日にブロークによつて書かれたこの詩は、来るべきカタストロフへの予感に満ち、あきらかな終末感に貫かれている。末尾の「夕暮れの戦慄という古くからの戯れ старинная игра вечерних содроганий」とは、原初的な力の氾濫を前にして、閉塞的な自己反芻に陥っている西欧的知の黄昏にほかならないだろう。1991年3月に発表された『水晶の世界』は、ブロークの詩の引用によつて、当時強まりつつあったソ連崩壊の予感と、20世紀初頭のカタストロフの予感とを接続しているのである。

なかでもとりわけ『水晶の世界』を構造的に規定しているのは、エピグラフとして冒頭に引用されている第3・4行だ。ここに表われている、第三の者 третий —— のイメージは、この詩が属する連詩『街』にくり返し登場している（『伝説 Легенда』『見知らない女 Невидимка』(26)など）。それはお互いに認識しうる「私」（第一の者）と「君」（第二の者）に影のように忍び寄る、あるいは寄り添っている姿なき者、未知の者である。それは死や破滅と結びついているが、にもかかわらず、ブロークの詩句には「第三の者」への待望感も認められる。

「第三の者」が『水晶の世界』を構造的に規定しているというのは、シパレルナヤ通りをスモーリヌイに行こうとする者の通行を許してはならないという指令をユーレイとニコライが遂行するためには、「指令を実行する準備のできている二人の士官候補生のほかに、そこへ行こうとする第三の者が存在しなければならなかった」という奇妙な一文が作中にあるからだ。この記述の直後から、二人の前には巻舌音を発音できない老人、マダム、亡霊らが次々と現れる。彼らこそがブロークの詩におけるように

終末感に彩られつつ待望される「第三の者」にはかならないのだ。そして、これら「第三の者」は、「形も大きさもわからない」「無定形な空虚の渦」から生じては消えていくのである。

『水晶の世界』は、西欧的な合理的知の象徴である「水晶」のようなペテルブルグという「今ここ」に留まる主人公ニコライの視点から語られており、その結果ペレーヴィンの他の短編とは異なり、「空／虚／無」を作中で直接に表象することを回避して、これを語りえない文字どおりの「空虚」として定位することに成功している。ただしこれが可能になったのは、十月革命前夜という設定と、題名とブロークスの引用によって、あらかじめ文学的・歴史的記憶が喚起されているためである。ペテルブルグ神話を視野に入れてこの作品を読み返すなら、作中では言及されていない「もう一つの世界」が、やはり（そこに生きる者ナロードの原初性も含めた）ロシアの大地に接続していることは明らかである。

『水晶の世界』は、『再建者』など主にソ連の過去を対象とした伝記型の作品や、『ゴスプランの王子様』などソ連社会という「今ここ」の状況を描き出した閉塞型の作品群、また『中部地帯における人間狼の問題』などロシアの平原や大地の感触を持つ「もう一つの世界」への脱出を描いた作品群とともに、作家の最初の単行本『青い火影 Синий фонарь』に収録された。この本は、1991年に刊行されると、初版10万部が数日で売り切れるという驚異的な売り上げを示した(27)。1991年がソ連邦崩壊の年であったことを思えば、閉塞と脱出の多彩な変奏曲にはかならなかった『青い火影』が、人々の心に強く訴えかけたことは理解できる。混乱した世相から離れて、作品世界において閉塞状況からの脱出に成功した主人公と、彼らに寄り添う読者の目の前には、草花の香りする空虚なロシアのはてしない平原が広がっていたのである。

6. 空虚なロシアとの戯れ

これまでに検討してきたような「空／虚／無」とロシアの伝統的・文学的自己表象との結合をペレーヴィンが全面的に展開したのは、1996年発表の『チャパーエフとプスタタ』においてである。主人公ピョートル・プスタタが現代ロシアの精神病院と、「空／虚／無」の基調を帯びた国内戦期の中央アジアという2つの世界の往復をくり返し、最終章で後者へと脱出していくこの長編は、ペレーヴィンの作品のなかでも最も評価の高いものだが、本稿でもこれまでに何度か言及し、また望月哲男氏によってすでに詳細な紹介・分析もなされているので(28)、ここでは幾つかのディテールに注目するに留めたい。

その1つは現代ロシアの精神病院を舞台とした第4章において、主人公もその一人である患者たちが、「美術療法」としてアリストテレスの胸像を写生させられていることである。アリストテレスは現代社会の基盤である合理的な西欧的知の祖であるけれども、患者たちはどうしてもこれを正確にデッサンすることができない。現代社会の掟を認知できないという意味で狂人である彼らは、アリストテレスを認知し、受け入れることができないのである。

もう1つは、最終章において、現代のモスクワのキャバレーに足を踏み入れた主人公ピョートルが、天井のシャンデリアに万年筆を投げつけ、これを粉々にしているこ

とだ。この象徴的な破壊行為の直後に、装甲車に乗ったチャパーエフがピョートルを出迎えるべく「もう一つの世界」から「今ここ」に現れている。シャンデリアの破壊は何を意味しているのだろうか。

シャンデリアが壊れたためにキャバレーは大混乱に陥るが、そのなかでピョートルは心につぶやいている。

やっど …… やっどシャンデリアに行き当たった。ああ、ただこれだけが、私にできるただ一つのことではなかったのか——この偽造された世界の鏡の球を、万年筆で撃つことだけが **выстрелить в зеркальный шар этого фальшивого мира из авторучки**。

シャンデリアの破壊は、「今ここ」という水晶球、「今ここ」の基盤である合理的な西欧的知を打ち砕く行為にほかならない。水晶球が壊れたとき、チャパーエフが「もう一つの世界」から現われ、「内なるモンゴル **Внутренняя Монголия**」へとピョートルを誘うのである。

『チャパーエフとプスタタ』における「もう一つの世界」は、明らかにロシアの大地の刻印を押されている。作中のいたるところに「空虚なロシア」のイメージが表れている。この点でとくに注目されるのは、第9章で、チャパーエフが神秘の粘土を銃で乱射して世界を無に変えると、そこには無限から無限へと流れる「完全なる愛の仮象の川 **Условная Река Абсолютной Любви**」が現れるが、チャパーエフが長すぎる名を持つこの川を頭文字をとって「ウラル **Урал**」という略称で呼んでいることだ。たしかにウラルは国内戦期に実在したチャパーエフが活躍した地方ではあるけれども、この長編においては、むしろそれがアジアとヨーロッパの境界である山脈の名であることの方が重要だろう。「空／虚／無」を流れる川は、アジアとヨーロッパの両方を内包するロシアを象徴する地名を冠しているのである。

アリストテレスを祖とする西欧的な合理的知の拒絶、その象徴である水晶球の破壊、「内なるモンゴル」への脱出、アジアとヨーロッパにまたがる巨大な平原・「空／虚／無」としてのロシア。少なくとも『チャパーエフとプスタタ』において、ペレーヴィンが反西欧的な傾向を示し、その裏返しとしてロシアに潜む東洋性を志向するという地政学的な図式に傾いていたことは否定できない。

ソ連崩壊後のロシア文学・思想に広がっている「空虚なロシア」という表象の原型を、私たちは19世紀前半の思想家ピョートル・チャアダーエフに見ることができる。彼はその著『哲学書簡 **Философские письма**』第一書簡（露訳1836）において、ヨーロッパの諸民族を結びつけている神の原理から取り残されているロシア人は、過去に誇るべき何かを生み出したこともなく、将来において発展し世界史に参画する可能性も持たない無意味な存在であると述べた。

今日われわれは理性的な秩序のなかでの余白(**пробел**)を構成しているのです。私たちの社会的存在のこの空虚(**пустота**)、この驚くべき孤立に対しては、ただ茫然自失するばかりです。(29)

当初フランス語で書かれたこの書簡がロシア語に訳されて発表されると、チャアダーエフは政府によって公式に「狂人」と宣告され、以後の文筆活動を禁止された。

その後のチャアダーエフはただ私信のかたちでのみ自分の思想を書き残しているが、それらを見るかぎり、彼はロシアが「余白」「空虚」であるという見解を最後まで保持していたようである。ただしその「余白としてのロシア」「空虚なロシア」に対する考え方は変化した。外川継男氏は後年のチャアダーエフの考えを次のように要約している。「ピョートル大帝によって始められ、その後歴代の君主によって継承された政策はロシアに文明をもたらした。この間西ヨーロッパの思想がロシアに入り込み、時とともに人々の間に西欧の科学と同じように西欧の政治制度もわが国のモデルとなり得るとの考えが生まれたことは、ある意味では当然のことであった……しかるに近代ヨーロッパ社会は、その理性万能主義、物質主義のために……誤った個人主義の泥沼へ落ち込んでしまった。そこにあるのはむき出しになったエゴイズムと虚栄心と党派性である。一方ロシアには西欧社会のような、対立する利害や、既成の偏見や慢性的憎悪は存在しない。ロシアが混乱した舞台から身をしりぞいて、より高い観客席から見物し判断することができるのはわれわれの特権である。ロシアは将来、古い西欧社会に生まれた思想を完成させ、多くの問題を解決し、人類が取り組んでいる重要な問題に発言するよう運命づけられている」(30)。チャアダーエフはロシアを「余白」「空虚」と見なしていたけれども、それと同時に「余白」であり「空虚」である正にそのことによって、既存の文明のジンテーゼたりうると考えていたのである。

チャアダーエフの「空虚なロシア」に対する考え方には変化が見られると先に述べたが、それは彼が『哲学書簡』において真意を尽くさないうちに執筆禁止の処置を受けたためである可能性が高い。高野雅之氏はチャアダーエフの思想に転向があったのではなく、彼が私信で述べた意見はロシアが「空虚」「余白」であるという当初からの見解の論理的帰結であると指摘している(31)。このように、「空虚なロシア」という表象は、ロシアではすべてが外部からの「借り物」「反映」あるいはそれらの混淆であり、オリジナルなものなど何一つないとするニヒリズムにつながる反面、すべてを包含しうる巨大な器、いっさいを書き込むことのできる「白紙」として見なすことで、ロシアを特権的な位相へと超越させる逆説的な可能性を秘めている。

150年前の思想家チャアダーエフが、ペレーヴィンを初めとする現代ロシアの文学・思想に直接的な影響を及ぼしているとは認められない。重要なのは、ロシアを「空虚」と見なす系譜がこの国の文学・思想には伏流のように存在しており、深刻な自己否定から絶対的な自己肯定まで巨大な振幅を示しながら、時代によって形を変え、くり返し表層にあらわれてきたということである。現代ロシアにおいて「空虚なロシア」表象の振り子は、自己肯定へと大きく振れているように思われる。たとえば大統領補佐官ヤストルジュムブスキイは、ロシアとカフカースの関係史についての本の序文において、ロシアは古来ヨーロッパとアジアの接触と葛藤の場であり、東洋文明と西洋文明のジンテーゼであると述べている(32)。

『チャパーエフとプスタタ』までは「空虚なロシア」への傾斜を示していたペレーヴィンは、それ以降はこの表象に距離を置こうとしているように見える。『ギリシャ風ヴァリエーション Греческий вариант』『モスクワにおけるペイントボールの簡潔な歴史 Краткая история пэйнтбола в Москве』(いずれも1997)『どこからでもなく

どこへでもない過渡期の弁証法』(2003)など最近の作品においては、「もう一つの世界」の描写は回避され、<人間には達しえない形而上的な神秘の法則が、現代ロシアという「今ここ」に対して、目に見えないが決定的な影響を及ぼしている>という構図が支配的になっている。「もう一つの世界」が表象される場合にも、それは本質的に「今ここ」と同質の世界である(『ジェネレーションP』)。

「脱出型」が書かれなくなり、「伝記型」「閉塞型」の作品が多くなっているのは、年令とともに世界に対する認識が苦くなっているためかもしれないが、ともあれ「空／虚／無」と「ロシア」とを切り離すことによって、ペレーヴィンは近年のナルシスティックなロシア賛美の風潮とは一線を画している。だがおそらくその代償として、最近の彼の作品には初期のような豊穡な物語性や、甘美な叙情性が稀薄になっているように思われる。

「空虚なロシア」は、ナショナリズムやメシアニズムの温床であるとともに、ペテルブルグ神話などとも関連しつつ、美しい表象や思惟を無数に生み出してきた。ペレーヴィンの「脱出型」の作品がこの系譜に連なる優れた達成であることはここまでに見てきたとおりだが、最近の彼は「空虚なロシア」に距離を置くことによって、文学と思想に蓄積されてきた諸表象との接点を失い、それらとの戯れのなかから作品世界を構築することが難しくなっているのではないだろうか。

ポスト・モダニズムは文学的・文化的な記憶の想起を主要な方法とする。もちろんその想起は、単なる伝統への回帰ではなく、本来は過去に属する記憶を現代に喚起することによって、その記憶から固有の意味を奪い、あるいは新たな意味を付与することを目的としている。したがってポスト・モダニズム作家は、第一義的には伝統の破壊者であるはずだが、彼らが喚起する対象に対して執着を抱いていることもまた一面の事実なのだ。破壊するためくり返し或る対象を喚起しているうちに、その対象に愛着が生じてくるということもあるだろう。伝統の破壊者が、いつのまにか最も保守的な伝統派と化してしまうのである。そしてこのような伝統回帰を嫌う者は、新たな想像力の源泉を求めて、ふたたび知的な放浪に赴かねばならない。

まぎれもなく傑出した作家であるペレーヴィンが「空虚なロシア」との関係において描いてきた軌跡は、ポスト・モダニズムと伝統のあいだの、このように複雑で屈折した関係をよく示している。

註

ペレーヴィンの作品は Виктор Олегович Пелевин, Сочинения в двух томах (ТЕРРА-TERRA, 1996). /Виктор Пелевин, Хрустальный мир (ВАГРИУС, 2002). /Виктор Пелевин, Встроенный напоминатель (ВАГРИУС, 2002). /Витор Пелевин: Сайт творчества (<http://pelevin.nov.ru/>)などを底本とする。いちいち出典に言及する煩は避けるが、作品名の後の数字は雑誌・文集等への初出年を示す。なお上記 URL は、ペレーヴィンがこれまでに書いたほぼ全テキスト、インタビューやペレーヴィンに関する批評の主なものを無料でダウンロードでき、たいへん便利である。ペレーヴィンの邦訳には、三浦清美訳『眠れ』(群像社、1996)、吉原深和子訳『虫の生活』(同、1997)がある。本稿における作品テキストの和訳は、これらに収録されているものについては両氏のもの、それ以外は拙訳である。

1. ミハイル・バフチン「小説における時間と時空間の諸形式：歴史詩学概説」北岡誠司訳、『ミハイル・バフチン全著作第五巻』(水声社、2001) 400頁。
2. Виктор Пелевин, ДПП(нн): Диалектика Переходного Периода из Ниоткуда в Никуда: Избранные произведения (Эскимо, 2003).
3. バフチン、387頁。
4. 「即自」が「対自」を自己から析出し、これを自己に回収することによって「即かつ対自」となるという弁証法自体が、結局は即自による合目的な自己肯定の営みであり、ほんらい過程と呼ぶべきものではないのではないかという疑問は、ここではひとまず措く。
5. Кирилл Резников: «Еще раз о Чапаеве», <http://pelevin.nov.ru/stati/o-rezn/1.html>
6. Константин Фрумкин, «Эпоха Пелевина», <http://kulturolog.narod.ru/pelevin.htm> /Сергей Корнев, «Блюстители дихотомий. Кто и почему не любит у нас Пелевина», <http://pelevin.nov.ru/stati/o-krn1/1.html> /Дмитрий Шаманский, «Пустота (Снова о Викторе Пелевине)», <http://pelevin.nov.ru/stati/o-sham/1.html> 等。
7. 『カフカ短編集』池内紀編訳(岩波文庫、1981)所収。
8. Уражир-Мил・Набоков『セバスチャン・ナイトの真実の生涯』富士川義之訳(講談社文芸文庫、1999)。
9. Дмитрий Быков, «ПВО – аббревиатура моего имени», Огонек, №22 (Май), 2002.
10. Дмитрий Быков, «Побег в Монголию», Литературная газета, 29 мая 1996 г. /Сергей Некрасов, «Субъективные заметки о прозе Виктора Пелевина», <http://pelevin.nov.ru/stati/o-nekr/1.html>
11. Венедикт Ерофеев, Москва-Петушки (1970), 邦訳は安岡治子訳、国書刊行会、1996年。
12. この短編は後に長編『オモン・ラー』の一部となったが、現在でもときどき独立した短編として作品集に収録されている。
13. Александр Генис, «Поле чудес. Виктор Пелевин», Звезда, 1997, №12.

14. Семен Ульянов, «Пелевин и Пустота»,
<http://www.russ.ru/journal/kritik/98-04-13/ulyan.htm>
15. 「閉塞」は未遂の「脱出」である。脱出への志向がない場合には閉塞感は生じえない。
16. たとえば«ДПП(нн)»に収録されている『盆の客 Гость на празднике Бон』と『風の探求の書 Запись о поиске ветра』は、どちらも「空／虚／無」を言語化しえないことについての作家・文人の嘆きを主題とした短編である。
17. 川端香男里『ロシア：その民族とこころ』（講談社学術文庫、1998）第1章「『祖国』と自然」。
18. 栗原成郎『吸血鬼伝説』（河出文庫、1995）第5章「スラヴ人狼伝説」を参照。
19. ドストエフスキー『未成年（上）』工藤精一郎訳（新潮文庫、1969）第1部8章1節（240-241頁）。
20. ただし主人公ピョートルの名は、直接には、フルマノフの小説（1923）やワシーリエフ兄弟の映画（1934）に登場するチャパーエフの腹心の部下ペーチカ Петька に由来している。
21. Александр Блок, «Город», Собрание сочинений в шести томах, том 2, (Правда, М., 1971), с. 132-174.
22. ベールイ『ペテルブルグ（上・下）』川端香男里訳（講談社文芸文庫、2000）。「街では争いが度々起こった Учащались ссоры на улицах」の節は上巻121-124頁、Андрей Белый, Собрание сочинений в 6 томах. Том 2 (ТЕРРА-Книжный клуб, 2003.), с.60-61.
23. チェルヌイシェフスキー『何をなすべきか（上・下）』金子幸彦訳（岩波文庫、1978・1980）。水晶宮の記述がある「ヴェーラ・パーヴロヴナの第四の夢」は下巻218-251頁。ドストエフスキー『地下室の手記』江川卓訳（新潮文庫、1969）。
24. ペテルブルグの文学的表象に「鏡」や「反射」の要素が強いことについては、たとえばペテルブルグ神話の総括といった趣のあるヨシフ・ブロツキイのエッセイ『改名された街の案内』（1979）を参照のこと。Joseph Brodsky, «A Guide to a Renamed City», Less Than One: Selected Essays (Farrar, Straus and Giroux, 1986), pp.69-94. ヨシフ・ブロツキイ「改名された街の案内」中村唯史訳、『現代ロシア文学作品集 13号』（北海道大学西洋言語文学研究室現代ロシア文学作品集編集委員会、2004）、1-19頁。
25. «Я жалобной рукой сжимаю свой костыль...», Александр Блок, там же, с.138.
26. Там же, с.147-149. и с.150.
27. Виктор Пелевин, Синий фонарь (Текст, 1991).
28. 望月哲男「ヴィクトル・ペレーヴィン『チャパーエフとプスタタ』」、『ロシア文学の近景』（北海道大学スラブ研究センター、1997）36-47頁。／同「空虚とポストモダン文芸：ペレーヴィンの作品を中心に」、『現代ロシア文化』（国書刊行会、2000）301-330頁。
29. Петр Чаадаев, «Философские письма: письмо первое», П. Я. Чаадаев:

- сочинения (Правда, 1989), с.26. なお「ペー・ヤー・チャダーエフ『哲学書簡』」
外川継男訳『スラヴ研究』6号(1962)65-87頁を参照した。
30. 外川継男「1848年の革命とチャアダーエフの逆説：バーリンのチャアダーエフ像
への反論として」、『スラヴ研究』21号(1976)79頁。
 31. 高野雅之『ロシア思想史：メシアニズムの系譜・新装版』(早稲田大学出版部、1998)
第5章「ロシアの歴史は過去も未来も無か：“狂人”チャアダーエフ」。
 32. С. М. Ястржембский, «Предисловие», Кавказ в сердце России (Пашков дом и
Фонд им. И. Д. Сытина, 2000), с.6.