

俄罗斯白银时代文学史

(1890年代—1920年代初)

俄罗斯科学院高尔基世界文学研究所

编著

谷羽、王亚民等

高莽

插图

谷羽

审校

II

俄罗斯白银时代文学史

(1890年代—1920年代初)

俄罗斯科学院高尔基世界文学研究所 集体编写

李福清^(俄) 高莽 顾蕴璞 臧传真 翻译顾问

谷羽、王亚民等 译

高莽 插图 谷羽 审校

II

目 录

第一编

序 言

凯尔德士 著 谷羽、王亚民 译 /001

第一章 俄罗斯白银时代文学——完整而复杂的体系

凯尔德士 著 谷羽、王亚民 译 /1-001

第二章 白银时代的哲学和文学——贴近与交叉

伊苏坡夫 著 赵秋长、王亚民 译 /1-044

第三章 文学与其他门类的艺术

科列茨卡娅 著 赵秋长 译 /1-091

第二编

第四章 现实主义与自然主义

卡达耶夫 著 任子峰 译 /1-138

第五章 现实主义与“新现实主义”

凯尔德士 著 赵秋长 译 /1-191

第六章 列夫·托尔斯泰

马尔琴科 著 任子峰 译 /1-250

第七章 安东·契诃夫

波洛茨卡娅 著 路雪莹 译 /1-292

第八章 弗拉基米尔·柯罗连科

彼得罗娃 著 傅文宝 译 /2-001

第九章 马克西姆·高尔基

巴辛斯基 著 曾予平 译 /2-043

第十章 伊万·布宁

布罗伊特曼、马戈梅多娃 著 路雪莹 译 /2-073

第十一章 亚历山大·库普林

季雅科娃 著 路雪莹 译 /2-111

第十二章 维肯季·魏列萨耶夫

福赫特-巴布什金 著 马琳、谷羽 译 /2-144

第十三章 讽刺作家:

阿维尔琴科

苔菲

萨沙·乔尔内

季雅科娃 著 马琳、谷羽 译 /2-164

第十四章 20 世纪头二十年的小说家:

米哈伊尔·阿尔志巴绥夫

阿纳托利·卡敏斯基

阿娜斯托西娅·维尔比茨卡娅

季雅科娃 著 查晓燕、蒋鹏 译 /2-180

第三编

第十五章 象征主义

科列茨卡娅 著 黄玫 译 /2-196

第十六章 弗拉基米尔·索洛维约夫

马戈梅多娃 著 黄玫 译 /2-233

第十七章 德米特里·梅列日科夫斯基

博伊丘克 著 何书林 译 /2-272

第十八章 济娜伊达·吉皮乌斯

波格莫洛夫 著 温哲仙 译 /2-329

第十九章 费奥多尔·索洛古勃

布罗伊特曼 著 谭思同 译 /2-355

第二十章 康斯坦丁·巴尔蒙特

科列茨卡娅 著 谷羽 译 /3-001

第二十一章 瓦列里·勃留索夫

肯金 著 谷羽 译 /3-028

第二十二章 因诺肯季·安年斯基

科列茨卡娅 著 谷羽 译 /3-080

第二十三章 亚历山大·布洛克

马戈梅多娃 著 姜敏 译 /3-106

第二十四章 安德列·别雷

西拉尔德 著 王彦秋 译 /3-155

第二十五章 维亚切斯拉夫·伊万诺夫

库兹涅佐娃、格拉西莫夫、奥巴特宁 著 赵秋长 译 /3-194

第二十六章 马克西米安·沃洛申

科列茨卡娅 著 郝淑霞、谷羽 译 /3-253

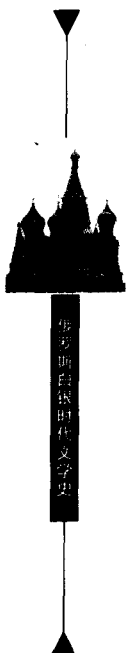
第四编

第二十七章 列昂尼德·安德列耶夫

塔塔里诺夫 著 赵秋长 译 /3-274

第二十八章 阿列克谢·列米卓夫

库兹明科 著 郝尔启 译 /3-315



第五编

第二十九章 象征主义后文学(综述)	波格莫洛夫 著 王彦秋 译 /4-001
第三十章 米哈伊尔·库兹明	波格莫洛夫 著 刘银银 译 /4-010
第三十一章 阿克梅主义	叶尔米洛娃 著 陈松岩 译 /4-039
第三十二章 尼古拉·古米廖夫	波格莫洛夫 著 赵秋长 译 /4-072
第三十三章 未来主义	巴兰、古里雅诺娃 著 赵秋长 译 /4-098
第三十四章 维里米尔·赫列布尼科夫	格里戈里耶夫 著 王立业、李俊升、李莉 译 /4-160
第三十五章 弗拉基米尔·马雅可夫斯基	斯莫拉 著 曾予平 译 /4-207
第三十六章 各流派与团体之外的诗人: 弗拉基米尔·霍达谢维奇 戈奥尔吉·伊万诺夫 玛琳娜·茨维塔耶娃等	波格莫洛夫 著 王立业、余献勤 译 /4-230
第三十七章 新农民诗人与作家: 尼古拉·克柳耶夫 谢尔盖·叶赛宁等	索恩采娃 著 孔霞蔚 译 /4-258
结束语	凯尔德士 著 谷羽 译 /4-292
汉俄对照人名索引	托罗普采娃 编写 谷羽 译 /4-298
汉英对照人名索引	托罗普采娃 编写 谷羽 译 /4-375
同心协力 架桥铺路——译后记	谷羽 /4-381

第八章

弗拉基米尔·柯罗连科

◎彼得罗娃 著 傅文宝 译

第八章

弗拉基米尔·柯罗连科

历史和遭遇

弗拉基米尔·加拉克季奥诺维奇·柯罗连科(1853—1921)度过了漫长的文学生涯,跨越了两种截然不同的文化历史时代。1879年,他将自己的第一个短篇小说《“探索者”二三事》送到了《祖国记事》编辑部。稿子得到米哈伊洛夫斯基的认可,却被谢德林否决了:“这东西要说也还行……可是太嫩……嫩得很。”¹柯罗连科自认为最重要的一本书《我的同时代人的故事》,开笔于1905年,其中大部分写于1918—1921年间²。自传体主人公仍然是那位“探索者”,可是叙述的范围和语气改变了:作家从带抒情色彩的“片段”转向了描写同时代人的史诗画卷。

柯罗连科成长于一个和睦的大家庭。在这里,友好相处着两个民族(父亲的乌克兰族与母亲的波兰族)、两种宗教(东正教与天主教)和三种语言(俄语、波兰语与乌克兰语)。这是一个贵族之家,宗教之家,家规谨严。一家人起初住在日托米尔,后来迁往罗夫诺,父亲任县法官。未来的作家在十五岁那年,父亲去世,抛下了衣食无靠的孤儿寡母。



弗拉基米尔·柯罗连科

对俄罗斯文学,尤其是对屠格涅夫和涅克拉索夫作品的酷爱,使少年柯罗连科产生了对穷苦人的庇护者——律师这一职业的向往。可是罗夫诺实科中学没能给予他进入大学深造的资格,而再花一年时间以校外考生的资格应试必考科目,柯罗连科却又不能,因为家计艰难。1871年,他考入彼得堡工学院,只是数学学科让他觉着枯燥而又抽象。1874年初,柯罗连科转往莫斯科,考进彼得罗夫农学院林业专业。这时,柯罗连科已经不光懂憬写作而在试笔了。由于生活所迫,他不得不揽些校对、绘图和廉价的翻译等活计。

1876年,彼得罗夫的学生“闹学潮”被警察当局过分夸大,将柯罗连科推入了“钦定”(即不经审判和侦察)流放的“有害的煽动者”之列。他在晚年写道:“直至垂暮之年,我还担着那个危险的鼓动者和革命者的罪名,尽管我平生所为只不过是呼吁法制和人人享有权利。”³ 其他问题,柯罗连科统统归为“专制的干预”和“宪兵的杜撰”一类,使他蒙受了七年牢狱之灾、押解和流放之苦。

1880年下半年,“行政手段”稍有缓和,柯罗连科被从西伯利亚羁押站解回,留在了彼尔姆,在铁路上找了一份差事。写作进展得也很顺利(首都杂志上已刊出他的第三个短篇小说)。然而,1881年3月1日亚历山大二世遇刺身亡,于是要求宣誓效忠新天子。柯罗连科两次参加了集体宣誓仪式,可是作为流放者,他被要求进行个别宣誓。柯罗连科以未经审理而遭受迫害两年为由,予以书面拒绝,因此犯下了俄罗斯法典上未见规定的罪行。

1884年秋,雅库特流放期满之后,柯罗连科作出决定:如再要求宣誓——坚不从命。幸而未曾要求。

自西伯利亚归来后,柯罗连科定居于下诺夫哥罗德。在那里度过了他一生中最为愉快的十年:出版了第一本《随笔和故事集》(莫斯科,1886)。弗拉基米尔·加拉克季奥诺维奇幸运地娶了妻子,生了女儿。起初,只得有什么差事就干什么差事:当过码头售票员、剧作家协会代理,还当过下诺夫哥罗德档案室保管员。然而,这些差事很快就被记者和作家的工作取代了。

1892年11月,柯罗连科参与了转由米哈伊洛夫斯基主持的《俄罗斯财富》杂志的改造工作;1894年,成为该杂志的股东和文学编委会成员;1895年6月,充当该杂志的正式出版人;1896年初,迁居彼得堡,直接参与编辑部的工作。米哈伊洛夫斯基去世后,于1904年成了《俄罗斯财富》的主编和灵魂(“任何一期杂志都是编者的画像”,戈伦菲利德1920年12月20日在给弗拉基米尔·加拉克季奥诺维奇的信中写道⁴)。自1893年起,《俄罗斯财富》杂志上不断发表柯罗连科的新作品。革命前,这份民粹民主杂志坚定地经受住了一次又一次的书刊检查风暴:缓刊、停刊、被迫改名、诉讼等等。1918年,杂志同整个自由的俄罗斯报刊一道,用柯罗连科的话说,被摧毁了。

自1900年起,柯罗连科一直住在波尔塔瓦。该市在国内战争期间曾十来次易手,而且每一次都发生过大抢劫、大破坏、大搜查、大逮捕、大枪杀。每一次都要替某一方奔走斡旋。

最后一份请求宽恕书,他签于去世前的第九天。出国治疗——他拒绝了。

1918年,在彼得格勒庆祝柯罗连科65岁生日(他未出席)时,戈伦菲利德——难以置信而出人意料地——把弗拉基米尔·加拉克季奥诺维奇·柯罗连科称为超人,认为柯罗连科的超人之处在于他行为的“道德上的必然性”,在于他情愿做“胆小怕事和意志消沉者觉得似乎是不可能的”事情⁵。

早在19世纪90年代中期,柯罗连科就同自己的密友——《俄罗斯财富》合编人安年斯基一起,开始构思回忆政论小说《外省十年》。该书尚未涉及70年代整个一代人的历史。叙事性的构思显现于1896年秋柯罗连科同亚库博维奇的通信中。亚库博维奇从库爾干流放地给《俄罗斯财富》编辑部寄来一部中篇小说《青春》,并表达了撰写《当代小说》的愿望。柯罗连科在复信中支持《当代小说》的构思,因为正当舞台充斥着活跃的民粹主义之时,这种小说“或强或弱地在整整一代人中兴盛过”,而它的尾声就是“遥远的地方”。但是,他认为,通往这种小说的道路上不光有以“书刊检查”形式出现的不可克服的外部障碍:我们“自己尚不能在回顾时做到足够的平静而……‘客观’”⁶。亚库博维奇本人也表示,希望“能够克服一切困难”的人将是柯罗连科自己:“您,也就是您还能写出我们的小说。”⁷

1905年,书刊检查的气候大大缓和,柯罗连科着手撰写同时代人的艺术编年史。“本想充分考虑人们当前所关心的问题,从流放写起,”他在给兄弟⁸的信中写道,可是他克服了诱惑,从童年写起。然而,“生活的第一印象”结果是一场大火:“以黑夜为远景的”“血红色火焰的反光”。一幅与“火红年代”的俄罗斯现实交相辉映的图画。

在力图确定自己作品风格的过程中,柯罗连科做过各种式样的尝试:作品“近乎轻松读物,而非干巴巴的回忆”⁹;“是用回忆说明的”“真实的印象”,而不是传记,不是“自白”,不是“自画像”;同时,又是人生的历程。在这里,对“艺术真实”的偏爱让位给了“历史真实”(V,7—8)。最后,《我的同时代人的故事》包罗了柯罗连科创作的所有主要方式——艺术描写、回忆、抒情、随笔和政论。其中,后两种成分的比重逐渐增加,这也符合作家道路的总体方向。

在描写自己同时代人的高尚精神面貌的过程中,柯罗连科与读者同担忧,共疑虑。1916年,他把自己民粹思想的“初起和高潮”时期称为“刚刚燃起不久的希望之凄凉的瓦砾场”:自从那昔日的偏激尝试以来,我一直以怀疑的态度对待“一些现成的套话”,无论是“人民”还是“阶级”智慧的套话。他为自己选择了一条“凭自己的头脑”办事的“游击路线”¹⁰。

柯罗连科的少年时代,正赶上“俄国革命的幼稚阶段”(VII,249),可他却能够看出70年代的地平线上有种深色的云朵。对陀思妥耶夫斯基来说,这并非什么祥云,而是一大片预示着不可避免的历史灾难的乌云。说的是对历代革命者的一种可怕的诱惑(“只要达到目的,可以采取任何手段”)。柯罗连科回忆,这一令人不安的论题曾在青年小组里讨论过,

只有一位参与讨论的人坚持说：“可拿我自己来说，怕是做不到，怕是下不了手。(VI,144)”

对于柯罗连科，这一回答成了人生中的一个“决定性时刻”：没有“根基深厚的道德修养”，任何革命都是危险的，哪怕是必要的革命(VI,144)。

柯罗连科称之为“自己同时代人”的19世纪60、70年代的一代人登上了历史舞台，带着满脑子“否定的酒劲儿”，带着办事“非常激进而又非常幼稚的”冲动，以“一拍脑门儿就滚他妈的！”的办法，与一切“旧事物”决裂。对于形形色色的“平民知识分子”和“推翻者”，柯罗连科一向态度冷淡，因为他认为新事物只有当它建立在更高道德原则之上时才能采用。《我的同时代人的故事》一书中就有一个对涅恰耶夫的事业感兴趣的“破坏者埃德姆斯基”的身影。他完全秉承非常恶劣的传统，鼓吹“血腥恐怖”和“百万人头的必要性”，威胁说要“消灭卑鄙的人类”和生产“新的人种”，可自己结果却捞了个从商人手里得些外快的集市管理员的职位。就连涅恰耶夫本人也被柯罗连科列入“革命的骗子”(VII,376—377)。

然而，就在“一代平民知识分子”的生活中，柯罗连科也暗中听出了结束否定和厌倦敌对的旋律，觉察到青年人在追求“某种能够让人不计较生活——如果不是现实，至少也是生活条件——的东西”(VI,95)。柯罗连科常常喜欢引用涅克拉索夫的两句诗：

心里满是仇恨已经倦怠——
它熟知真理但缺少欢快。

曾在自己心中回荡的这种旋律，他也在迦尔洵的作品里发现过。在谈到70年代的人厌倦“否定和冷漠”时，柯罗连科常常使用一句套话：“以迦尔洵为代表的同辈人。”(VI,226—227)

以柯罗连科和迦尔洵为代表的一代人，当然是一个特殊的、高尚的群体。但总的说来，70年代的人多为涅克拉索夫另外两行诗句所鼓舞：“有种人修不成仁爱之心，只因他已厌倦憎恶之情……”

在1919年为《我的同时代人的故事》所作的最后一篇自序中，柯罗连科说到他自己同辈人的历史预感和他们“过去的错误及难以根除的习惯”时，建议对待他们要“有点儿同情心”(VI,7)。

对《我的同时代人的故事》最为言简意赅的评价，当属阿姆菲加特罗夫：“芳香四溢之作！”¹¹

历史为柯罗连科这辈人准备好了无情的结局：“刺刀专政”。正如作家晚年所说，“一下子把我们往后推了几百年”，超过“沙皇反动分子最为疯狂的梦想”¹²。

作家面貌

1918年,批评家戈伦菲利德在谈论柯罗连科时说:“他最杰出的作品,就是他自己、他的一生、他的为人。”批评家所指的不仅是作家面貌的道德魅力,而且是作家存在的特殊的内在和谐¹³。实际上,他是在发挥柯罗连科本人在《纪念别林斯基》(1898)一文中所表达的意思。对待作家的这种态度,当他的“鲜活形象”与“天才诗人们的优秀作品”(VⅡ,8)并列时,对于俄罗斯文化传统来说是很具有代表性的。

现代派文化同样也意识到诗人的个性是最高精神财富的代表和体现者。这种精神财富有时只是人们所追求的。布洛克就一直苦苦追求,断然不做庸俗的“时髦文学家”,因而在许多同时代人的心目中,他是“胜于诗人的‘人’”(茨维塔耶娃)¹⁴。

在俄罗斯的意识中,关于作家个性曾有一种完美的概念。这种概念,在柯罗连科看来,很少与现实中的个性相吻合,但也有一些“珍稀的例外,这里两种概念往往吻合得严丝合缝而不可分离”(VⅡ,13)。这种例外,他认为就是别林斯基、格·乌斯宾斯基、契诃夫、列夫·托尔斯泰。

同时代人(接着还有后来人)给柯罗连科分派了一个俄罗斯文学上的特殊角色——仁人君子和社会苦行僧。之所以这样做,是因为人们明白,在文化的整体发展中,非美学范畴有着自己相当大的意义:艺术需要艺术天才,同时也需要“艺德天才”。艺德范畴比艺术范畴更为经久,因为后者需要不断更新。为实行“新道德”(尼采的或者无产阶级的)而扬弃“旧道德”的一切尝试,无不以社会和文学的灾难而告终。因此,尽管把艺术从“道德的桎梏”中解放出来的要求时常旧话重提,但是主宰世界文化圣坛的依然是“艺术和道德密不可分”的信念(托玛斯·曼)¹⁵。

对于“描画精美的”作家面貌的社会意义,乐于并善于强调的是高尔基。他始终呼唤与同时代沽名钓誉和自私自利的作家相反的俄罗斯老作家、“为真理而甘受苦难的教徒”的圣洁面貌。列夫·托尔斯泰刚刚去世,高尔基就写信对阿姆菲加特罗夫说,柯罗连科是“唯一能够引领我国文学的作家。此人不党不派,出言严谨,接人待物得体而又温和;他让许多人感到敬畏。所以,毫无疑问,感化法院法官的角色——能胜任的是他……”¹⁶作为回复,阿姆菲加特罗夫写了一篇论柯罗连科的文章——俄罗斯文学批评史上的一篇佳作:“在罗斯,许多作家都比柯罗连科‘时髦’……但是在罗斯却没有哪位作家能受到社会如此的爱戴和信赖……只要去了解一下柯罗连科,你就很容易相信他的为人。”批评家表扬了柯罗连科为时事评论工作和《俄罗斯财富》的编辑工作所做的默默无言的、“不声不响的”自我抑制:“一双白净的手,却坚定不移地甘做着粗活……”¹⁷

柯罗连科本人从来“没想过”要同俄罗斯文学大师们“一争高低”(X,361),并且在评



说列夫·托尔斯泰时用了这样一句话：“我们，是凡人。”(VⅡ,125)90年代后半期，柯罗连科对自己和自己的创作时常感到不满。这种情绪反映在中篇小说《画家阿雷莫夫》(1896)里，可是不愿表露心迹的作家在《俄罗斯财富》杂志付印前的最后一刻将它从版面上撤了下来，生前再没发表。

中篇小说的主人公热衷于明暗技法和实物“亮点”，所画多为草图和习作(柯罗连科短篇小说常用的副标题)。它们所表现的是伏尔加河的河滩、孤独的黑杨树、废弃的小船、装着沙子的箩筐和树皮草鞋等等。在一些巡回展览派画家的风景画和习作中，有时无意中就显露出向印象派技法的转变。

中篇小说里有一场“深夜对话”，画家说到要放弃自己过去的信念，赞成“永恒的、纯粹的、神圣的艺术”，像海鸥飞翔一样自由的艺术。“而我就是那只海鸥！”阿雷莫夫大声喊道，同契诃夫的女主人公相似，可是没有她那种悲剧式的沮丧。写于同年的两部作品——妇孺皆知的《海鸥》和不见经传的《画家阿雷莫夫》——刻画了同一类“自己不安分又叫人不得安宁的”、不满自己和周围人们的画家。但是在契诃夫的笔下，艺术上的“旧”与“新”分配给了两个人物(特里果林和特烈普列夫)，而在柯罗连科的笔下，则放在一个活人——有条裂缝分开的活人身上，因为“任何东西一哆嗦就消失了”，就像阴天的景物。

画家阿雷莫夫还是一位律师，一个为百姓打官司的辩护人。“妨碍美术写生自由和爱好”的，是一种同样具有支配力的和本性上固有的东西。这部分是内心的责任感(“有种罢手不管的非常大的诱惑力”)；部分是画家的守旧思想(“对正在消逝的事物的惋惜”)；部分是对改变着自己“本色”的那些人的厌恶。一直折磨着阿雷莫夫的，是对自己草图零零碎碎的不满和对几大幅油画作古典主义完善的挂牵。这种对于严整性、大长篇、历史画卷的向往，也一直伴随着柯罗连科、迦尔洵、契诃夫。

柯罗连科明白，艺术形象要比他从格·乌斯宾斯基那儿接受来的“……形象和政论的混合体更长寿”(VⅡ,15)。但是他，同画家兼律师阿雷莫夫一样，被不可抗拒地推上了自我放弃之路，因而作家最后只好对“全力投入‘艺术’创作”(X,382)的尝试“推手作罢”。柯罗连科依然忠于自己的“本色”，尽管多次发誓不再撰写政论文章而“在空闲的时候理一理小说创作的家当”(X,318)。

当然，自我牺牲的悲剧不可能没有损失。同时代的许多人在追求“理论、道德和艺术的永恒价值”的过程中，戈伦菲利德写道，宁愿选择完全献身于“诗歌创作”，以免为“生活完美的事业”作出长期的牺牲¹⁸。然而，几乎所有撰文评述柯罗连科的人，都为他立场的道德必然性所折服。“柯罗连科的艺术”，1922年阿尔达诺夫说道，“受害于他性格的优点和他学派的缺点。他过于温和，过于爱惜和尊重别人，所以没能成为一个伟大的作家”¹⁹。可是柯罗连科并没奢望过“伟大”这一称谓——用巴丘什科夫的话说，他是当代“最为需要的”作家²⁰。1925年，高尔基好像给自己对柯罗连科的许多评价做了个结论：“……一位俄罗斯作



家的完美形象。像他这样的人很长时间都出不了一个。再说,还会出现吗?²¹”残酷无情的时代开始了,因此旧派作家似乎注定要消失。

作为 19 世纪的真正的儿子,柯罗连科认为,文学和宗教的任务是一致的,因为艺术家的使命就是“在世界走向毁灭的混乱中”唤起人们的“勇气、自尊、庄重和沉静”²²。在早年的复活节寓言《老敲钟人》(1885)里,他道出了自己的信念,说人类友善使者的行列不可能中断:“唉,快派人来接班哪!老敲钟人敲完钟啦……”这句话不止一次地出现在回忆柯罗连科的文章里。

每个艺术家都在描绘自己的“世界幻景”

柯罗连科不止一次地回忆起莫泊桑的这一论断,认为它甚至说的就是俄国现实主义的峰极现象——列夫·托尔斯泰的创作。在格·乌斯宾斯基那些吸收了像报刊通讯和统计数字这种超客观成分的文艺—社会特写中,柯罗连科所看到的首先是“一个不安而又强大的灵魂”(Ⅶ,40)的个人痛楚和强烈忏悔。

“平庸的唯物主义”及其客观“反映生活”的简单化的艺术观,从未引起过柯罗连科的兴趣;早在 1888 年他就写道:这里“包含着一个平庸乏味的老生常谈和一个非常有害的错误认识”²³。这老生常谈,他认为就是人所共知的文学与现实的“因果”关系;而错误,就是“反映论者”和头脑过于简单的“泰纳的追随者们”的武断——文学是外在物质世界的一面镜子,而非“活生生的、运动着的、自我完善中的灵魂的工具”,这个灵魂所追求的“不是简单的反映,而是否定或颂扬过程中的反映”²⁴。在这里,柯罗连科更接近于米哈伊洛夫斯基的主观文艺观。如果说艺术家是一面镜子,那就应该附上一个非常重要的补充说明——活的。在艺术家的“创作深处”,都有一个“重新组合和搭配的过程”,都会出现自己的“世界幻景”,它“同所感知的世界本身”一样,纷繁复杂而又多姿多彩(Ⅶ,96)。因此,“契诃夫的世界”、“托尔斯泰的世界”和“柯罗连科的世界”,都是不同的世界,尽管现实是同一的。

同时,柯罗连科认为自己属于“旧派”作家,因此常常声明,“真实现象的幻景”不同于出自陀思妥耶夫斯基“病态精神深处”的或者出自“现代派幻想雪暴”的“空想幻景”(Ⅶ,97—98)。“象征是一种合法的东西”,只要它不变成“干巴巴的公式”(Ⅹ,298)。艺术应当遵从大自然的习惯,因为大自然喜欢的正是红花绿草、松声竹韵和奇味异香,追求的就是形式的多样和复杂,而不是简化(Ⅸ,66)。

柯罗连科在敬佩车尔尼雪夫斯基和泰纳的同时,也看到了唯物主义美学的短处。对于现实主义的极端性,他有一种“本能上的厌恶”²⁵。在谈到实证主义者伯克利、毕希纳和福格特的时候,柯罗连科常常提及泰纳,因为他把“莎士比亚笔下一些主人公的强烈欲望”解释成他们是在“往肚子里填塞生牛里脊和啤酒”(Ⅴ,303)。“原先的唯物主义看起来简直可

笑”，1920年他得出结论说²⁶。

在现实主义和象征主义对立的那段时间里，柯罗连科和契诃夫给人的感觉都像是“实证主义者”。这只有在作如下意义上的理解时才是正确的：两位作家都不是宗教观念上的信教人，都不曾越过神秘主义的界限，都不曾断然离弃“居住的城市”，不过也都没忽视“所向往的城市”。如果借用曼恩对契诃夫含蓄的批评，那么可以说，他们曾经是“实证主义者是因为谦虚”，因为对“伟人专利许可”无覬觐之心，也因为对“故意贬低”科学一向反感²⁷。但是，“极端唯理论”，在柯罗连科看来，比“任何最幼稚的信仰”还幼稚（VI，132）。生活连同自己的所有的悖论都无法标进逻辑示意图，而需要看着一颗颗指路的明星。对崇高境界的向往不仅始终存在于柯罗连科的创作之中，而且其特点具有一种宗教信徒的顽强精神。

柯罗连科赞成发展而非摒弃的各种继承形式，因此建议以莫泊桑关于“世界幻景”艺术的论题来补充“对客观真实性的追求”（X，217—219）。现实主义，“仅仅是我们时代产生的（写于1887年——本章作者注）一种艺术方法”，而方法一旦变成目的，就将不可避免地出现“屈辱而又庸俗、自在而又自满的”自然主义（VIII，295）。因此，无怪乎柯罗连科在19世纪80、90年代之交曾同情过梅列日科夫斯基的探索，可不久就对这些探索感到失望了，因为在他看来，对极端现实主义的正当反应必然会过头。

对60年代的唯物主义基本理论进行十分明确的重新思考，是柯罗连科在19世纪80年代后半期开始的。“我们错了”，1887年他对一位好朋友说，“我们不久前倡导的唯物主义留下了那么多可以质疑的地方”，而“生活却包含着某种谁也没能彻底弄明白的东西”，这东西被认为同某种“猜不透的谜”有关系，而同这种谜是“使人情操高尚的接触”，“我们……自己心里有所感觉”²⁸。同样是在1887年，柯罗连科建议在从前的学派崩溃之时，“理智烧毁旧的表述方法并寻找新的表述方法”之日，要依靠构成艺术主题、与猜谜有关的感觉和“相信生活的意义有关的感觉”²⁹。

唯物主义世界观的剧烈而痛苦的改变，表现在中篇小说《两面论》（两个版本：1888和1914）中。小说假如使用高尔基后来与关于柯罗连科和他的时代的回忆录同时写成的短篇小说《谈空论的危害》这一标题也很合适。很可能，高尔基这个短篇的构思正是发端于柯罗连科的中篇小说。至少两部作品中与空谈打交道的结果都是呓语梦幻不断的一场大病，医治的结论就是：“要做自己的主人”（柯罗连科）或者“凡事要有主见！”（高尔基）

柯罗连科笔下年轻的主人公起先为“实在而明确的唯物主义思想”和伯克利和福格特那样的“唯物主义诗人”所吸引。福格特的公设（“思想是脑子的分泌物，正如胆汁是肝脏的分泌物一样”），看起来“显而易见而不容置疑”。以“浑厚的男中音”宣扬崇拜唯物主义决定论的是一位教授——达尔文主义者（“而适应，先生们，是人生的法则……”）。他同时还希望“科学思想”能够渗入一般思想的领域。但是主人公健全的潜意识一直在抵制这种仅仅在大自然的低级阶段方才适用的“生活公式”。据柯罗连科自己承认，他曾经赞同过米哈依



洛夫斯基的观点,因为米哈伊洛夫斯基坚持不懈地同各种形式的决定论,包括同社会达尔文主义以及过分追求自然科学在社会体制中的领导作用进行着论战。带有社会达尔文主义倾向的讲座所使用的解剖挂图,在柯罗连科的眼里,渐渐具有了某种令人讨厌的隐喻意义:四面墙上都是“指导健康生活的”挂图,上面画着切开的胃,肠子和膀胱的剖面。两副人体骨骼在讲台的两端垂手而立,有气无力地蜷曲着双膝,把头颅歪向一旁,仿佛在认真地听讲(Ⅳ,341—342)。僵死的标本应该能加强教授的论证的分量,因为他力图摧毁那些把人的“传统王国”和纯生理功能分割开来的隔膜。福格特和达尔文的忠实献身者们试图将“人的面孔,笑逐颜开、沉于幻想的面孔”,同某种“生理机器”或者某种“化学制剂”的作用相比拟。结果,将主人公从“犬儒主义的分析”和“令人窒息的精神冷漠”中解救出来的,是对书本玄学不够敏感的一位“笨蛋”学生的积极而忘我的努力(“又是这可恶的空谈……”)。人得到爱,通过的是另外一些途径。

中篇小说是以“生活,生活……”的呼喊结束的,也这就是说,存在的全部价值还原了。而这些价值,庸俗的唯物主义者应该认为只是“道具、宣言”。生活的主要内容在于“心里亮堂”,而不在于接受那些科学的公式和意识形态化的图解。

五年之后,“我要生活!生活,生活!”的呼喊从契诃夫笔下“陌生人”的嘴里冲了出来。此人“一辈子就没生活过”,他无非是个为革命事业效力的心甘情愿的俘虏。而这里所表示的不是通常认为的那种的“思想崩溃”,而是心灵的康复,对生活完满的追求。就是米哈伊洛夫斯基的《塔沃尔京童话》(1885,长篇小说《奥拉杜什京的功名》中的一章)里,女主人公——一位民意党人(“唉声叹气的姑娘”)在回答她在哭什么的问题时也说:“想要幸福!”

同实证主义以及被狭隘理解的“社会服务”的争论,也表现在《盲音乐家》(1886)里。书中展现了纯理性主义思维(加里波的义勇队战士马克西姆舅舅)和直接感情(主人公的母亲和恋人)之间的某种较量。同时,关于主人公性格的这场争论,是按柯罗连科的方式,即以两种矛盾的情感谐调结合的方式结束的。

起先,被公认是坏蛋和莽汉的马克西姆舅舅,在自己的“引以自豪的教育设想”中看到盲孩子是生活斗争中的“新兵”,并试图影响他的意志、意识和生理发育,“在自己门生的战旗上写下”“为着受冤屈的人们而受煎熬的人”。马克西姆舅舅反对温室条件、陷于个人痛苦、追求不可能的东西、对生理不可能给出明确答案的一些问题感兴趣。他那“四四方方的脑袋”(这一生动的细节重复了两次)里装着60年代思想的整个复合体。他对这些思想信服得五体投地,从而始终博得柯罗连科情不自禁的尊敬。假如马克西姆舅舅的培育计划没有生活和音乐的神秘力量以及两个女人“爱的默默奉献”的干预,那么主人公就可能成为一个,用柯罗连科的话说,地地道道的实证主义者,就像那位失明的编外副教授。这位副教授认为作家没能吃透盲人的心理,因为天生的盲人没有对光的渴求,即便不知道无法企及的发光世界那诱人的秘密,他也能觉得“满意而又幸福”³⁰。然而就是从“心满意足的”编外

副教授的话里,柯罗连科也觉察出有种“后患无穷而又根深蒂固的”不满情绪,而经过艺术提炼的性格本来就应该向往不可能得到的东西(X,546)。同时,这种“对不可能得到的东西的忧烦”(用盲主人公母亲的话说)在吉皮乌斯的名作《歌》之前老早就喊了出来(“啊,但愿世上能出现不可能有的事儿……”)。

然而,马克西姆舅舅最后还是没再坚持根深蒂固的实证主义,并与自己的创造者一同发出了忏悔:“我错了……”他承认无意识的影响力,承认会为从来没得到过的东西而苦恼,并以应有的直率否定了自己以往教育的狭隘性(“让这些课滚蛋去吧!……老师当久了,就会让人蠢得可怕。”)。这时,致力于培养勇敢精神和对他人疾苦同情心的马克西姆舅舅,往盲音乐家那不安的心灵里添加了某种平衡因素。“老战士”“没白活一世”。他也克服了自己的盲点——世界观上的盲点。实际上,摆在我们面前的是一部小“教育长篇”。在这部“教育长篇”里,得到精神升华的不仅仅是小男孩那颗正在成长的心灵,而且还有他那几位从片面走向生活完满的教育者。

通过埃维莉娜(柯罗连科并非无缘无故地选择了自己母亲的名字)描写了另一个领域——一个同社会运动格格不入的领域。心灵深处生活的这一领域,是坚信自己有权单独存在的“优秀禀性命中注定的”(“各人有各人的生活道路,诸位先生”)。这一艺术形象,同柯罗连科笔下的所有形象一样,在苏维埃时期曾经历过一种革命化——人们试图将其同“革命熔炉中的俄国妇女的光荣而可怕的命运”³¹联系在一起。其实,任何剧烈的社会风浪都让捍卫享受自己“被魔化的寂静”权利的埃维莉娜感到害怕。马克西姆舅舅让她觉得“可怕”,尽管盲主人公一再说他“心地善良”。然而,埃维莉娜的“自私”生活(从60年代正统观念的角度来看)在自己的范围内也能够作出自我牺牲并能够同情他人的疾苦。埃维莉娜的爱是伴随着泪水和“我可怜……”这句话成长的,也就是按照基督教的原理成长的,因此同样与“革命熔炉”毫不相干,无论是车尔尼雪夫斯基式的,还是高尔基式的。

按照柯罗连科自己的说法,中篇小说的主要艺术任务并不在于揭示天生盲人的心理,而在于揭示全人类为得不到的东西而苦闷和“为生活完满而苦恼”的心理:“这种苦恼(比如,为诺瓦利斯的蓝色花朵而苦恼)在整整几代人的身上留下了痕迹”³²,而且,尤其是在“年轻而活跃的俄国浪漫主义”向往“神秘的蓝色花朵”——一种“保持了革新活水”³³的民族精神的70年代。不久,就是那种浪漫主义的向往变成了对“青鸟”的找寻(X,546)。

两种看上去似乎截然不同的唯心浪漫主义的明显的内在相似性,是梅列日科夫斯基在1893年指出的。他在当时的民粹主义的一个分支里看到了“新唯心主义的因素”,而在柯罗连科的短篇小说《马卡尔的梦》里看到的甚至是“宗教灵感”³⁴。同样很有意思的是魏尔兰的评论,流传至今的有两种版本。读完《盲音乐家》的译本之后,这位法国象征主义的宗师说道:“……目前我们还在争论象征主义,可你看年轻的俄国作家已经作出了现成的榜样。”³⁵保存至今的还有译者别尔里尚(《兰坡传记》的作者,魏尔兰的朋友)1894年4月26



日所写的一封信,他在信中告诉柯罗连科,魏尔兰非常赞赏作家作品的法译本,并且认为柯罗连科比现实主义者和象征主义者之间“愚蠢的争论”要高明³⁶。魏尔兰表现出了敏锐的洞察力,因为柯罗连科在80年代末期就不止一次地撰文提到,文学艺术的新流派必然产生于现实主义和象征主义的统一体。

此外,还可以引用一下安德列·别雷的见解。俄国象征主义的解释者在1933年写道:“……从头到尾读完了柯罗连科的所有作品;于是为兰坡做梦也想不到的关于色彩声音的论文而感到兴奋不已;我理解《盲音乐家》,少年时代起就没再重新读过它。因为某些东西我倒觉得柯罗连科要高于屠格涅夫和冈察洛夫。”³⁷顺便提一下,使别雷想起兰坡的“彩色十四行诗”的那篇内容丰富的“论文”系出自马克西姆舅舅之口:“我觉得,在一定的灵魂深处,来自颜色和声音的印象一般都是作为同类的印象铭记下来的……一般来说,声音和颜色都是一些相同的内心活动的象征……”红色“是一种狂热、罪孽、暴怒、愤恨和复仇的色彩”。蓝色是开朗、宁静、母性眼睛的色彩。绿色“给人的感觉是舒适、满意、健康”。白色是“悲哀和死亡的象征”。早在这以前母亲就曾试图用“色彩”给孩子解释过“声音”。柯罗连科还运用了——用别雷给出的恰当定义来说——“声音风光”。比如,传达“第一个冬日的诗意”用的是“室外咯吱咯吱的脚步声”、“外面各种声响所带来的特别的‘寒意’”等等。

《盲音乐家》的确无愧于魏尔兰的高度评价。后来,使柯罗连科接近新艺术的一些特点逐渐消退了,至少是他的创作中随笔和政论手法(“事实、场景、思维和印象”,正如《荒年》的副标题所列)使用得越来越多的缘故吧。而且就在1912年,柯罗连科突然宣称狄更斯的姓氏“银铃般的响亮”。

在青年时代,柯罗连科曾是屠格涅夫的热烈崇拜者。屠格涅夫的创作似乎为俄国文学向艺术印象主义过渡作好了准备(这一点提到的人很多,从梅列日科夫斯基到艾兴包姆)。后来,在20世纪开头二十年的文学里长出茂盛幼苗的浪漫主义诗歌的成分,从19世纪80年代起就在柯罗连科的作品里渐渐萌芽了,只不过方式适度而又有节制而已。这包括不定人称短语(“一种难以觉察的东西在白花花的胡须底下滑过”;“好像有的在喘气,五大三粗,筋疲力尽……有的在抱怨和生气……又好像有的在床上翻来覆去,不停地哼哼”)。在短篇小说《夜间》(1888)里,出现一个令人害怕而无定形的“小黑团”(很像索洛古勃笔下笨球的胚胎)和一个小孩夜间噩梦里出现的没脸也不说话的“绿先生”(像个穿绿衣服的怪物)。高尔基著名的“海笑”的类似物也见之于柯罗连科的短篇小说《瞬间》(“闪闪发光的波涛在神秘地发笑”)。类似的结构恰倒好处地运用在他的修辞中:小木屋“胆怯地眯缝着眼睛,不知所措,战战兢兢”,书架“侧耳细听着似乎嘲弄而克制的沉默”,油灯发出“哀怨而可怜的吱吱声”,工艺学院的大楼露出一副“聪明相”,等等。

19世纪80年代,柯罗连科撰文论述过“创作过程中的‘无意识’成分”,甚至“月夜狂”成分。而且这对于他还是一条“公理”(X, 102)。在他的许多短篇小说中,主要情节就是梦,