

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

谷羽、王亚民等 译
高莽 插图 谷羽 审校

IV

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

IV

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 马克西米里安·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

第二十九章

象征主义后文学* (综述)

◎波格莫洛夫 著 王彦秋 译

至 1900 年代后半期,当象征主义在俄语诗歌和散文领域取得辉煌成就的时候,它也开始明显地呈现出危机的征兆。这种情况的首要原因是已经变成文学时尚的象征主义的全球性普及。文学形式上的创新堂而皇之地演化为对已知宝藏的寻找,生活创造变成了粗俗的尼采主义或者廉价的恶魔主义,历史文化方面的渊博知识仅仅表现为对通俗术语和大众神话的挑挑拣拣,而深奥的神秘主义则只剩下流于肤浅的模仿。正是在象征主义这个 20 世纪初俄罗斯文学中成果最为丰硕的流派的时代,俄国形式主义学派在 15 年后描述的文学演化机制(自动化和陌生化)成了高度有效的机制。

不久前刚刚开辟的文艺创作领域,是面向不断趋于狭窄的精英阶层,而更强有力地开发这个领域的愿望,产生了寻求更为广泛的读者的需求,这就不可避免地要把作品通俗化,随之而来的便是文本组织原则的艺术简化。这样一些作家,如巴尔蒙特、索洛古勃、梅

*. 原文的标题按照词形和翻译习惯似应为“后象征主义”,但是这里所讲述的并不是一个类似“后现代主义”这样的确定的文学流派,而是对象征主义后的各种现代主义文学现象的综述,为避免产生歧义,译者将其译为“象征主义后文学”。——译者注

列日科夫斯基以及部分阶段的勃留索夫，他们的创作的发展方向清楚地证明了他们的创作在走向越来越广的读者群体。通过在一些应该充当纲领性作品的文本里加上图示说明，这些作者的作品里的主要神话成分不仅（与其说）成为深奥世界观的财富，也成为大众时代意识的财富。

这种状况首先被象征主义者作为自身反思的对象。围绕着“神秘主义的无政府主义”进行的辩论，对巴尔蒙特在1910年代后半期的作品集的激烈否定，一系列反对机械模仿象征主义感受方式的文章，与列昂尼德·安德列耶夫德这一时期的创作（按照许多评论家的观点，这一时期的创作庸俗地歪曲了象征主义认真开发的题材）坚决划清界限的举动——所有这一切表明了对1907—1908年左右俄国现代派创作上较为自主的那部分的单纯文学上的排斥。

同时，文学和批评完全依靠精英刊物（几乎所有象征主义杂志都是精英杂志）而生存，已经既不能满足作家，也不能满足读者。一些较有知名度的作家定期尝试在更多的刊物上发表作品，不管是丛刊（比如《野蔷薇》，布洛克和索洛古勃在上面系统地发表作品）还是杂志（比如，1908年以后的《俄罗斯思想》），甚或报纸，就很说明问题。

1909年末和1910年代上半期的一些事件对于象征主义的命运来说至关重要。1909年11月30日，安年斯基逝世。许多自认为“克服了象征主义”的诗人都把他当作自己的导师。1910年春举行了几次论争激烈的会议，会上讨论的是与象征主义历史，尤其是象征主义理论相关的问题，那是在“自由美学协会”和彼得堡的“艺术词语捍卫者协会”¹召开的。论辩在《阿波罗》杂志上继续，在该杂志上首先发表了维·伊万诺夫的《象征主义宣言》和布洛克的《论俄国象征主义的现状》，随后刊登了勃留索夫专门写的文章《论“奴性言语”，替诗歌辩护》，再随后是别雷的《花冠还是光环》，在杂志编辑部的强烈要求下，论辩才就此停止，没有再继续下去。

1910年春发表的安年斯基的《小柏木箱》被许多人视为俄语诗歌发展史上的新成就：“1910年是象征主义的危机年，是列夫·托尔斯泰和科米萨尔热夫斯基去世的一年。”——阿赫玛托娃写道。²看来，在她那一代的意识中，1910年的确是某种意义上的圣礼日期，因为一系列事件直观地证明了俄罗斯文学中越来越强劲的“克服”象征主义的倾向。从日尔蒙斯基那篇相当著名的文章《克服了象征主义的人们》³中借来“克服”一词的同时，我们也十分清楚，完全意义上的克服在文学上是不可能的。不管某种新东西看上去有多么广阔的前景，它都不能抹去先前的任何东西。自然，象征主义也继续存在着，只是它部分地变了样，与那个自认为是来代替象征主义的文学产生了某些内在的关联；它的另一部分则保存了规定的特点，甚至继续发展着那些要么是在萌发时就奠定了的，要么是在历史发展进程中形成的潜在因素。很难说继象征主义之后进入俄罗斯文学的流派比1910年代和20年代初的象征派作家赋予俄罗斯文学的作品更为厚重。安德列·别雷的《彼得堡》，布洛克的



第三卷诗集、《玫瑰花与十字架》、《十二个》，沃洛申国内战争时期的诗歌，毫无疑问都在俄罗斯文学的最高成就之列。然而沿着与象征主义提出的那条道路不同的其他道路前行的可能性本身，却是相当实际的。

虽然如此，接下来的运动方向却大为迥异。相对准确地区分出来的有两条路线——阿克梅主义和未来主义，此外还有“新农民”诗歌。

象征主义文学和象征主义后文学之间分界的主要时间标志可以用如下方式划出。

《天平》和《金羊毛》停刊后，俄国现代主义的主导杂志改为《阿波罗》。最初一段时间它的文学部分的思想主宰是安年斯基和维·伊万诺夫，但是在安年斯基逝世和伊万诺夫不再与杂志合作以后⁴，所谓的“年轻编辑部”走上了杂志领导前台，其中包括古米廖夫、库兹明、奥斯林德尔、兹诺斯科-博洛夫斯基，站在他们一方的还有杂志出版者马科夫斯基。《阿波罗》发表了勃留索夫对维·伊万诺夫的《象征主义宣言》的回应之后，古米廖夫给勃留索夫写了一封信来表达这个编辑部的好感（其中的杂志名字写错了）：“您最近在《天平》上的一篇文章征服了我，其实，它也征服了整个编辑部。”⁵就这样，《阿波罗》以浅显易懂的方式告诉读者整个象征主义运动的方向改变了：在“巫术派”和勃留索夫的论辩中它选择的立场是站在勃留索夫一边，这导致了维·伊万诺夫的离开，导致了与布洛克的严重冲突（他自身也有更为具体的、私人的原因），也导致了与别雷合作的事实上的中断。当然，这些排斥的直接理由可能完全是不同的，但是它们的共同源头却毫无疑问地在于编辑部的立场。

然而勃留索夫没有接受马科夫斯基的邀请，他拒绝担任杂志文学部编辑，《阿波罗》几乎完全掌握在“年轻编辑部”的手中，这在批评活动方面表现得尤为突出：关于俄罗斯诗歌的书信由古米廖夫撰写，《俄罗斯小说简论》由库兹明撰写，而戏剧评论由奥斯林德尔撰写，三人都热衷于“美妙的清晰”（尽管这个概念十分模糊不清，它主要是被作为文学运动的方向来理解的，而不是美学原则的总汇）。

1910年，未来派宣布登场：3月份出现了文集《印象派艺术家工作室》，参加者有布尔柳克兄弟、赫列布尼科夫、库里宾。稍晚一些，4月份，出版了文集《判官园地》，在里面发表作品的除了布尔柳克兄弟和赫列布尼科夫以外，还有古罗和卡姆斯基。⁶

与此同时，象征主义出版社“缪萨革忒斯”小组在莫斯科开始活动，他们的主要目的是往年轻人的头脑里灌输象征主义美学原则，但是又相当迅速地接受了由那些追求“克服象征主义”的年轻诗人、批评家和思想家组成的自由共同体形式（比如，未来的“抒情诗人”群体中的大多数参加安德列·别雷领导的节奏小组的活动；在由埃利斯领导、以雕塑家克拉赫特的工作室为聚会地的小组里，帕斯捷尔纳克于1913年初作了他的第一次公开报告，题为《象征主义与不朽》）。

然而在《印象派艺术家工作室》和《判官园地》出版之后，外部活动基本上没有接续下去，显然内部发生了明显的动荡。这一次纷争的爆发是在1911年底。11月伊戈尔·谢维里

亚宁出版了小册子《开场白——自我未来派》，其中“未来派”一词是作为确切的术语定义而出现的。此后他又立即与伊格纳季耶夫建立了联系，到1912年初，他们创立了《自我诗歌学园》，加入其中的除了谢维里亚宁本人，还有戈·伊万诺夫、戈拉里-阿列利斯基、奥利姆波夫和伊格纳季耶夫。⁷

当时还有一个组织“诗人行会”，由“理事”古米廖夫和戈罗杰茨基充当形式上的领导（第一次会议于1911年10月20日召开）。⁸这个组织初期是“无党派的”团体，但是在多数相当知名的“行会”成员那里很快就确定了与象征主义对立的路线。⁹1912年几乎整整一年，“诗人行会”逐步制定了这个“来接替”象征派的流派对诗歌的总体要求。这些观点在各种公开场合“巡回”演说，最终在1913年1月号的《阿波罗》杂志上发表了古米廖夫和戈罗杰茨基的两篇阿克梅派宣言。第三篇是曼德尔施塔姆的文章《阿克梅派的早晨》，但是这篇文章没有发表。

1912年全年，自我未来派和立体未来派的活动相当积极，他们出版了大量的文集（最著名的和具有标志意义的是1月份出版的《给社会趣味的一记耳光》）。自我未来派内部发生了复杂的分化和融合过程，最终的结果是戈·伊万诺夫和戈拉里-阿列利斯基离开了这个群体，转而声明拥护“诗人行会”（前者后来还声明拥护阿克梅派，不过，没有得到这个流派主要代表的支持）。与其相反，立体未来派团结了自己的力量，不仅共同出版书籍，还组织一些声势浩大的演讲，甚至参加各种绘画和戏剧活动。

在阿克梅派和未来派运动中，对象征主义的态度是各不相同的。如果说阿克梅派声音与先前的诗歌，尤其是象征派诗歌（尽管与它存在很多分歧）有继承性关联（正如古米廖夫所断定的，“……象征主义是当之无愧的父亲”¹⁰），那么未来派却反其道而行之，宣称完全放弃整个文学传统。然而实际上这两个象征主义后的文学流派无论哪一个都与象征主义有着起源演化关系。比如，在安德列·别雷、斯捷彭和埃利斯领导的“缪萨革忒斯”出版社的各小组里，“离心机派未来主义者”帕斯捷尔纳克和博布罗夫开展了初期的活动。几乎所有阿克梅主义者都经历过“艺术词语捍卫者协会”的历练。“诗人行会”是与那个“……捍卫者协会”同时出现的，但它避免了维·伊万诺夫的压倒性的影响，参加它举办的会议的不仅有阿克梅派成员，还有克柳耶夫、洛津斯基、赫列布尼科夫；它还计划（但没有实现）与伊戈尔·谢维里亚宁建立联系。赫列布尼科夫是作为维·伊万诺夫和库兹明的学生开始写作的。谢维里亚宁的第一本书受到了索洛古勃的欢迎，索洛古勃还为其撰写了序言。马雅可夫斯基提到过安德列·别雷对自己早期创作的影响。在利夫希茨和波里沙科夫的诗歌中可以感觉到勃留索夫作品的影响力。很典型的一个特点是，在未来主义者的圈子里时常发生对自己同僚的攻击，原因正在于那些同僚是象征派的后继者，他们没有彻底摒弃象征主义。¹¹

然而关于象征主义文学和象征主义后文学的原则上的区别很难做出一致的解答。有一系列文章试图把象征主义后文学确定为统一的体系（当然同时也意识到这个体系存在

外在的分化,它分成一些单独的子体系,既有群体的,也有个体的),同时,作为确定这种体系的根据,曾拟定出各种各样的哲学和美学观念。比方说,叶萨乌洛夫提出把绝对宗教意义上的集结性范畴视为象征主义后文学的主导思想,集结性范畴由于在个体的艺术意向中得以实现而引起向俄罗斯东正教认识的回归。¹²提出这一看法的同时他还认为,阿克梅派诗学是令我们感兴趣的现象的“语义内核”,这就导致把未来派看作是象征派的合法继承人,因为它从根本上反东正教的。这样一来俄国未来派的全部艺术价值和反映的问题就被排除在象征主义后文学之外了。对此观点很难苟同。

丘帕把象征主义后文学放在更广阔的语境下进行研究,他在著述中指出文学的演变是“艺术性模式”的更迭,在这个更迭过程中象征主义后文学开辟了一个全新的发展阶段,而象征主义则是一种过渡形式。赋予象征主义后文学这样的意义的理由是艺术交际主体之间关系的变更,也就是作者和读者(听众,观众)之间关系的变更。放到第一位的不是创作者,而是创作者与接受他的艺术表达的人之间的契合。20世纪上半叶在文学方面扮演重要角色的所有流派都存在这种契合:先锋派表达在颓废的孤独中的那种极端的绝望,社会主义现实主义生成极权意识来强行消灭这种孤独,新原始主义传达的精神指向是群居的、树立权威前的(也就是还没有受到孤独或者极权压迫/屈从的诱惑)意识,还有,新传统主义是走向新的、集结性意识的突破口。¹³这一理论的确包罗了20世纪文学事实中的绝大部分,但是通过仔细研究文学史,不得不说,它的诱惑力有些减弱,因为从这种看待事物的角度出发,新传统主义这一美学发现的归属者应当不是阿赫玛托娃和曼德尔施塔姆¹⁴(根据作者的观点,加入他们队伍的还有《日瓦戈医生》的作者帕斯捷尔纳克、布尔加科夫和布罗茨基),而是维·伊万诺夫和“第三约教会”创始人梅列日科夫斯基夫妇。教会性这个标准把他们与仅在俄罗斯东正教里才有可能实现的真正的集结性区别开来,这个标准大概还会令我们怀疑布尔加科夫或者布罗茨基的新传统主义是不是真正的新传统主义。

对这个题目的论据最为充分的研究迄今为止仍数斯米尔诺夫在20世纪70年代中期形成的观点体系¹⁵,他在其中试图确立创作所特有的规律性,该规律性划分出对世界的诗学态度的两种原则。这部著作内容异常丰富,因而我们放弃对其多多少少偏于详尽的分析,仅仅指出,在这里发挥原则作用的是符号(诗歌词语)和意义的相互关系,这个意义所指的当然不是词典上的意义,而是在最大限度地压缩的符号空间里体现的对存在的认识的实质。

这种研究方法本身并不会引起反对意见。¹⁶但是对文学现实的历史考察说明,创建认识世界的特殊形式的动态过程所包含的不仅仅是拒绝继承象征主义,它还会在世界观的最根本的特征上与象征主义不断发生交会。这里更应该谈到的是主导思想的更迭,况且在象征主义后文学中新的主导思想由复杂得多的艺术意向集合而成,要说找到某些规律性,把克鲁乔内赫和霍达谢维奇或者阿赫玛托娃和伊利亚·兹达涅维奇对艺术的理解联系在

统一的场里,这只能在高度抽象的情况下才有可能,也就是当已经失去对作者本身创作个性的认识,而仅仅摘取出共同的构造模型,这些构造模型常常是属于研究者本人的,而不是他所研究的那个体系的。¹⁷

因此在本书中我们所理解的象征主义后文学不是某种以美学原则完全而严格地界定出来的、能够作为毫无疑问的整体来描述的体系,而是更像一个文学可能性的场,在这个场里诗人(还有少数意义上的散文家)根据自己的偏好来实现那些在象征主义文学看来占据次要地位的文学可能性。我们深信,象征主义文学和象征主义后文学没有原则上的区别,其差异仅在于所实现的潜在特点的总和,这个特点总和对与这两种文学相关的某个作者来说是典型的。无怪乎在象征派的批评实践中有不少对象征主义后的文学创作的高度评价¹⁸,几乎与对它们的否定评价相当。

在这个场里,从其自身的角度来说,既可能有激烈坚决的排斥,也可能有出乎意料的接近(类似于库兹明的“赫列布尼科夫学”¹⁹,库兹明通常被读者视为“美妙的清晰”派诗人),或者还有已经不止一次地研究过的阿克梅派的创作与未来派的探索之间的交叉²⁰。因此这里不可能有清楚的界限,不可能有无保留的评判,不可能有准确的定义。象征主义后文学的空间还远没有得到足够的研究,因此这里的话题将要涉及的是关于那些哪怕能够以最接近的程度来描述的现象,而且它们在文学上的地位是可以判定的。

下文将要述及的是象征主义后的文学流派,以及单个作家(游离在流派之外的)的创作,这些作家要么对于象征主义后文学具有过渡意义(见关于库兹明的一章),要么与象征主义后文学接近(见《象征主义后的不属于任何流派和群体的诗人》一章)。那些在1917年后直接产生的运动,以及属于文学发展新阶段的运动,如意象派、构成主义、生物宇宙主义、新古典主义、“无为派”、“无产阶级诗歌”、“未来派诗人团DSO”、“法国梧桐”等等,不属本文阐述范围。

这样一来,我们所理解的俄罗斯象征主义后文学是各种各样的艺术意向的复杂的混合体,这些艺术意向不是由某种统一的总体诗学、世界观、文学技巧、心理学依据等等来决定的,而仅仅是因为它们是对1900年代末和1910年代初所形成的象征主义是俄国现代主义的领潮流派这种认识的反动。正如加斯帕洛夫所坚信地指出的²¹,俄国现代主义的历史可以不加切分地展示出来,那么象征主义后文学将是象征主义以各种形式呈现的自然延续。然而我们认为重要的是,不仅要强调俄国象征主义的总体特征,而且要强调它的历史演进,这种演进的最明显的表现就是统一的流派(尽管流派中每个作家的做法各有不同)分裂成一系列更小的文学走向和独立存在的创作个体。



注释:

1. 参见:库兹涅佐娃,《关于俄国象征派在“艺术词语捍卫者协会”的地位的讨论》(评维·伊万诺夫的报告),《俄罗斯文学》,1990,第1期;波格莫洛夫,《俄国现代主义简论》(1.对维·伊万诺夫关于象征主义的报告讨论提纲的重构),《新文学评论》,1997,第24期。

2. 阿赫玛托娃,《文集》,两卷本,莫斯科,1990,第2卷,277页。

3. 《俄罗斯思想》,1916,第12期。重刊:日尔蒙斯基《文学理论诗学修辞学》,列宁格勒,1977。关于这些文章在苏维埃时期发表时的删节的性质,参见:哈利捷夫,《日尔蒙斯基1914—1921年作品中的20世纪初俄罗斯文学》,《作为一种文化现象的象征主义后文学》,1998年3月4—5日召开的国际学术会议资料,莫斯科,1998,第2辑,50—55页。

4. 详见:科列茨卡娅,《20世纪初的俄罗斯文学与期刊:1905—1917资产阶级自由派和现代主义刊物》,《阿波罗》,莫斯科,1984;《维·伊万诺夫和马科夫斯基书信集》,波格莫洛夫和格列奇什金整理书信,波格莫洛夫和库兹涅佐娃注释,《新文学评论》,1994,第10期。

5. 古米廖夫1910年9月2日致勃留索夫的一封信,《文学遗产》,莫斯科,1994,第98卷,第2册,500页,资料提供者季冈奇克和谢尔巴科夫。另见:马科夫斯基1910年7月29日致勃留索夫的一封信,信中有道:“……现在是《阿波罗》编辑部成员的一群年轻的作家,向往的正是由您的威信巩固起来的那个文学信条(信条一词原文中为英文 credo——译者注)。”(《新文学评论》,1994,第10期,159—160页)。

6. 完整列出未来派活动大事记(包括诗歌、绘画方面的以及公开场合的活动)的著作是:克鲁萨诺夫,《俄国先锋派:1907—1932(历史述评)》,三卷本,圣彼得堡,1996,第1卷,《战斗性的十年》;另见该卷的《未来派》一章。

7. 参见:卡赞斯基,《自我未来派的第一年》,《深渊上空的鹰》,圣彼得堡,1912。

8. 详见:季冈奇克,《阿克梅派简论》,《俄罗斯文学》,1976,第7、8期。对“行会”第一次会议的描述见布洛克的日记(布洛克,《文集》,八卷本,莫斯科、列宁格勒,1963,第7卷,75—76页)。

9. 目前为止关于“诗人行会”内部发展史、它的总体追求以及个别作家的个性探索最为详细而且有说服力的文章是:列克马诺夫,《阿克梅派古米廖夫圈里的诗人》,《新文学评论》,1996,第17、19、20期(该文章的主要观点参见:列克马诺夫,《阿克梅派论集及其他》,托姆斯克,2000。遗憾的是,会议的历史记述、行会内部讨论的题目范围、参加者之间的共识和分歧等的研究还极为粗浅)。

10. 古米廖夫,《文集》,第3卷,莫斯科,1991,17页。

11. 参见:舍尔舍涅维奇,《象征派的廉价品》,《画展开幕日》,莫斯科,1913,第1辑;以及他著的《象征派的留声机》,《下诺夫哥罗德人》,1913年8月15—28日,第247期;等等。

12. 叶萨乌洛夫,《象征主义后文学和集结性》,《作为一种文化现象的象征主义后文学:1995年3月10—11日国际学术会议资料》,莫斯科,1995,3—11页。

13. 丘帕,《新古典主义,或者第四种象征主义后文学》,同上,21—24页。对这一观点的更为展开的论述见:丘帕,《象征主义后文学:20世纪俄语诗歌理论随笔》,萨马拉,1998。

14. 把古米廖夫加入他们中间,就像叶萨乌洛夫在上面提到的论文中所做的那样,即使在逻辑上也是说不通的,因为这位诗人的思维类型与传统的东正教相距甚远。

15. 斯米尔诺夫,《艺术的意义和诗学体系的演进》,莫斯科,1977。另外他还试图把象征主义后文学归结为文学“心理史”发展的一个阶段(《心理诊断编年逻辑学:自浪漫主义至今的俄罗斯文学心理史》,莫斯科,1994)。

16. 以类似方法研究象征主义文学和象征主义后文学之间相互关系的还有布罗伊特曼,他从这种方法的研究中

得出结论:俄国后象征主义文学中的每一位大诗人都“以自己的方式,极其独特地实现着那个由俄国象征主义诗歌提出的内在尺度”(《作为一种文化现象的象征主义后文学》,28页)。我们还要指出维·伊万诺夫的见解,对他来说象征主义后文学等同于欧洲的先锋派,它还包括像布洛克的《十二个》和安德列·别雷的《彼得堡》这样的一些作品(维·伊万诺夫,《论19世纪末—20世纪初俄罗斯文学和文化中的象征主义文学、象征主义前文学和象征主义后文学之间的相互关系》,维·伊万诺夫,《符号学和文化史论文选集》,莫斯科,2000,第2卷,120—122页)。

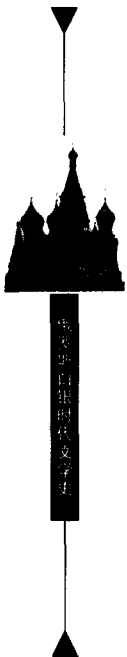
17. 注意,在《作为一种文化现象的象征主义后文学》国际会议资料第二辑(莫斯科,1998)里,没有对该现象提出任何新的界定。

18. 参见:例如勃留索夫对伊戈尔·谢维里亚宁和帕斯捷尔纳克的创作的评价,维·伊万诺夫为津克维奇和古罗的著作写的《旁注》,沃洛申就曼德尔施塔姆和爱伦堡的诗歌所作的论述,等等。

19. 关于库兹明和赫列布尼科夫接近的一些事实,参见:帕尔尼斯,《库兹明日记里的赫列布尼科夫》,《米哈伊尔·库兹明和20世纪俄罗斯文化》,列宁格勒,1990。

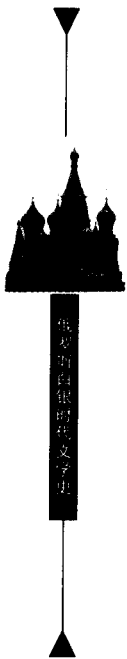
20. 参见:例如:季冈奇克,《阿克梅派简论》II,《俄罗斯文学》,1977,第5卷,第3期;梅斯,《阿克梅派历史片断》,《第五次特尼扬诺夫报告会:报告提纲及讨论资料》,里加,1990。

21. 参见他的文章:《俄国现代主义诗学的二律背反性》,《时间连线》,莫斯科,1992(收入《论文选集》);《白银时代诗学》,《“白银时代”的俄罗斯诗歌》,莫斯科,1993。





米哈伊尔·库兹明



第三十章

米哈伊尔·库兹明

◎波格莫洛夫 著 刘银银 译

米哈伊尔·阿列克谢耶维奇·库兹明(1872—1936)一生作品颇丰:十一本诗集,九本篇幅适中的散文集,几部剧本单行本以及几组音乐曲谱,散见于各报端、杂志的评论,内容涉及文学、戏剧、绘画等,此外还有诗歌和散文译著。¹

库兹明与20世纪初及整个20年代的文坛关系密切。研究布洛克、勃留索夫、维·伊万诺夫、古米廖夫、阿赫玛托娃、曼德尔施塔姆、赫列布尼科夫、茨维塔耶娃、帕斯捷尔纳克、马雅可夫斯基、瓦吉诺夫、实用艺术联盟派²的作品时,无法绕过库兹明,他的名字无时不出现在索莫夫、苏捷伊金、萨普诺夫、梅耶霍德的传记里,闪现在丰富多彩的戏剧活动中。但读者至今仍不熟悉库兹明的名字,也远非每个研究者都意识到了他在时代文学进程中的作用。

库兹明墓碑上的诞生日期有误,他于30年代创作的作品几乎没有一部流传下来,这块墓碑和他那些流失作品的命运,一起构成了独具象征性的谜团。

大多数回忆录作者在描述库兹明的肖像时,都在不经意间流露出一個共同的特点:那就是库兹明的相貌结合了一切难以结合的特征,近乎是无缘无故地让人感受到一种清晰的人格魅力,即便这与整个外表相矛盾。这种印象不断积累加深,当你一部又一部研读他

遗留的作品时,总能读到那些让人怦然心动的词句,即便题材平淡无奇,写的是日常琐事,似乎心灵难以从中发现诗意,间或还可领略到一种漫不经心的闲适意趣,不料,突然间会迸发出一种无法用语言形容的神韵,于是,周围的一切无不映射出强烈的艺术光彩。

库兹明的作品奇异无常,这与诗人的经历有关,他的一生充满了外在事件的纷扰,导致他的内心情绪多变。³

米哈伊尔·阿列克谢耶维奇·库兹明 1872 年 10 月 6 日出生于雅罗斯拉夫一个退伍海軍军官的家里。然而这句学院派的惯用语从一开始就显得模棱两可,因为库兹明自己经常说出不同的生日。咨询手册,大百科全书,以至他亲手签署的文件,标明的出生日期为 1875 年,甚至是 1877 年。这样一来,诗人步入文坛的时间自然就不同了:如果 1872 年的出生日期使库兹明年长于同时代人勃留索夫,就此年龄而言更接近梅列日科夫斯基、索洛古勃、维·伊万诺夫,那么后一个出生日期一下子就把他归到布洛克和别雷这一代人,几乎和他们同时初涉文坛。对出生日期的态度并不像表面上那么简单⁴,它透露了库兹明对待个人履历的一个重要特征,即任何变化都会受到内心瞬间感触的制约。

库兹明的家庭环境可以用他写在日记里的一句话加以概括,《我起步的经历大有裨益》(原文为法语):“我在一个双亲不和睦、生计艰难的家庭里独自成长,父母都很任性、固执。”^{4a}正因为经常处于这种状况,孤独、缺乏广泛的交流使小男孩儿从小就爱幻想,外省陈腐保守的生活方式进一步强化了这种幻想的特殊作用。阿克萨科夫的《巴格罗夫孙子的童年时光》生动地描绘过那种生活。家庭生活的诗意,与伏尔加河的旖旎风光密切相连(库兹明离开雅罗斯拉夫以后,直到十二岁,与父母住在萨拉托夫),与众不同的培育方式,奶娘讲的古老童话故事,以艺术的方式自然而然进入他的生活,这一切决定了他的童年。在上面提到的那部自传中,库兹明写道:“我最初喜爱的人物是:浮士德,舒伯特,罗西尼,迈耶拜尔和韦伯。不过,这都是我父母感兴趣的人物。我迷恋的是莎士比亚,唐·吉珂德,瓦·司各特……”几乎所有能叫出名字的作家和作品都能走进这个小男孩儿的生活,似乎他不是生长在 19 世纪 70 年代末、80 年代初,而是生活在 30 年代末的某个地方。

库兹明的童年一方面受到不太富裕的俄罗斯贵族阶层古老生活传统的影响,让他永远地与这种生活方式联在了一起:他们自古以来就与大自然亲密无间,结交平民百姓;另一方面,这一阶层敏感而又淳朴,对艺术一知半解,在《叶甫盖尼·奥涅金》中曾被十足地嘲讽过一番,但库兹明却把它作为自己的美学基础牢牢地接纳了。当然,寻觅那朵具有新鲜象征意味的蓝色奇葩,却显得更为重要。

寻觅开始了,自然首先是在艺术界搜寻。然而这里的艺术是广义的:其中既有继承,又有独立创作——包括音乐、文学、各种形式的戏剧……无论是从美学感观出发,还是出于个人艺术创作经验,库兹明都没有封闭于其中某个狭小的领域,而是最大限度地兼收并蓄,这一点决定了库兹明一生的创作风格。

意大利和埃及之旅对库兹明的生活影响深远。海外之旅不仅仅让他了解了异国风情，并给他留下深刻印象，更为重要的是两次短暂的旅行在诸多方面决定了他的世界观。

1895 年第一次埃及之旅以旅伴和朋友乔治公爵的意外死亡的悲剧告终。诗人发现，（回顾平生库兹明这样强调）原来死神就站在我们每个人的背后。因此，认为库兹明的创作属于“轻松愉快无忧无虑过活”的观点是错误的。无忧无虑、轻松愉快的单纯，时常透出死亡的阴影，即便没有直接提及死亡二字。1916 年，论述索莫夫艺术的本质时，库兹明指出，索莫夫的绝大多数作品充分而优雅地再现了他自己的诗歌风格：“焦灼不安、嘲讽、木偶戏一样的世界、淫荡的喜剧、丑八怪五颜六色的假面具、摇曳不定的烛光、虚无缥缈的焰火和彩虹——忽然间跌入死亡和魔法的黑暗深渊——被破布和鲜花遮盖的头骨，装腔作势的爱情，讨好的微笑死气沉沉，甚至让人恐惧……”⁵如同索莫夫的世界一样，库兹明的世界一直都充满了死亡的阴影，不仅是人生的自然死亡，而且包括意想不到的突然死亡。埃及的印象反映在库兹明后来的小说和诗歌中，死神将终生伴随故事的主人公，虽然死神披上了异常愉快的外衣。

库兹明在埃及度过不到两个月的时间，但汲取生活和艺术最细微的感悟能力，使他常年沉浸在古埃及的世界，徘徊在充满浓郁希腊文化的亚历山大城，他所描绘的那片安乐之邦的神奇画卷令早已习惯了欧洲风情的诗人们神往。20 世纪欧洲最著名的诗人之一卡瓦菲斯⁶，为希腊读者再现出大约是世纪初的亚历山大城并非偶然。亚历山大城如亲朋挚友，让库兹明眷恋不已：

啊，我离开了亚历山大，
长久见不到这座名城！

我将目睹美景的缤纷，
将凝视各种各样的眼睛，
我将亲吻不同的芳唇，
把不同的卷发轻轻抚弄，
心中默念不同的名字，
约会在不同的树林中。
所到处总不见你的踪影！

1897 年，第二次短暂的意大利之旅同样意义非凡，它给诗人留下了诸多感慨，直到 20 世纪 20 年代都无法忘怀。如果说埃及之旅让库兹明感受到世界的可爱与死神的阴影密不可分，那么意大利之行则把艺术、激情与宗教连在一起，这是库兹明创作的另外三个最重