

文学纪念碑
001

by Brian Boyd

The Russian Years

VLADIMIR
NABOKOV

纳博科夫传

俄罗斯时期 · 1929-1940

GUANGXI NORMAL UNIVERSITY PRESS
广西师范大学出版社

(新西兰) 布赖恩·博伊德 著 刘佳林 译

VLADIMIR
NABOKOV

The Russian Years

纳博科夫传

(新西兰)布赖恩·博伊德 著 刘佳林 译

俄罗斯时期 · 1929-1940

广西师范大学出版社

· 桂林 ·

Brian Boyd

Vladimir Nabokov: The Russian Years

Copyright © 1990 by Brian Boyd

All rights reserved. No part of this book may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopying, recording or by any information storage and retrieval system, without permission in writing from the Publisher.

著作权合同登记号桂图登字:20-2008-070号

图书在版编目(CIP)数据

纳博科夫传:俄罗斯时期/(新西兰)布赖恩·博伊德著;刘佳林译.—2版.—桂林:广西师范大学出版社,2019.7

(文学纪念碑)

ISBN 978-7-5598-1756-3

I. ①纳… II. ①布… ②刘… III. ①纳博科夫(Nabokov, Vladimir 1899-1977)—传记 IV. ①K837.125.6

中国版本图书馆CIP数据核字(2019)第075466号

出品人:刘广汉

策划:魏东

责任编辑:魏东

装帧设计:赵瑾

广西师范大学出版社出版发行

(广西桂林市五里店路9号 邮政编码:541004)
(网址: <http://www.bbtpress.com>)

出版人:张艺兵

全国新华书店经销

销售热线:021-65200318 021-31260822-898

山东鸿君杰文化发展有限公司印刷

(山东省淄博市桓台县寿济路13188号 邮政编码:256401)

开本:690mm×960mm 1/16

印张:58.75 插页:16 字数:600千字

2019年7月第2版 2019年7月第1次印刷

定价:158.00元(全二册)

如发现印装质量问题,影响阅读,请与出版社发行部门联系调换。

目 录

插图说明

日期说明

引言 1

第一部分 俄罗斯

· 洛 蒂 ·

第一章	自由血统:过去的花样.....	17
第二章	醒来的世界(圣彼得堡,1899-1904)	51
第三章	第一次革命与第一届杜马 (圣彼得堡,1904-1906)	75
第四章	蝴蝶(圣彼得堡,1906-1910)	101
第五章	学校(圣彼得堡,1911-1914)	130
第六章	恋人与诗人(彼得格勒,1914-1917)	169
第七章	初尝流亡滋味(克里米亚,1917-1919)	212

第二部分 欧 洲

· 西 林 ·

第八章	成为西林(剑桥,1919-1922).....	251
第九章	重组(柏林,1922-1923).....	304
第十章	缪斯登场(柏林,1923-1925).....	330
第十一章	流亡生活场景(柏林,1925-1926).....	376
第十二章	异想(柏林,1927-1929).....	421
第十三章	作家纳博科夫.....	455
第十四章	《防守》.....	497
第十五章	反与正(柏林,1929-1930).....	524
第十六章	明亮的书桌,黑暗的世界(柏林,1930-1932).....	556
第十七章	远景(柏林,1932-1934).....	587
第十八章	翻译与转换(柏林,1934-1937).....	628
第十九章	奔波(法国,1937).....	667
第二十章	《天资》.....	691
第二十一章	穷困(法国,1938-1939).....	735
第二十二章	寻找出口(法国,1939-1940).....	769

致谢..... 801

文献目录..... 809

索引..... 843

译后记..... 907

第十三章 作家纳博科夫

我们对时间的感受也许是来自下一个维度的草稿。

——《最后的证据》手稿

纳博科夫之艺术的真正故事在于,他要发现创造性的形式与虚构 292
手段,去表现他的哲学所提出的全部问题。二十年代末,他不仅抛弃了早期诗歌中的那些二手词汇和技法,而且告别了诸如《声音》《仁慈》《柏林向导》等小说中那种直接的沉思,这些内容最好作为哲学来处理,可惜还很单薄,作为艺术吧,又太平了。随着他的才能不断发展,纳博科夫找到了新的结构与策略,从而使得他的思想可以尽情展现出知性的价值来,同时又有人性的背景,有根基,有名姓。

在《防守》中,纳博科夫首次设计了一个手法来充分表达他的思想观念。在开始研读他的第一部杰作之前,我们需要对纳博科夫的思想进行研究,需要分析它们是如何构成他艺术之独特性的。



纳博科夫坚信,只要我们学会理所当然地去看待世界,生活就会充满幸福。这一基本倾向——别忘了,他的第一部长篇小说就曾准备命名为《幸福》——影响着他的全部创作,它的好奇心,它的开放姿态,最重要的,它充满感激的惊奇感。在早期一个短篇中,他说,一个次要人物“是悲观主义者,像所有的悲观主义者一样,是一个可笑的、观察力迟钝的人”。^[1]在他早期的一首诗歌中,使徒们看到蛆虫从一条狗的膨胀尸体中爬出来时觉得很恶心,但基督却独自对死狗那洁白的牙齿感到惊奇。^[2]

在纳博科夫看来,将生存看作是优胜劣汰的斗争,是要争取全球垄断,这样的常识大错特错。他的一个人物承认,很难对付“生活的所谓实际的一面(你我在星光下卖书做账显得很真实)”。^[3]纳博科夫用“艺术”反对“常识”,但他的艺术有着特殊含义,常常引起误解。^[4]293 卡车司机会说,运输使世界得以运转,但纳博科夫不会因为自己是一个艺术家,就相信艺术是比其他人类活动更重要的职业。他也不会把艺术看作是避难所和隐居地,可以从残酷的世界逃进鉴赏家的茧室里,编织着往昔生活的那些精致蚕丝。对纳博科夫来说,艺术是能够从屠宰店的那些肉块上看到美的精神,是从忙乱的世界中超脱出来的精神,不是要弃绝世界,而是要重新打量它,去品味那无价、无用又无饕的生活。

在他的艺术中,纳博科夫既探求一物区别于另一物的独特之处,又探求将不同事物联系在一起的组合方式。他天性喜欢独立,喜欢任何独立不依的事物,喜欢心灵在遭遇自由粒子的世界时的那种自由。

他憎恶一般与概括,憎恶强迫性的联系。例外,意想不到的火花,有待在新的特异层面发现的起爆的细节,总是能够摧毁分类学、决定论和通则的牢狱。他喜欢去看待事物自身,而不受范畴或平均数的限制,他喜欢观察处于开放状态的瞬间,喜欢将每个事物无所约束地珍藏在心里,喜欢追求更彻底的心灵解放,能够摆脱性格的囚室,时间的牢房。

尽管他赞美自由电子,他对分子的各种可能联系也大加颂扬。他发现,就像事物的独特性一样,它们与其他事物、瞬间和心灵的重新组合也是奇妙无穷,难以解释,比如长期进化发展的自然界的复杂拟态手段,比如某个瞬间的精妙和谐。世界充满了花样,它们太容易被忽视,比如雪花上的几何图形,比如信手涂鸦的图案。宇宙充满着各种意想不到的联系,而纳博科夫认为,最接近于生命创造奇迹的却是,他能够将那些看似风马牛不相及的东西重新排列整合,从而构成他自己的组合,比如词语、世界、感觉。

二

纳博科夫哲学的第一个假设是,意识是第一性的,“意识是世界上唯一真实的事物,是一切神秘之物中最神秘的一种”。^[5]在《玛丽》中,加宁的记忆再造了他和玛丽的过去,因此柏林彻底从眼前淡去。纳博科夫强调心灵的指导性力量,加宁的记忆无须依赖什么契机,无须尝一尝从普鲁斯特糕点铺出来的什么小玛德莱娜点心。像纳博科夫本人的记忆一样,它们是“精心修剪过的直接射线,不是火花或亮点子”。^[6]

294

另一方面,纳博科夫并不是唯我论者,他知道,外部世界抵御着内

部世界的欲望,不管这些欲望多么强烈、迫切。尽管他常常为人类意识的力量感到自豪,但也对它荒谬的局限性无可奈何,比如死亡,孤独,甚至我们与自己的过去的隔绝。心灵提供的一切让他激动,心灵闭锁的一切让他惊骇,纳博科夫的全部作品都在致力于弄清我们“在为意识所拥抱的世界中的位置”^[7],致力于剖析我们丰富的生活与它的渐行渐远之间古怪的不一致性。我们的生活每时每刻都在积累,却总是跟我们的当下状态不同,它不断退向过去,而我们在向死亡迈进。

在探究意识之位置的同时,纳博科夫还留心进化问题。他认为,生命本质上是创造性的,不断演化为更丰富的生存样式,每个样式都比前一个样式更自由,更具创造性:从卵到蠕再到翩翩起舞的蝴蝶,从单细胞到智人,从沙沙的雨声到托尔斯泰。在这方面,他当然受到柏格森的影响,二十年代中期,柏格森是家喻户晓、影响广泛的人物。《玛丽》《乔布的归来》和《柏林向导》忽然将空间与时间进行对照,这显然表明他当时正在接触柏格森的著作。事实上,在流亡欧洲期间,他曾如饥似渴地阅读柏格森。^[8] 为了强调世界是非决定论的,柏格森把时间与空间分开^[9],纳博科夫从心底赞同这样的做法。他也接受了柏格森认为时间是比空间更丰富的存在样式的观点,不过下面这个观点却是他自己的:空间上的可能回归与时间上的不可能回归构成荒谬的对立。

纳博科夫从柏格森那里接受了多少,又有多少属于他自己,这很难估量。柏格森制造了空间与时间的不和,目的是要反对机械唯物主义。他认为,狭隘的空间或外在的世界观是机械唯物主义的,而时间或内在的世界观则不然。因为受母亲和俄国象征主义的影响,纳博科夫本人就是十九世纪唯物主义之反动的产物,因此他也许会发现,柏格森的目的跟他具有亲缘关系,而无须首先认同他的观点或结论。

早在学生时代,纳博科夫就曾对黑格尔的历史辩证法进行过新的阐释,认为那是从封闭的圆走向开放的螺旋体,第一个弧线是正题,它导向更大的反题的弧线,然后回到合题,那是新系列的正题。^[10]在他看来,那个不断扩展的螺旋体永远不停地展开。他将这个看法用于他个人生活的结构,用于他关于蝴蝶翅膀斑纹进化的科学思考,最重要的,用于他的形而上学,用于他对时间的认识,在他看来,时间就是在不断扩大开去——这种认识似乎源自天生对自由的向往,它先于黑格尔或柏格森的影响: 295

每一个维度里都必然有一种媒介在起作用,在事物螺旋式的展开中,如果空间能变成某种类似于时间的东西,而时间又转变成某种类似于思想的东西,那么,当然接着也就会产生另一个维度。^[11]

在先前一本著作中,我曾把纳博科夫的形而上学结构描述为一个双螺旋体,他对独立及组合的双重热情决定了他对所描述的每个存在之弧的态度:空间,时间,思想,人的意识,还有更为超验的东西。^[12]

为了描画人的意识,全方位的意识,纳博科夫深感,不仅要从事内在的三维方面去描绘存在,还必须把世界瓦解为一维或两维,或者扩展为四维或五维。因此,《王,后,杰克》开头的那个世界可以独具特色地摇晃,那是一种令人不安的感觉;他小说中的世界有时变得过于扁平,有时变得过于层次丰富,比我们脑子里所能想到的三根轴线还要多一两根。正因为如此,他的作品会令那些认为形而上学早已被抛弃的读者感到愤怒。

抛弃形而上学本身就是一个形而上学问题,那些抛弃形而上学的

人也把他们自身抛弃了；只要人类存在，形而上学就不会死去。从二十年代开始，纳博科夫就不断提出这些问题，他使它们变得非常紧迫，值得我们重新去面对，只有麻木的人才会无知无觉。他的怀疑主义是无情的，他对任何宗教的漠视是彻底的。他拒绝仰仗传统，他抛弃不可靠的知识，摆脱沉湎中的感情，他提供的答案并非确切的结论，而是哲学的可能，迫使我们重新开启我们以为有理由关闭的大门。

三

纳博科夫活着的时候，人们常常指责他是一个变戏法的魔术师，没有什么实质性内容。实际上，纳博科夫终其一生的写作活动所玩弄、驾驭的“戏法”恰恰证明，他具有非凡的想象力，并试图将对世界的全部独创性感受与认识传达出来。

296

在《庶出的标志》中，纳博科夫直截了当地提出意识第一性，并在费奥多尔的《车尔尼雪夫斯基传》中做了详尽的阐发。此外，在所构思小说的方方面面，他都不断强调意识的中心地位。甚至与所谓客观世界的直接面对强调的也是意识的重要性，比如在《王，后，杰克》开头一章的那个列车车厢里，每个人物似乎都属于不同的世界。那种不同常常会演变成着迷的坚硬外壳：金波特的赞巴拉，赫尔曼的孪生形象，卢仁的象棋。纳博科夫常常让某个人物的意识把我们吞没，直到我们晕头转向时才被释放出来：外部现实似乎仍在展示它那无可挑剔的真实证明，而摇晃之间我们发现已经陷身于梦想、幻觉、疯狂或垂死大脑的最后一次精神冲刺。在《未知地区》中，我们无法区分哪里是谵妄，哪里是现实，就像我们永远无法识别客观的真实一样。我们所能知道的只是主观。

意识不仅从个体那里发射出来,它似乎还呈现在世界之中。纳博科夫的典型意象是一种动画般的感觉,其中甚至那些没有生命的物质也会突然获得生气,或者仿佛怀着某种意图活着:一个影子会纵身向前去倾听;一面镜子会“一夜辛苦……劳碌”,因为有人在它前面来来回回;雨停了又下,“好像在练习”;云雕刻得很拙劣;一个导演潜伏在松树的背后。这并非旧式的拟人手法,也不是老套的感情误置,在粗枝大叶的诗歌中,在水彩画里,我们经常看到这样的手法,湿气就表示人物情绪在风中的飘荡、林中的弥漫。纳博科夫的意象跳过了惊奇的鸿沟,它们有意显得很假,不自然,但唤醒的却是这样一个可能世界,那里,熠熠生辉的意识是我们无法看到的。《王,后,杰克》这样开头:

那根硕大的黑色指针仍一动不动,不过很快就要做出它一分钟一次的动作;那富有弹性的颤抖将会促使整个世界运动起来。钟面会慢慢转过脸去,充满绝望、轻蔑和厌烦;铁柱也会开始一根一根地往后跑,像无精打采的男像柱,带走车站的穹顶;站台会开始往后移,带着烟蒂、废票、光斑和唾沫,开始莫名的旅程……^[13]

他的所有动画形象,比如那个钟面,那些铁柱,那个站台,四处分散在他的作品中,进而造成一种不断积累的下意识印象,似乎物质或空间也是有思想的活物。他的所有动画制作人——艺术家,作家,木偶演员,象棋大师,命运,天神,甚至火车站大钟上的那根颤动的指针——都在“玩着世界的游戏”,它们让我们起疑,时间看来并不那么单纯天真。

四

297

现在我们转向纳博科夫的存在螺旋体和它的第一道弧线即空间——当然我们只有在它与当下的意识交叉时才能认识到它。在处理物理世界时,纳博科夫没有像巴尔扎克那样去堆砌大量的信息,而是采取迅速变焦的手法,因此既有凡·艾克那种精确的细节,也有葛饰北斋那信手留下的空间。^① 比如:“我记得一个特别的落日,它把一抹余晖留在了我的自行车铃上。”或者:“早晨,她是洛,平凡的洛,穿着一只短袜,挺直了四英尺十英寸长的身体。”

纳博科夫能够让他的细节无限细微下去。他对科学家、艺术家的好奇心大加赞美,他们绝对不受功利性考虑的限制。为了追求涉笔的精确,他不惜冒犯典雅,比如他会描写印堂,克劳泽的细胞^②,或者“油亮的红草莓……每一粒瘦果都宣称要跟舌乳头亲近”。^[14] 只要存在浓淡深浅,他就不会满足于差不多的颜色:瓦夏舅舅的眼睛是“灰绿色的……有一些赭色斑点”,夏天,他会招摇地穿着各式各样的衣服:“鸽灰色,鼠灰色,银灰色。”^[15] 他留意那些意想不到的层面上的细节:烧得很热的平底锅上的青烟,阴影的颜色与形状。

在纳博科夫笔下,细节绝不是惰性的,它们的周围存在着静电。事物就在那儿,与我们的意图无涉,可当我们心不在焉时,这些事物却

① 凡·艾克指胡伯特·凡·艾克(Hubert van Eyck,1370—1426)和扬·凡·艾克(1385—1441),二人是文艺复兴时期尼德兰画家,曾合作根特祭坛组画,这是欧洲油画史上第一件重要作品;葛饰北斋(Hokusai,1760—1849),日本著名画家,作品有《富士三十六景》等,尤以《巨浪》知名。

② 克劳泽(Wilhelm Krause,1833—1910),德国解剖学家。克劳泽的细胞,指生殖器黏膜上出现的细小的感觉微粒。

会吸引我们的注意,似乎生活更加关注这些事物,而我们却懒得去想。因此,亨伯特在草坪上除草时注意到“草屑在眼前的夕阳里吱吱直叫”。或者,为了强调一件琐事的妥帖与价值,他会轻轻转向另一个聚焦点:在《柏林向导》中,他突然拉开距离,去关注电车售票员制服上的纽扣;在《征兆与象征》中,他突然进行放大,去描写那位老父亲痛苦地取下刚装的假牙时拖出的“长长的涎水”。

作为一个科学家,一个艺术家,世界在纳博科夫眼里不仅是具体而微的细节,也是大量的组合、花样与和谐。从一开始,这片或那片空间中的巧搭配就让艺术家的纳博科夫兴奋不已:园中小径上阳光与叶影的交织,开着煤炭卡车的黑脸的送煤工与他齿间衔着的酸橙树枝的嫩绿树叶的滑稽对照。^[16]而科学家的纳博科夫则始终惊叹自然设计的精湛,惊叹从原子和水晶到云彩和彗星每个层次的井然有序。他懂得,从柳叶菜到泥炭兰,从连雀到鸛鹁,从榆树到泡桐,从丽鱼到海鞘,生命形式一直在扩展。他研究生态的和谐组合:

初生的……塞勒涅豹纹蝶……一只已经衰败但仍在抖擞的 298
凤蝶……两只带紫色的铜灰蝶……这些迷人的生灵啊,从它们眼下混处共居的情形,你不但可以准确地说出夏天的年龄(几乎可以精确到一天),还可以说出这里的地理位置,空地上的植被构成——所有这一切对他来说是那么鲜活,真实,永远亲切,只需锐利、老到地一瞥,费奥多尔就将它们尽收眼底。^[17]

对纳博科夫来说,最深不可测、最激动人心的是大自然复杂的拟态本领,其设计远远超过生存需要,其惟妙惟肖的程度让任何捕猎者都无法识别。在这一非凡的层次上,大自然似乎在完善其作品方面也

获得了难以言喻的艺术快感,生怕我们的慧眼轻易就识破。

纳博科夫知道,大自然是一个对手,在与它的游戏中,他无法超越。因此,除了那偶一为之的赞巴拉鸟或反地球植物外,他并不劳心去重新杜撰自己的生命树,但会用更稳健的技法去描画大自然提供的东西——金合欢树那鸡雏一般的绒毛,一颗仿佛小直升机般旋转的翅果——其手段之高超罕有艺术家可以比拟。同时,纳博科夫也有所作为,他可以虚构自己的世界,让它充满令人惊奇的花样,形状有大有小,其种类、复杂程度、纷繁错综的层次与他早年就在大自然中震惊地看到的那些花样颇有几分相似。他总是咀嚼着那些音韵婉转的诗句,想从中获得在自然感受中领略到的惊奇,他将拟态描述为“大自然的韵脚”。^[18]在纳博科夫成熟的小说中,声音的游戏,离合字的重组,多主题的发展,某个层面一目了然、换个层面若隐若现的那些捉迷藏的花样比比皆是,乍看上去,它们比小说中的其他任何东西都假。也许吧,纳博科夫会说,不过,大自然可是第一出色的技师呢。

五

纳博科夫或者像在《阿达》里那样通过直接的陈述与论证,或者通过把对称的空间跟不对称的时间进行形形色色的对照,从而坚决地分割空间与时间。

在时间的世界里,他把未来当作“一个时间项”加以取消,以维护自由。他彻底否认它的存在,就像在《庶出的标志》《阿达》《透明》中一样。他用整个作品来构建可靠的期待,结果只是为了彻底地毁灭这些期待。尽管他的第一部长篇小说名叫《玛丽》,但玛丽从未在加宁的柏林出现;《事件》中让特罗谢金陷于恐慌的那个不断迫近的事件从未

登场;《洛丽塔》中的卡门主题构成了虚假的期待,人们以为亨伯特的牺牲品将是洛丽塔自己。在《洛丽塔》《阿达》这样的小说中,节奏的突然中断破坏了稳定、连续的假设。在《天资》或《洛丽塔》中,虚假的连续引诱我们沿着一种可能的情节线前进,结果只是要让我们明白,那脚下看似坚实的石阶却是幽灵一般的楼梯,把我们引向陌生的境地。在《时间与落潮》《兰斯》《阿达》中,纳博科夫还会颠覆科幻小说,那里幻想的未来结果比我们漠然置之的过去——我们的现在——更平淡无奇,它不多不少就是人类希望与恐惧的奇迹的永恒状态。

往回看,纳博科夫发现,过去充满了鲜活的花样,而在他之前,谁也想不到这样的可能性。它们是否意味着什么,这另当别论,现在的问题是:究竟有多少是我们直接察觉出来的?有多少是创造出来的?

爱的力量促使《天资》、塞·奈特的《成功》和《庶出的标志》中的主人公去回首往昔,去解释他们何以相遇。在每一种情形里,恋人们都差不多不止一次地触及他们更早时候的生活。在最后成功地姻缘相牵之前,那些不断重复的手段是否表明,那个坚持要成就双方的命运经历了一次又一次错误的试探?还是爱人们热切的好奇心才促使他们去探究那纵横交错、稍有差池就会失之交臂的过去的花样?

尽管赋予过去的花样以意义是困难的,尽管他捍卫时间的非决定性,纳博科夫还是孜孜不倦地寻找着命运的某种证据,那不是靠无可违逆的天意发挥作用的命运,而是走一步但在第一步失败后再设计另一步的命运:“正是针对这样的偶然性,命运准备了另外一种连续性……”^[19]生活当然会经常发生明显的巧合,纳博科夫也给这些巧合派上了用武之地,但同时他特别谨慎,尽量不去构造这样的情节,那里巧合一个接一个,从而形成一个假的必然的悲剧逻辑。

纳博科夫的一些主人公自己会扮演命运的角色,这样就没有什么