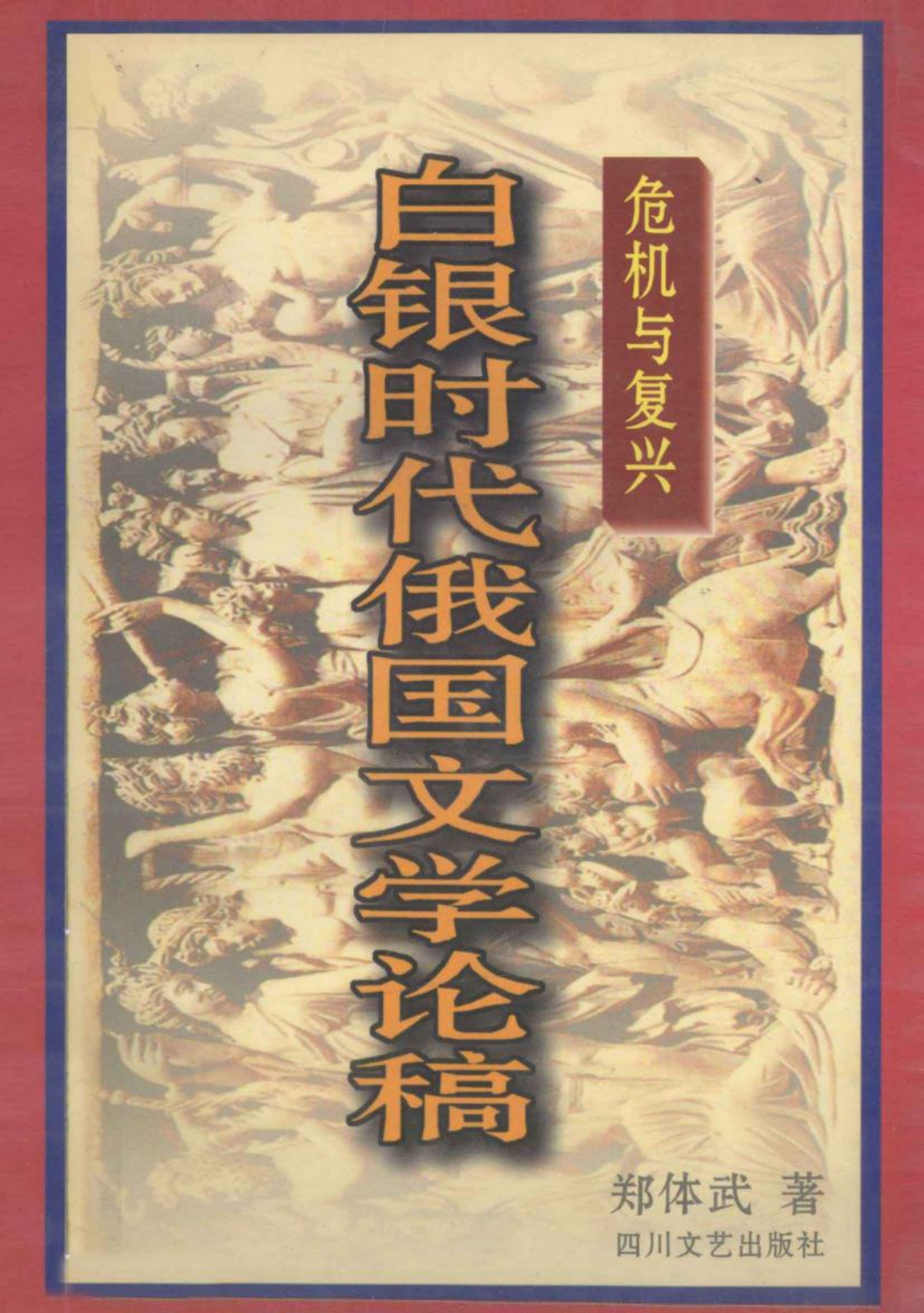




危机与复兴

白银时代俄国文学论稿

郑体武 著

四川文艺出版社



郑体武 著

危机与复兴
白银时代俄国文学论稿



四川文艺出版社

(川) 新登字 007 号

责任编辑: 李亚南

封面设计: 邹小工 刘 民

版式设计: 邓小林

书 名 危机与复兴——
白银时代俄国文学论稿 定价 15.80 元

作 者 郑体武	ISBN7-5411-1623-8/I·1451
1996 年 9 月 第一版	1996 年 9 月第一次印刷
开本 850×1168mm 1/32	印数 1—2000 册
印张 11	字数 260 千
四川文艺出版社出版发行	(成都盐道街 3 号)

成都市前进印刷厂印刷

序

贾植芳

19世纪末20世纪初，是俄国文学史上的一个重要而特殊的时期，素有“白银时代”之称。这是一个流派众多，各具风采，群星灿烂，人才辈出的时期，以流派论，除了传统的现实主义，更有现代主义诸流派，如象征主义、阿克梅主义、未来主义；以作家论，除了我们早已熟知的巨匠高尔基、蒲宁、库普林、安德列耶夫、勃留索夫、勃洛克、叶赛宁、马雅可夫斯基，还有近年来才得到重新评价并为人所知的梅列日科夫斯基、巴尔蒙特、古米廖夫、阿赫玛托娃、茨维塔耶娃、曼德尔施塔姆、赫列勃尼科夫等一批大师。正是这些曾经在俄国文坛上各领风骚的名字，构成了俄国文学的白银时代。

然而，由于众所周知的原因，我们过去对这一时期的文学，尤其是对俄国现代主义文学，一直抱有偏见和成见，将之视为对正常文学状态的偏离，是俄国文学的危机与颓废，是现实主义不共戴天的死敌。片面坚持文学的意识形态标准和现实主义尺度，使我们对白银时代的非现实主义文学所取得的成就，要么视而不见，要么任意抹杀。历史已经证明，对文学遗产不做实事求是的分析和研究，而是采取随意宰割或虚无主义的态度，到头来受到损害的还是我们自己。在这方面，中俄两国的文学发展过程中都有过深刻的教训。

“五四”以来的中国新文学，受俄苏文学影响之深，是自不待言的。中国新文学与世界上任何一国文学的联系，都无法同俄苏文学相提并论。中俄文学之间的关系，可谓“剪不断，理

还乱”。即便是现在，有关俄国文学的一些问题，仍不乏吸引力。我个人解放初期在震旦大学和复旦大学教授过俄苏文学，后来虽然一直从事中国现代文学教学和研究工作，但对苏联文学的兴趣却是有增无减。我始终认为，中俄两国的文学发展有不少相似之处，全面深入地研究和总结俄苏文学的历史，为人们描绘一幅真实完整的俄苏文学图像，不仅对认识俄苏文学本身是当务之急，而且对研究和总结中国现当代文学，也不失为一项具有积极意义和参考价值的基础性工作。

从这个角度看，郑体武先生的《危机与复兴——白银时代俄国文学论稿》无疑是一部有价值的论著。

郑体武先生是我国俄苏文学界公认的后起之秀。他曾两度赴俄留学和工作，前后积累了丰富的第一手研究资料。回国后，在从事俄苏文学教学之余，他专注于白银时代的俄国文学，尤其是俄国现代主义诗歌的译介和研究，相继发表了大量的论著和译著，成果丰硕，引人注目。这本论稿，结集了他多年来的系列研究成果，读后我感到，这确实是一部具有开拓意义和独到见解的论著。例如，作者对白银时代的俄国文学所做的总体评价，对高尔基受尼采影响问题的分析，对我国读者尚且陌生的洛扎诺夫的个性与创作的评述，对勃留索夫、勃洛克、赫列勃尼科夫、卡缅斯基等现代主义诗人的研究，在我国都是发前人所未发，填补了俄苏文学研究的空白，同时也反映了作者的理论眼光和语言功力。另外，作者对俄国诗歌发展史上的一条“潜流”——丘特切夫、费特和索洛维约夫诗歌传统所做的梳理，读来也使人有耳目一新之感。作者在书中说，读洛扎诺夫，使他有了需要“补课”的自知。我想，这也是我们所有爱好和关注俄国文学的人共同的感受。

相信本书的问世对我国的俄国文学研究，将起到积极的启迪和推动作用。

在本书出版之际，写了以上几句话，既是向作者表示祝贺，也是向读者郑重推荐。

1996年6月，在上海

目 录

序	贾植芳 [1]
如何评价白银时代的俄国文学	[1]
俄国现代主义先驱	[14]
俄国现代主义流变	[81]
俄国象征主义领袖勃留索夫	[145]
试析勃洛克的长诗《夜莺园》	[180]
论勃洛克的哈姆雷特组诗	[192]
从永恒女性到耶稣基督	
——论勃洛克与别雷的诗歌对话	[206]
赫列勃尼科夫初探	[225]
赫列勃尼科夫再探	[239]
“我喜欢随心所欲”	
——论卡缅斯基的创作	[283]
高尔基与尼采问题	[306]
洛扎诺夫其人其文	[321]
后 记	[347]

如何评价白银时代的俄国文学

20 世纪是个文化自觉的世纪。社会政治的变化，21 世纪的临近，使许多问题在今天看上去与以往大为不同。19 世纪末 20 世纪初亦即白银时代的俄国文学的评价问题就是这样。应当承认，世纪之交的俄国文学不仅仅是俄国文学的危机和颓废，也是继普希金之后的又一次繁荣和复兴。

毋庸讳言，受意识形态因素影响，以往苏联出版的各类俄苏文学史带有明显的政治化和工具化倾向，从单纯的社会生活反映论出发，文学被视为国民历史的反映，首先是民族解放运动的历史的反映，毫无疑问，也是革命的历史的反映。列宁关于俄国民族解放运动三个阶段的理论决定了 19 世纪末 20 世纪初俄国文学的分期，由此而产生了价值尺度和取向的偏狭：作家对待革命的态度成为评判作家作品的即便不是唯一的也是决定性的标准。

由于同样的原因，作家创作的演变也被简单化和公式化了。例如，在谈 1905 年革命期间的作品时，必须看到作家创作的高涨，而在社会处于反动时期，则一定要看到作家创作的低落。这种思维模式也在相当程度上影响到我国的俄苏文学的教学与研究。

文学的发展有其自身的规律。对文学而言，不是外在的，即社会政治的，阶级的和其他的事件起着主导作用。当然，这并不等于否认文学进程与国家历史，与民族文化和社会政治发展之间的联系。问题在于，究竟应该如何看待所谓的“历史环境”和“时代氛围”。

笔者认为，要对历史时代本身做出尽可能客观和真实的阐释，避免片面和偏颇，仅仅局限于马克思列宁主义历史理论的内容是不够的，还应注意原则上属于另一类的哲学家，如别尔加耶夫、谢·布尔加科夫等人的历史观点，以及皮·索罗金的文化学理论。

别尔加耶夫在自己的总结性著作中，自始至终对俄罗斯的历史命运，对革命的根源，对历史与人类存在之意义等问题给予了极大关注。20世纪发生在俄罗斯的重大事件——革命及其后果，俄罗斯的共产主义，这些现象别尔加耶夫是放在俄国历史的决定性因素与民族心理的联系中进行考察的。

“俄罗斯民族就其灵魂结构而言属于东方民族。俄罗斯是中和了一切西方思想的基督教的东方。”^①别尔加耶夫写道。与斯拉夫派的观点相左，这位哲学家认为：俄罗斯历史的发展不是有机的，而是时断时续和多灾多难的，是通过诸如文化转型进行的。俄罗斯灵魂的极端矛盾性是由其内在的“东西方两种不同因素之间的斗争”决定的^②。俄罗斯人身上保留的自然和本性的东西比西方人多，这是俄罗斯地域的广阔使然。俄罗斯民族性格的宗教质素表现在这样一些特性中，如牺牲精神、禁欲主义、对超验的执著、对另一世界的向往。世界观的大一统性，对救世主的笃信，对人类命运的忧患和气质上的双重性，是俄罗斯民族意识的显著特征。别尔加耶夫认为，俄罗斯人既是国家主义者，又是无政府主义者。类似的极端性也表现在革命当中：

它不仅是按马克思学说进行的，也是按斯杰潘·拉辛方式进行的，民族意识的这些特性，如容易导致极权主义的大一统性和信仰救世主，正是国家主义的沃土。如此，别尔加耶夫不但准确地抓住了民族心理和民族思想的根源，更重要的是他还证明了我们习惯称之为百因之源的革命本身其实乃是民族历史与世界历史诸多因素作用的结果。

如何理解 20 世纪的诸多现象，还可以从文化学的角度寻找突破口，如索罗金的文化类型说和文化危机说。根据索罗金的观点，决定人类发展的不是社会经济结构的改变，不是革命，而是文化类型的更替。这里的文化索罗金理解为一种因循一定规律而存在的有机体：诞生，成熟，繁荣，然后衰老，死亡。关于文化的危机和终结，索罗金的阐释跟他的先驱施本格勒恰好相反：文化的危机未必就等于文化的死亡，而是有可能由此走上另外一条道路，转向另外一种文化类型。

文化危机问题是当代世界各国学者普遍关注的一个问题。文化危机的特征便是价值的失落，道德，美学和宗教方面的相对主义气息，悲观主义的处世态度，以及文化领域里的庸俗化倾向。对照世纪之交的俄罗斯文学，我们不难得出文化危机的结论。在此，我们感兴趣的是，这种危机是否造成了文化的转型，当然也包括文学的转型。以象征主义为先声的俄国现代主义的出现表明，回答应该是肯定的。

在评价世纪之交的俄国文学时，我们必须对文学本身的法则和文学运动的内在规律给予充分的重视。

世纪之交俄国文学进程的动力是现实主义与现代主义的相互作用，相互影响，相互渗透，相互丰富，而不是单纯的相互排斥和斗争。在这一时期，现实主义与现代主义的关系的本质乃是两种艺术原则——模仿与虚构之间的多维互动。前者主要

存在于现实主义之中，后者主要存在于现代主义之中。应该指出的是，这种观点绝非意味着退回到文学进程即两种可能的文学思潮和流派——现实主义与非现实主义之间的斗争这一理论。现实主义也好，现代主义也罢，是两种错综复杂的现象，每一个概念的背后都有着不止一个的文学分支。另外，这里的每一个概念，包括现实主义在内，都无权认为“艺术真实”是自己的独家专利。在我们看来，现代主义非但不排斥真实，而且追求真实，只不过同现实主义相比，途径不同而已。

由此可见，重新评价俄国现代主义已成为当务之急。实际上，这种重新评价早在 60 年代就在苏联文艺学中开始了，只是至今仍然没有完成。有相当长一段时期，现代主义被整个看成是对正常文学状态的危险偏离，是彻头彻尾的颓废。后来，这种观点又让位于另一种观点，即认为现代主义不是单一的现象，就拿其中的象征主义来说，它在具有颓废倾向的同时，也不乏创新因素，对此应做一分为二的分析。这种观点无疑是前进了一步，但在今天看来，还嫌不够。叶赛宁说：面对面，彼此看不见，保持距离，方能显出高大。俄国象征主义的出现距今已有整整一个世纪，站在这个世纪末来回首上个世纪末，我们有可能也应该看得更清楚，更全面。

现代主义无论对文学本身，还是对现实主义，都是一个积极的影响因素，尽管它的一些不良倾向也是毋庸置疑的。

至今为止，一提到对文学发展有健康影响的，人们往往只承认现实主义，这是片面的。现实主义对文学发展的影响是不争的事实。例如，要谈果戈理对索洛古勃的影响，陀思妥耶夫斯基对别雷的影响，普希金对阿赫玛托娃的影响，都是有据可查的。然而，不能仅仅局限于解释这种单向的，即现实主义对现代主义的影响，还必须充分地指出逆向的，即现代主义对现实主义的影响。

正是在现代主义的影响下，现实主义文学才在形式方面趋向精致和复杂，创作视野不断扩大，艺术情境和细节充满了象征主义含义（如契诃夫的作品）。另外，现实主义作家，如安德列耶夫、库普林、蒲宁等，对人的潜意识的强烈兴趣也不能不说是受现代主义感召的结果。即便像蒲宁那样断然否定现代主义的作家，也不由自主地受到现代主义的“诱惑”，并使自己的创作因此而获益匪浅（如蒲宁的小说与诗的结合，对人的欲望和爱情的悲剧性理解，许多作品风格中的宇宙色彩）。

米·加斯帕洛夫认为，现代主义是“白银时代”俄国文学最具影响力的一个流派，尽管它的代表性诗人相对较少^⑧。它的影响还有力地反映在后来俄罗斯文学的发展中，历经百年而不绝。以普拉东诺夫、扎米亚金、布尔加科夫、帕斯捷尔纳克、阿赫玛托娃、茨维塔耶娃、曼德尔施塔姆、布罗茨基为代表的20世纪俄罗斯文学，在吸收了现代主义和现实主义的一定因素之后，又超越之，既不从属于前者，也不从属于后者。在他们的作品中，现代主义的神话与寓言同现实主义的真实与具体和谐地结合在一起。

基于以上的理解，对于20世纪文学运动的两大中心之一的现代主义，我认为，必须给予其在文学史上应有的地位。遗憾的是，在现有各类俄苏文学史的著述中，现代主义至今仍扮演着二流或三流的角色，这与其应有的实际地位极不相称。要矫正而不过正，就必须对19世纪末20世纪初的俄国文学进行重新审视，打破现实主义中心论。这一时期的文学史不应再像从前那样，从高尔基，从现实主义作家写起，而是从现代主义作家，即从最先感受到俄国文学危机并主张文学革新的象征主义诗人写起。应当承认，这是合乎逻辑的。不言而喻，文学史的分期也将不同于以往。它不再以文学发展与社会生活的直接关

系为原则，而是以现实主义与现代主义发展各阶段的相互对应为原则。在现代主义中，可以这样分期：象征主义阶段（1890—1900年代），后象征主义阶段（1910年代）；而在现实主义中，则可以分为：总结、挖掘和发展19世纪传统阶段（1890—1900年代），吸收了现代主义经验的新现实主义阶段（1910年代）。在划分作家群和流派时，可以根据作家的个性，即作家在作品中表现出的对世界的态度，归纳出三种在世纪之交的俄国文学中起主导作用的个性概念类型：首先是象征主义中的优美的个人主义和悲剧的人道主义，其次是现实主义中的普遍的人道主义，最后是高尔基式的现实主义中的英雄浪漫主义。

关于高尔基在文学史上的作用与地位，是俄罗斯时下争论的热点之一，也是我国学术界普遍关注的一个问题。与此相关的是怎样评价社会主义现实主义的问题。这里不妨谈点个人想法。首先，我们不赞成习惯的说法，即把高尔基拔高到凌驾于其所处时代的整个文学之上，并将与其相对立的文学，包括批判现实主义在内，看成较低一级的艺术发展阶段。再者，也不应该陷入另外一个极端，轻率地否定文化遗产。对于高尔基的创作，应该从现实主义的内部，而不是外部加以研究，将之视为现实主义的一个独特的流派。

其实，不管我们如何对待这种文学——高尔基，绥拉菲莫维奇以及与之相近似的作家的创作，不管我们如何称呼这种文学——社会主义现实主义文学也好，社会主义理想的文学也罢，或者，社会主义倾向的文学（德国学者克鲁格语），这种有别于其他文学的文学，其存在却是有目共睹的事实。那么，这种艺术存在的实质是什么呢？

在高尔基的作品中，主人公总是试图摆脱历史决定论的枷锁和环境的束缚。类似的尝试在俄国历史上有过。高尔基认为，

个人一旦与集体彻底融合，同情绪激进的人类多数融合，他就会挣脱一切羁绊，获得超人的力量，成为一个新人，一个能够挽狂澜于既倒的“泰坦神”。类似的哲学美学倾向，这种“泰坦主义”激情，对作品主人公提出的要求（时刻准备去改变和破坏生存的客观条件），在苏维埃时期的文学中最终归结为一句口号：“布尔什维克无所不能”，结果成为社会主义现实主义文学的一个致命弱点，尤其是三十年代以后。随着时间的推移，社会主义现实主义逐渐从社会主义理想的文学蜕化为一种虚假的、片面的、依照某些伪古典主义配方来结构现实形象的文学。

不认真对待与文艺学相交叉的学科，如艺术史、文化和哲学，就无法正确地建构起世纪之交的俄国文学史。

如果我们能提出高尔基与尼采这一问题，我们就会发现一个新的高尔基及其世界观与创作的进程。为此，首先要摒弃苏维埃文学对此问题的先入之见，即认为根本不存在什么高尔基的尼采主义，那是资产阶级思想家的无稽之谈。应该分析问题的实质。

高尔基在 1890 年代和 1900 年代初对善恶伦理所作的重估，许多地方是沿着尼采的思路进行的，这一点可以从尼采著作对青年高尔基的直接影响和高尔基作品人物的反基督情绪中得到印证。

高尔基在自己的作品中，将恶的性质解释为不幸，这与尼采的思想遥相呼应：“恶是被罪孽玷污的不幸之概念。”^④高尔基的恶——不幸主题有着自己的深刻性，作家力求在社会制度中探求不幸产生的根源。然而，这里也隐含着另外一层意思：用环境作借口，为恶开脱。为恶，为违背道德准则的罪恶所做的这种独特的开脱，不仅见于高尔基长篇小说《三人》，也见于一系列早期的短篇小说。

从尼采思想出发，高尔基不止一次在作品中否定人的与生

俱来的良知,这与当时曾是尼采信徒的卢那察尔斯基不谋而合,后者曾宣称,良心的折磨不过是一种疾病而已^⑤。

重新审视人道主义概念,爱与善的概念时,高尔基跟尼采一样,用极端怀疑主义的目光评价同情范畴。例如,在短篇小说《错误》中,作者试图通过事件的进程使读者相信,同情非但不能减轻痛苦,反而会加剧痛苦。高尔基有相当长一个时期,不仅仅是在早期创作中,大力鼓吹“仇恨苦难”。

高尔基还是人的力量的狂热崇拜者,有时甚至狂热到了残酷的程度。高尔基笔下的人物罗伊科·佐巴尔这样解决矛盾冲突:要么爱情,要么自由。他杀了拉达。而杀人场面被作者描绘得如此浪漫,以致读者没有感受到杀人的恐怖,流血的可怕。

高尔基对暴力的态度就其整个创作而言,是错综复杂和一言难尽的。作家在肯定暴力与否定暴力之间痛苦地徘徊。否定作为革命手段的暴力的代表作是1918年写的《不合时宜的思想》。据同时代人回忆,在个人生活中,在与他人交往中,高尔基与其说是个坚强的人,不如说是个温和甚至软弱的人。大概正是因为这一点,他才始终对强者,对“铁女人”情有独钟的吧。在高尔基的作品中,的确能看得出作家对强者,对英雄,对胜利者的偏爱。恰是这一因素使高尔基对布尔什维克肃然起敬。作家对尼采哲学的痴迷和尼采对强力范畴所做的重新评价,是促使作家转向马克思主义,接受暴力革命学说的一个因素。

哲学与文学的交媾是白银时代的俄国文化的一个显著特征。这种交媾是在探求更新世界观和俄罗斯文化“复兴”的基础上发生的。

哲学对不同于传统的认知方法的需求,并不比艺术少。20世纪一反从前对理性与科学的信奉,取而代之的是对实证主义的批判,对科学崇拜的反思。列夫·舍斯托夫说过:真理不是

来自先验，而是来自经验，比如在艺术中，在莎士比亚、歌德和陀思妥耶夫斯基的作品^⑥。

在世纪之交的俄国，诗人成为哲学家，哲学家成为诗人。哲学果断地改变了自己的修辞外衣，使之更与文学相称。哲学家不再以智者和严密体系的创造者自居，退而进入冒险的“灵魂漫游”，玩弄起形象与讽刺，悖论与格言。可见，像洛扎诺夫或舍斯托夫那类思想家的著作被人们称为文艺哲学，是不无道理的。

文学家和哲学家所关注的是一些共同的问题：恶的本质（首先是恶，而非善与恶），自由与必然，信仰与理智，理性主义与非理性主义，现代人通向上帝的路等等。共同的问题与忧患促使哲学家与文学家进行频繁的精神交流，这种交流在 20 世纪俄罗斯文化的命运中起着重要的作用。从这个角度看，不光像符·索洛维约夫和梅列日科夫斯基这样的哲学家艺术家值得考察，像列米佐夫和舍斯托夫这样的作家哲学家也有必要加以研究。列米佐夫和舍斯托夫的世界观非常接近，这种接近的基础便是他们命运的共同性，以及对命运的理解的共同性。列米佐夫认为，生命如一片扁舟，“找不到停泊之处”。舍斯托夫则说，“生存之缺乏依托”，恰似一株浮萍。对这种“漂浮性”现象，两位作家和哲学家的理解具有相当的广度和深度。这不仅是整个俄罗斯民族的现象（俄罗斯人有浪游、漂泊和流亡的特征），也是一种全球现象，在 20 世纪的表现最为突出：每个人的命运中都潜伏着与生俱来而又不可避免的灾难。

舍斯托夫的悲剧哲学既来源于现实，也来源于文学，即同时代人和陀思妥耶夫斯基的作品。白银时代的俄国文学有别于此前的俄国文学，它整个弥漫着悲剧气氛，如勃洛克、索洛古勃、别雷、梅列日科夫斯基和吉皮乌斯的诗，蒲宁、库普林和安德列耶夫的小说。

同舍斯托夫的悲剧哲学有着最直接联系的是列米佐夫的创作。作家写于1900—1910年代的小说的情节基石是绝望，如《池塘》、《时钟》和《修女》等。跟舍斯托夫一样，列米佐夫在自己的作品中，也对绝望进行了重新评价。这种让正常人不寒而栗的状态以一种可能的价值出现，成为促使人的灵魂和个体生命觉醒，亦即个性觉醒的动力。《修女》的主人公马拉库林正是面对厄运时，才第一次开始思考人生，思考自我和世界。

列米佐夫对个性的理解跟舍斯托夫有相通之处。当人类身上的同情和怜悯荡然无存，列米佐夫的主人公“地下人”乃是与陀思妥耶夫斯基处于不同的世界状态。列米佐夫小说的抒情主人公“我”是固执的、“横向的”，以内心的支柱和精神的快乐化解痛苦。他的主人公的立场是这样的：当个性为了保全自我而与外界冲突时，就应该妥协。舍斯托夫和列米佐夫都认为，人的属性是非理性的，“灵魂高于理智”，理智服从必然，而灵魂由于渴望自由，不会在不可能的事物面前让步。但上帝要求于人的正是不可能的东西，即信仰。

列米佐夫和舍斯托夫创作中的理性主义与非理性主义问题，是整个欧洲哲学的中心问题之一，也是20世纪文化的中心问题之一。在本世纪的文化自觉过程中，理智将批判的矛头指向了自己，指向了自己的产物，指向了成为欧洲文明基础并使生命变得枯萎的理性。

舍斯托夫的反理性主义哲学的目的是要证明，当代理智“已经堕落”，背叛了自己的直观本质，成了“功利”的奴隶，而科学中的理智是必然性与先验所认同的规律的抵押品，是“驯服的骑士”。列米佐夫有很多作品表达了同样的思想，跟舍斯托夫交相呼应。在他的艺术世界里，想象与传说，神话与寓言的因素高于现实与经验，内心与情感的自由高于逻辑，疯狂有其“合理性”。中篇小说《时钟》的主人公对时钟的权力，即对时

间的反抗，诸多历史题材的短篇小说中的人物对以暴力换取“进步”的反抗，都表现了这一点。

哲学与文学之间的精神交流，对俄国文化的发展具有重大意义，这从列米佐夫和舍斯托夫两人的对话可见一斑。正是通过对话，彼此得到丰富，使他们更加清楚地预见到 20 世纪所面临的精神危险，即抽象思辩的强制性，“理性主义的乌托邦”，教条主义对个性的扼杀。

进入 80 年代以来，“回归文学”和“侨民文学”为我们重新认识世纪之交的俄国文学提供了契机和可能性。随着古米廖夫、梅列日科夫斯基、吉皮乌斯、沃罗申、维·伊万诺夫、阿达莫维奇、列米佐夫、施梅辽夫、霍达谢维奇等作家的开禁，我们对世纪之交的俄国文学史的认识也日趋清晰和完整。对这些作家的重新定位，不但扩大和充实了以往我们所知道的这一时期的俄国文学图画，也从理论上修正了它。例如，对梅列日科夫斯基的小说，首先是对《基督与反基督徒》的研究证明，关于俄国文学中短篇小说体裁危机与衰落的观点是值得商榷的。梅列日科夫斯基，还有索洛古勃、别雷和勃留索夫，他们的长篇小说不仅代表了一种文学实验，也标志着一种创新成就，尤其是梅列日科夫斯基的历史小说。梅列日科夫斯基堪称新型历史小说的创始人，他无疑对后来的迪尼安诺夫、阿·托尔斯泰和阿尔达诺夫的历史小说创作产生了很大影响，不难发现，梅列日科夫斯基的历史小说《基督与反基督徒》三部曲，他的写“大时间”和将人类历史的“开端”与“结局”作时间对照的原则，在布尔加科夫的《大师与玛格利特》里也留下了痕迹。

综上所述，19 世纪末 20 世纪初在俄国文学史乃至文化史上已不仅仅是危机阶段，也是复兴阶段。那么，该如何理解