

# 20 世纪俄罗斯文学的有机构成

刘文飞

---

**内容提要** 20 世纪俄罗斯文学的独特魅力就在于其有机的构成，在于其构成中诸多相对的甚至是矛盾的因素，本文对“苏联文学”和“俄罗斯文学”、“本土文学”和“侨民文学”、“官方文学”和“地下文学”、“白银时代文学”和“别样文学”之间既对立又相互转化的有趣关系进行了梳理，旨在说明 20 世纪俄罗斯文学的“狂欢”性质和“复调”结构。

**关键词** 俄罗斯文学 苏联文学 20 世纪文学

---

在人类社会的发展进程中，20 世纪的俄罗斯历史可谓波澜壮阔，惊心动魄：三次世界性的战争——第一和第二次世界大战以及东西方间的“冷战”，俄罗斯都是主战场；三次全国性的革命——二月革命和十月革命以及戈尔巴乔夫—叶利钦的“改革”，均极大地改变了俄罗斯民族乃至整个世界的命运和面貌。背衬着这样的历史背景，20 世纪的俄罗斯文学同样是起伏跌宕、精彩纷呈。然而，在一个很长的时间里，在一个很大的范围内，我们却常常会听到一些议论，称 20 世纪的俄罗斯文学是单调的、乏味的。这样一个“误读”的出现，首先是因为，我们很久以来一直缺乏一种关于 20 世纪俄罗斯文学历史的全面、客观的描述。在意识形态的长期对峙中，东西方的俄罗斯文学史家各执一词，俄罗斯境内外的文学也各自为政，因而出现了诸多关于 20 世纪俄罗斯文

学有所不同、甚至是相互对立的看法。而如今，无论是在主观方面（文学史家的心态、文学观念和文学史方法论等），还是在客观方面（时代氛围、文学史料的新发现和国际学术交流的加强等），对 20 世纪的俄罗斯文学进行全面把握的时机已经成熟。而在这一方面，首先梳理、归纳出 20 世纪俄罗斯文学的有机构成，或许是一个不容回避的课题。

## “俄罗斯文学”和“苏联文学”

早在 20 世纪的前 20 年，就已经有人开始使用“20 世纪俄罗斯文学”的概念了，<sup>1</sup>但他们的概念更多地是一个时间概念，是为区别于 19 世纪的文学而使用的，就像我们今天的“21 世纪文学”的说法，所指并非作为整体的“21 世纪文学”，而意在强调一

个新的文学时期的开始。直到上世纪 80 年代,“20 世纪俄罗斯文学”的概念才作为一个断代文学史概念被广泛运用,在俄罗斯和中国,都迅速写作、出版了一些以此为题的文学史著。<sup>④</sup>这一概念的提出,无疑与接近世纪之末的时间背景有关,与世纪末强烈的整合愿望有关,但是我们也注意到,这一概念的被提升,实际上是与另一概念即“苏联文学”的被贬黜联系在一起的,人们有意无意之间,其实是在用“20 世纪俄罗斯文学”的概念来排挤或取代传统的“苏联文学”概念。其实,这两个概念并不能相互替代,无论是就其内涵还是外延而言,它们都是不尽相同的。

“苏联文学”的概念最早出现在 1923 年,在 1934 年召开的第一届全苏作家代表大会上,高尔基在题为《苏联的文学》的报告中,对这一概念作了这样两个界定:首先,苏联文学应该是一种本质上不同于西方文学和俄罗斯旧文学的新文学;其次,它“不仅是俄罗斯语言的文学,它乃是全苏联的文学”。就高尔基的后一层含义来说,“ $\text{Hи\text{д}ь аГ к Ъа Аа}$ ”的汉译“苏联文学”是准确的,它其实等同于俄语中的另一种表述,即“ $\frac{1}{2} \text{А\text{а} А\text{а} \text{А\text{а} \text{А\text{а}}}$ ”;可是若就高尔基的第一层含义来说,“ $\text{Hи\text{д}ь аГ к Ъа Аа}$ ”就应该译为“苏维埃文学”。前一种译法更注重国家和地理方面的意义,后一种译法似乎更具有政治和意识形态色彩。欧美斯拉夫学者在使用“Soviet literature”的概念时,意欲突出的则往往只是这里的后一层含义。“ $\text{Hи\text{д}ь аГ к Ъа Аа}$ ”这一概念在汉语中同时共存的两种译法,不仅是对高尔基上述定义中两层含义的准确传达,同时也折射出了这一概念自身所具有的多义性和复杂性。

与“苏联文学”关联最多的另一个概念,就是“ $\text{А\text{а} аГ к Ъа Аа}$ ”,这个俄语词组在中文里同样存在着多种译法:“俄罗

斯文学”、“俄国文学”或“俄语文学”。在苏联解体之前,苏联和中国的学者大多用“俄罗斯文学”或“俄国文学”来指称十月革命之前的俄罗斯古典文学,若要面对苏联时期俄罗斯民族的文学或俄联邦境内的文学,则常常要添加一个限定,即“苏维埃俄罗斯文学”(“ $\text{Hи\text{д}ь аГ А\text{а} аГ к Ъа Аа}$ ”)。在 20 世纪俄罗斯文学的历史中,苏维埃俄罗斯文学无疑是一个居中的大板块。

“俄罗斯文学”和“苏联文学”这两个概念相互纠缠在一起,你中有我,我中有你。一方面,从 20 世纪俄罗斯文学历史的纵切面上来看,“俄罗斯文学”是大于“苏联文学”的,前者不仅纵贯后者,而且头尾均超出了后者,即 20 世纪之初十几年间的“白银时代文学”和苏联解体之后近十年间的文学,换句话说,“苏联文学”只是俄罗斯文学发展历史中一个特定的阶段。另一方面,从 20 世纪俄罗斯文学的横剖面上来看,“苏联文学”又是大于“俄罗斯文学”的,在苏联时期,苏联文学是一个由数十个语种合成的多民族文学,而俄罗斯文学只是其中的一个组成部分。历史、社会和政治的诸多原因,造成了“俄罗斯文学”与“苏联文学”两者间关系的复杂性,而这一复杂性反过来又使这两个概念有了一定的伸缩性。面对这两种文学存在,我们时常会生出某种欲理还乱的感觉。然而,这两个概念相互纠缠,相互补充,反倒说明了 20 世纪俄罗斯文学之构成的丰富和多元。

我国俄罗斯文学翻译和研究的先行者如鲁迅、瞿秋白等,曾率先使用“苏俄文学”的合称;在苏联解体前相当长的一段时间里,我们也一直非常习惯于“俄苏文学”的说法,而很少能体味到其中的不相吻合。如今,这些概念都很少有人再频繁地使用了,尤其是在谈论 20 世纪俄罗斯文学的时候。用“20 世纪俄罗斯文学”的概念来包容或

是置换“苏联文学”的概念，自然有其合理性，这一不约而同的举动，至少包含着这样几个内在动机：首先，欲将20世纪的俄罗斯文学作为一个整体来对待，并对其发展的过程及其内在规律性进行探讨。其次，在“冷战”结束、苏联解体之后，人们更乐意以一种更平和的心态去看待文学，在竭力淡化文学研究的政治色彩的同时，倾向于以折衷主义的立场去面对文学的历史，《20世纪俄罗斯文学》一书的主编就在序言中写道：“不能将20世纪的整个文学全归于革命的传统，从而否定其他方面的作品也具有生存的权利”，“20世纪的文学既包括苏联文学，也包括国外的俄罗斯文学，还包括不久前还处于地下、只为少数专家们知晓的那种文学（地下文学）”。<sup>④</sup>最后，为世界范围内的俄罗斯文学研究者搭建一个话语平台，使两个常常相互对立的研究阵营同时失去旧的框架，并在一个新的文学语境中赢得越来越多的交流或共识。

当我们的关注对象渐渐地由“苏联文学”扩大(抑或是缩小?)为“20世纪俄罗斯文学”的时候,我们不可避免地要舍弃苏联文学中的某些东西,但我们仍要时刻注意到苏联文学在20世纪俄罗斯文学中特殊的地位和影响。剔除了苏联文学的20世纪俄罗斯文学,只留得下一个“虎头”和一截“蛇尾”。苏联时期的“俄罗斯文学”,应该包含这样几个内容:其一为俄罗斯联邦境内的文学,即“ $\Pi\text{Р}\ddot{\text{Y}}\text{Б}\text{И}\ddot{\text{Y}}$  аГ к Ъа Аа”;其二为以俄语为创作母语的俄联邦少数民族作家、尤其是犹太裔作家的创作,即“Абь иГ ВоаГ к Ъа Аа”,如西尼亚夫斯基、布罗茨基等人的作品;其三为用俄语首发的或翻译为俄语的苏联其他少数民族作家的创作,如贝科夫、艾特马托夫等人的作品,这类创作也许可以用俄语表述为“ $\frac{1}{2} \text{А} \text{А} \text{А} \pm \text{с} \pm \text{А} \text{А} \text{В} \text{А} \frac{3}{4}$  Н І Г”。这也就是

说,“苏联文学”的基本构成,几乎都可以被纳入“20世纪俄罗斯文学”的框架。至于苏联文学所体现出的道德感、社会责任感和英雄主义激情等,则更是20世纪俄罗斯文学区别于同时期世界其他文学的重要识别符号。

## “本土文学”和“境外文学”

每一个民族都会有移居他国的侨民，这些侨民中也必定会有人从事文学创作，因此，古往今来，“侨民文学”在世界文学中都不是一个罕见的现象。但是，无论是就其传统之悠久、作家人数之众多而言，还是就其创作成就和世界影响来看，俄罗斯的侨民文学在世界文学中都是数一数二的，而 20 世纪的俄罗斯侨民文学更是出现了一个前所未有的高潮。

俄罗斯地处欧亚之间，在文化上一方面面临着—个向东还是向西的两难选择；从彼得开始的一系列改革，都或多或少地带有强加的色彩，它们加深了社会上下层之间的差异。这两大矛盾，曾被目为俄罗斯民族背负着的沉重十字架。也许，正是这些矛盾导致了俄罗斯民族的集体意识在某种程度上的分裂，而源远流长的“分裂派”和“流亡者”传统，也许就是这种民族性格上的“双重人格”在文化和文学中的一个体现。

在 20 世纪三个特定的历史阶段里，有为数众多的俄罗斯作家由于种种原因流亡国外。1976 年，一份名为《第三浪潮》的俄罗斯流亡者的文学艺术丛刊在巴黎开始出版；1982 年，美国加州大学曾邀请一批俄罗斯侨民作家和世界各国的斯拉夫学者聚会洛杉矶，以“第三浪潮：俄罗斯侨民文学”为题举行了为期三天的研讨，会后出版了同名论文集。<sup>1/4</sup>从此，关于 20 世纪俄罗斯侨民文学“三个浪潮”的说法就在世界斯拉夫学

界传播开来了。“第一浪潮”出现在十月革命之后，当时，总共约有一千万人逃离革命后的俄国，在他们中间，就有大量或主动或被迫地离开祖国的俄罗斯知识分子，他们的人数竟如此之多，据说在一艘驶离彼得堡的客轮上全都是哲学家和文化人，人称“哲学之舟”。<sup>1/2</sup>当时流亡的著名作家就有布宁、阿尔志跋绥夫、阿·托尔斯泰、扎米亚金、库普林、茨维塔耶娃、梅列日科夫斯基等等，他们落脚的城市有巴黎、布拉格、柏林、贝尔格莱德以及我国的哈尔滨、上海等地。“第一浪潮”的代表人物大多是“白银时代”的文化人，他们在流亡的状态中坚持对文学的忠诚，在艰难的生活中保持创造的激情，在异域的土壤上营造出了一个“文学俄罗斯”的文化孤岛。在对“第一浪潮”的研究中，被茨维塔耶娃称为“喀尔巴阡的罗斯”的巴黎俄侨文学，一直得到了很多的关注，相比之下，中国的俄侨文学却始终没有得到足够的重视，但在最近一两年来，中国的尤其是哈尔滨的俄侨文学却成了国际斯拉夫学界的一个热门话题，涅斯梅洛夫、佩列列申、阿恰伊尔等旅哈俄侨诗人已成为多部文学史的重点描述对象。<sup>3/4</sup>“第二浪潮”出现在第二次世界大战之后，当时沦陷区的一些俄罗斯人逃到了非交战国，战后又有一些人从德国的战俘营直接去了西方，这些人中，后来有一些人选择了文学创作的道路。相对于“第一浪潮”，“第二浪潮”的创作实绩和世界影响无疑都要小很多，而且，曾被视为“祖国叛徒”的他们，其创作也很难在祖国赢得共鸣。最近，情况发生了变化，他们同样不幸的遭遇及其在文学中的再现，已开始进入俄罗斯普通读者的阅读视野，他们中的叶拉金、莫尔申等人，已被公认为20世纪俄罗斯文学中的重要作家。20世纪60—70年代，解冻之后复又出现的政治控制政策，再加上东西方冷战的国际大背景，使许多作

家感到压抑，因而流亡，官方也主动驱逐了一些持不同政见作家，他们在20世纪的后半期形成了声势浩大的“第三浪潮”，其中的代表作家有索尔仁尼琴、西尼亚夫斯基、布罗茨基、季诺维约夫、阿克肖诺夫、维克多·涅克拉索夫、沃伊诺维奇、萨沙·索科洛夫等。

20世纪俄国侨民文学取得了巨大的成就，在20世纪总共五位获得诺贝尔文学奖的俄罗斯作家中，就有三位是流亡作家（布宁、索尔仁尼琴和布罗茨基）。与此同时，侨民文学把俄罗斯文学的火种播撒到了世界各地，极大地扩展了俄罗斯文学的影响，也在一定程度上强化了俄罗斯文学与世界许多国家文学之间的联系。20世纪俄侨文学的强大存在，使得众多的文学史家们有理由指出，在20世纪的俄罗斯，同时并存着两种文学，自始至终都有两部文学史在平行地发展着。<sup>⑤</sup>这的确是世界文学史上一个很罕见、很独特的景观，这在一定程度上也的确是20世纪俄罗斯文学进程的真实风景。但是，我们感到，世界各地的俄罗斯文学史家们在面对两种文学或曰两部文学史的时候，似乎过于看重两者之间的对立，过于强调两者之间的迥异，而对两者之间相互补充、相互依存，甚至是相互联系、相互影响的复杂关系估计不足，比如，我们至少可以在这样几个方面深化我们的思考：

第一，这两种文学各自都并不是铁板一块的。在“本土文学”中，就一直存在着托洛茨基所谓的“国内流亡者”，<sup>(1)</sup>如阿赫马托娃、曼德里施塔姆、帕斯捷尔纳克、普拉东诺夫、布尔加科夫等等，到20世纪的下半叶，与“官方文学”相对的“地下文学”又逐渐形成了气候；而在“境外文学”中，无疑也存在着许多条不同的“战线”，俄罗斯侨民作家相互之间的争论，就其激烈程度而言往往并不亚于他们与本土作家之间的争

论，比如巴黎俄侨文学界对茨维塔耶娃的孤立，索尔仁尼琴和西尼亚夫斯基的对峙等。也就是说，在“本土的”或“境外的”文学中，又同样共存着两种或两种以上的文学，这样一来，摆在我们面前的，就不仅仅是“一种还是两种文学”的问题了。

第二，这两种文学是相互补充的。十月革命之后大批作家和文学家的离去，使新社会的文化建设面临着严峻的挑战，但是，以高尔基、勃洛克、马雅可夫斯基等为代表的新文学奠基人，在一片废墟之上迅速建立起了这座宏伟的文学大厦，倾听革命，歌颂英雄，反映建设生活，成了新文学的主要内容，在很短的时间里，一种人类历史上全新的文学就诞生了，定型了，并对其他一些国家的文学产生了空前的影响，在世界文学历史中留下了深深的痕迹。另一方面，“白银时代”的文学在十月革命后被带到了境外，俄罗斯文学的宝贵经验和传统躲过了那场疾风暴雨式的革命，得以保全，然而，到了世纪中叶，随着一些流亡老作家的相继去世或封笔，世纪之初文学传统的延续似乎又是在本土悄悄地进行的，“白银时代”诗歌文学的旗帜被阿赫马托娃和帕斯捷尔纳克高举着，最后传到了布罗茨基等人的手中，而布罗茨基这“最后一位阿克梅派诗人”，<sup>①</sup>后来又把这个“彼得堡诗歌传统”带出了境外。与此恰好形成对照的是，“第二浪潮”的作家们大都是在战前苏联文学的氛围中成长起来的，叶拉金就曾承认，他的诗歌导师就是西蒙诺夫，这一代作家把本土文学的某些风格糅进了境外的侨民文学。再比如，索尔仁尼琴流亡时期创作中所体现出来的浓厚的意识形态色彩，曾使得有些西方学者将他称为“一个社会主义现实主义作家”。由此可见，20 世纪俄罗斯境内、境外文学的相互联系和相互影响是显而易见的，除了少数例外（如纳博科夫的中、后期创作），就整体而

言，俄罗斯境外文学与本土文学之联系的紧密，远远超出了它与其寄居国文学之间的关联。

最后，这两种文学又是相互依存的。其实，回过头来看一看 20 世纪的俄罗斯侨民文学，除“第一浪潮”作家外，后来的流亡作家还不都是苏联文学的产儿！有的作家是在本土成名之后再远走他乡的，有的则是在国外合成自己的生活体验和文学修养的，但无论如何，每一位流亡作家都在自觉或不自觉地将置身在来自本土的传统之中，套用布罗茨基的一句话：“每一位作者都在发展——甚至是在用否定的方式——其前驱的公设、语汇和美学。”<sup>②</sup>在一个世纪的时间里，“本土文学”一直在源源不断地向“境外文学”输送人员和素材，提供语境和比照。而侨民文学的存在，又一直对本土文学形成一种压力，一种刺激，在某些特定的情况下，也构成一种有益的借鉴，促成了本土文学在某些方面的改进。苏联解体前后，侨民文学大量返回故乡，引发了一场空前的“回归文学热”，但好景不长，侨民作家们在“凯旋”之后却感到了从未有过的失落，失去了抨击的对象和竞争的对手，他们似乎也就失去了写作的意义和存在的价值。在本土文学发生了深刻变化之后，境外的侨民文学也就随之终结了，这个事实本身反过来也说明了两大文学内在的依存关系。

“侨民文学”（ $\text{и́но́земная ли́тература}$ ）的概念由来已久，但今天的学者更乐于采用“境外文学”（ $\text{литература из-за рубежа}$ ）的说法，与此相关的“本土文学”（ $\text{отечественная литература}$ ）概念，也是近些年才流行起来的。这两个概念都更像是中性的，表现了一种欲淡化原有概念之意识形态色彩的企图。两种文学的分野和并存，自然有其深刻的政治和社会原因，但我们今天更值得去做的，就是从文学发展的自身规律出发，去

观察两者之间的联系和影响, 我们更倾向于将这两种文学并存的局面理解成一场独特的文学竞争, 将 20 世纪俄罗斯文学中这一奇特构造理解成同一枚文学硬币的两个面。

### “官方文学”和“地下文学”

“官方文学”(Официальная литература)指的是苏维埃时期占据正统地位的文学, 也是传统的苏联文学史所描述的主要对象。叶罗菲耶夫在他的《追悼苏联文学》(1990)一文中将苏维埃时期的俄罗斯文学划分为“官方文学”、“乡土文学”和“自由派文学”三大板块,<sup>11</sup>这大约是关于“官方文学”较早的文学史意义上的表述。这里的“官方”一词, 其中不无讽刺和调侃的意味, 可以想象, 在官方文学处于绝对权威的时候, 反而不会流行“官方的”之类的说法。由于“官方文学”的代表人物往往都成了苏联作家协会为数众多的书记处书记, 有人又将其称为“书记文学”。

“官方文学”的概念是 20 世纪 90 年代才提出来的, 可是它的实体和性质早在 20 - 30 年代就被确立了。1925 年, 俄共(布)中央作出了《关于党在文学方面的政策的决议》, 公开宣布反对“中立的艺术”, 这个决策也为执政党通过“决议”等行政命令手段管理、干预文学创造了先例。1932 年, 联共(布)中央又作出了《关于改组文学艺术团体的决议》, 宣布解散一切文学团体, 建议成立统一的苏联作家协会。1934 年, 全苏第一次作家代表大会在莫斯科召开, 在会上讨论成立了苏联作家协会, 并将“社会主义现实主义”奉为苏联文学基本的创作方法。苏联作家协会的建立和社会主义现实主义创作方法的确立, 标志着“官方文学”的最终定型。

苏维埃时期, 文学被视为一个举足轻重

的意识形态工具, 是教育人民、打击敌人的有力武器, “文学是生活教科书”的命题得到了坚决、彻底的贯彻, 作家被视为人类灵魂的工程师。在这种情况下, 一方面, 文学和文学家赢得了崇高的社会地位, 高尔基回国后所享受的待遇, 几乎是一人(列宁和斯大林)之下, 万人之上; 可另一方面, 文学又必须是同一的, 文学家又必须是听话的, 乐意履行服务于社会、政党、甚至某一具体政治目的的义务。就像一个受到神秘委任、被赋予某种特权的人, 它获得了一些便利, 同时也受到了诸多制约。“官方文学”并不完全等同于“苏联文学”, 但却是后者一个最主要的组成部分, 因此, 苏联文学的某些成就和不足在“官方文学”中便有了更为集中的体现, 而且, 其成就和不足往往又是相伴而生的, 比如: 官方文学极大地扩大了文学的社会影响, 抬举了文学家的社会地位, 与此同时, 它却又往往面临着沦为奴婢、丧失自我的尴尬处境; 官方文学有现成的国家宣传、出版机构可以利用, 作家们衣食无忧, 且面对的是一代又一代嗷嗷待哺的文学读者, 可另一方面, 作家的创作个性和创作自由却得不到充分的保证, 他们的声音往往会沦为廉价的宣传, 或是在被过滤之后只剩下了空洞和虚假; 官方文学继承了俄罗斯文学传统的社会责任感, 对普通人民的生活和情感也给予了较多的关注, 但是, 它却无法直面现实, 无法对现实中种种不合理的现象进行揭露和抨击, 而失去了批判精神的文学, 就难以体现作家面对生活的良心和面对小人物的人道主义情感了。

“官方文学”的存在, 客观上也就提供了某种“非官方文学”出现的可能性。对这种与“官方文学”相对的文学, 人们后来以“地下文学”(Подпольная литература)的概念来命名。在俄罗斯文学中, “地下文学”的传统和“侨民文学”的传统一样悠久和深

厚,早在 17 世纪,就有僧侣秘密抄写、传播禁书,18—19 世纪,在俄国严格的图书审查制度下,几乎每个大作家都有作品曾被查禁,拉季谢夫的《从彼得堡到莫斯科旅行记》、恰达耶夫的《哲学书简》、普希金的“自由诗作”、托尔斯泰的宗教言论等等,都曾被迫在“地下”流行。到了 20 世纪,言论和出版受到控制的现象仍时常出现,而这也正是“地下文学”产生和存在的必要前提。在 20 世纪,俄罗斯的“地下文学”经历了一个此起彼伏的发展过程。在“白银时代”,虽然也有对普列汉诺夫的著作和阿尔志跋绥夫的《萨宁》等书的查禁,但出版环境相对而言还是比较宽松的;十月革命之后,一些知识分子借助文学表达他们对新现实的不理解和不接受,如古米廖夫的诗歌和扎米亚京的小说等,这类作品自然只能转入“地下”,而到了 30 年代的集体化时期和战后的“个人崇拜”时期,所有的非正统、非主流文学全都被视为异端,除了作为古典文学遗产的十几位 18、19 世纪的经典作家,除了加入官方文学阵营的十几位老作家,几乎所有“白银时代”作家的作品都被深埋进了地下。这种情况一直持续到 50 年代中期,此后,随着苏联社会中“解冻时期”的到来,“地下文学”纷纷被发掘出来,有的甚至被归入了主流,但好景不长,从 60 年代起,一个声势更加浩大的“地下文学”运动又兴起了,它一直持续到戈尔巴乔夫的“改革时期”。纵观整个 20 世纪的俄罗斯“地下文学”,可以发现,其兴衰似乎始终是与政治和社会的大气候紧密联系在一起,官方的控制愈紧,则“地下文学”就愈是兴盛,相反,在一个相对宽松的环境里,“地下文学”则会纷纷浮出水面,或步入主流,或自行淡出或消亡。在 20 世纪的最后 20 年,由于言论和出版的空前自由,“地下文学”便失去了继续存在的理由和意义。

20 世纪俄罗斯的“地下文学”,其成分也不是单一的,它大致包括:1) 一些作家私下写作的、由于种种原因暂时不愿或无法拿出来发表的作品,比如阿赫马托娃的《安魂曲》、雷巴科夫的《阿尔巴特街的女儿们》等。2) 一些通过手抄本、打印稿、照相复制或地下报刊等形式或手段传播或发表的作品,这类文学又称“自版文学”(та к да),如地下文学杂志《大都会》、布罗茨基的诗作等。3) 一些因政治观点与政党或政府相左而被查抄或被禁止发表的作品,其实也就是所谓的“持不同政见文学”(дквждбъ аГ к Ъа Аа),如格罗斯曼的《生活与命运》、索尔仁尼琴的《古拉格群岛》和西尼亚夫斯基的《什么是社会主义现实主义?》等。4) 所谓的“自编歌曲”(а щъ аГ ЪоГ)也是“地下文学”中一个独特的构成部分,它在 50 年代兴起,在 60—70 年代达到高峰,其代表人物加里奇、维索茨基和奥库扎瓦的创作,将诗歌和音乐完美地融合在一起,大胆地针砭时弊,吐露真情,成了民众用来对抗僵硬、死板的官方话语的有力武器。5) 一些保存下来的旧出版物,主要是“白银时代”的文学遗产,如古米廖夫和曼德里施塔姆等人的诗歌,别尔嘉耶夫和舍斯托夫等人的哲学著作,索洛古勃和别雷等人的小说,这些作品后来在 20 世纪 80 年代中期大都被重新出版,构成了所谓“回归文学”的中坚。

20 世纪俄罗斯“地下文学”的文化和历史意义是不言而喻的:它继承了俄罗斯文学一贯的批判精神和人道主义情怀,使俄罗斯文学的传统在 20 世纪得以继续,同时也体现出了俄罗斯知识分子的文化良心和社会责任感,它与“官方文学”形成一种互补,使得苏维埃俄罗斯文学不致过于单调和苍白,与此同时,“地下文学”还是“本土文学”和“境外文学”之间的一根纽带,常常

起着一种穿针引线的作用,在维系整个 20 世纪俄罗斯文学的有机统一方面起到了一定的作用。

像“俄罗斯文学”和“苏联文学”、“本土文学”和“境外文学”之间的关系一样,“官方文学”和“地下文学”之间也一直存在着某种复杂的联系:首先,“官方文学”和“地下文学”的界限并不总是一成不变的,比如,30 年代的“肃反”时期和战后的“个人崇拜”时期,许多“官方”作家和诗人由于“出格”的写作被投入集中营,而由他们中的幸存者创作出的“集中营文学”,在“解冻时期”却得到了官方的首肯和倡导,一时竟成了时尚,之后不久,在“停滞时期”,这一题材又再度成了写作禁区。其次,“官方文学”和“地下文学”的标签本身并不论证作品的优劣,通俗地说,“官方文学”中也不乏传世之作和经典之作,如《静静的顿河》,而“地下文学”中更不乏平庸之作,甚至还充斥有廉价的西方意识形态宣传品。最后,作家和诗人们自身的角色转换,更为两种文学间的复杂关系增添了新的变数,比如,许多得到多方公认的“官方”作家都曾写有“地下”作品,如特瓦尔多夫斯基的《凭借记忆的权利》、伊萨科夫斯基的《真理的童话》等,而以半地下性质的诗歌创作起步的叶夫图申科、沃兹涅先斯基等人,后来却成了官方的作协书记。“官方文学”和“地下文学”之间的复杂关系,构成了 20 世纪俄罗斯文学中一个有趣的话题。

### “白银时代文学”和“别样文学”

以上对 20 世纪俄罗斯几种文学类型的描述,多是从共时的角度作出的,如果历时地看,20 世纪的俄罗斯又可以被划分为三大段,即世纪之初的白银时代文学、具有 74 年历史的苏维埃俄罗斯文学和苏联解体

后的俄罗斯文学。

关于“白银时代”(Серебряный век)这一概念的起源,说法颇多,有人认为,俄国学者马科夫斯基的《在“白银时代”的帕纳斯山上》(慕尼黑,1962)一书最早推出了“白银时代”的概念,用以概括 19 世纪末、20 世纪初的俄罗斯现代主义诗歌运动;接着,有人发现,马科夫斯基本人曾称,是俄国哲学家别尔嘉耶夫率先提出了这一名称;后来又有人说,最早将这一概念以大写字母开头表述出来的,是俄国诗人奥楚普(他于 1933 年发表在巴黎俄侨杂志《数目》上的《白银时代》一文)。概念是谁最早提出来的,似乎并不重要,关键在于,这个概念准确地界定了在 19 世纪以普希金为代表的“黄金世纪”之后俄罗斯文学的又一个高峰时期。在世纪之初的 20 余年里,俄罗斯的作家和诗人们与哲学、宗教和艺术等领域中的同胞并肩携手,共同创造出了俄罗斯文化史上又一个“天才成群诞生”的奇观。

如今,在回首仰望“白银时代”的文学遗产时,我们能更清晰地意识到其诸多可贵的文学史意义:首先,那一时代的文学家体现出了空前的艺术创新精神。俄国形式主义者们在世纪之初开始了对文学“内部规律”的探讨,文学研究由此开始了其“科学化”的历程,文本、语境、词,乃至声音和色彩,都成了精心研究的对象。世纪初俄罗斯现代主义诗歌的三大潮流象征主义、阿克梅主义和未来主义,虽然风格不同,主张各异,但在进行以诗歌语言创新、以在诗歌中综合多门类艺术元素为主要内容的诗歌实验上,它们却表现出了共同的追求。如今,人们已经意识到,20 世纪世界诸多艺术门类中的现代主义潮流,都发端于世纪之初的俄国,这不能不让人感叹“白银时代”俄国文化人巨大的创新精神。其次,在进行空前的艺术创新的同时,这一时代的人却也保留了对文化



传统的深厚情感，只有以俄国未来主义诗歌为代表的“左派”艺术对文化遗产持否定态度，而那一时代的大多数文化人无疑都是珍重文化的。阿克梅派诗人曼德里施塔姆一次在回答“什么是阿克梅主义？”的问题时说道：“就是对世界文化的眷恋。”<sup>12</sup>联想到“白银时代”是一个现代派的时代，是对 19 世纪俄国批判现实主义的某种反拨，“白银时代”文化人的这种态度就显得更加可贵了。

“白银时代”的文学和文化传统在某种外力的作用下突然中止，只剩下一些余脉在境内潜流，或溢出境外。然而，从 20 世纪的 60—70 年代开始，“白银时代”的文学遗产似乎又在某种程度上被激活了，在世纪的最后 20 年里出现的一种新文学走向，与“白银时代”构成了某种跨越时空的呼应。

在 20 世纪最后 30 余年间的俄罗斯文学中，除了“官方文学”和“流亡文学”外，还有三个先后兴起、相互之间有着某种内在联系的文学运动。

其一，是 60—70 年代的“地下文学”，其中最值得一提的是西尼亚夫斯基的写作、布罗茨基的诗歌和文学丛刊《大都会》。西尼亚夫斯基在 1956 年就写了《什么是社会主义现实主义？》一文，对官方创作方法的权威地位提出了挑战，后来，他在集中营里又写作了《与普希金散步》等书，在对俄罗斯神圣不可侵犯的文学偶像普希金进行了一番调侃的同时，也宣传了他的自由主义文学思想。布罗茨基从 50 年代末开始写诗，在 60 年代，随着“布罗茨基案件”引起的轩然大波，布罗茨基也成了一位举世闻名的诗人，他的诗歌综合性地继承了 17 世纪英国玄学派诗歌和“白银时代”阿克梅派诗歌的传统，形式严谨却又含有先锋色彩，内容悲观却又不时流露出几分戏谑，在他于 1987 年获得诺贝尔文学奖之后，在他成功地将

“白银时代”的诗歌遗产介绍给整个世界之后，人们意识到了他的诗歌遗产对于俄罗斯诗歌、乃至整个俄罗斯文学的意义，甚至有人还将团结在他周围的诗人群体称为“布罗茨基诗群”，将以他的创作为代表的 20 世纪俄罗斯文学中的那段时期命名为“青铜时代”（ $\text{Бронзовый век}$ ）。文学刊物《大都会》（ $\text{Metropol}$ ）出版于 1979 年，发起者为阿克肖诺夫、比托夫、维克多·叶罗菲耶夫、伊斯康德尔和波波夫等人，这份刊物发表了一些在思想上有异端倾向、在形式上有先锋色彩的作品，在文学界和社会上都激起了较大反响，其编者和作者因此也都受到了不同程度的惩罚。

其二，是所谓的“别样文学”。《大都会》的编者在杂志的前言中曾号召作家们大胆写作，创造出一种“编外文学”来。10 年之后，果然有批评家丘普里宁出面用“别样文学”（ $\text{Другая литература}$ ）的概念来概括一种新的文学倾向了。<sup>13</sup>他所指的主要是一批文学新生代的创作，这些作家有维涅季克特·叶罗菲耶夫、维克多·叶罗菲耶夫、彼得鲁舍夫斯卡娅、托尔斯泰娅、皮耶楚赫和波波夫等人，这些大都出生在 40 年代前后的作家，主动放弃了传统文学那种过于神圣的使命感和责任感，转而用一种更平实、更超然的态度来面对生活和文学，他们关注的对象不再是英雄而是普通的人，而且大多是具有某种缺陷的人，他们不再关注文学的教育功能，而似乎更愿意通过文学来展示现实的压抑、命运的无常和存在的荒诞。“别样文学”的产生，是苏联解体前迷惘的社会情绪和西方现代派文学思潮共同作用的结果。

其三，是后现代文学。苏联解体之后，俄罗斯文学中迅速出现了一股名曰“后现代主义”（ $\text{Постмодернизм}$ ）的文学思潮。的确，一切都倒塌了，一切都得重新开始，整个社会结构和价值体系都面临崩溃，这样的社会

和文化大环境,无疑为后现代思潮的兴起提供了绝佳的土壤,作家们卸下了俄罗斯文学一直背负的沉重的意识形态包袱,轻松地展开了一场文化狂欢活动,尽情释放“解构”的愿望和“重估”的激情。一部新出的 20 世纪俄罗斯文学史著作对于俄罗斯后现代作家的立场有一段很好的概括:“后现代主义者向当代人建议应具有(但不是强加的责任)以下一些思想特征:有独立的批判性见解、不怀成见、宽容、坦率、喜欢审美的灵活开朗、善于讽刺和自嘲,并以此来取代一成不变的世界观(用后现代主义的话来说,是顽固的空想世界观和神话世界观)。后现代主义认为灵活的相互作用或保持礼貌的中立,要比任何一种斗争都好,无拘无束的、没有任何负担的对话比争论要好。”<sup>14</sup> 当今的俄罗斯批评界认为,俄罗斯后现代文学虽然是在 80-90 年代形成热潮的,但其源头还应追溯到 50 年代末,西尼亚夫斯基那种无羁、调侃的写作态度,被视为后现代精神的最早流露,而维涅季克特·叶罗菲耶夫的《从莫斯科到佩图什基》(1969)和比托夫的《普希金之家》(1971)则被视为俄罗斯后现代主义文学的奠基之作,后来陆续发表的可称为俄罗斯后现代文学代表作的小说,还有萨沙·索科洛夫的《傻瓜学校》、维克多·叶罗菲耶夫的《俄国美女》、哈里托诺夫的《命运线》、佩列文的《“百事”一代》等。在《“百事”一代》的第一章里有这样一段文字:“不能说他们背叛了自己先前的观点,不能这样说,先前的观点所朝向(观点总是有所朝向的)的空间,本身就倾塌了,消失了,在智慧的挡风玻璃上没留下任何细小的斑点。四周闪烁的是完全别样的风景。”<sup>15</sup> 俄罗斯后现代文学所体现出来的,也就是这样一幅“完全别样的风景”。

“别样文学”虽然是批评家用来指称某一个文学团体的,但我们觉得,也可以把这

个概念放大,用它来涵盖上述三种类型的文学,因为,这三种文学之间有着某种共性的东西,即对现实的存在主义感受,对文学的实验性技巧和先锋派手法的热衷,以及对文学的自由空间和文学家的个性价值的追求和捍卫等,无论是相对于俄罗斯的古典文学而言,还是与苏维埃时期的官方文学相比,它们似乎都是“另类”。

世界文学中的后现代主义于 20 世纪 60 年代兴起于欧美,众所周知,它是作为对现代主义的反拨而出现的,可是在俄罗斯,后现代主义却出现在现实主义或社会主义现实主义之后,因此有人指出,俄罗斯的后现代主义其实更应该被称为“后现实主义”(постреализм)、“后社会主义现实主义”(постсоциалистический реализм)或“后苏维埃文学”(постсоветская литература)。的确有一些批评家曾将俄罗斯后现代主义视为“俄罗斯现实主义传统的继续和发展”,并将这一点解释为俄罗斯后现代主义与西方后现代主义的主要差异。这类观点不无道理,但它们都或多或少地忽视了俄罗斯后现代文学与“白银时代”文学之间内在的渊源关系。在 20 世纪的一头一尾,俄罗斯作家都在真诚地面对文学,潜心地进行文学实验,执着地捍卫文学的自由和自主,两代作家的态度和精神是具有相近和相同之处的,当然,后现代主义者们也往往用自嘲消解了使命感,用调侃取代了迷信的虔诚。将这两段文学对接起来,我们便能看到,俄罗斯后现代主义中的“现代”是有来由的,20 世纪的俄罗斯文学于是便体现出了更加清晰的完整性。再由此出发,我们还能感觉到,20 世纪俄罗斯文学中一直存在着两股潮流,其一从世纪之初的无产阶级文学到苏维埃文学再到苏联解体之后以索尔仁尼琴、拉斯普京等为代表的“新斯拉夫派”文学,其二为从“白银时代”文学到苏维埃时期的地下文学和部分侨民文学

再到以后现代主义为代表的“别样文学”，这两股文学潮流或此起彼伏，或相互交织，共同汇成了 20 世纪俄罗斯文学奔流不息的长河。

在 20 世纪俄罗斯文学的历史中，我们还能找出一些诸如此类的“对立的统一”：从大的方面讲，就有“乌托邦文学”和“反乌托邦文学”的并行，就有“市民文学”和“乡村文学”的毗邻，就有“社会主义现实主义文学”和包容其他创作方法的所谓“社会主义文学”的共存；从小的地方看，就有分别以柯切托夫和《十月》杂志、特瓦尔多夫斯基和《新世界》杂志为代表的两种文学立场的对峙，就有诗歌中“高声派”和“细语派”的各领风骚，就有战争文学在描写对象上的或为“全景”或为“一寸土”的不同取舍，如此等等。正是这些不同元素、不同风格、不同流派、甚至不同性质的文学，共同合成了 20 世纪俄罗斯文学的有机整体，它们的对立、统一和转化，使 20 世纪的俄罗斯文学显得起伏跌宕，悲喜交加，充满了令人目不暇接的戏剧性突转，使 20 世纪的俄罗斯文学获得了一种多声部的“复调”结构，构成了一部精彩绝伦的文学交响乐。

北京大学出版社，2000 年；李明滨主编《俄罗斯二十世纪非主流文学》，北岳文艺出版社，1998 年；张杰、汪介之《20 世纪俄罗斯文学批评史》，译林出版社，2000 年；刘文飞《二十世纪俄语诗史》，社会科学文献出版社，1996 年。

(四)14 阿格诺索夫《20 世纪俄罗斯文学》，中国人民大学出版社，第 2—3，643 页。

1/4 Edited by O. Matich with M. Heim, *The Third Wave: Russian Literature in Emigration*, Ardis, Ann Arbor, 1984.

1/2 ААА. . . . . 1998, т. . 5.

3/4 在不久前举办的“俄侨文学国际学术研讨会”（哈尔滨，2002 年 9 月）上，哈尔滨的俄侨文学就是最主要的议题之一。

⑧ . . . . . 1998, т. . 65. Edited by O. Matich with M. Heim, *The Third Wave: Russian Literature in Emigration*, p. 21.

(七) 托洛茨基《文学与革命》，刘文飞、王景生、季耶译，外国文学出版社，1992 年，第 13 页。

⑦ V. Polukhina, *Brodsky through the Eyes of his Contemporaries*, Macmillan, Basingstoke, 1992, p. 9.

⑩ Brodsky, *Less Than One*, Farrar Straus Giroux, New York, 1986, p. 194.

11 见《世界文学》1991 年第 3 期。

12 . . . . . 1987, т. . 9.

13 见 . . . . . 1989.

15 佩列文《“百事”一代》，刘文飞译，人民文学出版社，2001 年，第 6 页。

<sup>1</sup> 如： . . . . . 1914—1916; . . . . . 1920.

④ 如： . . . . . 2000. (中译本：阿格诺索夫《20 世纪俄罗斯文学》，凌建侯等译，中国人民大学出版社，2001 年。) 李辉凡、张捷《20 世纪俄罗斯文学史》，青岛出版社，2000 年；李毓榛主编《20 世纪俄罗斯文学史》，

[作者简介] 刘文飞，1959 年生，中国社会科学院外国文学研究所研究员，博士生导师，河南大学特聘教授。近期著作有《明亮的忧伤——重温俄罗斯》和《阅读普希金》。

责任编辑：刘 晖