

目录

[理想國譯叢序 8](#_Toc54792953)

[導讀　“娜塔莎起舞”與俄羅斯文化之婆娑麗影 9](#_Toc54792954)

[關于本書地圖及文本的說明 17](#_Toc54792955)

[導言 20](#_Toc54792956)

[第一章　歐化的俄羅斯 24](#_Toc54792957)

[第二章　1812年的孩子 54](#_Toc54792958)

[第三章　莫斯科！莫斯科！ 90](#_Toc54792959)

[第四章　與農民結合 123](#_Toc54792960)

[第五章　尋找俄羅斯靈魂 157](#_Toc54792961)

[第六章　成吉思汗的后裔 187](#_Toc54792962)

[第七章　透過蘇維埃看俄羅斯 225](#_Toc54792963)

[第八章　俄羅斯在海外 267](#_Toc54792964)

[注釋 296](#_Toc54792965)

[術語表 335](#_Toc54792966)

[大事年表 337](#_Toc54792967)

[致謝 345](#_Toc54792968)

[版權許可 347](#_Toc54792969)

[延伸閱讀 348](#_Toc54792970)

[譯名對照表 366](#_Toc54792971)





（英）奧蘭多·費吉斯　著

曾小楚，郭丹杰　譯

娜塔莎之舞：俄羅斯文化史

四川人民出版社

•成都•

Natasha's Dance: A Cultural History of Russia

By Orlando Figes

Copyright © Orlando Figes 2002

This edition arranged with ROGERS, COLERIDGE & WHITE LTD (RCW)

Through BIG APPLE AGENCY, LABUAN, MALAYSIA

Simplified Chinese edition copyright © 2018

By Beijing Imaginist Time Culture Co., Ltd.

All rights reserved.

圖書在版編目（CIP）數據

娜塔莎之舞: 俄羅斯文化史 / (英) 奧蘭多·費吉斯著 ; 曾小楚, 郭丹杰譯. —成都 : 四川人民出版社, 2018.3

ISBN 978-7-220-10669-9

Ⅰ. ①娜… Ⅱ. ①奧… ②曾… ③郭… Ⅲ. ①文化史－俄羅斯 Ⅳ. ①K512.03

中國版本圖書館CIP數據核字(2017)第330915號

出版發行：四川人民出版社

　　地址：成都槐樹街2號

　　網址：http://www.scpph.com

責任編輯：張丹　李洪烈

特邀編輯：吳曉斌

裝幀設計：陸智昌

內文制作：陳基勝

目錄  
 CONTENTS

[理想國譯叢序](#Li_Xiang_Guo_Yi_Cong_Xu)

[導讀　“娜塔莎起舞”與俄羅斯文化之婆娑麗影](#Dao_Du___Nuo_Ta_Sha_Qi_Wu__Yu_E_1)

[關于本書地圖及文本的說明](#Guan_Yu_Ben_Shu_Di_Tu_Ji_Wen_Ben_1)

[導言](#Dao_Yan)

[第一章　歐化的俄羅斯](#Di_Yi_Zhang__Ou_Hua_De_E_Luo_Si_1)

[第二章　1812年的孩子](#Di_Er_Zhang__1812Nian_De_Hai_Zi_1)

[第三章　莫斯科！莫斯科！](#Di_San_Zhang__Mo_Si_Ke__Mo_Si_Ke_1)

[第四章　與農民結合](#Di_Si_Zhang__Yu_Nong_Min_Jie_He_1)

[第五章　尋找俄羅斯靈魂](#Di_Wu_Zhang__Xun_Zhao_E_Luo_Si_L_1)

[第六章　成吉思汗的后裔](#Di_Liu_Zhang__Cheng_Ji_Si_Han_De_1)

[第七章　透過蘇維埃看俄羅斯](#Di_Qi_Zhang__Tou_Guo_Su_Wei_Ai_K_1)

[第八章　俄羅斯在海外](#Di_Ba_Zhang__E_Luo_Si_Zai_Hai_Wa_1)

[注釋](#Zhu_Shi)

[術語表](#Shu_Yu_Biao)

[大事年表](#Da_Shi_Nian_Biao_1)

[致謝](#Zhi_Xie)

[版權許可](#Ban_Quan_Xu_Ke)

[延伸閱讀](#Yan_Shen_Yue_Du)

[譯名對照表](#Yi_Ming_Dui_Zhao_Biao)

# 理想國譯叢序

“如果沒有翻譯，”批評家喬治·斯坦納（George Steiner）曾寫道，“我們無異于住在彼此沉默、言語不通的省份。”而作家安東尼·伯吉斯（Anthony Burgess）回應說：“翻譯不僅僅是言詞之事，它讓整個文化變得可以理解。”

這兩句話或許比任何復雜的闡述都更清晰地定義了理想國譯叢的初衷。

自從嚴復與林琴南締造中國近代翻譯傳統以來，譯介就被兩種趨勢支配。

它是開放的，中國必須向外部學習，它又有某種封閉性，被一種強烈的功利主義所影響。嚴復期望赫伯特·斯賓塞、孟德斯鳩的思想能幫助中國獲得富強之道，林琴南則希望茶花女的故事能改變國人的情感世界。他人的思想與故事，必須以我們期待的視角來呈現。

在很大程度上，這套譯叢仍延續著這個傳統。此刻的中國與一個世紀前不同，但她仍面臨諸多嶄新的挑戰，我們迫切需要他人的經驗來幫助我們應對難題，保持思想的開放性是面對復雜與高速變化的時代的唯一方案。但更重要的是，我們希望保持一種非功利的興趣：對世界的豐富性、復雜性本身充滿興趣，真誠地渴望理解他人的經驗。

# 導讀　“娜塔莎起舞”與俄羅斯文化之婆娑麗影

張建華

一、從書名說開去

作為奧蘭多·費吉斯（Orlando Figes）同行和擁躉（fans），幾乎他的每部著作我都曾翻閱過。我欽佩他出神入化的俄文閱讀和理解能力，欽佩他在俄國歷史、文學、文化和哲學諸多領域的縱橫捭闔，欽佩他將史學的求實與文學的想象有機結合，但更為欽佩的是他為每部著作的巧思命名，因為書名即是書的靈魂。

《耳語者：斯大林時代蘇聯的私人生活》（The Whisperers：Private Life in Stalin’s Russia，2007）之所以獲得了廣泛的社會反響并被翻譯成20余種文字，“耳語者”的書名無疑發揮了不可或缺的作用。Whisperers意為“竊竊私語的人”，語出自美國恐怖和奇幻小說作家洛夫克拉夫特（H.P.Lovecraft，1890—1937）在1930年完成的科幻小說《暗夜呢喃》（The Whisperer in Darkness），是其以外星種族米——戈（Mi-Go）為主題的克蘇魯神話系列的一種。但是，在《耳語者》中，作者敘述的卻不是“科幻故事”或“傳奇神話”，而是講述了1924—1953年間蘇聯社會的真實歷史，這段歷史備受后人的毀譽和臧否。在這里，“耳語者”之所以“不敢高聲語”，所擔心的不是“恐驚天上人”，而是不能驚動“身邊人”、“周圍人”，甚至是“枕邊人”，尤其是不敢驚動無處不在、無影無形和無所不能的“老大哥”（Big Brother）。

奧蘭多·費吉斯于2012年出版的《寄給我你的問候：一個愛情與求生的真實故事》（Just Send Me Word:A True History of Love and Survival in the Gulag）[[1]](#1)，是以“紀念協會”提供的真實信件為素材，寫出的感人至深的真實歷史和故事。“寄給我你的問候”（Just Send Me Word）語出俄蘇著名女詩人阿赫瑪托娃（1889—1966）在1946年創作的著名詩篇《在夢里》（ВоСне）的英譯In Dream，內有詩句：“既然在這個世界上我們無法相遇/你只有在午夜時分/透過星星寄給我你的問候。”[[2]](#2)書中的男女主人公在離別的14年里，在“古拉格”的嚴密監視下通信1300多封，阿赫瑪托娃的詩句“寄給我你的問候”是他們堅守愛情和熱愛生命的真實寫照。

本書書名《娜塔莎之舞》（Natasha’s Dance）則典出俄國大文豪列夫·托爾斯泰（1828—1910）的煌煌巨著《戰爭與和平》的經典片斷。對此，奧蘭多·費吉斯在本書的“導言”里已做了詳細交代。[[3]](#3)

“娜塔莎”（Natasha），一個多么清麗的俄國姑娘的名字，它與另一個中國人熟悉的名字“卡秋莎”（Katyusha）一樣，是極為流行的俄國（蘇聯）女性的名字，在19世紀的俄國文學和20世紀的蘇聯文學作品中更為常見。“娜塔莎”是源自拉丁語的“娜塔利亞”（Natalia）的愛稱，意為“誕生”。“卡秋莎”是源自希臘語的“葉卡捷琳娜”的愛稱，意為“純潔”。

在《戰爭與和平》中，娜塔莎是一個靈魂人物，她出身名門，深受歐洲古典貴族教育，是一個單純、快樂、活潑和善良的少女。在接受戰爭洗禮之后，她逐漸成熟，最終成為志向高遠和意志堅定的“新女性”。她是托爾斯泰道德理想和“新人”的化身。

奧蘭多·費吉斯在本書中解釋說：“我的目的，是要通過與托爾斯泰展示娜塔莎之舞同樣的方式來探索俄羅斯文化：將其視為一系列的特殊經歷或具創造性的社會活動，能以許多不同方式展現和理解。”

“娜塔莎之舞”揭開了俄羅斯“文化認同”和“身份認同”的創傷。

在彼得大帝以“野蠻”方式治理俄國的“野蠻”，試圖強行將俄國航船拖上“歐化”（“西化”）軌道之前，在俄國盛行的是多神教文化+拜占庭文化+蒙古——韃靼文化。蒙古——韃靼人長達兩個多世紀的東方式統治和彼得大帝歐化改革造成了巨大的反差。未來的“斯拉夫派”和“西方派”之爭以及20世紀初產生的“歐亞主義派”思潮即源于彼得大帝改革，準確地說源于社會分裂狀態下的“本土”俄羅斯和“文明”俄羅斯之分。

“本土”俄羅斯是民族化的模式，集體主義、社會公正、平等主義、反私有制觀念在這里發揮著支配作用。它的文化形象是圣像、木版畫、文獻古籍、圣訓錄、宗教教化作品、民歌、壯士歌、民族儀式等。俄國最基層的組織村社，其成員的通用語言是民族語言俄語。

“文明”俄羅斯是歐化的模式，是彼得大帝苦心打造的理想國，主要存在于貴族階層和上流社會，它的文化形象是莊園、沙龍、舞會、鼻煙、意大利歌劇。其通用語言是舶來品——法語或德語。

“本土”俄羅斯與“文明”俄羅斯對抗的結果，就是在一個國家里實際上分化出了擁有完全不同的價值觀和理想的兩個社會，進而導致俄羅斯社會分裂的悲劇。因此，當含著金鑰匙出生，并在全真的貴族教育環境中長大的“娜塔莎”偶然地在“農民大叔”的林中小屋里翩翩起舞時，“突然發覺自己的身上流著農民的血液”，一下子就撕開了俄羅斯“文化認同”和“身份認同”的百年創傷。

馮維津（1744—1792）在18世紀80年代首先提出了俄羅斯的東西方屬性這個“文化命題”。半個世紀之后，恰達耶夫（1794—1856）在《哲學書簡》中感嘆：“我們不屬于西方，也不屬于東方。我們既無西方的傳統，也無東方的傳統。我們似乎置身于時間之外……”[[4]](#4)

在本書中，奧蘭多·費吉斯給出了答案：“歐化了的俄羅斯人有著分裂的人格。他的思維一分為二。表面上，他有意識地按照約定俗成的歐洲慣習生活；然而他的內心又為俄羅斯的風俗和情感所影響。”

“娜塔莎之舞”代表了獨特的俄羅斯民族“性格”[[5]](#5)和“民族心理”（mentality）。

20世紀俄國最著名的哲學家別爾嘉耶夫（1874—1948）認為日耳曼是男人的民族，俄羅斯只能是女人的民族。然而，更有學者稱俄羅斯是一個性格剛烈的民族，尚武、善戰、擴張是它藏在骨子里的東西。

俄羅斯的民族性格，天然地孕育于俄國這方水土。俄國是世界上領土最大的國家，橫跨歐亞大陸，擁有郁郁蔥蔥的森林、一望無際的平原、四通八達的河流。這塊土地特別厚愛俄羅斯人，給他們提供了豐富的自然資源，用俄羅斯人的話說就是在他們的地底下埋藏著門捷列夫化學元素周期表上的所有物質。大自然的慷慨給了俄羅斯人一無際涯的空間、豐富的資源，也給了俄羅斯人高大魁偉的身軀，寬廣豁達的胸懷，慷慨、豪爽而憂郁的性格，堅韌、頑強的毅力，超強的天賦和創造力。

大名鼎鼎的“鐵血首相”俾斯麥（Otto von Bismarck，1815—1898）曾擔任普魯士駐俄大使。有一次他在彼得堡郊外風雪交加的原始森林里迷路了，就在他不知所措之時，聽到俄國馬車夫嘴里反復地說著一個詞“Ничего”（音譯：尼切沃），并且示意他不要緊張。最后他們終于安全地走出了森林，俾斯麥也因此永遠記住了馬車夫說的那個詞，并且弄懂了它的含義：“沒關系”。這個詞讓他深刻理解了俄羅斯的民族性格。

奧蘭多·費吉斯用了較大的篇幅描寫了1825年十二月黨人起義事件，并贊頌了十二月黨人背后的無名英雄——他們的妻子。沙皇尼古拉一世命令這些同樣出身貴族的十二月黨人妻子與“罪犯丈夫”斷絕關系，為此還專門修改了不準貴族離婚的法律。出人意料的是，絕大多數十二月黨人的妻子堅決要求隨同丈夫一起流放西伯利亞。惱羞成怒的沙皇下令：凡決定跟隨丈夫流放的妻子，將不得攜帶子女，永世不得返回家鄉，并永久取消貴族身份與特權。跟隨丈夫或愛人流放的十二月黨人妻子們義薄云天的壯舉，澆開了西伯利亞荒蠻原野上絢爛的愛情之花。然后當1887年有位記者找到十二月黨人妻子中最后辭世的達夫多娃時，她僅輕聲地說：“詩人們把我們贊頌成女英雄。我們哪是什么女英雄，我們只是去找我們的丈夫罷了……”[[6]](#6)

歷史的時鐘在1917年11月7日（俄歷10月25日）敲響，但“娜塔莎之舞”并沒有止步，盡管這位舊時代的貴族小姐需要花大力氣在新時代找到自己的位置，盡管新政權致力建立的“新文化”與“舊文化”產生了些許的政治與時空的錯位。

“十月革命”與其稱為短暫的和疾風暴雨式的“政治革命”和“社會革命”，不如將其視為長時段的“思想革命”和“文化革命”，因為與舊制度的政治決裂往往形式劇烈而過程簡捷，而與舊文化的文化決裂乃至新文化建構雖然波瀾不驚但背后卻渦流暗結并且過程復雜。在十月革命的背景之下，建立一種既不同于歷史上的以貴族精英文化為核心的俄羅斯文化，又不同于泛濫于世的資產階級文化的全新文化，是年輕的蘇維埃政權和紅色領袖的歷史使命。因此，在十月革命勝利的第三天（1917年11月9日），人民委員會就建立了教育人民委員部，并將其視為自己的“強力部門”。列寧在晚年的政治遺囑中特別強調：“從前我們是把重心放在而且也應該放在政治斗爭、革命、奪取政權等方面，而現在重心改變了，轉到和平的‘文化’組織工作上去了”，并且“只要實現了這個文化革命，我們的國家就能成為完全社會主義的國家了”。[[7]](#7)

這種紅色文化被冠之以“蘇維埃文化”。“紅色蘇聯”“紅色政權”“紅色領袖”“紅軍”“紅海軍”，這一個個鮮活的政治和歷史符號，為20世紀的世界歷史打上了深深的紅色烙印。著名紅色詩人馬雅可夫斯基（1893—1930）在路經美國有感而著的《蘇聯護照》中自豪地寫道：“看吧/羨慕吧/我是蘇聯的公民。”

“蘇維埃文化”是政治型的國家文化，而非歷史型的民族文化，因為“蘇維埃人”“蘇維埃社會”和“蘇維埃國家”本身就是政治概念，而非歷史上通用的民族概念。“蘇維埃文化”是較短時間形成的主觀的動員型文化，非長時期漸進形成的客觀的進化型文化，它是蘇維埃政權自上而下的行政動員和蘇聯人民自下而上的主動響應與主動創造的雙向作用而形成的。“蘇維埃文化”是大眾型文化，而非精英型文化，因為此種文化的創造者是廣大的蘇聯人民，而非僅限于少數政治精英和知識精英。蘇聯人民是此種文化真正的和最有發言權的體驗者與享受者，因此“蘇維埃文化”必須反映人民大眾的物質生活和精神世界。

奧蘭多·費吉斯在本書中寫道：“在塑造蘇維埃新人的過程中，藝術家也起到核心的作用。是斯大林在1932年首次使用了這個著名的短語，把藝術家稱為‘人類靈魂的工程師’。”因此，舊知識分子的改造與新知識分子——蘇維埃知識分子的塑造就是“文化革命”和“蘇維埃文化”建設的重要內容。著名歷史學家、蘇聯中央執行委員會委員、紅色教授學院首任院長波克羅夫斯基（1868—1932）院士在1928年宣布：“我們已經進入需要蘇維埃政權所承認的學者的時代……現在我們需要積極參加社會主義建設的學者。”斯大林在1936年宣布：“我國知識界也發生了巨大的變更……我們蘇聯的知識界，是與工人階級和農民骨肉相連的完全新的知識界。”[[8]](#8)它意味著，伴隨社會主義改造的結束，蘇維埃知識分子隊伍與“蘇維埃文化”已經歷史性地形成了。

在冷戰時代和反共文化背景下成長起來的奧蘭多·費吉斯并沒有否定“蘇維埃文化”或者將其污名化，而是以歷史學家的“史德”與“史識”將“蘇維埃文化”視為俄國文化史（Cultural History of Russia）的重要組成部分，并用了較多的篇幅敘述了其在文學、戲劇、建筑、音樂、電影和日常文化等文化領域的巨大成就，以及“娜塔莎們”在跨入新時代后經歷的痛苦與歡樂。奧蘭多·費吉斯將其稱之為“透過蘇維埃看俄羅斯”（Russia Through the Soviet Lens）。

二、俄國文化史的宿命與使命

“文化史”（Cultural history）作為歷史學的一個重要領域和敘史體例，也曾經是俄國史學的重要組成部分。帝俄時代的著名史學家兼政治家米留科夫（1859—1943）就著有兩卷本的《俄國文化史綱》并聞名于世。但是在1917年十月革命后的激情燃燒的歲月里，在蘇維埃政權的“宏大革命敘事”的背景下，以革命情懷和大眾文化為本質的新文化——“蘇維埃文化”，取代了原來以精英意識和貴族文化為本質的舊文化——俄羅斯文化。“文化史”在蘇聯史學體系下也漸漸式微，其地位被政治史和經濟史取代。

1993年初，就是蘇聯解體尚未完全落幕之時，美國政治學家和歷史學家、哈佛大學教授亨廷頓（Samuel P.Huntington，1927—2008）在美國《外交》雜志發表《文明的沖突》（Clash of Civilizations），毫不客氣地將俄羅斯民族、國家和文化列為“頑劣”之列，從而使俄羅斯學術界連發“余震”，并極大地提升了對“文化”、“文明”和“文明史觀”的關注。

亨廷頓于1995年應邀到俄羅斯作學術訪問，在莫斯科國際關系學院、俄羅斯科學院等機構發表演講和辯論。《社會科學與當代》《自由思想》《國際生活》《哲學問題》《世界經濟與國際關系》等雜志設立“圓桌會議”專欄，大量刊發俄羅斯學者相關文章。法國高等社會科學院中亞研究所所長瑪爾萊娜·拉呂埃勒（Marlène Laruelle）在《文化學——俄羅斯新的“老套思想”》中評論道：“盡管教科書的作者們未必贊同亨廷頓提出的世界未來沖突論的觀點，但他們都認同這樣一個觀念，即兩極化之后的世界只有通過‘文明論’的圖解才能解釋：西方文化區或曰‘大西洋主義’文化區與‘斯拉夫——東正教’空間相對峙，而‘穆斯林世界’將不得不在同西方或者俄羅斯結盟間做出選擇。”[[9]](#9)

在如此現實和緊迫的背景下，古老的“文化史”在俄羅斯復興，并且還產生了一門新興學科——“文化學”。

在史學研究領域，文化史成為當代俄羅斯史學最引人注目的一個亮點。大學里普遍設立俄國文化史教研室，開設不同時期的俄國文化史課程，出版了一系列俄羅斯文化與文明史的著作。[[10]](#10)研究領域涉及了許多全新的或從前較少涉及的內容，如貴族莊園史、知識分子思想史、風俗史、貴族生活史、決斗史、首都和外省文化史、婚俗史、農民史、商人史、政治文化史、性別史、城市生活史等。

俄羅斯頗有影響的莫斯科大學教授謝緬尼科娃，在已十余次再版的大學教科書《世界文明共同體中的俄羅斯》的序言中曾申明：“首先是歷史經驗問題以及人們生活的歷史經驗問題的重要性，在任何時期從來沒有像20世紀末的俄羅斯那樣緊迫。這些問題不僅僅是甚至不光是讓學者，而且還使各種各樣的公民著迷。到處都有關于俄國歷史的爭論：在公共汽車上、吸煙室里、工廠車間乃至廚房里。于是產生了這樣一種印象，正是國家歷史，以及對它的評價在人們中間劃分出了要比對今天的實際問題評價嚴重得多的鴻溝……必須幫助青年大學生認識俄羅斯社會的歷史特點，幫助他們形成遠離國內戰爭綜合癥和蘇聯時代所養成的陳規陋習的世界觀。”她宣布：“本教科書的任務是給出俄國歷史道路的完整觀點，從文明角度展現不同社會水平的國家的建立和發展過程，厘清東西方兩大文明中心之間的相互關系。將歷史資料運用于比較分析之中，將俄國史與西方和東方國家的歷史做比較。”[[11]](#11)

“文化學”學科的建立和研究方法的廣泛運用是當前俄羅斯學術界另一個更大的亮點。[[12]](#12)許多大學的哲學系、社會學系、政治學系紛紛設立文化學教學和研究機構，并且出現了眾多的原馬克思主義哲學教研室“變身”為“文化學教研室”的突出現象。在俄羅斯頗受歡迎的《俄羅斯學》的作者沙波瓦洛夫在該書的序言里開宗明義提出問題：“你們的傳統是什么？你們的根在哪里？你們在哪里生活？怎樣獲得食物？怎樣管理國家？怎樣解決棘手的權力和自由問題？如何劃分民族集團和社會階層？如何對待深刻的、自古即有的眾多問題？你們從生到死一生的路標如何轉換？你們是如何相愛、結婚、生育和撫育自己的孩子的？你們是如何工作、娛樂和體現自己在藝術與文學方面的創造精神的？為保護文明免于衰落采取了什么樣的聯系和組織原則？你們崇拜什么樣的上帝？什么樣的信仰影響你并給你以力量？你們承認什么樣的關系？什么樣的信念在驅使你？什么樣的文化背景影響你的生活？什么樣的幻想和神話激勵著你們？什么樣的威脅使你們無助？什么能給你們以戰斗的勇氣？什么樣的混亂現象使你們恐懼懈怠？什么樣的共同感覺使你們聯合為一個整體？”[[13]](#13)

1990年開始出版《文化·傳統·教育年鑒》，1996年開始出版《文化學》雜志。1995年，俄羅斯聯邦教育部第一次制訂了經過大學5年學習取得文化學專業所必需的標準。隨后教育部設立了文化學副博士學位，2000年又設立了文化學博士學位。研究領域包括俄羅斯文明與世界文明、性別與婚姻、民族性與國家性、俄國與西方、大眾文化、精英文化、民族主義與愛國主義、世界主義與普世主義等。在許多院校，文化學課成為最受歡迎的課程，成為跨學科和專業的人文教育體系的核心課程。俄羅斯高校的文化學課程一般在大學二年級開設，約100學時，名稱多為“文化史”“文明史”“世界文化史”“俄國文化史”及“文化史及理論”。文化史和文化學課程被俄羅斯教育界視為幫助大中學生樹立世界觀、價值觀、愛國主義觀、國際主義觀的重要課程。

值得一提的是，在俄羅斯學術界和俄羅斯聯邦政府有重點和有選擇地翻譯和介紹歐美學者關于俄羅斯文化與俄國文化史的研究的同時，奧蘭多·費吉斯每部著作的出版幾乎都受到俄羅斯社會的關注。《耳語者》英文版于2007年出版后，俄羅斯“王朝”基金會立即與他簽署了俄文版權轉讓協議，將決定由俄羅斯阿斯達（ACT）出版集團旗下的考魯斯（Corpus）出版社出版，但終因奧蘭多·費吉斯在2010年卷入對俄羅斯政府的批評而未果，但這足以說明，謹慎并孤傲的俄羅斯學術界對奧蘭多·費吉斯著作的學術性和可讀性的價值判斷。

三、奧蘭多·費吉斯：其人其作其風

奧蘭多·費吉斯實在是一個備受爭議和特立獨行的職業歷史學家。

奧蘭多·費吉斯擁有自己的個人主頁（http://www.orlandofiges.com/），上列他的全部著作及檔案文獻，供讀者無償或有償閱讀和使用。他在自我介紹欄目中寫有如下文字：“奧蘭多·費吉斯是倫敦大學伯貝克（Birkbeck）學院歷史學教授。他于1959年出生于倫敦。他以‘雙星第一’（Double-Starred First）的成績畢業于劍橋大學三一學院。1984年至1999年，他是劍橋大學三一學院的歷史學講師。”

在19世紀至20世紀燦若群星的英國史學大師級人物中，許多人如阿克頓（Lord Acton，1834—1902）、巴勒克拉夫（Geoffrey Barraclough，1908—1984）、伯林（Isaiah Berlin，1909—1997）、卡爾（Edward Carr，1892—1982）、霍布斯鮑姆（Eric Hobsbawm，1917—2012）以及身兼政治家和史學家的丘吉爾（Winston Churchill，1874—1965）都極為關注“Russia”（“USSR”）這個“歐洲大門口的陌生人”。因此，這位1959年出生的奧蘭多·費吉斯實在是英國史學界名副其實的“晚輩后生”。

在英國這個史學大國里，奧蘭多·費吉斯雖然資歷尚淺，但與他的史學前輩和同輩相比，在他身上又體現了非常明顯的專業傾向和敘史風格：

第一，與絕大多數英國史學家不同，奧蘭多·費吉斯的學術興趣專注俄國（蘇聯），并以俄國史和蘇聯史的研究為專守志業。自1989年出版《俄國農民與內戰：伏爾加河畔的農村革命，1917—1921》（Peasant Russia,Civil War:The Volga Countryside in Revolution,1917—1921）之后，他一口氣完成了《人民的悲劇》（A People’s Tragedy，1996）、《俄國革命解說：1917年的語言與符號》（Interpreting the Russian Revolution:The Language and Symbols of 1917,1999，與鮑里斯·克洛尼茨基合著）、《娜塔莎之舞》、《耳語者》、《克里米亞》（Crimea，2010）、《古拉格之戀》和2014年最新出版的《革命的俄國，1891—1991》（Revolutionary Russia，1891—1991）。

英國著名的文學評論周刊《泰晤士報·文學副刊》（The Times Literary Supplement）在2008年將《人民的悲劇》列為“第一次世界大戰發生以來最具影響力的一百本書”之列。[[14]](#14)這本書獲得了1972年由沃爾夫森基金會設立的旨在鼓勵公共寫作和公共史學的“沃爾夫森歷史獎”（Wolfson History Prize），他獲得了1959年創立以英國商人史密斯（W.H.Smith）命名并旨在“鼓勵給英國帶來國際尊重的作家”的“史密斯文學獎”（The W.H.Smith Literary Award）、NCR圖書大獎、“今日朗文歷史圖書獎”（Longman-History Today Awards）和“洛杉磯時報圖書獎”（Los Angeles Times Book Prize）。《娜塔莎之舞》和《耳語者》都入選了1999年設立并專門頒發給優秀的英文非虛構作品的“塞繆爾·約翰遜獎”（Samuel Johnson Prize）決選名單，而且他的著作已經被翻譯成28種語言出版。

奧蘭多·費吉斯受邀參加英國著名在線的人文社會科學出版商Brill出版的《俄國歷史雜志》（Journal Russian History）編輯委員會，他受邀擔任《紐約書評》（New York Review of Books）和一些國家廣播電臺和電視臺的評論員。他還是1820年由英國國王喬治四世親自創立、目的在于“獎勵文學業績和激發文學人才”的英國皇家文學學會（Royal Society of Literature）的正式會員。[[15]](#15)

第二，奧蘭多·費吉斯的研究領域在時間斷限上橫跨了俄羅斯帝國、蘇聯與當代俄羅斯三個歷史時期；在研究內容方面，不僅關注俄國（蘇聯）歷史，同時兼及俄國（蘇聯）文化、文學、藝術、民族、社會等諸多方面；在敘史方式上，他的歷史著作具有極強的文學性，因而收獲了廣泛的讀者群體和社會影響，但也因此而招致來自歷史學界同行們的批評和非議。

《耳語者》在歐美獲得了英國皇家文學學會頒發的“翁達杰獎”（Ondaatje Prize）、法國文學大獎“美第奇獎”（Prix Médicis）和意大利文學大獎“羅馬獎”（Premio Roma），它在中國的出版同樣引起了極大的社會反響，入選深圳讀書月2014“年度十大好書”。他在該書前言中強調他的研究和寫作使用的資料全部出自1988年蘇聯民間為收集斯大林時期受害者和幸存者檔案的“記憶協會”（Memorial Society）提供的文獻，此書目的在于作者“探討各式家庭如何應對蘇維埃政權的壓力……這些人都是《耳語者》的英雄。本書在真正意義上是他們的書，我只提供了發言的機會。對我們來說，這些只是故事，對他們來說，是他們的人生”。

我本人曾在2014年撰寫了《耳語者》的書評，本人亦強調：“《耳語者》展現與描述國家命運、制度存廢或領袖功過的‘宏大敘史’不同的蘇聯歷史細節,奧蘭多·費吉斯完成了1920年代末肇始的法國年鑒學派提出的‘目光向下’即關心普羅大眾命運的史學使命，完成了1960年代中期興起的‘新社會文化史’所倡議的歷史學（History）的價值在于講述‘他的故事’（His Story）和‘她的故事’（Her Story）的史學責任。”[[16]](#16)

然而，恰恰是這本為他獲得國際聲譽的著作也引來了一片批評之聲。美國老資格蘇聯問題專家、《布哈林政治傳記，1888—1938》（Bukharin and the Bolshevik Revolution:A Political Biography,1888-1938）的作者斯蒂芬·F.科恩（Stephen F.Cohen，1938——　）認真地將書中引用的俄文原始檔案與“紀念協會”的檔案加以對照，認為《耳語者》中使用的文獻資料存在著“令人吃驚”的錯誤。其他批評者則認為《耳語者》的敘述過于文學化，內容方面過于追求情節化，相當多的文學化描寫讓專業讀者對史實的真實性產生了懷疑。

《娜塔莎之舞》出版后同樣獲得了極高的國際反響，進入2003年度的“塞繆爾·約翰遜獎”決選名單。美國作家施梅曼（Serge Schmemann）曾經擔任《紐約時報》駐蘇聯記者，他給予《娜塔莎之舞》極高的評價：“奧蘭多·費吉斯成功地描述了俄國文化的無比深厚和強大力量，概述了俄國歷史上的重要問題和事件。奧蘭多·費吉斯以一種讓讀者更深刻理解俄國的方式來書寫，這種方式比僅僅去敘述統治者如何專制、征服者如何殘暴和戰爭如何殘酷更高明。用俄國人自己的話談‘俄羅斯問題’，如何尋找亞洲之根，探求俄國農民之謎，如何養育出如此多的偉大作家、詩人、畫家和作曲家，是其著作的過人之處。”

英國倫敦國王瑪麗學院（Queen Mary,University of London）的俄國史教授卡洛琳·布魯克（Caroline Brooke）著有《莫斯科：文化史（城市景觀）》和《莫斯科：文化和文學史（城市和想象）》。她在專門為《娜塔莎之舞》寫的書評的結尾強調：“奧蘭多·費吉斯的故事并不新穎，但它涉獵廣泛并且講得漂亮。帶著他對生動散文的精妙目光，他描繪的世界變得栩栩如生。書中收錄的彩色插圖非常漂亮，而批判性的文獻目錄也是一個有用的補充，它收錄了俄國文化史不同領域中許多新近出版的（英語）專著。作為一部專門寫給普通讀者的著作，《娜塔莎之舞》可能沒有直接迎合到《革命的俄國》的讀者的品味。但閱讀這本書完全是一種享受，它也同樣值得收藏。”

然而，對于《娜塔莎之舞》的批評之聲也隨之響起。劍橋大學教授蕾切爾·波隆斯基（Rachel Polonsky）在《泰晤士報·文學副刊》上撰文批評奧蘭多·費吉斯在該書中展現的各式各樣的瑕疵，除對書中征引資料的來源提出疑問之外，也對該書的寫作風格提出了疑義：《娜塔莎之舞》究竟是史著還是小說？究竟是史實還是虛構？另一位重量級的美國歷史學家比尼恩（T.J.Binyon）也對《娜塔莎之舞》提出了嚴厲的批評：“書中俯拾皆是的史實錯誤比瓦隆布羅薩秋天的落葉還要多。”

于是，筆者發現了一個驚人的現象：奧蘭多·費吉斯的敘史方式——史學與文學結合恰好成了他的最大優點和最大缺點。他的著作幾乎每本都獲得了極其廣泛的社會反響，甚至還獲得了來自文學領域的褒獎，正是由于其著作的可讀性和文學性。而來自歐美史學界同行的激烈批評和屢屢聲討，指責的正是其著作的資料真實性和歷史寫作的文學性。

奧蘭多·費吉斯的敘史風格在一定程度上受其母親——英國著名女性主義作家埃娃·費吉斯（Eva Unger Figes，1932—2012）的影響。埃娃·費吉斯的創作風格與絕大部分作品都是歷史寫實和非虛構，她的第一部小說《界線》（Equinox）就是根據自己的猶太家族在納粹德國時代柏林的恐怖生活史和她本人隨家族于1939年移居英國之后的個人情感史而創作的。她描寫了一個從納粹德國移居英國的猶太人馬丁，他在童年時代就來到了倫敦，但直至成年并結婚仍然感覺自己與英國格格不入，與他的英國妻子、不得意的詩人和編輯伊麗莎白的關系也變得紛亂不堪，最后不得不開始了漫長的離婚歷程。毫無疑問，來自成功的作家兼母親的埃娃·費吉斯的這種將真實歷史與一定虛構結合的創作風格影響了她的兒子、未來的歷史學家奧蘭多·費吉斯，尤其在他們母子的筆下，對極權主義政治都給予了特別的批判和揭露。奧蘭多·費吉斯的姐姐肯特（Kent Figes）也是女承母業，是英國較有名氣的作家和編輯家。奧蘭多·費吉斯在《娜塔莎之舞》最后的“致謝”中特別提及他的母親通讀了手稿，“我的母親，娭娃·費吉斯，她的文學品味是我所有作品的試金石”。

此外，奧蘭多·費吉斯在大學讀書、畢業和走上職業歷史學家的時代恰好是由美國歷史學家于20世紀70年代發起并主導的“語言與文化學轉向”（Linguistic and Cultural Turns）的時代，盡管從此國際史學的主陣地就由歐洲轉向美國，但英國仍然以其老牌“史學帝國”之余勇在冠之以“新文化史”“新思想史”“新社會史”的新史學領域分得一席重要之地。這種新的歷史學潮流不可能不對初出茅廬并雄心勃勃的年輕史學家奧蘭多·費吉斯產生深刻的影響。

還有更為重要的一點是不能忽視的，那就是俄國文化本身的特質使然。自19世紀初，“俄羅斯詩歌的太陽”普希金（1799—1837）與萊蒙托夫（1814—1841）、果戈理（1809—1852）等人開創了俄國文化的“黃金時代”，到19世紀末20世紀初由偉大作家陀斯妥耶夫斯基（1821—1881）、列夫·托爾斯泰（1828—1910）與“俄羅斯詩歌的月亮”阿赫瑪托娃等人開創了俄國文化的“白銀時代”。在一個多世紀里，培育了俄國文化的絢麗之花，也養育了俄國文化的特質——文學中心主義。

原因在于：俄國曾是偏安于歐洲一隅的窮鄉僻壤，知識分子和政治精英出世甚晚但負有強烈的使命感，無論是批評家、史學家抑或作家、詩人和藝術家。在十二月黨人起義的震撼下，沙皇政府強化了國家機器對思想文化的控制，導致進步人士自由表達思想和愿望的“公共空間”（Public Space）喪失。于是，他們寓情于詩畫，寄志于小說，以春秋筆法隱晦曲婉地表達自己的政治理想和思想，通過一系列的“多余的人”“懺悔的貴族”“奧勃洛莫夫性格”“新人”“舊人”“美婦人”“潑留希金”的文學形象抨擊時政，呼喚新時代。每一部文學作品、每一幕戲劇、每一幅繪畫、每一曲音樂的背后都蘊含了豐富的政治、哲學、宗教和社會批評的元素，所有的新思想和新啟蒙都是通過“文學”這個“中心樞紐”而展現。

專注19—20世紀俄國歷史與文化史研究的奧蘭多·費吉斯不能不受此“文學中心主義”的影響，在自己的史學著作中更多地采用了“新文化史”和“新思想史”[[17]](#17)主張的“語境”（Context）、“修辭”（Rhetoric）、“隱喻”（Metaphor）和“反諷”（Irony），即傳統史學中并不常見的“虛構”和“想象”下的文學色彩。

本人認為，在這一點上奧蘭多·費吉斯不僅順應了國際史學的發展趨勢，不僅體現了俄國文化的“文學中心主義”特質，而且大大地強化了其史學著作的大眾閱讀性，完成了從專業史學（Professional History）向公共史學（Public History）的轉化。

值得一提的是，奧蘭多·費吉斯在書后提供一個極為詳細、內容龐雜而條縷清晰的相關英文書刊介紹和短評，它對俄國文化史感興趣的研究者而言，極具參考價值。

最后，讓筆者再綴上幾句輕松之語吧！

在《戰爭與和平》里，貴族小姐娜塔莎在“農民大叔”的小木屋里，伴著大叔演奏的巴拉萊卡琴聲和灰眼睛的阿尼西婭輕聲唱起的民歌《在大街上》，突然忘記了身份，放下了矜持，“雙手叉腰，動了動肩膀”，愉快地聞歌起舞了。

那么，尊敬的各位讀者，在翻開本書之前，能否閉目試想一下：在這本書中，“娜塔莎們”將在何種樂曲或民歌中翩翩起舞呢？

我情愿選擇俄國最著名的一首民歌，它歷經帝俄——蘇聯——俄羅斯三個時代，而沒有被歷史和政治湮滅，它就是《卡林卡》（又譯《雪球花》）。這是一首在俄羅斯南方和黑海一帶廣為流傳的為婚禮舞蹈伴唱的民歌，它既有舒緩的歌唱旋律，也有熱烈的跳舞節奏，極富濃郁的哥薩克風格。

好吧！讓我們在由遠方而漸近、由輕曼而激越、由悠遠而歡快的《卡林卡》的旋律中，開始我們的俄羅斯文化史之旅吧！

致莉迪亞與愛麗絲

# 關于本書地圖及文本的說明

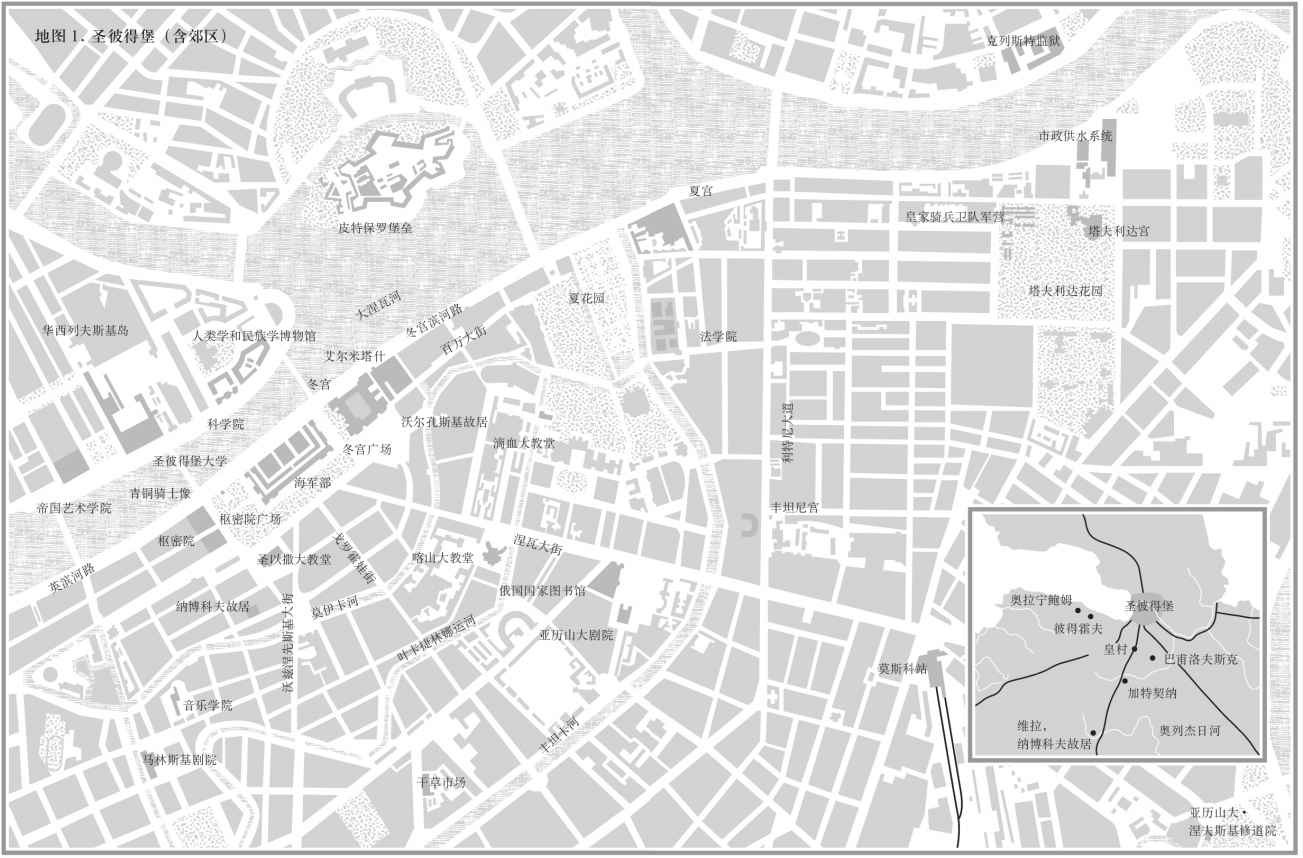
地圖：地圖中所顯示的地名皆為1917年以前俄國所用名稱，已在文中的適當位置給出對應的蘇聯名稱。自1991年起，大部分俄國城市已恢復革命前名稱。

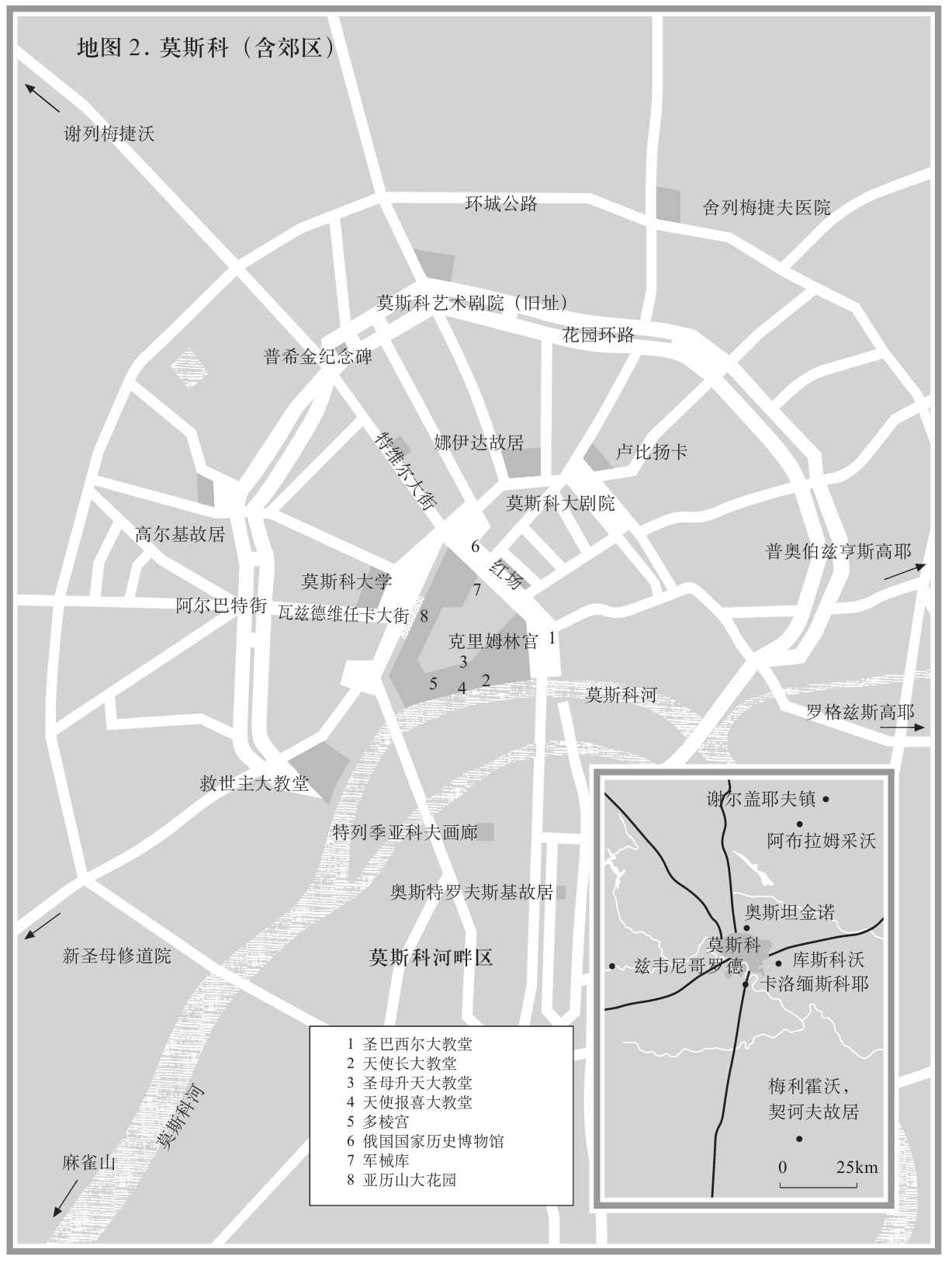
俄語名稱：本書中俄語名稱的拼寫參照（美國國會圖書館）標準音譯系統，但保留了那些為大眾所熟知的俄語名稱的常用英語拼寫，如托爾斯泰、柴可夫斯基、彼得大帝等。為便于發音，已對某些俄語名稱進行了少許修改，如將“Vasilii”修改為“Vasily”。

日期：1700—1918年間，俄國使用儒略歷，比西歐使用的格里高利歷晚13天。本書中，1918年2月蘇俄改用格里高利歷之前所使用的日期，均為儒略歷日期。

公制使用：所有距離、重量及面積的測量結果均在公制系統中給出。

注釋：本書中所引用的文學作品盡可能取自書店可獲得的英文翻譯作品。







# 導言

托爾斯泰的《戰爭與和平》中有這樣著名的美妙一幕：從樹林中狩獵歸來，娜塔莎·羅斯托娃和哥哥尼古拉被“大叔”（娜塔莎這么叫他）邀請去他樸素的小木屋里做客。“大叔”是退休軍官，品行高尚但有些古怪，和他同住的還有農莊里一個結實健壯的農奴，女管家阿尼西婭。從老人對她溫柔的態度明顯能看出，她就是他沒有名分的“妻子”。阿尼西婭端進來一整盤俄羅斯特色家常飲食：腌蘑菇、加了酪乳的黑麥餅、蜜餞、蜂蜜氣泡酒、白蘭地藥酒和各式伏特加。吃過飯后，狩獵隨從的房間里傳出了巴拉萊卡琴聲。這只是一段簡單的鄉村民謠，按理說不會是一位伯爵小姐所喜歡的。但看到自己的小侄女幾乎要隨之起舞，“大叔”也就叫人拿來自己的吉他。他吹掉上面的灰塵，朝阿尼西婭眨了下眼睛，精準地踩著俄羅斯舞逐漸加速的節奏，唱起了著名情歌《在大街上》。盡管娜塔莎之前從沒聽過這首民歌，但她心中涌起了一種莫名的感覺。“大叔”唱起歌來就像農民那樣，確信歌曲的含義就蘊含在歌詞之中，只為突出歌詞的曲調“自然而然就哼唱出來”。在娜塔莎看來，這種直抒胸臆的唱法讓整首曲子都帶有鳥鳴般的質樸魅力。然后“大叔”便招呼大家一起來跳。

“來，小侄女！”大叔向娜塔莎揮了揮那只離開琴弦的手。

娜塔莎扔掉身上的披肩，快步走到大叔跟前，雙手叉腰，動了動肩膀，站住了。

這個受過法籍家庭女教師教育的伯爵小姐是何時何地、又是如何從她呼吸的俄羅斯空氣中汲取了這種精神的？并且從其中得到了早已被披肩舞（pas de châle）擠掉的舞姿？而這正是大叔所期待于她的那種學不來教不會的俄羅斯的精神和舞姿。她剛一站穩，微微含笑，那神態莊嚴、高傲、狡黠、歡樂，頃刻之間，尼古拉和所有在場的人最初那陣擔心——擔心她做的不像那么一回事——就全部消失了，并且他們在欣賞她了。

她做得正像那么回事，并且是地地道道，簡直絲毫不爽，阿尼西婭·費奧多羅夫娜立刻遞給她一條為了做得更好的不可或缺的手帕。她透過笑聲流出了眼淚：這個陌生的有教養的伯爵小姐，身材纖細，舉止文雅，滿身綾羅綢緞，竟能體會到阿尼西婭的內心世界，以及阿尼西婭的父親、嬸嬸、大娘，每一個俄羅斯人的內心世界。[\*](#_18)[[1]](#1_1)

是什么讓娜塔莎如此本能般跟上這支舞的節奏？她為何毫不費力便能領會這個被社會階層和教育遠遠隔離的鄉村文化呢？我們是不是應該假設，一個像俄羅斯這樣的國家可能是由各種看不見摸不著卻與生俱來的情感紐帶聯系在一起的，就像托爾斯泰在這個浪漫場景中讓我們不禁想到的那樣？這個問題將我們帶到了本書的核心。本書雖然自稱是一部文化史，但讀者在其中將看到的不僅僅是《戰爭與和平》這樣的偉大作品，也包括娜塔莎披肩上的刺繡和鄉村歌曲的表達手法。諸如此類，它們融為一體，并非作為藝術的豐碑，而是民族意識的表現，與政治和意識形態、社會習俗和信念、民間傳說和宗教、習慣和慣例，以及與所有其他微小的精神現象一起，構成了一種文化和一種生活方式。我要論證的不是藝術對生活的呈現，盡管種種關于這個時期的回憶表明，確實有貴族婦女就這樣跳起了民間舞蹈，[[2]](#2_1)但娜塔莎之舞不能被當作一種現實經驗的文字記錄來看待。我想說的是，藝術可以作為信念的承載——在這里，托爾斯泰渴求的是一個包含俄羅斯農民和“1812年的孩子”的廣泛共同體；后者作為自由派的貴族與愛國者，是《戰爭與和平》眾多場景的主要人物。

俄羅斯邀請文化史家去探尋藝術作品表層之下的存在。過去的200年間，在議會政治和出版自由闕如的情況下，俄羅斯的藝術一直是政治、哲學和宗教爭論的競技場。正如托爾斯泰在《關于〈戰爭與和平〉》（1868）中寫到的那樣，俄羅斯傳統下的文學巨作并非歐洲意義上的小說。[[3]](#3_1)它們是富含象征性的沉思，具有繁復的詩性結構，猶如抽象意義的具體再現，是檢驗觀念的實驗室；同時，與科學或宗教一樣，其生命力的來源在于對真理的追求。所有這些作品的首要主題都是俄羅斯——它的人物、它的歷史、它的習俗慣例、它的精神實質，以及它的命運。以一種超凡——如果不是俄羅斯獨有——的形式，這個國家的藝術活力幾乎全部奉獻給了對把握自身民族身份的探求。沒有任何一個地方的藝術家要承受如此巨大的壓力，肩負起道德領袖和民族先知的重擔，而國家對他們的恐懼和迫害又是如此之甚。在政治理念上，他們與俄羅斯當局格格不入；在教育水平上，他們又與俄羅斯農民生分；于是，藝術家全靠自己，通過文學與藝術來創建一個價值和理念意義上的民族共同體。做一個俄羅斯人意味著什么？俄羅斯在世界上的地位與使命是什么？而真正的俄羅斯又在哪里？歐洲還是亞洲？圣彼得堡還是莫斯科？是沙皇的帝國，還是娜塔莎的“大叔”所住的、只有一條街道的泥濘村莊？在俄羅斯文化的黃金年代里，這些“受詛咒的問題”在每一個嚴肅知識分子的腦海中陰魂不散：從普希金到帕斯捷爾納克，包括文學評論者與歷史學者、畫家與作曲家、神學與哲學人士。它們就是本書試圖探討的、隱藏在藝術表面之下的問題。這里所涉及的作品代表著一部觀念史，包含了種種俄國借以理解自身民族的概念思想。如果我們觀察足夠仔細，或許可以窺見這個民族的內心世界。

娜塔莎之舞就是這樣一個開場白。它的核心是兩個完全不同的世界相遇：上層階級的歐洲文化與農民的俄羅斯文化。1812年戰爭是兩者第一次聯手推動了民族的形成。受到了農奴愛國熱情的鼓舞，娜塔莎那一代的貴族開始突破他們自身階層的外國傳統，轉而尋求一種建立在“俄羅斯”原則基礎之上的民族意識。他們用母語取代法語，并將自己的風俗和衣著、飲食習慣和室內設計品位都俄羅斯化了；他們走入鄉村去了解民間傳說、舞蹈和音樂，希望能夠在所有藝術形式中塑造一種民族風格，來接近和教育普羅大眾。像娜塔莎的“大叔”一樣（在《戰爭與和平》的結尾還加上了她哥哥），一些人放棄了圣彼得堡的宮廷文化，而試著與莊園中的農民一起過一種更淳樸（也更“俄羅斯”）的生活。

這兩個世界的復雜互動，對民族意識以及19世紀的所有藝術都起到了至關重要的影響。它是本書的主要內容。但接下來講述的故事并不意味著，這種互動所產生的結果是某個單一的“民族”文化。俄羅斯太復雜，社會分隔嚴重，政治上過于分歧，地理定義太不明晰，也許還失之遼闊——這些都使得其民族傳統不可能是單一文化。我的出發點毋寧說是去欣賞俄羅斯文化形態中那純粹的多樣性。托爾斯泰的這個段落之所以如此具有啟發性，正是在于它用一段舞蹈將形形色色的人串聯起來：娜塔莎和她哥哥，對他們來說，陌生的鄉村世界瞬間展現了它的魅力；他們的“大叔”，住在這里卻不屬于這個世界；阿尼西婭，雖說是一名農婦，卻與“大叔”共同居住在娜塔莎世界的邊緣；還有狩獵隨從和其他家仆，無疑帶著驚奇的樂趣（或許還有其他心態）觀賞這位美麗的伯爵小姐跳著他們的舞蹈。我的目的，是要通過與托爾斯泰展示娜塔莎之舞同樣的方式來探索俄羅斯文化：將其視為一系列的特殊經歷或具創造性的社會活動，能以許多不同方式展現和理解。

通過這種折射的方式來看待文化，是對其純粹、有機或本質觀的挑戰。并不存在托爾斯泰所想象的那種“純正的”俄羅斯民間舞蹈，大多數俄羅斯“民歌”實際上都是來自城鎮，就像娜塔莎隨之起舞的那段旋律一樣。[[4]](#4_1)托爾斯泰筆下的鄉村文化，其部分元素可能來自亞細亞草原——由13到15世紀統治俄羅斯的蒙古騎兵引入，他們大部分后來都定居下來，經營貿易、放牧牛羊或成為農場工人。娜塔莎的披肩幾乎肯定是從波斯輸入的；雖然1812年以后俄羅斯農民樣式的披肩開始流行，但使用的裝飾圖案很可能參考了來自遠東的同類商品。巴萊拉卡琴發展自冬不拉，這是一種起源于中亞、類似吉他的樂器（現在仍在哈薩克音樂中普遍使用），于16世紀引進俄羅斯。[[5]](#5_1)至于俄羅斯的民間舞蹈傳統，按照19世紀一些民俗學家的看法，其源頭便是遠東的舞蹈形式。俄羅斯舞蹈更多是以隊列或者圓圈呈現，而非雙人舞；手和肩膀的動作對節奏的掌握不亞于腳的作用；而且女性舞者微妙的玩偶姿態和保持頭的靜止也是非常重要的。與娜塔莎在她人生第一次舞會上與安德烈公爵跳的華爾茲舞相比，這真是太不一樣了，她模仿這些動作的時候一定感到非常陌生——毫無疑問在圍觀的農民眼中也是如此。然而，如果說這鄉村一幕背后并不存在所謂的俄羅斯傳統，如果說這里呈現的任何文化因素都是舶來品的話，則娜塔莎之舞的意義，便在于為本書將要闡釋的觀點提供了一種象征，即純粹的民族文化是不存在的，只有圍繞著它虛構出來的表象，就像娜塔莎跳的民間舞蹈一樣。

我的目的并不是“解構”這些表象；套用當前學院派文化史家的術語，聲稱俄羅斯的民族性不過是智識的“建構”，這也不是我想做的事。早在“俄羅斯”或“俄羅斯的歐洲部分”這樣的概念，以及任何其他民族認同神話出現以前，就已經存在一種足夠真實的俄羅斯。古老的莫斯科公國蘊含著某種歷史意義上的俄羅斯，直到18世紀彼得大帝生搬來歐洲文明的那一套之前，它與西方迥然有異。在托爾斯泰生活的年代，賦予這個古老的俄羅斯生命的，依然是教會的傳統，是商人與土地貴族的習俗，是帝國的6000萬農民——他們散居在50萬個遍布森林和草原的偏遠村莊中，幾個世紀以來生活方式幾乎沒有任何變化。這就是娜塔莎之舞一幕中震撼人心的俄羅斯脈搏。托爾斯泰設想有一種共同意識，將這位年輕的伯爵小姐與俄羅斯的農夫農婦聯系起來，這當然不是憑空捏造。因為，正如本書所要闡明的那樣，存在著一種俄羅斯氣質，它是一套本土的習俗與信念，一種內在、情感、本能。它一代代傳承，有助于塑造人們的個性，維系共同體的黏合。事實證明，這種捉摸不定的氣質比任何俄羅斯政府都更持久、更有意義：它讓人們擁有了挺過其歷史上最黑暗時刻的心靈，并給那些1917年之后逃離蘇俄的人提供情感聯系的紐帶。我的目的不是去否定這種民族意識，而是指出，人們對它的領會要借助于各種神話（myths）。知識階層被推動著去做歐洲人，他們與源遠流長的俄羅斯漸行漸遠，把祖國的語言和行為方式忘得一干二凈，以至于到了托爾斯泰的時代，當他們力圖重新拾回“俄國人”的身份時，不得不借助歷史傳說和藝術創作來再造這個民族。通過文學與藝術，他們重新發現了自己的“俄國性”，正如娜塔莎通過舞蹈的儀式找到了自己的“俄國性”一樣。因此，本書的目的不僅僅是揭穿這些作品的虛構性，而是去探索、去解釋它們對塑造俄國民族意識所擁有的非凡力量。

圍繞著對俄羅斯的民族想象，涌現了19世紀幾種重要的社會思潮：斯拉夫派，他們篤信“俄羅斯靈魂”以及農民中純正的基督性，還崇拜彼得大帝之前的傳統俄羅斯，將其視為真正的“俄羅斯”生活方式的旗手——他們將這種生活方式理想化，并致力于將其提倡為18世紀以來精英階層所接納的歐洲文化以外的另一種選擇；西化派，與前者針鋒相對，他們崇拜圣彼得堡這個“通往西方的窗口”，這個在沼澤地上憑空而起的經典城市，它是其將俄羅斯按歐洲模式改造、按部就班追求自身啟蒙的象征；民粹派，他們與托爾斯泰的觀點相去不遠，認為農民是天然的社會主義者，其鄉村組織將成為新社會的一種范式；斯基泰派，他們將俄羅斯視為一種來源于亞洲草原的文化，“富有自然活力”，在即將到來的革命中，將要一掃暮氣沉沉的歐洲文明，建立一個人類與自然、藝術與生命合而為一的新文化。這些神話不只是對民族身份的種種“建構”。從最崇高的個人身份、民族認同，到最日常的衣著服飾、飲食習慣或所使用的語言類型等事物，它們除了發展關于“自我”的概念，更在塑造俄國的政治理念與效忠對象上發揮了關鍵作用。斯拉夫派就是典型。他們心中“俄羅斯”的概念是一種按照純正基督教原則運行的父權制家庭，這在19世紀中期幾十年間成為一種新政治共同體的組織核心，成員囊括了舊式的外省鄉紳、莫斯科商人和知識分子、神職人員還有個別部門的政府官僚。不同的團體被這種關于俄羅斯民族的概念攏到一起，足以表明其在政治想象中的持久影響。作為一場政治運動，斯拉夫主義影響了政府對自由貿易和對外政策的立場，也影響了鄉紳對國家和農民的態度。作為一場廣泛的文化運動，斯拉夫派采用特定的談話與衣著方式、社會交往和行為準則，有所區別的建筑與室內設計風格，還有他們自己的文學與藝術品位。他們穿樹皮鞋和自家紡的大衣，蓄絡腮胡，吃白菜湯，喝格瓦斯，住鄉村小木屋，還建造顏色鮮艷的洋蔥頂教堂。

在西方人的想象中，這些文化樣式經常被視為“純正俄羅斯風味”。但這種認識也是一種神話：異域俄國的神話。這種印象最早是由俄羅斯芭蕾舞團輸出的，他們就跳著異國情調版的娜塔莎之舞；之后由里爾克、托馬斯·曼和弗吉尼亞·伍爾芙等外國作家參與塑造，他們將陀思妥耶夫斯基奉為最偉大的小說家，兜售他們自己版本的“俄羅斯靈魂”。如果說有一種神話需要驅除，那就是這種將俄羅斯視為異域和他方的觀點。很長時間以來，俄國人都在抱怨西方公眾不理解他們的文化，西方人只是在遠遠地觀察，而不愿意像對待他們自己的文化那樣去了解俄國文化內在的精妙之處。盡管在某種程度上，這種抱怨是基于怨恨和受傷的民族自豪感，但它并非妄言。我們傾向于將俄羅斯的藝術家、作家和作曲家歸類為某個“民族”的文化群體，不是把他們作為個體進行評判，而是看他們有多符合這個僵化的定見。我們期望俄國人有“俄羅斯風情”——他們的藝術風格就是淳樸的圖飾、洋蔥頂教堂鐘聲，以及一顆飽滿的“俄羅斯靈魂”，所以好辨別得很。在1812—1917年間，這就是人們對俄國及其在歐洲文化中心地位的標準理解。俄羅斯傳統中那些偉大的文化人物，如卡拉姆津、普希金、格林卡、果戈理、托爾斯泰、屠格涅夫、陀思妥耶夫斯基、契訶夫、列賓、柴可夫斯基、里姆斯基——科薩科夫、佳吉列夫、斯特拉文斯基、普羅科菲耶夫、肖斯塔科維奇、夏加爾、康定斯基、曼德爾施塔姆、阿赫瑪托娃、納博科夫、帕斯捷爾納克、梅耶荷德還有愛森斯坦，他們不僅僅是“俄國人”，也同樣是歐洲人。這兩種身份緊密融合，互相依賴。和這些文化人一樣，不管俄國人多么努力想要壓抑這兩種身份中的一個，這仍然是不可能的。

對那些歐化的俄國人來說，待人接物的方式有兩種且非常不同。在圣彼得堡的沙龍和舞廳，以及宮廷或劇院的公開場合，他們非常“得體”（comme il faut）：幾乎像演員一樣展示自己的歐洲風范。但是在不那么正式的私人生活領域中，也許是下意識地，他們自然而然地又成了俄羅斯人。娜塔莎對“大叔”的造訪就描述了這樣的一種轉換：不同于她處處謹言慎行的家、羅斯托夫的豪宅或是沙皇接見的舞會，“大叔”在農村的家是一個截然不同的世界，在這里她的天性可以自由發揮。毫無疑問，她很享受這樣放松的社交場合，一曲舞蹈勝過千言萬語。我們將會看到，這種變得“更俄羅斯”的愜意感覺，為娜塔莎所屬階層的許多俄國人所共享，包括她的“大叔”。造訪鄉間別墅（dacha），在樹林中打獵、泡澡堂，還有納博科夫所謂的“采蘑菇（hodit’po gribï）這項極具俄羅斯傳統的運動”[[6]](#6_1)——這些樸素的消遣不僅僅是對田園生活的回歸，它們還是一個人俄羅斯品性的表達。解讀這樣的習慣是本書的目標之一。通過藝術作品和小說、日記和信件、回憶錄和法令文件等材料，作者力圖掌握俄羅斯身份認同的結構方式。

“身份認同”是近來時髦的一個術語，但除非一個人能指出它如何具體影響了自己與他人的關系和待人接物的方式，否則它就沒多大意義。一種文化并不僅僅是由藝術作品和文學詞語構成的，它還包括不成文的規矩、符號和象征、儀式和姿態，以及一種普遍情感，能賦予這些作品以共性，豐富人們的內心生活。所以讀者在這里會發現，像《戰爭與和平》這樣的文學作品，是日常生活場景（童年、婚姻、宗教生活、與大自然的呼應、飲食習慣、對待死亡的態度）的鏡頭交切，在其中我們有可能分辨出民族意識的輪廓。通過這些場景，我們或許得以意識到一種俄羅斯情感，它無聲無息地孕育于生活之中，如同托爾斯泰在他著名的娜塔莎之舞一幕中所構思的那樣。

現在該說一下全書的結構了。本書是對一種文化的闡釋，而非通史，所以讀者應該留心，其中討論某些文化巨人的篇幅可能與其巨大成就并不相稱。我以專題的形式，每一章分別探討俄羅斯文化認同的不同線索，從18世紀講到20世紀，但是為了各個專題內部的貫通，在某些地方并不一定遵循嚴格的時間順序。有很短的兩處（第三、第四兩章的最后一小節）講到了1917年之后的內容。個別之處涉及額外的歷史時段、政治事件或文化機構，我會為普通讀者提供基本的解釋（更多信息或請參見大事年表）。我的故事止于勃列日涅夫時代。在那時，本書描繪的文化傳統已經走到了其生命周期的盡頭，之后發生的可能就是新傳統的開端。最后，某些主題將在整本書中反復出現，呈現復雜的變調及系譜，如圣彼得堡的文化史，以及對兩大貴族家族——沃爾孔斯基家族與舍列梅捷夫家族——的論述。這些順序的穿插和轉折意義，只有在讀完全書之后方能理解。

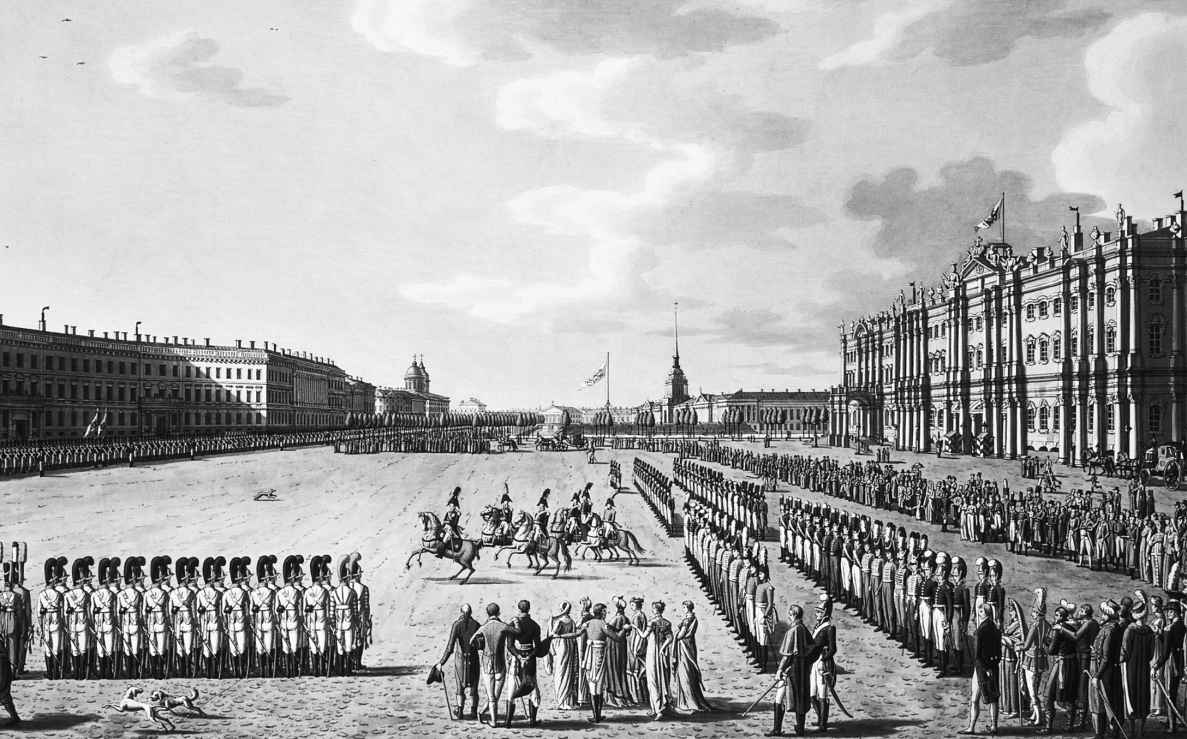
注釋

\*　譯文出自《戰爭與和平》，列夫·托爾斯泰著，劉遼逸譯，人民文學出版社2004年版，第571頁。——譯注

# 第一章　歐化的俄羅斯

俄國沙皇亞歷山大一世于圣彼得堡皇宮前大閱兵圖。本杰明·派特森繪，約1803年。

現藏于牛津的阿什莫林博物館。



第一節

1703年春天一個霧蒙蒙的早上，十幾個俄羅斯人騎著馬穿過涅瓦河的入海口，這是一片荒涼的沼澤地，涅瓦河在這里匯入波羅的海。這些人在尋找一處地方建造要塞抵抗瑞典人——當時瑞典和俄羅斯正在打仗——和這片長期遭到遺棄的沼澤地的主人。但是，在位于偵察隊伍前面的沙皇看來，寬闊的河流蜿蜒流入大海的景象，對于內陸國家俄羅斯而言充滿了希望和前途。當他們來到岸邊的時候，他下了馬，用隨身佩戴的刺刀割下兩塊泥炭，并將它們在沼澤地上擺成了十字形。接著彼得說：“這里應該建一座城。”[[1]](#1_2)

很少有地方比這里更不適合做歐洲第一大國的首都了。涅瓦河三角洲的沼澤地上小島星羅棋布，上面長滿了蓊郁的樹木。春天冰雪融化，這里被一片濃霧籠罩，而大風又常常使河水漫過堤岸，總之，這不是一處適宜人類居住的地方，甚至那些夏天冒險去那里的漁民也不愿逗留過久。狼和熊是這里唯一的居民。[[2]](#2_2)1000年以前這片地區還在海平面以下。一條水道將波羅的海和拉多加湖連接起來，海峽中的島嶼就是今天的普爾科沃和帕爾戈洛沃高地。即使在葉卡捷琳娜二世統治的18世紀晚期，她在普爾科沃的山丘上建造的夏宮皇村（Tsarskoe Selo）[\*](#_154)，仍然被當地人稱為Sarskoe Selo。這個名字來源于芬蘭語中的“島嶼”（saari）一詞。

彼得的士兵們往下挖掘，發現一米左右深的地方就是水。北面的地勢稍微高一點，是唯一可以建立堅實地基的地方。在4個月的時間里，工程熱火朝天地進行著，至少有一半的勞工死亡。為了建造彼得保羅要塞，征召了2萬人，他們徒手挖泥、拖曳木頭和石頭，或者就用肩背，用衣服兜著搬運泥土。[[3]](#3_2)建造的規模和速度都很驚人。在幾年的時間里，這個河口變成了一個充滿活力的建筑工地，而且，隨著1709—1710年瑞俄之戰俄羅斯取得了一系列的勝利，牢牢控制了海岸線之后，這個城市的變化簡直可以用日新月異來形容。來自高加索和西伯利亞等邊遠地區的25萬農奴和士兵，夜以繼日地砍伐森林、挖掘運河、鋪設道路和建造宮殿。[[4]](#4_2)木匠和石匠（法令規定他們不得到別處工作）涌進這座新城市。貨運馬車夫、鑿冰者、雪橇主、船夫和工人都來這里找工作，每一處空地上密密麻麻搭建著簡易的木制窩棚，他們就睡在里面。剛開始，一切工作都是用原始的手工工具，以一種簡單粗陋的方式完成的：斧頭比鋸子在數量上更占優勢，他們并且用未經剝皮的樹干，配上用細小的樺樹枝做成的車輪，制作出簡易的手推車。對石料的需求巨大，因此每一艘抵達城里的船只或者車輛，都必須攜帶一定噸位的巖石。然而，各種新興工業很快涌現，它們加工磚頭、玻璃、云母和油布，與此同時，一間間造船廠很快就使這座城市的水上交通更加繁忙，大大小小的船只卸下石料，而每年則有成千上萬的原木沿著河水順流而下。

仿佛一則俄國童話故事中的魔幻城市，圣彼得堡以神奇的速度建立起來，而關于它的一切都是如此輝煌和新鮮，以至于它很快成為一個充滿神話色彩的地方。當彼得宣布“這里應該建一座城”時，他的話正像上帝說的那句“要有光”。而且根據傳說，他說這句話的時候，剛好有一只鷹掠過他的頭頂，停在兩棵樺樹的樹頂，這兩棵樺樹緊緊地交織在一起，形成了一個拱形。18世紀的頌歌作者將彼得提升到神的位置：他是三位一體的泰坦、尼普頓和馬爾斯[†](#_155)。他們將“彼得的城”（Petropolis）比做古代的羅馬。這和彼得采用了和古羅馬最高統治者一樣的“大帝”（Imperator）稱號有聯系，他在新的盧布硬幣上鑄上自己的頭像，并且仿效凱撒大帝加上花冠和鎧甲。普希金的敘事詩《青銅騎士》（1833）的開頭幾句非常著名（每一位俄羅斯的學齡兒童都能背誦），詩歌通過一位受上帝眷顧者之口，將彼得堡神話般的建造過程具象化：

那里，在寥廓的海波之旁

他站著，充滿了偉大的思想，

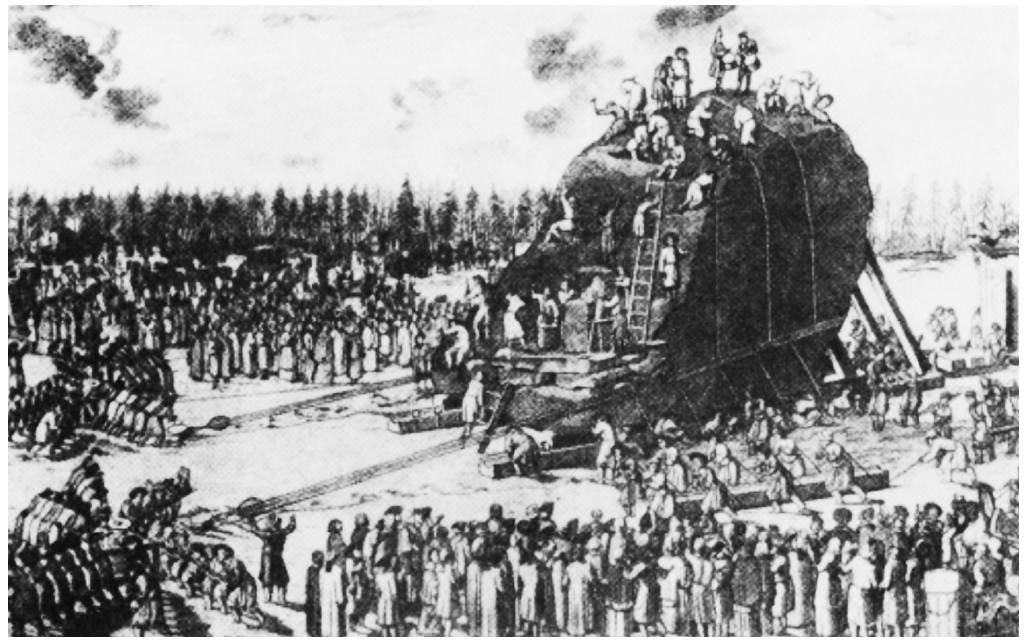
向遠方凝視……[‡](#_156)[[5]](#5_2)

多虧了普希金的詩句，這個傳說才變成了民間故事。這座以彼得的守護神命名的城市，隨著政治的變化，一共被改過三次名字，現在仍然被它的居民叫做“彼得”。[§](#SS_1)

從一開始，這座神奇地從海平面升起來的城市就在大眾的心目中擁有傳奇的地位。俄國人說彼得在空中建造了這座城市，然后再將它像一個巨大的模型一樣放到地上。這是唯一能解釋在沙上建城的理由。首都彼得堡沒有打地基這件事，成為彼得堡神話的基礎，也是俄羅斯眾多文學和藝術作品靈感的來源。在這個神話故事里，彼得堡是一座虛幻的城市，一個充滿了奇幻和幽靈的超現實王國，一個《啟示錄》中描繪的陌生國度。它是果戈理的《彼得堡的故事》（1835）中孤獨的鬼魂以及陀思妥耶夫斯基的小說《罪與罰》（1866）中像拉斯柯尼科夫這樣的幻想主義者和殺人犯的故鄉。從普希金的《青銅騎士》到別雷的《彼得堡》（1913—1914），摧毀一切的大洪水經常成為這座城市關于世界末日傳說的主題。但是這個預言卻有著現實基礎：因為這座城市正是建造在地面之上的。為了抬升地基，街道上鋪了大量的碎石子，以免其被水淹沒。城市早期洪水泛濫頻繁，使各種修復和加固的工作成為必要，也導致它的地勢越來越高。1754年，當現在的冬宮（彼得堡的第四座建筑）開始建造時，它用來打地基的地面比50年前足足升高了3米。

在水面上建造，而且石料全部依賴進口，這一點彼得堡違反了自然法則。建造河堤所用的著名花崗巖來自芬蘭和卡累利阿；宮殿所用的大理石來自意大利、烏拉爾和中東；輝長巖和斑巖來自瑞典；粗粒玄武巖和板巖來自奧涅加湖；砂巖來自波蘭和德國；石灰華來自意大利；瓷磚來自低地國家和呂貝克。只有石灰石從當地開采。[[6]](#6_2)

如此大規模地運輸石塊只有金字塔才能超過它。法爾孔奈所創作的彼得大帝騎馬雕像，巨大的花崗巖底座高達12米，周長將近30米。這塊大石頭的重量大約660萬噸，從發現它的森林空地到首都13公里的距離，1000個人花了18個月的時間搬運。一開始他們使用滑輪組，后來出動一艘特別建造的駁船。[[7]](#7_1)普希金的《青銅騎士》將這座屹立不拔的紀念碑變成了俄羅斯命運的象征。圣伊薩克大教堂的36根粗大的花崗巖石柱，先用大錘和鑿子整體雕琢，憑借人力搬到30多公里外芬蘭灣的駁船上，再從那里運到圣彼得堡，用木頭制成的巨型起重機完成安裝。[[8]](#8_1)沉甸甸的大石塊在冬天的時候搬運，因為在雪地上拖拽比較容易，盡管這意味著，必須等到春天冰雪融化時才能把它們用船運走。即便如此，完成這項工作也需要一支幾千人的軍隊和200匹馬拉雪橇。[[9]](#9_1)



搬運為彼得大帝青銅騎士像基座所用的巨大花崗巖。版畫。根據A.P.達維多夫1782年的繪畫所制。

彼得堡的發展與其他城市都不同，無法用商業和地緣政治來解釋，應該說它是一件藝術品。正如法國作家斯塔爾夫人1812年來訪時所說的：“這里的一切創造都是為了視覺上的效果。”有時候整座城市看起來像是一個巨大的舞臺布景——它的建筑和人民只不過是舞臺上的道具而已。習慣于城市多種建筑風格混雜的歐洲觀光客來到彼得堡后，每每驚訝于它那種不同尋常的做作之美，常將它跟舞臺作比較。“每跨出一步，我都為建筑與舞臺裝飾的結合驚奇不已。”游記作者德·古斯丁侯爵在19世紀30年代如此寫道，“彼得大帝和他的繼任者將他們的首都看成一個大劇院。”[[10]](#10_1)在某種意義上，圣彼得堡只不過是后來另一座舞臺之城“波將金村”更宏大的版本罷了：后者是為了取悅葉卡捷琳娜二世，在她的船只駛過的第聶伯河沿岸，用紙板一夜之間拼搭起來的經典之作。

圣彼得堡被認為是由自然元素——水、石和天空所組成。18世紀它的建筑全景畫充分體現了這個概念，強調所有這些元素在藝術上的和諧。[[11]](#11_1)一直很喜歡大海的彼得為寬闊而湍急的涅瓦河和開闊的天空所吸引，它們成為他這座舞臺的背景。阿姆斯特丹（他去過那里）和威尼斯（他只是從書本和繪畫上了解過）激發了他最初的靈感，使他讓宮殿沿著運河和河堤展開布局。但是彼得對建筑風格的愛好非常廣泛，他借鑒了自己喜愛的各個歐洲首都。彼得堡的教堂采用樸素的古典巴洛克風格，和莫斯科色彩鮮艷的洋蔥式圓頂迥然而異，它們是倫敦的圣保羅大教堂、羅馬的圣彼得堡大教堂和里加那些尖頂教堂（現在位于拉脫維亞）的混合體。17世紀90年代的歐洲之旅使彼得帶回來一些建筑師和工程師、工匠和藝術家、家具設計師和景觀園藝師。[¶](#P_1)18世紀的圣彼得堡聚居著一大群蘇格蘭人、德意志人、法國人和意大利人。彼得在建造“天堂”時絲毫不吝惜花費。即使在和瑞典人激戰正酣的那幾年，他也經常過問修筑的細節。為了使夏園“勝過凡爾賽宮”，他下令從波斯運來牡丹和柑橘樹，從中東運來觀賞魚，甚至從印度運來各類鳴禽，盡管它們極少能挨過俄羅斯的嚴寒。[[12]](#12_1)對于宮殿應有的整體外觀、屋頂高度、陽臺鐵欄桿樣式，以及“臨堤岸一側”墻壁的統一，彼得都頒布了法令，必須嚴格按照他批準的設計施工。為了使城市更加美觀，彼得甚至命令將屠宰場按照洛可可的風格重建。[[13]](#13_1)

“這個首都充斥著各式各樣假冒偽劣的建筑，剽竊自意大利、法國和荷蘭。”阿爾加羅蒂伯爵在18世紀中葉寫道。[[14]](#14_1)到了19世紀，這種關于彼得堡是西方風格的復制品的觀點變成了老生常談。亞歷山大·赫爾岑，這位19世紀的作家和哲學家曾經說過，圣彼得堡“區別于所有其他歐洲城市的地方，就在于它跟它們每一個都非常相似”。[[15]](#15_1)但是，盡管借鑒的痕跡很明顯，圣彼得堡還是有它自己的特點，那就是位于天地之間的開闊場景、宏偉的規模，以及整齊劃一的建筑群，這些都使它具有一種獨特的藝術上的和諧感。佳吉列夫的圈子對18世紀的圣彼得堡極為推崇，作為其中一位有影響力的人物，藝術家亞歷山大·貝諾瓦捕捉到了這種和諧的概念，1902年他寫道：“如果說它很美，那是作為一個整體，或毋寧說來自美的匯聚。”[[16]](#16_1)古老的歐洲城市都是花了幾百年的時間累積，最終呈現為不同時代風格的華麗建筑集合；而彼得堡完全是在50年內按照同一套標準建起來的，也只有它能夠為這種構建標準提供如此大的施展空間。阿姆斯特丹和羅馬的建筑師受到空間的限制，不得不見縫插針地構思他們的建筑。但是在彼得堡他們卻能夠放開手腳實現他們的古典主義理想。筆直的線條和直角得以在遼闊的全景中盡情地呼吸。由于四周都是水，建筑師可以將宅邸建得又寬又矮，并且利用建筑物在河中的倒影來平衡它們的比例，制造出一種毫無疑問非常美麗壯觀的效果。水的存在為沉重的巴洛克風格增添了一絲輕盈，給排列在兩岸的建筑物帶來些許動感。冬宮就是一個很好的例子。盡管氣勢恢宏（有1050個房間、1886扇門、1945個窗戶和117條樓梯），但是它給人的感覺就像是在岸邊漂浮；沿著藍色外墻齊整排列的白色柱子倒映在涅瓦河潺潺的流水中，制造出一種切分節奏的韻律。

這種建筑上整齊劃一的關鍵，便是對城市一系列的街道和廣場、運河和公園做整體規劃，使它們在河流和天空的背景下形成一個和諧的網絡。第一次真正的規劃可以追溯到1737年，即彼得死后第12年，圣彼得堡有序發展委員會的成立。它的核心思想是使這座城市以海軍總部為起點，沿三條射線呈扇形輻射開去，就像羅馬的波波洛廣場一樣。海軍總部的金色尖頂因此成為這座城市的象征和地理中心，從在此交匯的三條長街（涅瓦大街、戈羅霍夫路和沃茲涅先斯基大街）的盡頭都能夠望到它。從18世紀60年代起，隨著圣彼得堡磚石建筑委員會的設立，這座城市的整體規劃特色更加明顯。在時髦的涅瓦大街上建造的宮殿，對石料的使用被要求執行嚴格的標準，而且要保持統一的外墻。這些規定強調了一種藝術理念，即街道必須以一直延伸到視力所及之處的直線方式來設計。其體現在藝術家M.I.馬克哈耶夫的作品之中，1753年他受伊麗莎白女皇的委托，為紀念圣彼得堡建城50周年而設計了一系列井然有序的景觀。然而整體上的管控并非僅為了視覺上的和諧：首都的區域規劃也體現了社會的等級秩序。冬宮和夏園周圍的貴族居住區，與干草市場附近的職員和商人居住區（陀思妥耶夫斯基的圣彼得堡），或者更遠處工人居住的郊區之間，被一系列運河和街道明顯地劃分開來。看過愛森斯坦的電影《十月》（1928）的讀者會知道，為了阻止工人進入中心區域，涅瓦河上的橋梁是可以拉起來的。

圣彼得堡不只是一座城市。它是一項影響深遠的烏托邦工程，目的是從文化上將俄羅斯人重新塑造成歐洲人。在《地下室手記》（1864）中，陀思妥耶夫斯基稱它為“世界上最抽象和最有意為之的城市”。[[17]](#17_1)“圣彼得文化”的每一方面都是為了否定“中世紀”（17世紀）的莫斯科公國（Muscovy）。彼得認為，為了成為彼得堡的公民，必須將莫斯科那些昔日俄國“黑暗”和“落后”的風俗拋棄，作為一個歐洲化的俄羅斯人，跨進西方進步和啟蒙的現代世界。

莫斯科公國的文明是一種宗教文明，它植根于東正教會的精神傳統可以追溯到拜占庭時期。在某些方面，它和中歐的中世紀文化很相似，兩者在宗教、語言、風俗習慣等很多方面都有聯系，但是歷史和文化上它一直隔絕于歐洲之外。它的西部領土只不過是歐洲大陸上的一個落腳點：波羅的海沿岸的土地直到18世紀20年代才被納入俄羅斯版圖，而烏克蘭西部和大部分的波蘭領土則要等到18世紀末。與中歐不同，莫斯科公國極少受到文藝復興和16世紀歐洲宗教改革的影響，也沒有參與地理大發現或者近代的科學革命。它沒有歐洲意義上的大城市，沒有扶持藝術的王公貴族或者宗教權貴，也沒有真正的公民或者中產階級。除了修道院之外，不存在大學或者公立學校。

教會的統治地位阻礙了俄羅斯世俗藝術的發展，而歐洲早在文藝復興之后就已成形。在俄羅斯的日常生活中，圣像才是人們關注的焦點。作為生活物件和藝術品，圣像隨處可見，不僅僅在家里和教堂，也包括商店和辦公室，或者是路邊的神龕。它和歐洲起源于文藝復興的世俗繪畫傳統幾乎沒有任何聯系。誠然，17世紀晚期俄羅斯的圣像畫家比如西蒙·烏沙科夫，已經開始擺脫中世紀僵化的拜占庭風格，代之以西方巴洛克式的古典技法，訴諸感性。然而歐洲來的游客還是無一例外地為俄羅斯視覺藝術的原始狀態感到震驚。“扁平而且丑陋，”17世紀60年代來到俄羅斯宮廷的英國醫生塞繆爾·科林斯，在看到克里姆林宮的圣像時評論道，“如果你看到他們畫的圣像，你會認為它們簡直就是鍍了金的姜餅。”[[18]](#18)第一批世俗的肖像畫（巴爾松納肖像畫）直到17世紀50年代才出現，但是，它們仍然保留著扁平的圣像風格。1645—1676年在位的沙皇阿列克謝是第一位我們模模糊糊知道他長什么樣的俄羅斯君主。而其他類型的繪畫（靜物、風景、寓言、風俗）在俄羅斯的藝術總類中完全沒有出現，這種現象一直持續到彼得大帝統治時期，甚至還要更晚。

除了繪畫，其他形式的世俗藝術同樣受到俄羅斯教會的阻礙。器樂（與神圣的歌唱相對）被認為是一種罪行，受到教會當局的無情迫害。但是，在游方藝人、樂師或者彈奏古斯里琴（一種齊特琴）、演唱“英雄歌謠”的吟游藝人（skomorokhi，斯特拉文斯基在芭蕾舞劇《彼得魯什卡》中重點介紹過）之間，卻保持著豐富的民間傳統。后者帶著鈴鼓和古斯里琴在各個村莊游蕩，避開教會的耳目。文學的發展也同樣受到教會無處不在的掣肘。沒有印刷的報紙或者期刊，也沒有印刷的劇本或者詩歌，盡管隨著17世紀晚期廉價印刷技術的推廣，以插圖版畫（lubki）形式印制民間故事和《圣經》的印刷業非常興盛。在1682年彼得登上沙皇寶座時，成立于16世紀60年代的莫斯科印刷廠出版的非宗教類書籍不會超過3種。[[19]](#19)

彼得不喜歡莫斯科公國的俄羅斯。他鄙視它那陳舊的文化和狹隘的觀念、它對迷信的恐懼和對西方的憎惡。政治迫害很常見，來自外國的異教徒在紅場被公開活活燒死——最后一位被燒死的是新教徒，在1689年，當時彼得17歲。青年彼得在郊外的“日耳曼區”消磨了不少時光，那是莫斯科的外國人在教會的壓力下被迫定居的地方。他穿西方人的服裝，刮掉了絡腮胡，而且跟東正教徒不一樣，他在大齋期吃肉。這位年輕的沙皇游歷北歐，親自掌握了最新的科學技術，俄羅斯必須擁有這些技術才能成為大陸上的軍事強國。他在荷蘭學習造船，在倫敦拜訪天文臺、兵工廠、皇家造幣廠和皇家學會，在哥尼斯堡則學會了如何制造大炮。他從這些旅行中挑選出那些他要把俄羅斯變成一個現代歐洲國家所需要的東西：一支仿效荷蘭和英國的海軍，幾間仿效瑞典和普魯士的軍事學校，一套借鑒自日耳曼人的法律體系，從丹麥人那里套用的（文官）等級制。彼得委托繪制戰爭場面和肖像畫，以此來宣揚他的國威；他還為彼得堡的歐式宮殿購買雕像和裝飾畫。

新首都的每一樣東西都旨在迫使俄羅斯人采取一種更加歐式的生活方式。彼得對他的貴族耳提面命：應該住在什么樣的地方，如何建造他們的房子，應該蓄有多少仆人，在宴會上如何用餐，應該穿什么樣的衣服和剪什么樣的發型，遵守哪些宮廷禮儀，以及在上流社會應該如何說話。在這個被他所強制的國都，沒有一樣東西是順其自然的。這些強迫性規定使得圣彼得堡給人一種充滿敵意和壓抑的印象。這正是19世紀“虛幻的城市”這個神話產生的根源，作為威脅俄羅斯式生活的外來者，它將在未來的俄羅斯文學和藝術中扮演主要的角色。貝諾瓦寫道：“在彼得堡，有一種類似古羅馬的精神，堅韌不拔，追求秩序，渴望一絲不茍的完美生活，這對一般懶散的俄羅斯人來說難以忍受，卻無疑有一定的吸引力。”貝諾瓦將這座城市比作一個“全副武裝的警官”，一板一眼，而俄羅斯人卻像是一個“蓬頭垢面的老媽子”。[[20]](#20)在19世紀，這座帝都形象的特點就是紀律。德·古斯丁形容彼得堡“與其說是一個國家的首都，更像是一支軍隊的總參謀部”。[[21]](#21)而赫爾岑則說它千篇一律使他想起了“軍營”。[[22]](#22)這是一座缺乏“人味”的城市，主宰它的是抽象而對稱的建筑物，而不是居民的生活。事實上，如此設計，為的就是把俄羅斯人組織起來，像士兵一樣整齊劃一。

然而，在這個歐洲夢的表面之下，過去的俄羅斯仍然若隱若現。迫于沙皇的命令，貴族們為自己在彼得堡的豪宅修建了古色古香的門面，但庭院深處卻猶如莫斯科的農家院，家禽家畜到處亂竄。彼得不得不頒布各種規定，禁止牛和豬在他那漂亮的歐式馬路上閑逛。[[23]](#23)但即便是涅瓦大街，所有街道中最“歐洲”的一條，也被一種“俄羅斯”式的“扭曲”給毀了。按照設計，本來這是一條以海軍總部為起點的正規“大道”（prospekt），筆直地連接3公里外另外一端的亞歷山大·涅夫斯基修道院，由兩組工人從兩端同時施工。但是這些人卻沒能保持直線，所以當1715年街道完工時，在兩隊人馬會合的地方，街道很明顯地扭了下腰。[[24]](#24)

第二節

豐坦卡河畔的舍列梅捷夫宮是彼得堡傳統的一個傳奇象征，城里的居民管它叫“噴泉宮”。1926年至1952年，詩人安娜·阿赫瑪托娃一直斷斷續續地住在這里側樓的公寓里，她把它看成內心珍貴的精神世界，一個她與過去那些偉大心靈共處的地方。普希金、克雷洛夫、丘特切夫和茹科夫斯基——他們都曾經住在這里。

對于這所輝煌的房子

我沒有特別的要求

但事實卻是我幾乎一生

都是作為一名窮人

住在噴泉宮……

那著名的屋頂之下

我赤條條地來又赤條條地離開……[[25]](#25)

彼得計劃將西方文化移植到俄羅斯的土地上，而舍列梅捷夫宮的歷史就是其縮影。1712年彼得將一塊沼澤地贈給了波爾塔瓦戰役中的陸軍元帥鮑里斯·舍列梅捷夫，當時這里位于彼得堡的郊區，茂密的森林令建好的舍列梅捷夫宮呈現一派田園風光。對于他忠心的仆人，彼得的慷慨不止于此，他命令他們沿著豐坦卡河建造中規中矩的歐式宮殿，作為沙皇的彼得堡發展計劃的一部分。傳說這個地方在1712年的時候還是一片荒地，但阿赫瑪托娃認為那里曾經有過一個瑞典農莊，因為她辨認出了幾棵比彼得的時代還要久遠的橡樹。[[26]](#26)

到了18世紀初，舍列梅捷夫家族已經成為一個非常富有的龐大家族，與皇室關系密切。他們是羅曼諾夫家族的遠親，擔任軍事將領和外交官時又對皇室忠心耿耿，因此得到了大片的土地作為獎賞。鮑里斯·舍列梅捷夫長期支持彼得。1697年他陪伴沙皇展開其第一次歐洲之旅，并成為俄羅斯駐波蘭、意大利和奧地利的外交大使。他參加過對瑞典人的戰爭，1705年成為俄國第一位被冊封的伯爵（graf）——這個彼得從歐洲引進的頭銜，是俄羅斯貴族西化運動的一部分。鮑里斯屬于最后一代的波雅爾（boyars），這是莫斯科公國的貴族階層，他們的財富和權利都來源于沙皇的賞賜（由于被新晉的貴族所取代，這個階層在彼得統治的后期消失了）。莫斯科公國并沒有西方意義上的貴族——一個能與沙皇分庭抗禮的地主階層。從16世紀開始，這個國家就已經掃清了地方領主的準封建權利，并將所有的貴族（dvoriane）變成了皇室的仆人（dvor）。莫斯科公國被認為是一個世襲制國家，是沙皇的個人領地，而貴族在法律上只是沙皇的“奴隸”。[\*\*](#_157)根據貢獻的大小，沙皇會賜給貴族們土地和農奴，但與西方不同，這些并非是他們完全的私有財產，而且只有在為沙皇服務時才能享有。只要被懷疑有一絲不忠，他們的爵位和領地就會被剝奪。

在18世紀以前，俄羅斯并不存在富麗堂皇的“貴族之家”。大多數沙皇的臣僚都住在木頭制成的房子里，并不比農民的小木屋大多少，里面的家具非常簡陋，用的是陶罐或者木罐。據17世紀30年代派駐俄羅斯的特使荷爾斯泰因公爵亞當·奧萊留斯描述，很少有俄國貴族睡得起羽毛床墊；相反，“他們躺在鋪了墊子、稻草、席子或者衣服的長凳上，冬天則睡在炕上……跟仆人……雞和豬（躺）在一起……”[[27]](#27)貴族們極少到他們轄下的莊園去。在沙皇廣袤的帝國里，他們被四處差遣，因此既沒有時間也不打算在一個地方落地生根。他們把自己的莊園看成是一種收入的來源，隨時準備用來交換或者出售。比如說，圖拉附近美麗的亞斯納亞——博利爾納莊園，在17世紀和18世紀早期就被易手過不止20次。在紙牌游戲和狂飲比賽中，它被同時許給不同的人，歷經出借和交換、抵押和再抵押，為解決其所有權的法律糾紛持續了多年，直到18世紀60年代，沃爾孔斯基家族將它買了下來，最終作為母親一方的遺產傳給了小說家托爾斯泰。[[28]](#28)由于這種頻繁的變動，貴族們極少對土地進行真正的投資，沒有形成發展莊園或者建造府邸的普遍思想，也沒有那些西歐自中世紀以來形成的趨勢：家族領地逐漸集中在一個地方，擁有一代一代傳下去的財產，以及與當地居民形成的緊密聯系。

17世紀時，莫斯科公國波雅爾的文化水平還遠遠落后于歐洲的貴族。奧萊留斯認為他們“是野蠻人……對于重要的自然科學和藝術（只有）一些粗糙的概念”。[[29]](#29)科林斯博士抱怨，“他們不知道如何吃煮熟的豆子和胡蘿卜，只會像豬一樣，連殼和皮一起嚼”。[[30]](#30)



17世紀莫斯科公國制服。版畫。出自亞當·奧萊烏斯所著的《莫斯科公國與波斯游記》(Hamburg:Schleswig,1669)。

這種落后是由于俄羅斯在1230年左右至15世紀中期被蒙古人所統治。韃靼人對波雅爾的風俗和習慣留下了深刻的影響。在西方文藝復興時期的300多年里，俄羅斯和歐洲文明沒有半點聯系。這個剛剛走出蒙古人統治的國家比13世紀初還要封閉，那時的基輔羅斯，作為第一個由松散的部落聯盟組成的俄羅斯國家，已經和拜占庭建立了親密的關系。古老的貴族家庭受到削弱，變得對莫斯科政權更加順服，后者的經濟和軍事力量是將俄羅斯從蒙古可汗手中解放出來的關鍵。莫斯科公國時期（大約1550—1700年）的俄羅斯貴族并不是歐洲人概念中的地主，他是國王的仆人。在物質文化方面他和普通人幾乎沒有什么分別。他像商販一樣穿著半東方式的長袍（kaftan）和毛皮大衣。和商人與農民一樣，他通過《治家格言》來貫徹家長的權威——這本16世紀的手冊教導俄羅斯人如何用《圣經》和樺樹條來管教他們的家庭。俄羅斯貴族的態度是出了名的粗魯，即使像鮑里斯·舍列梅捷夫這樣的權貴有時也像個粗魯的醉漢。彼得在英國逗留期間，他的隨從住在日記作者約翰·伊夫林位于肯特郡薩耶斯莊園的別墅里。在他們下榻的三個月里莊園被糟蹋得慘不忍睹——客人挖開了草坪，扯爛了窗簾，破壞了家具，還拿家族成員的畫像來練習打靶——伊夫林因此不得不向俄羅斯宮廷提交一份巨額賬單。[[31]](#31)大多數的貴族都不識字，其中許多人甚至連個位數的加法都不會。[[32]](#32)他們很少旅行，也很少接觸那些被迫居住在莫斯科郊區一個特定區域的歐洲人，因此，對于新奇的外來事物，貴族們總是持不信任的態度。他們仍然生活在教會古老的禮制下，其歷法是從創世紀的那一年（亞當出生）即公元前5509年[††](#_158)開始計算的。

隨著彼得社會改革的開展，貴族成為俄羅斯引進西方生活方式的代表，而他們的宮殿則成為展示這種生活方式的舞臺。他們的宅邸不僅僅是貴族的住所，他們的莊園也遠遠不止是貴族的狎戲之地或者獨立的經濟體：它們成為了當地的文化中心。

彼得將所有的貴族都變成沙皇的仆人，由此確立了這個近代絕對主義（歐洲）國家的基礎。傳統波雅爾階層享有一些特定的權利，這些特權源于他們對土地和農奴的監護——曾經存在著一個批準沙皇法令的“波雅爾委員會”，或稱杜馬，直到1711年才由參議會代替。但是彼得手下的新貴族，其權力和特權大小完全根據他們在政府部門和軍隊中的位置高低。彼得制定了“官秩表”，按照貴族的職位（而不是他們的出身）排列，并且允許向為國家做出貢獻的平民授勛。這種幾乎軍事化的等級劃分對貴族的生活方式有著深遠的影響。讀過果戈理作品的讀者會知道，俄羅斯的貴族癡迷于等級制。每一個等級（彼得的“官秩表”一共分為十四等）都有特定的服裝。從白色到黑色的褲子、從紅色到藍色的綬帶、從銀線到金線，或者是簡單地加一根條紋，這些儀式化的東西在貴族們秩序井然的生活中有著重大的意義。每一個等級都有自己的貴族頭銜和著裝方式：“尊貴的大人閣下”是對最高兩個級別貴族的稱呼，“閣下”則是對那些第三等或者第四等貴族的稱呼，依次類推。在致函其他等級時，必須遵守嚴格而復雜的禮儀。對于比自己年輕的貴族，人們可以直接就署上自己的姓氏；但是給年長的貴族，除了署上自己的姓氏，還必須加上頭銜和官爵，否則會被認為是不敬，結果可能演變成一次丑聞或者一場決斗。[[33]](#33)按照規矩，在政府部門任職的貴族應該在他上級家人的命名日和生日那兩天上門祝賀，還包括所有的宗教節日。在彼得堡的舞會和公開場合，長輩站著的話晚輩就不能坐，要不然會被認為犯了嚴重的過失。因此，在劇院里，低級官員會一直站在舞臺的側門，以防有高級官員在表演開始后才入場。每位官員任何時刻都必須恪守本分。G.A.里姆斯基——科薩科夫（作曲家N.A.里姆斯基——科薩科夫的一位遠房祖先）1810年被踢出了近衛軍，因為他在一次舞會后的晚餐上，松開了制服領子上的第一顆扣子。[[34]](#34)等級制度還表現在許多物質特權上。驛站的馬匹被嚴格地按照旅客的地位分配。宴會上，食物先要端給與主人一起坐在俄羅斯P形桌子頂端的高等級客人，隨后才端給桌子尾端的低等級客人。如果桌子頂端的客人還要第二份，那么這道菜桌子尾端的客人根本就吃不到了。波將金公爵有一次邀請一位小貴族來他的府邸參加晚宴，這名客人被安排坐在桌子的尾端。事后公爵問他對食物是否滿意。“非常滿意，閣下，”客人回答道，“每一道菜我都看到了。”[[35]](#35)

舍列梅捷夫家族很快就爬到了這個新統治集團的頂端。1719年鮑里斯·舍列梅捷夫去世的時候，沙皇告訴舍列梅捷夫的遺孀說自己會“像父親一樣”對待他的孩子。他唯一幸存的兒子彼得·舍列梅捷夫是在宮廷長大的，并經過精心挑選，成為太子（彼得二世）的少數幾個伴當之一。[[36]](#36)在近衛軍度過了青少年時期之后，舍列梅捷夫先后成為安娜女皇和伊麗莎白女皇的侍從。在葉卡捷琳娜二世統治時期，他成為一名參議員，并且是第一個由貴族選舉產生的元帥。不像其他隨著政權更替而起落的寵臣，舍列梅捷夫連續六朝留任。家族的人脈、權臣特魯別茨科伊公爵的保護、與葉卡捷琳娜二世外交顧問尼基查·帕寧伯爵的關系，都使得舍列梅捷夫免于成為任何一位君主心血來潮的犧牲品。他是俄羅斯第一個西方意義上的獨立貴族。

舍列梅捷夫家族的驚人財富和這種新的信任有很大的關系。擁有超過80萬公頃的土地和超過20萬“登記在案的農奴”（這意味著實際的農奴數量可能有100萬），到了1788年彼得·舍列梅捷夫去世時，擁有廣袤土地的舍列梅捷夫家族已經成為世界上最大的地主。在金錢方面，1790年代他們的年收入大約為63萬盧布（6.3萬英鎊），這個數字同樣非常可觀，比英國最大的領主都要高出許多，貝特福德和德文郡的公爵、謝爾本伯爵和羅金厄姆侯爵每年的收入最多也只有大約5萬英鎊。[[37]](#37)跟大多數的貴族一樣，舍列梅捷夫家族的財富主要來源于沙皇所賞賜的大量土地和農奴，作為其為國家做出貢獻的回報。在俄羅斯領土大為擴張的16世紀和18世紀之間，最富有的貴族世家全都屬于沙皇政府的核心，因此得到沙皇慷慨的賞賜，獲得了俄羅斯南部和烏克蘭的肥沃土地。他們包括舍列梅捷夫家族、斯特羅加諾夫家族、德米多夫家族、達維多夫家族、沃龍佐夫家族和尤蘇波夫家族。跟18世紀越來越多的權貴一樣，舍列梅捷夫家族也在貿易中大賺了一筆。這一百年俄羅斯的經濟飛速發展，作為大片森林、造紙廠和工廠、商店以及其他城市資產的主人，舍列梅捷夫家族獲得了巨額的利潤。到了18世紀末期，除了羅曼諾夫家族以外，舍列梅捷夫家族的富有程度幾乎是其他任何俄羅斯貴族的兩倍。這部分是因為，大多數的俄羅斯貴族都將家產分給所有的兒子（有時甚至還包括女兒），而舍列梅捷夫家族則將大部分財產傳給他的首位男性繼承人。聯姻也是舍列梅捷夫家族成為頂級富豪的一個關鍵因素——特別是1743年彼得·舍列梅捷夫和瓦爾瓦拉·切爾卡斯卡婭那令人矚目的婚姻，瓦爾瓦拉是另外一個極為富有的家族的女繼承人，通過這樁婚事，舍列梅捷夫家族獲得了莫斯科郊外美麗的奧斯坦基諾莊園（Ostankino）。18世紀下半葉，他們的兒子尼古拉·彼得羅維奇（首位經營俄羅斯劇院的偉大人物）在這座莊園上投入了巨額的資金，使奧斯坦基諾成為舍列梅捷夫家族王冠上的一顆明珠。

舍列梅捷夫家族將大量的金錢花在他們的豪宅上——常常比他們的收入還要多，因此到了19世紀中期，他們已經背負了幾百萬盧布的債務。[[38]](#38)大肆揮霍成為俄羅斯貴族階層一個顯著的弱點。部分是由于愚蠢，另一部分原因是這個階層無需多少努力便可快速獲取財富的習慣。這些財富多半以沙皇賞賜的形式出現，目的是為了創建一個可與凡爾賽或者波茨坦相媲美的超級宮廷。為了在這種以宮廷為核心的文化競爭中取得成功，貴族需要一種極奢華的生活方式。華麗的宮殿、進口的藝術品和家具、大肆鋪張的歐式舞會和宴會，這些成為貴族等級和地位的重要象征，并且可能使他們在宮中獲得沙皇的青睞和提拔。

舍列梅捷夫家族的很大一部分支出用在為數眾多的家奴身上。這個家族擁有一大批穿著制服的聽差。單單是噴泉宮就有340名仆人，每一道門上都站一個親隨；而所有的房子加起來，舍列梅捷夫家族的家奴遠遠超過1000人。[[39]](#39)前簇后擁是一個存在大量農奴的國家的奢侈享受。跟它一比較，即便是最顯赫的英國家庭所擁有的仆人數目也少得可憐：在1840年代，德文郡公爵的查茨沃斯莊園里只有18名家仆。[[40]](#40)外國人總是驚訝于俄羅斯宮廷的仆人之多。即使身為法國大使，塞居爾伯爵也為一座私人宅邸可以擁有500名仆人而感到吃驚。[[41]](#41)擁有大量的仆人是俄羅斯貴族一個與眾不同的弱點——也許是導致他們最終滅亡的一個原因。即使是外省的中等貴族家庭也會雇用超過他們財力的大量仆人。莫斯科地區的一位小公務員德米特里·斯韋別耶夫回憶說，他的父親在1800年代擁有1輛英國馬車，配有6匹丹麥馬、4名馬車夫、2名御馬夫和2名穿制服的侍從，而這些僅僅是為了他每年短期的莫斯科之旅。家族的莊園里有2名廚師、1名男仆和1名助手，1名管家和4名門衛，1名私人理發師和2名裁縫、6名侍女、5名洗衣婦、8名園丁、16名廚房雜工和其他各類工作人員。[[42]](#42)梁贊省的中等貴族謝利瓦諾夫，祖上在1740年代曾在宮廷服侍過，直到1810年代他們家里還延續著宮里的那一套規矩。他們雇用了數量驚人的仆人——其中有80個身穿墨綠色制服的侍從，頭戴撲了粉的假發，腳上蹬著馬尾毛編成的特制鞋子，被吩咐要倒退著走出房間。[[43]](#43)

在舍列梅捷夫家里，衣服是另一筆很大的花銷。尼古拉·彼得羅維奇跟他的父親一樣，是歐洲大陸時尚的堅定追隨者，他每年花在進口服裝布料上的錢相當于幾千英鎊。一份1806年的衣櫥清單顯示他擁有至少37種不同類型的宮廷服裝，所有這些服裝都用金線縫制，或是墨綠色或者深棕色的羊絨，或是當時流行顏色的其他編織品。單排扣的燕尾服有10套，雙排扣的18套；54件大禮服；2件白皮大衣，一件用北極熊的毛皮制成，另外一件則是雪狼；6件棕皮大衣，17件羊毛夾克，119條褲子（53件白色的，48件黑色的），14件絲綢睡衣，2件用于化裝舞會的粉紅色塔夫綢面具斗篷，2套襯有藍色和黑色綢緞的黑色塔夫綢威尼斯套裝，39件繡有金線和銀線的法國絲綢長袍，8件天鵝絨長袍（其中一件是淡紫色，上面有黃色的斑點），63件馬甲、42條圍巾、82雙手套、23頂三角帽、9雙靴子和超過60雙鞋子。[[44]](#44)

娛樂上也沒少花錢。舍列梅捷夫家本身就是一個小宮廷。他們家在莫斯科主要的兩座莊園——奧斯坦基諾和庫斯科沃——都以奢華的娛樂項目著稱，有音樂會、歌劇、煙火和招待幾千名客人的舞會。舍列梅捷夫家非常好客，簡直毫無限度。俄羅斯的貴族有在吃飯時間敞開大門的風俗，而噴泉宮在遵守這種傳統時相當慷慨，午飯和晚飯經常會有50名客人。常在那里用餐的作家伊凡·克雷洛夫回憶說，有一個客人根本誰都不認識，卻連續幾年在那里蹭飯。“記在舍列梅捷夫賬上”成了俄語一個約定俗成的短語，意思就是“免費招待”。[[45]](#45)

幾乎所有舍列梅捷夫家的東西都從歐洲進口。即便是那些俄羅斯隨處可見的基本物品（橡木、紙張、糧食、蘑菇、奶酪和黃油），也是國外的好，雖然要花更多的錢。檔案館保存著彼得·舍列梅捷夫在1770—1788年間購買外國物品的購物清單。他通過圣彼得堡的外國商人，或者是一些特別委托的代理人為他進口貨物。衣服、珠寶和布料直接從巴黎、通常是凡爾賽的裁縫手里購買，葡萄酒來自波爾多，巧克力、煙草、食品雜貨、咖啡、糖果和乳制品來自阿姆斯特丹，啤酒、狗和馬車則來自英國。這里有一份舍列梅捷夫的購物清單：

柔和材料制成的長衫

用金線和珍珠縫制的女式背心

絲綢制成的深褐色長袍和褲子，配上黃色的女式背心

兩側鑲上藍邊的紅色棉布長袍

用金線縫制的藍色女式絲綢背心

用布料縫制的長袍和褲子，配上用金線和銀線縫制的木莓色女式絲綢背心

巧克力色的長袍和褲子，配上綠色的女式絲絨背心

黑色天鵝絨大禮服

帶有斑點和24顆銀扣的黑色天鵝絨燕尾服

2件用金線和銀線縫制的單珠地女式背心

7阿爾申[‡‡](#_159)的法國絲綢，用于制作女式背心

24對用于制作睡衣的花邊袖口

12阿爾申用于制作褲子的黑色面料，3阿爾申的各類黑色天鵝絨絲帶

150磅上等煙草

60磅普通煙草

36罐發蠟

72瓶糖漿

金黃色鼻煙壺

2桶扁豆

2磅香草

60磅松露油

200磅意大利通心粉

240磅帕爾瑪干酪

150瓶腌鳳尾魚

12磅馬提尼克（Martinique）咖啡

24磅黑胡椒

20磅白胡椒

6磅小豆蔻

80磅葡萄干

160磅無籽葡萄干

12瓶英國干芥末

各種火腿和培根、香腸

做牛奶凍的模具

600瓶勃艮第白葡萄酒

600瓶勃艮第紅葡萄酒

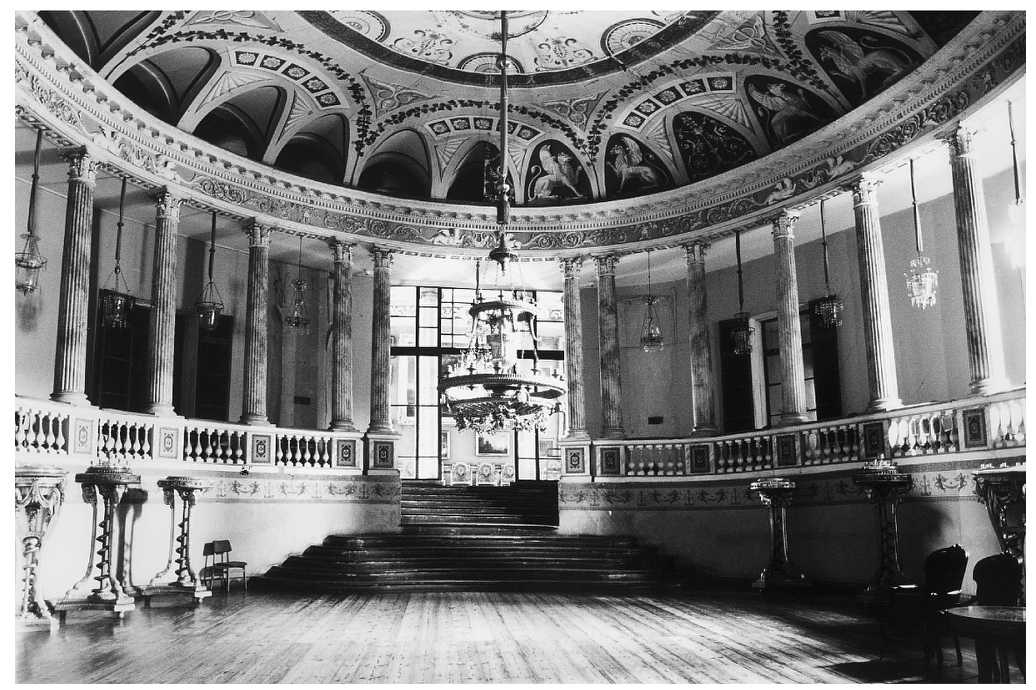
200瓶起泡香檳酒

100瓶不起泡的香檳酒

100瓶玫瑰香檳酒。[[46]](#46)

如果說鮑里斯·舍列梅捷夫是最后一名傳統波雅爾，那么他的兒子彼得也許就是第一位俄羅斯歐式紳士，且絕對是最顯赫的。沒有什么比建造一座歐式的宮殿更能清楚地展示一位貴族從莫斯科公國波雅爾向俄羅斯貴族的轉變。在宮殿那壯觀的屋頂之下，是歐洲藝術的大集合。它的沙龍和舞廳仿佛是一個舞臺，貴族們輪番表演各自的儀態風度以及歐洲做派。但貴族的宮殿不僅僅是一座建筑或者社交的場合，它被認為是一股文明的力量，是俄羅斯這塊充滿鄉土氣的沙漠上的歐洲文化綠洲，而它的建筑、繪畫和藏書，它的農奴樂團和歌劇，它風景如畫的庭園和堪稱模范的農場，都被用來作為一種公眾啟蒙的手段。從這個意義上來說，宮殿就是彼得堡本身的反映。

如同俄羅斯這個國家，噴泉宮原來是用木頭建造的，是鮑里斯·舍列梅捷夫在晚年匆忙建成的一座單層鄉間別墅。18世紀40年代彼得·舍列梅捷夫以石頭重新擴建。這個時期正是圣彼得堡宮殿建造熱潮的開始，此前伊麗莎白女皇下令在那里修筑自己的大型皇家宮殿，如我們現在知道的豐坦卡河畔的夏宮（1741—1744）、皇村的葉卡捷琳娜宮（1749—1752）以及冬宮（1754—1762）。所有這些巴洛克式的建筑杰作都出自意大利建筑師巴爾托洛梅奧·拉斯特雷利之手，16歲那年來到俄羅斯的他，出色地將意大利和俄羅斯兩種巴洛克風格完美融合，使之成為圣彼得堡特有的一種風格。不同于歐洲的巴洛克宮殿，這里的建筑以宏大的規模、豐富的形式和大膽的色彩聞名，噴泉宮就是其代表。這座宮殿可能正是拉斯特雷利本人設計的；確切地說，拉斯特雷利在皇村的主要助手薩瓦·切瓦金斯基負責監督整座建筑的施工，他是來自特維爾的一個小貴族，畢業于海軍學校，后來成為俄羅斯第一位杰出的建筑師。古典風格的外墻上裝飾著華麗的獅子頭像和軍徽，宣揚舍列梅捷夫家族的煊赫榮耀，鐵制圍欄和各道大門也延續著同樣的主題。宮殿后面是巨大的花園，令人想起皇村的庭園，道路兩旁立著從意大利運來的大理石雕像、英格蘭式的人工巖洞和一座中式涼亭，更有趣的是還有幾座噴泉，以顯得與宮殿的名字相符。[[47]](#47)



位于奧斯坦基諾的舍列梅捷夫家族劇院。照片版權所有者：威廉·C·布倫菲爾德。

噴泉宮內部是典型的歐式裝潢，雕像、浮雕、家具都反映了一種極為奢華的品位。（來自法國的）墻紙剛剛時興，第一次在俄羅斯的使用似乎就是在這里。[[48]](#48)彼得·舍列梅捷夫是一位時尚弄潮兒，房子幾乎每年都要重新裝修。樓上是一個宏大的接待廳，有鑲木地板和挑高的壁畫天頂，用于舉辦舞會和音樂會。一側是清一色的落地窗，可以眺望河面，另一側是一面面巨大的鏡子和綴著金葉的燭臺，這種設計收效奇佳，使房間顯得異常透亮。宮殿的側樓有一個特別建造的小教堂，安放著幾尊珍貴的圣像；樓上走廊展示著一系列繪畫作品，另有一個珍品古玩博物館，一個藏書近2萬冊（其中大部分是法文書）的圖書館，由農奴藝術家創作的家族和皇室肖像的畫廊，以及舍列梅捷夫家族大量購買的歐洲油畫藏品，其中不乏拉斐爾、凡·戴克、柯勒喬、委羅內塞、貝內特和倫勃朗的作品。今天它們被收藏在冬宮的艾爾米塔什博物館。[[49]](#49)

區區一座噴泉宮顯然不能滿足舍列梅捷夫家族，他們又建造了兩座甚至更加奢侈的宮殿，一座在庫斯科沃，一座在莫斯科西郊的奧斯坦基諾。位于莫斯科南部的庫斯科沃莊園，盡管其簡樸的木式建筑給人一種農家大院的感覺，卻有著宏偉的構想。房子的前面是一望無際的人工湖，足以模擬一場海戰并容納5萬名觀眾；收藏有幾百幅畫的博物館、各式各樣的涼亭和人造巖洞，一個用于夏季演出的露天劇院，以及一個規模更大的室內劇院（18世紀80年代剛建成時，它是俄羅斯最先進的劇院），可以容納150位觀眾，舞臺縱深足以應付法國大歌劇中的場景變換。[[50]](#50)尼古拉·彼得羅維奇將舍列梅捷夫家的歌劇事業帶到頂峰，1789年庫斯科沃的室內劇院燒毀之后，他又在奧斯坦基諾重新建造了一座。奧斯坦基諾劇院可以容納260名觀眾，比庫斯科沃那一座還要大，技術設備也要復雜許多；它的特殊配置可以將劇場的正廳覆上一層地板，使其瞬時化身為舞廳。

第三節

貴族的文明是以數以百萬農奴手工藝者的勞動為基礎的。俄羅斯在技術方面的任何匱乏，都為無限供應的廉價勞力所彌補，甚至有過之而無不及。冬宮的壯麗輝煌使游客嘆為觀止：那一望無盡的鑲花金葉地板，華麗的地毯和浮雕，那比頭發還要細的絲線所做的絲織品，裝著雕有童話故事場景的寶石的微型盒子，或者是孔雀石上錯綜復雜的鑲嵌工藝。這一切都是許多年來無名的農奴藝術家不為人知的勞動成果。

農奴對舍列梅捷夫家的宮殿和藝術來說必不可少。每年在舍列梅捷夫家的20萬農奴中，都有幾百名幸運兒脫穎而出，被培訓成藝術工作者——建筑師和雕刻家、家具制造工、裝飾畫工、鍍金工、刻版工、園藝師、舞臺技師，以及演員、歌手和音樂家。為了掌握工藝，這些農奴多被送往國外或者宮中。但是技術的有限可以用龐大的數量來彌補。在庫斯科沃有一支銅管樂隊，為了節約訓練的時間，每一位樂手都只學習吹奏一個音符。樂手的人數取決于一首曲子中不同音符的數量，他們只為那屬于他們的一刻發聲。[[51]](#51)

阿爾古諾夫一族在俄羅斯藝術的發展中扮演著重要角色，他們全都是舍列梅捷夫家的農奴。費多·阿爾古諾夫，作為建筑師和雕塑家，設計和建造了噴泉宮的多數大廳。他的兄弟伊凡·阿爾古諾夫向宮廷畫家格奧爾格·格洛特學畫，迅速成名，成為俄羅斯首屈一指的肖像畫家。1759年，他為未來的葉卡捷琳娜二世畫了一幅肖像畫，在那個皇室畫像首選歐洲畫家的年代，這是一種罕見的榮耀。伊凡的大兒子巴維爾·阿爾古諾夫是建筑師，在奧斯坦金諾和噴泉宮與夸倫吉（著名的意大利建筑師）一起工作。伊凡的小兒子，雅科夫·阿爾古諾夫，因其1812年為亞歷山大一世畫的肖像畫而著名。但是阿爾古諾夫三兄弟中最有名的還是老二尼古拉，他毫無疑問是19世紀俄羅斯最出色的畫家之一。[[52]](#52)

這些搞藝術創作的農奴，處境既復雜又微妙。其中有些得到他們主人極大的推崇和獎勵。在舍列梅捷夫家，工資最高的是那些被看好的廚師和歌手。18世紀90年代，尼古拉·彼得羅維奇每年付給他的廚師850盧布（是其英國貴族家中同行薪水的4倍），而他最優秀的歌劇演唱家的年薪是1500盧布。但是其他農奴藝術家的工資則少得可憐：掌管噴泉宮所有藝術事務的伊凡·阿爾古諾夫，每年只能拿到40盧布。[[53]](#53)農奴藝術家比其他仆人地位要高。他們的吃住環境較好，而且能夠作為自由藝術家，時不時為宮廷、教堂或者其他的貴族工作，賺取傭金。然而，跟所有農奴一樣，他們是主人的財產，也會像其他人一樣挨主人的鞭子。對那些渴望自主的藝術家來說，這樣的奴役是一種可怕的障礙。伊凡·阿爾古諾夫作為噴泉宮的藝術總管，他得監督宮殿內部設計裝潢的翻新，組織假面舞會和化裝舞會，為戲劇演出畫布景，還要組織煙火表演。沒完沒了的瑣碎家務永遠等著他。為了替主人跑腿，他常常得中斷自己的藝術事業，稍有差錯還會遭到罰款，甚至挨打。伊凡到死都是一名農奴，但是他的兒子們終獲解放。根據尼古拉·彼得羅維奇的遺愿，22名家奴在1809年獲得人身自由，其中包括尼古拉和雅科夫·阿爾古諾夫。9年以后，尼古拉·阿爾古諾夫被選入皇家美術學院，成為俄羅斯第一位農奴出身而獲得國家榮譽的藝術家。[[54]](#54)

阿爾古諾夫最令人難忘的一幅肖像畫，其主人公是另外一位舍列梅捷夫家的前農奴：普拉斯科維婭·舍列梅捷夫伯爵夫人。阿爾古諾夫畫筆下的她，圍著紅色的披肩，脖子上掛著丈夫尼古拉·彼得羅維奇閃閃發亮的相片吊墜。在這幅肖像畫繪制的時候（1802），伯爵和他的奴隸、他的歌劇女主角結婚的事還瞞著公眾和宮廷，直到她去世后才曝光。阿爾古諾夫憑借這幅有預見性的動人畫像傳達出他們人生的悲劇性。這不是一般的愛情故事，我們將看到的，是一個富有藝術天分的奴隸所遭受的困境，以及整個社會的道德成見。

普拉斯科維婭生于一個農奴之家，位于舍列梅捷夫在雅羅斯拉夫爾省尤赫迪斯科（Yukhotsk）地區的莊園。她的父親和祖父都是鐵匠，所以他們家就獲得了庫茲涅佐夫這個姓氏（Kuznetsov，意為“鐵匠”），盡管所有的農奴都叫她的父親伊凡為“駝背佬”。18世紀70年代中期，伊凡成為庫斯科沃的首席鐵匠，他們家獲得了屬于自己的一座木頭房子和房子后面的一大塊菜地。伊凡將他頭兩個兒子送去學習裁縫，第三個兒子則成為舍列梅捷夫樂團的一名樂手。當時普拉斯科維婭的美貌和嗓音已經非常出名，彼得·舍列梅捷夫讓她學唱歌劇。普拉斯科維婭掌握了意大利語和法語，這兩種語言她都能夠流利地說和寫。而傳授她歌唱、表演和舞蹈技巧的是這個國家最頂尖的教師。1779年，她17歲，人生第一次登臺，于安德烈·格雷特里的喜劇《友誼的考驗》在俄羅斯的首演中扮演女仆。接著，不到一年，她就在安東尼奧·薩契尼的歌劇《殖民地》中扮演貝琳達，那是她的首次主演。[[55]](#55)從那時起，幾乎所有女主角非她莫屬。普拉斯科維婭擁有一副唱女高音的好嗓子，吐字清晰，音域又廣。舍列梅捷夫家的歌劇團在18世紀最后20年里崛起并在整個俄羅斯占主導地位，與普拉斯科維婭的廣受歡迎密不可分。她是俄羅斯第一位真正的超級巨星。

普拉斯科維婭與伯爵的羅曼史原本完全可以是一部喜劇。18世紀的舞臺充斥著女仆愛上年輕瀟灑的貴族公子的故事。普拉斯科維婭自己就曾經扮演過《阿紐塔》中的年輕女奴，在這部廣受歡迎的歌劇中，美麗的女主角由于出身卑微而無法嫁給王子。尼古拉·彼得羅維奇并不漂亮也不瀟灑，這是事實。他幾乎比普拉斯科維婭大20歲，又矮又胖，長期受病痛折磨使他患上抑郁癥和強迫癥。[[56]](#56)但他是一位浪漫的人，對藝術的感知極其敏銳，并且他和普拉斯科維婭都很喜歡音樂。看著普拉斯科維婭在他的莊園里從一個小姑娘成長為他歌劇團的女主角，他認為她的精神之美不亞于她的容貌。他愛上了她。“我對她懷有最溫柔和最熱烈的感情，”他在1809年寫道，

但是我苦苦思索，想知道這究竟是在追求肉體的愉悅，還是在形體之美以外，渴望一種對思想和靈魂的滋潤。我發現自己對靈與肉的渴求更勝于一般的友情，于是我對所愛之人的品性進行了長期的觀察。她潔身自好，真摯、有愛心、堅貞而且忠誠。她對上帝有神圣且真誠的信仰。這些品質比她的美貌更加讓我著迷，因為它們比所有外在美都要強大，而且極為珍稀。[[57]](#57)

這樁羅曼史的開端卻并非他寫的那樣。年輕的伯爵喜歡打獵和追求年輕女孩；直到1788年父親去世，他開始管理家族的莊園時為止，尼古拉·彼得羅維奇的大部分時間都花在追求這些感官刺激上。這位年輕的老爺經常聲稱他對這些農奴女孩擁有“特權”。白天，當女孩們在工作時，他會在莊園里她們的房間那兒轉來轉去，往他看中的女孩屋里扔手帕。晚上他就會來找她，臨走前再讓她交還手帕。1784年一個夏天的傍晚，普拉斯科維婭正趕著她父親的兩頭牛到河邊，卻被幾條惡狗盯上。適逢打獵歸來的伯爵騎馬經過，他把狗喝住，走近普拉斯科維婭。他已經聽說她的父親打算把她嫁給一位當地的護林人。那一年她16歲——對于一名農奴女孩來說，這個年齡出嫁算是晚的了。伯爵問她是否有這件事，當她回以肯定時，伯爵說他將禁止這樁婚姻。“這不是你應有的命運！今天你是農民，但明天你會成為一位夫人！”說完，伯爵轉頭騎馬就走。[[58]](#58)

我們并不確切知道伯爵和普拉斯科維婭何時成為事實上的“丈夫和妻子”。剛開始，她只是獲得主人青睞的眾多女歌手中的一個。伯爵用珠寶來命名他最喜歡的歌手和舞蹈演員——“祖母綠”（科瓦列娃）、“石榴石”（什利科娃）、“珍珠”（普拉斯科維婭）——并且送給她們大量貴重的禮物和獎金。在給自己會計的信中，舍列梅捷夫稱其為“我家的女孩”。她們經常陪伴在伯爵左右，冬天跟隨他去圣彼得堡，夏天再一起返回庫斯科沃。[[59]](#59)一切都表明她們是伯爵的女人——需要提到一點，在和普拉斯科維婭結婚之前，他把其他女孩都嫁了出去并給了她們嫁妝。[[60]](#60)

將女奴收房在18世紀和19世紀早期是非常普遍的做法。諷刺的是，在俄羅斯的貴族中，這被視為一種歐式禮儀和文明的標志。她們中的一些，像舍列梅捷夫家的，享受著禮物和各種贊助；但是其他人卻只能生活在地主老爺的絕對權力陰影下。謝爾蓋·阿克薩科夫在他的《家族紀事》（1856）中，講述了一個遠房親戚的故事：此人在他的女奴中建起了一個后宮：任何反對的人，包括他自己的妻子，都被痛打一頓或關禁閉。[[61]](#61)這類行為在19世紀的回憶錄中比比皆是。[[62]](#62)其中最為詳細和有趣的故事來自雅努阿琉斯·涅維洛娃的筆下，她的父親曾是年過八旬的老貴族彼得·科舒卡洛夫的莊園管事。老貴族家中有一個特別設置的角落，男性不得涉足，12名到15名最漂亮的年輕女奴在此與世隔絕，由一位名叫娜塔莉亞·伊凡諾夫娜的大管家管理。娜塔莉亞曾是科舒卡洛夫的情婦，并為他生了7個兒子。主人的房間就在這后宮之中。他上床的時候，所有的女孩都陪伴著他，和他一起禱告，并將她們的墊子鋪在他的床周圍。其中的一個會幫主人脫衣服，伺候他上床，并給所有人念一個神話故事。之后，他們共度良宵。早晨起來，科舒卡洛夫穿上衣服，禱告，喝一杯茶，享受他的煙斗，然后就會開始他的“懲罰”。那些不聽話的姑娘，或者僅僅為了他的樂趣，會被用樺樹枝鞭打，或者扇耳光；其他人則要像狗一樣在地上爬。這些嗜虐的暴力是科舒卡洛夫性“游戲”的一部分，但是它也有管教和震懾的作用。一位女孩被指控與一位男仆私通，先是在倉庫里被關了一整個月，然后當著所有農奴的面和她的愛人一起被鞭打，直到行刑者筋疲力盡，而這兩個人則被打得血肉模糊。盡管如此殘暴，科舒卡洛夫卻花很大的心血培養他的女孩子。她們都能讀會寫，其中一些人還懂法語；涅維洛娃甚至能背誦普希金的《巴赫奇薩賴的淚泉》。她們身著歐式服裝，上教堂時坐在特定的地方。當她們在后宮的位置被更年輕的女孩取代時，她們會被嫁給主人的農奴獵手（他們是主人男仆中的精英），并且都有一份自己的嫁妝。[[63]](#63)

到了18世紀90年代初，普拉斯科維婭已經成為舍列梅捷夫未公開的妻子。吸引他的不再僅僅是肉體的愉悅，就像他所說的，還包括她那美麗的心靈。接下來的10年里，伯爵將在對她的愛和他自己崇高的社會地位之間痛苦徘徊。他覺得不娶普拉斯科維婭是不道德的，但是貴族的傲氣卻不允許他這么做。在18世紀注重身份的俄羅斯貴族階層中，和農奴結婚是一件極為罕見的事情——盡管這在19世紀會變得相對普遍——并且對一位像他這樣顯赫的權貴來說，是無法想象的。甚至無法確定，如果他娶了普拉斯科維婭，他們生下的孩子是不是合法繼承人。

伯爵的兩難境地是許多喜歌劇中貴族所面臨的問題。尼古拉·彼得羅維奇是一個多愁善感的人，在18世紀的最后20年，這種情感席卷了整個俄羅斯。他監制的許多作品都反映了社會習俗和自然感情之間的各種斗爭。其中一部是伏爾泰的《納尼娜》（1749），在這部作品中，男主角奧爾本伯爵愛上了他可憐的被監護人，被迫在自己的浪漫感情和社會習俗之間做出選擇，后者禁止他與地位卑微的女孩結婚。最終他選擇了愛情。由于他的境況和這部劇是如此相似，尼古拉·彼得羅維奇將納尼娜的角色給了安娜·伊祖姆多娃，盡管普拉斯科維婭是當時的首席女演員。[[64]](#64)在劇院里，觀眾為這對地位不平等的情侶嘆息不已，并為這類反映基本的啟蒙思想的作品叫好：所有人都是平等的。但在實際生活中，他們并不這么認為。

普拉斯科維婭和伯爵的秘密關系讓她的處境難以忍受。在他們私通的頭幾年里，她仍然和其他農奴一起住在庫斯科沃。但是紙包不住火，她的同伴都知道了他們的關系，她們為她的特殊地位感到憤怒并惡語相向。而她的家人試圖從這種關系中獲得好處，當她不能滿足他們的要求時，后者便詛咒她。與此同時，伯爵也在考慮離開她。他會跟她解釋他必須對家庭盡責、不得不娶一名地位相當的女子，而她則會百般壓抑內心的痛苦折磨，靜靜地聽著，只在他離去后才任憑淚水潸然。為了使普拉斯科維婭和自己免被惡毒的流言中傷，伯爵特意在主宅附近建造了一座簡單的木制別墅，這樣他就能夠秘密地造訪她。她不得見任何人，除了劇院或者教堂哪兒也不能去，只能靠彈大鍵琴或者做針線活來消磨時間。但是這并不能阻止農奴們的流言蜚語在莫斯科流傳開來：客人們會來她的房子附近窺探，有時甚至會嘲諷這位“農民新娘”。[[65]](#65)對于伯爵來說，這足以使他放棄庫斯科沃。在1794—1795年間，他搬進了奧斯坦基諾的新宮，在這里，他可以為普拉斯科維婭提供更加奢侈也更加私密的住處。

然而，即使在奧斯坦基諾，普拉斯科維婭的處境也極為困難。她不僅被農奴所憎恨，還為社會所唾棄。只有憑借堅強的性格，她才能維持自己的尊嚴。極具象征意味的是，她那些最偉大的角色往往都是悲劇的女主角。1797年4月，新登基的保羅一世駕臨奧斯坦基諾，為了歡迎他上演了《薩姆奈特人的婚姻》，其中的伊蓮娜一角便是普拉斯科維婭最為出色的演出。[[66]](#66)格雷特里的這部歌劇寫的就是她的故事。在這個薩姆奈特人的部落里，女子被禁止向男子表達愛慕之情。伊蓮娜打破了這種規定，宣告了自己對武士帕爾梅諾的感情，可帕爾梅諾既不愿意也不能夠娶她。她遭到薩姆奈特酋長嚴厲的譴責并被逐出部落。于是她喬裝打扮成一名士兵，參加了帕爾梅諾對羅馬人的戰斗。在戰斗中一位士兵救了薩姆奈特酋長一命。勝利后，薩姆奈特部隊返回家鄉，酋長下令必須找到這位不知名的士兵。原來就是伊蓮娜。她英雄般的事跡最后征服了帕爾梅諾，他無視部落的習俗，宣布自己愛她。這卻是普拉斯科維婭的最后一次登臺。

在《薩姆奈特人的婚姻》演出之前，保羅一世召見了尼古拉·彼得羅維奇。伯爵是沙皇的一位老朋友。舍列梅捷夫家位于米里納亞大街（Millionaia Street）的房子離冬宮只有一箭之遙，伯爵在那里長大，小時候他經常去拜訪保羅，保羅比他小3歲且非常喜歡他。1782年他陪伴未來的沙皇和他的妻子微服出游。保羅脾氣暴躁又十分嚴厲，大多數貴族與他疏遠，而舍列梅捷夫是少數幾位與他相處得來的顯貴之一。保羅于1796年登基，他隨即任命舍列梅捷夫為高級內臣，掌管宮廷。伯爵對服務于朝廷一點興趣也沒有——吸引他的是莫斯科和藝術——但他別無選擇。他搬到了彼得堡，住進了噴泉宮。正是在這個時期普拉斯科維婭的病第一次發作。癥狀非常明顯：肺結核。她的歌唱事業現在結束了，生活的天地僅限于噴泉宮的一個私密房間，那里和接待外人的大廳完全隔離開來，是特意為她所建的。

普拉斯科維婭被困在噴泉宮并非僅僅由于她的病。關于一個農奴女孩住在宮殿里的謠言甚囂塵上。自尊自重的人當然不會提及，但是大家都心知肚明。當伯爵首次來到彼得堡時，大家很自然地以為他會帶上夫人。“各式各樣的傳聞，”他的朋友謝爾巴托夫公爵寫信說，“這座城市已經給你結了十幾次婚了，因此我認為如果得見伯爵夫人偕同光臨，將是一件令人高興的事。”[[67]](#67)可以想見，當貴族們發現這位最為搶手的單身漢居然將自己浪費在一個女奴身上時，是如何的失望、憤怒和被辜負。在他們看來，伯爵居然和農奴一起像夫妻那樣生活，這簡直就是背叛——特別是考慮到下面這個事實（這件事后來成了一個傳奇般的故事），那就是葉卡捷琳娜二世曾經試圖撮合他和她的孫女，女大公亞歷珊德拉·帕夫洛夫娜，而他拒絕了。上流社會容不下他，舍列梅捷夫家族與他斷絕關系，陷入了財產繼承的紛爭。噴泉宮的接待大廳一片蕭然，僅剩下那些兒時的忠實朋友，例如謝爾巴托夫公爵，或者是藝術家，像詩人德爾扎文和建筑師夸倫吉，這些人超越了社會的勢利偏見。保羅一世也在其中。好幾次他隱瞞身份從噴泉宮的后門溜進來，不是探望生病的伯爵，就是來聽普拉斯科維婭唱歌。1797年2月，她在噴泉宮的音樂廳里舉辦了一場小型音樂會，參加者有沙皇和幾位親密的朋友。保羅為普拉斯科維婭的演唱所傾倒，并將自己手上戴的一枚鉆石戒指贈送給她，就是阿爾古諾夫畫像上她戴著的那枚。[[68]](#68)

部分原因是沙皇在精神上的支持，伯爵決定藐視社會習俗，迎娶普拉斯科維婭做自己的合法妻子。一直以來，尼古拉·彼得羅維奇都相信舍列梅捷夫家族和其他的貴族不同，在社會一般水準之上，他這種傲慢的態度無疑激起了社會上某些人的反感。[[69]](#69)1801年伯爵給了普拉斯科維婭自由身，并最終于11月6日在莫斯科郊外波瓦斯卡亞（Povarskaya）的一處小小的鄉村教堂里，與她舉行了秘密的結婚儀式。謝爾巴托夫公爵、幾位密友以及仆人是這場婚禮唯一的見證者。一場無聲無息的婚事，他們的結婚證書淹沒在當地的教區檔案里，直到1905年才被發現。[[70]](#70)

一年后兒子德米特里出生，他跟父親一樣，都在噴泉宮的私人禮拜堂里受洗。但是生產使普拉斯科維婭的身體更加虛弱，再加上嚴重的肺結核，掙扎了三個星期的她最終還是撒手人寰。6年之后，仍然處于悲痛之中的伯爵，在給兒子的遺囑中回顧了妻子的死：

你的母親很容易就懷上了你，這應是一個好的開始；她會毫無痛苦地將你帶到這個世界來，她的身體也不會因為生產而變得虛弱，而我作為父親將獲得至高的喜悅。但是，我最親愛的兒子，你必須知道，我還沒來得及感受這種快樂，還沒來得及輕吻你那嬌嫩的臉龐，你的母親就被病魔擊倒，她的死使我瞬間由天堂掉進地獄。我向上帝奉上最迫切的祈禱，希望能挽回她的生命；我召集了專家和醫生，希望能讓她恢復健康。但第一個到來的醫生無視我一再的請求，冷血地拒絕提供幫助。她的性命危在旦夕，其他人竭盡所能，用盡了各種方法，但是都無力回天。我的痛苦和悲傷幾乎也使我隨她而去。[[71]](#71)

就在他生命中最為絕望的時刻，整個彼得堡的上流社會都拋棄了他。他公布了普拉斯科維婭的死訊，著手準備葬禮，并且根據東正教的傳統，留有時間讓客人在蓋棺之前來噴泉宮瞻仰她的遺容。[[72]](#72)然而只有很少的人到來，以至于習俗規定的三天實際上縮短為區區5個小時。送葬的人也很少，一張單子就可以列完——他們全程參加了葬禮并且一直護送靈柩從噴泉宮到亞歷山大·涅夫斯基修道院，她就葬在伯爵父親的旁邊。在場的人有普拉斯科維婭的密友，主要是歌劇院的農奴演員；一些噴泉宮的仆人，他們是她人生最后幾年唯一接觸的人；一兩位教堂職員；普拉斯科維婭的懺悔神父；建筑師賈科莫·夸倫吉；還有幾位伯爵的貴族朋友。皇室沒有來人（保羅一世已于1801年被暗殺）；幾個古老的貴族家族也沒有；而所有的一切中最讓人震驚的，可能是舍列梅捷夫家族也沒有一個人來。[[73]](#73)伯爵傷透了心，這在6年之后仍是如此苦澀。

我以為我的朋友們喜歡我、尊敬我、和我一起共享快樂時光，但是當我的妻子死去，我極度絕望的時候，我發現沒有人來安慰我，也沒有人來分擔我的哀愁。我體會到了人間的殘酷。在她的遺體下葬時，那些自稱是我的朋友的人，沒有任何人對這件悲傷的事情表現出一絲一毫的感情，或者是履行一名基督徒的護靈責任。[[74]](#74)

極度悲傷的伯爵辭去了宮廷的職位，背離上流社會回到了鄉下，為了紀念妻子，他晚年獻身于宗教研究和慈善事業。我們很容易得出結論說，他是帶著些許悔恨甚至是內疚的心理去做這些事的，也許是想要對普拉斯科維婭所屬的農奴階層做出補償。他解放了他最喜愛的幾十個家奴，花費大量的金錢建造鄉村學校和醫院，建立起護理孤兒的信托基金，資助修道院，使它們在農作物歉收時分給農民糧食，降低莊園上農奴的稅賦。[[75]](#75)然而，他最宏大的計劃，是以普拉斯卡維亞的名義在莫斯科郊外建立一座救濟院，即舍列梅捷夫醫院（the Strannoprimnyi Dom），在1803年的當時，這座救濟院從某種意義上說，是俄羅斯帝國最大的公立醫院，擁有男女病房各16間。他如此寫道：“我妻子的死使我震驚不已，只有全副身心地投入完成她關心窮人和病人的遺愿，這樣我才能感到心安。”[[76]](#76)好多年來，這位悲傷的伯爵都會微服離開噴泉宮，走到彼得堡的大街上向窮人發錢。[[77]](#77)他死于1809年，他是全俄羅斯最富有，無疑也是最孤獨的貴族。在他寫給兒子的遺囑中，他幾乎徹底地拒斥了自己一生成就所體現的文明。“我對稀有事物的愛好和熱情，”

不過是一種虛榮的展示，就像我希望用人們從未見過或者聽過的東西來吸引他們的注意一樣……我已經意識到，這種一時的輝煌只能帶來瞬間的滿足感，然后就會從我同時代人的眼前消失。它在心靈上幾乎沒有留下一點烙印。這一切到底是為了什么？[[78]](#78)

普拉斯科維婭死后，伯爵向新沙皇亞歷山大一世寫了封信，告訴他自己結婚的事，并（成功地）懇求他承認德米特里作為自己唯一合法繼承人的權利。[[79]](#79)他說自己的妻子只是鐵匠庫茲涅佐夫的養女，她實際是一個古老的波蘭貴族之女，即西部省份的科瓦列夫斯基家族。[[80]](#80)這樣的編造，一方面，是為了使德米特里從眾多他與女奴的私生子中脫穎而出（從提出財產要求的人數看來，比他年長的一共有6個）。[[81]](#81)然而整件事和一部喜歌劇出奇地相似——它根本就是《阿紐塔》的結局。劇中愛上了貴族的女仆，原來就是貴族出身，只不過當初被地位卑微的養父母所領養罷了。因此，她最終得償所愿。看來，伯爵似乎想給自己的人生來個藝術創作式的收尾。

普拉斯科維婭天賦聰明，而且性格堅強。她是那個年代俄羅斯最優秀的歌唱家，不但識字而且精通好幾種語言。然而直到死前一年，她的身份還是農奴。她會是什么感受？她如何回應社會對她的偏見？面對自己虔誠的宗教信仰，她如何能接受婚外性關系的罪行，又如何看待自己對伯爵的感情？極少有人有機會聽一個農奴懺悔。但是1863年，在剛剛去世的歌唱家塔季揚娜·什利科娃（舍列梅捷夫的“石榴石”）的遺物中發現了一份文件。塔季揚娜是普拉斯科維婭一生的好朋友，是她1803年之后在噴泉宮將德米特里撫養成人，并視如己出。這份字跡娟秀整潔的文件，是普拉斯科維婭以“禱告”的形式寫給上帝的信，落筆時她已經知道自己將不久于人世。死前她將這封信交給自己的好朋友，并叮囑不許讓伯爵看到。這封祈禱信的語言不成章法而且意思模糊，表達的感情由于愧疚和悔恨而混亂，但是那種對得救的強烈愿望是毋庸置疑的：

……噢仁慈的主啊，一切的善良和無盡的慈善之源，我向你懺悔我犯過的罪，并將我所有的罪惡和非法行為放在你的眼前。我有罪，我的主啊，而我的病和我身上所有的傷疤都是對我的嚴厲懲罰。我承擔著繁重的體力勞動，而我赤裸的身體被玷污了。我的身體被罪惡的鐐銬和思想給玷污了。我是壞人。我很驕傲。我很丑陋和淫蕩。我的體內住著一個魔鬼。哭吧，我的天使，我的靈魂已經死了。它現在在棺材里，一動不動，被悲傷所壓倒，因為，我的主啊，我的卑鄙而非法的行為已經殺死了我的靈魂。但是跟我的罪行相比，我主的力量是無邊的，比所有海洋里的沙子還要多，我在深深的絕望之中祈求您，全能的主啊，不要拒絕我的請求。我祈求得到您的祝福。我祈禱您的仁慈。懲罰我吧，我的主，但是請不要讓我死去。[[82]](#82)

第四節

宮廷和舍列梅捷夫等家族擁有的小型私人劇院主宰著18世紀俄羅斯的音樂生活。公共劇院在歐洲城市中歷史悠久，但在1780年代之前，它在俄羅斯的文化生活里實際上并不占主要地位。貴族們喜歡和自己階層的人為伍，他們很少到公共劇院去。公共劇院主要吸引城里的職員和商人，上演的都是一些雜耍和喜歌劇。“在我們那個時候，”公爵夫人揚科娃回憶說，“是接到主人的個人邀請之后再去（他家的劇院），而不是到那種只要付了錢就可以進去的地方，大家認為這樣更加有教養。而且說真的，在我們的親密朋友當中，誰家沒有自己的私人劇院呢？”[[83]](#83)

在18世紀晚期到19世紀早期之間，共有173座莊園擁有農奴劇院，300座莊園擁有農奴樂隊。[[84]](#84)除了舍列梅捷夫家族，岡察洛夫家族、薩爾特科夫家族、奧爾洛夫家族、舍佩廖夫家族、托爾斯泰家族和納曉金家族，全都擁有大型的農奴劇團和獨立的劇院，它們一律模仿葉卡捷琳娜二世的宮廷劇院（冬宮的艾爾米塔什劇院和皇村的中國劇院）而且可與其媲美。葉卡捷琳娜二世設立了俄羅斯劇院的模式。她自己寫劇本和喜歌劇；她開啟了俄羅斯劇院高雅法國風格的流行；也恰恰是她具備啟蒙思想，率先推動劇院成為培養公共禮儀和鑒賞品位的學校。在葉卡捷琳娜二世統治時期，農奴劇院在貴族的莊園里扮演著重要的角色。

1762年，彼得三世解除了貴族必須為國家服役的強制性規定。彼得的妻子，葉卡捷琳娜二世，希望她的貴族能跟歐洲的貴族一樣。這是貴族文化史上的一個轉折點。在解除了國家義務之后，許多貴族回到鄉村建設他們的莊園。接下來幾十年是奢華宮殿涌現的黃金時期。這些宮殿擁有畫廊、賞心悅目的公園和花園，以及首次在俄羅斯農村出現的樂隊和劇院。莊園不再僅僅作為經濟單位或者生活場所，它成為俄羅斯廣袤鄉土上的歐洲文化孤島。

舍列梅捷夫家的農奴劇團是其中最重要的一個劇團，在俄羅斯的歌劇發展史上扮演了重要角色。它絲毫不遜于圣彼得堡的宮廷劇院，而且被認為比莫斯科最好的劇院（現址為莫斯科大劇院）要高出許多。這家莫斯科劇院的英籍管理人邁克爾·梅德克斯抱怨說，不收門票的庫斯科沃劇院使他的劇院門可羅雀。[[85]](#85)彼得·舍列梅捷夫在1760年代創建了庫斯科沃的農奴劇團。他不是那種對藝術感興趣的人，劇院是他豪華莊園上的一處時尚點綴，使他有資格款待皇室成員。1775年葉卡捷琳娜二世大駕光臨，在庫斯科沃的露天劇院里觀看了一出法國歌劇的演出。這促使舍列梅捷夫自1777年起，花10年的工夫組建一支正規的劇團，規模要足以上演女皇如此喜愛的外國歌劇。這支劇團的管理任務交給他的兒子尼古拉·彼得羅維奇。尼古拉這幾年遍游歐洲，對法國和意大利歌劇非常熟悉，他以巴黎歌劇院的水準打造他的農奴劇團。尼古拉從各地的莊園里挑選年幼的農奴，將他們訓練成劇院樂團的樂手或者劇團的歌手。另外還有一位教小提琴的日耳曼人、一位教聲樂的法國教師、一位教意大利語和法語的老師、一位本國的合唱團指揮，和幾位外籍芭蕾舞老師，他們大多數來自宮廷。舍列梅捷夫劇團是俄羅斯第一支上演獨立芭蕾舞劇的劇組，而18世紀普遍的做法是將芭蕾舞作為歌劇的一部分。在尼古拉·彼得羅維奇的指導下，舍列梅捷夫劇團演出了超過20場法式和俄式芭蕾舞劇，其中許多都是首演，很久以后它們才在俄羅斯的宮廷演出。[[86]](#86)庫斯科沃是俄羅斯芭蕾舞的誕生地。

同樣，俄羅斯歌劇也孕育于此。舍列梅捷夫劇團率先使用俄語演唱歌劇，這刺激了本土作品的創作。最早的一部是《阿紐塔》（1772年在皇村首演），它于1781年在庫斯科沃上演；而由克尼亞茲寧編寫劇本、瓦西里·帕什科維奇主唱的《舉止帶來的不幸》，1779年在艾爾米塔什劇院首演，一年不到就在庫斯科沃演出。[§§](#SSSS_1)在18世紀的前四分之三時間里，俄羅斯的歌劇都是從國外引進。早期是意大利人組織。1731年，一群來自德累斯頓宮廷的意大利歌手表演了喬瓦尼·里斯托利的《卡蘭德羅》。安娜女皇被這種“不可思議的異國風情表演”迷住了，她雇用了弗朗切斯科·阿拉亞的威尼斯劇團，讓他們常駐她圣彼得堡的宮廷。1736年女皇生日那天，威尼斯劇團在冬宮演出了《愛的力量》。從阿拉亞開始，直到19世紀，意大利人一直占據著俄羅斯宮廷樂團總管這個位置，只有兩人例外。結果就是，第一批俄羅斯作曲家都受到了意大利風格的強烈影響。馬克西姆·別列佐夫斯基、德米特里·博爾特尼揚斯基和葉夫斯季格涅伊·福民全都拜圣彼得堡的意大利人為師，而且后來都被送往意大利進修。在馬蒂尼神父（Padre Martini）的作曲學校里，別列佐夫斯基是莫扎特的同學。[¶¶](#PP_1)

圣彼得堡和威尼斯之間的緊密聯系由格林卡、柴可夫斯基和斯特拉文斯基所延續。諷刺的是，俄羅斯民族歌劇的倡導者，是一位名叫卡特林諾·卡沃斯的威尼斯人。1798年卡沃斯來到彼得堡，這里令他想起了故鄉，于是很快便愛上了它。1803年亞歷山大一世取得了對公共劇院的掌握，他讓卡沃斯領導彼得堡大劇院，直到那時為止，這是唯一一所上演歌劇的公共劇院，且清一色都是意大利歌劇。卡沃斯將彼得堡大劇院建設成俄羅斯歌劇的一個據點。他用俄語撰寫了以國家英雄主義為主題的劇本，例如《伊利亞勇士》（1807），而他的音樂也受到俄羅斯和烏克蘭民間歌曲的很大影響。格林卡的許多歌劇音樂被民族主義者擁為俄羅斯傳統的根基，其實類似的曲調卡沃斯早就寫過了。俄羅斯音樂的“民族特色”就這樣由一個外國人首開先河。[\*\*\*](#_160)

法國人在特點鮮明的俄羅斯音樂風格的發展中也發揮了不小的作用。1762年，葉卡捷琳娜二世奪權后所采取的首批行動之一，便是邀請一個法國歌劇團來彼得堡宮廷。她在位期間，這個宮廷劇團一直都是歐洲最好的劇團之一。他們首演過許多杰出的歌劇，包括喬萬尼·帕伊謝洛的《塞維利亞的理發師》（1782）。這出法國喜歌劇有著淳樸的鄉村場景，依賴方言和民間音樂，對早期的俄羅斯歌劇和歌唱劇產生了重要影響，如《阿紐塔》[類似于法瓦爾[†††](#_161)的《安涅塔與留本》]、《圣彼得堡集市》和《米勒的魔術師》（改編自盧梭的《鄉村占卜師》）等。這些歌劇是舍列梅捷夫劇團的主要保留劇目，在庫斯科沃和奧斯坦基諾頻繁上演。其中所刻畫的滑稽農民形象，以及它們那取自民間歌曲的主題風格，表達出一種新興的俄羅斯民族意識。

在首批面世的俄羅斯歌劇中，包括1781年舍列梅捷夫家族專門為庫斯科沃的露天劇院而委托創作的《嫉妒》，或稱《庫斯科沃的船夫》。它是對舍列梅捷夫家的宮殿和莊園的頌歌，后者正好作為歌劇演出的舞臺背景。[[87]](#87)這些作品完美地顯示出，宮殿本身已經變成某種俄羅斯貴族生活秀，一個展示財富和歐洲風范的巨大舞臺。

宮殿和莊園的設計與裝飾都極盡夸張。莊園入口處那高高聳立的石拱門標志著另外一個世界的入口。如詩如畫的花園和莊園宅邸的布局，像極了舞臺上為制造某種情感或者戲劇效果而做的布景。農夫塑像，叢林中的牛群雕塑，或者英式莊園風格的寺廟、湖泊和洞穴，更加深了這種做作的感覺。[[88]](#88)幾可亂真的奇淫巧技在庫斯科沃俯拾即是。木質的主宅雕刻得猶如石造，而花園里費多·阿爾古諾夫那非比尋常的石窟亭更是別有風趣：它的內墻鋪滿了人造的貝殼和海洋生物，而它巴洛克式的圓頂（參照彼得堡的建筑）則被建成了噴泉的形狀。

從日常生活和公共娛樂來看，宮殿也是某種程度上的劇院。貴族的生活起居，如早禱、早午晚餐、更衣、辦公和打獵、洗澡和就寢等，必須進退有節，這些都有詳細的記錄，主人和為數眾多的隨侍家奴都需要諳熟于心。沙龍和舞會這樣的社交場合，貴族展示他們的歐式禮儀和高雅品位，上演儀式化的文明生活方式。女人們戴上假發，貼上美人痣，都自覺地要出盡風頭；她們跳著舞，在鋼琴的伴奏下一展歌喉，不時賣弄風情。而花花公子們則化社交為藝術：一舉一動無不經過精心的排練。如同葉甫蓋尼·奧涅金，他們十足在為登臺前的演出做準備。

至少花三個小時

端詳自己于鏡子。[[89]](#89)

禮節要求他們時刻注意自己的舉止符合規范：行走站立，出入房間，舉手投足乃至于微笑和點頭的方式，每一個姿勢和動作都有詳細的規定。因此，舞會和接待室的四面墻上都鑲有鏡子，以便這些時髦人士能夠觀察自己的表現。

在18世紀的俄羅斯，上流社會是有意識地將生活當成舞臺。俄羅斯的貴族并非天生的“歐洲人”，歐式禮儀對他們來說極不自然。人們不得不學習這些禮儀，如同學習一門外語，對西方的刻意模仿成為一種約定俗成的習慣。這一切的始作俑者是彼得大帝——他按照歐洲的模式重塑了自己和他的貴族。1698年，他從歐洲回來后做的第一件事，便是要求所有的波雅爾脫下他們的長袍，換上西式禮服。為了顯示與過去徹底決裂，他禁止他們蓄須。按照傳統這可是圣潔的象征，現在沙皇則拿起剪刀到那些不自覺的朝臣家里去。[‡‡‡](#_162)彼得要求他的貴族按歐洲的時尚方式娛樂：他與警察局局長一起，親自監督舞會的客人名單，決定哪些應該被他所選定的主人剔除出去。貴族要學會說法語，有禮貌地交談以及跳小步舞。在半亞洲的莫斯科公國，婦女們大門不出二門不邁，現在卻要把她們的身體擠進緊身胸衣和優雅的社會生活中去。

在一本名為《體面青年之鑒》的禮儀手冊里，這些新式社交禮儀有著詳細的解釋。書是彼得從德文原版那里潤色改編的，里頭建議讀者不要“吐出嘴里的食物”，不要“用刀來清潔牙齒”，也不要“擤鼻涕像吹喇叭那么響”，諸如此類。[[90]](#90)要遵守這種禮儀，一舉一動必須有意為之，這和俄羅斯人自然而然或“與生俱來”的行為模式迥然不同；在這種時候，一個俄羅斯人理應有意地表現得和他廣大同胞格格不入。像《體面青年之鑒》這一類的書建議俄羅斯的貴族去想象自己正處在一班外國人中間，同時，又時刻記住自己是一名俄羅斯人。這么做的目的并不是為了變成歐洲人，而是為了表現得像個歐洲人。就像一名時刻注意自己舞臺形象的演員一樣，貴族被告知要從俄羅斯人的角度來觀察自己的行為。這是鑒定其身上外國特質的唯一方式。[[91]](#91)

貴族的日記和回憶錄里滿是關于年輕貴族在社會上應該有何種行為舉止的描述。“目的不是為了真的變成歐洲人，而是看起來像。”一個貴族在回憶錄里寫道。[[92]](#92)在這個社會，外表就是一切，成功依賴于一系列微妙的禮儀規范，而它們只表現在那些有教養的人身上。時尚的服裝，良好的舉止，謙恭而溫和、高雅的談吐以及優雅的舞姿——這些都是表現“得體”的內涵。托爾斯泰將它們歸結為一流的法語、經過精心修飾的長指甲，以及“永遠一副優雅而輕蔑的倦怠神情”。[[93]](#93)按照普希金的說法，精心修飾過的指甲和有教養的倦怠神情也是花花公子的典型特征（正如奧雷斯特·基普連斯基那幅著名畫像中的詩人形象，此畫很可能就是在噴泉宮畫的）。

歐化了的俄羅斯人有著分裂的人格。他的思維一分為二。表面上，他有意識地按照約定俗成的歐洲習慣生活；然而他的內心又為俄羅斯的風俗和情感所影響。當然了，兩者的界限并不絕對：刻意為之的“俄羅斯性”不是沒有，這在斯拉夫主義者那里非常明顯；而歐洲的生活習慣根深蒂固到了看上去、感覺起來都“非常自然”的程度，這也完全有可能。但是總的說來，歐化了的俄羅斯人在公共場合是一個“歐洲人”；而在私底下則是一個“俄羅斯人”，他們無須思考，就能表現得像個真正的俄羅斯人。這是他們的祖先留下的遺產，任何歐洲的影響都無法完全抹去。它使像娜塔莎這樣的伯爵小姐跳起了俄羅斯舞蹈。每一位俄羅斯貴族，不管他變得多么像個歐洲人，俄羅斯鄉村生活的習俗和信仰、習慣和節奏都會使他產生一種謹慎而本能的共鳴。考慮到貴族出生在鄉村，在農奴的陪伴下度過了自己的童年，而且一生中的大部分時間都住在莊園里，如同廣袤的俄羅斯鄉土海洋中的一處歐洲文化孤島，這種情況實在是再正常不過了。



《莫斯科的藥浴》。吉拉德·德拉巴斯畫，1790年。現藏于莫斯科的普希金博物館。圖片來源：AKG London。

宮殿的布局體現了貴族情感上的這種區分。巨大的接待室里總是空蕩蕩冷颼颼，正式的歐洲禮儀是這里標準的行為規范；除此之外的私人房間，如臥室和閨房、書房和起居室、教堂和圣像室，還有一直通往仆人生活區的走廊，在這里占主導地位的往往是一種非正式的、“俄羅斯式的”生活方式。有時候這種區分被有意識地維護。舍列梅捷夫伯爵重新安排了噴泉宮的房間，這樣左側，也就是沿河堤的那一側成為他的社交場所，而右側以及那些面向后花園的房間則對外封閉，是他的禁臠。前者鋪滿鑲花地板和鑲嵌有鏡子的大理石墻壁，再加上沒有火爐，一片冰冷；與它們相比，后者的感覺和風格完全不一樣，它們有著暖色調的布局，加上墻紙、地毯和俄羅斯的火爐。[[94]](#94)看起來，伯爵想創造一個私密且更加“俄羅斯式的”家庭空間，供其與普拉斯科維婭在里面休息。

1837年，圣彼得堡的冬宮遭受了一場大火，熊熊烈火在80公里以外的村莊都可以看到。大火先從一間木制的地下室里燒起來，不久就蔓延到樓上，那里的房間，除了外墻是石頭之外，全部是用木頭建造的。對一座基于《啟示錄》的神話而構建起來的城市來說，這場大火的象征性意義并沒有被忽視：古老的俄羅斯正在大肆報復。每一座宮殿宏大的接待室之下都有一個“木制的俄羅斯”。從噴泉宮那輝煌的白色舞廳里，你可以通過鏡子后面一扇隱蔽的門溜出去，走下一段樓梯，來到仆人們的生活區——另一個世界。這里的廚房明火整天不滅，院子里有一座儲藏室，農民用馬車將農產品交到這里，還有一座馬車車庫、鐵匠鋪，幾間工坊、馬廄和牛棚，一間鳥舍、一間很大的溫室、洗衣房，木制的桑拿室（banya）或者說浴室。[[95]](#95)

洗桑拿浴是一項古老的俄羅斯傳統。從中世紀開始，它就成為一種非常受歡迎的全國性習俗，如果一個禮拜不洗至少三次桑拿浴，就會被看成外國人。每一個貴族家庭都有自己的桑拿浴室。城里和鄉村總是有公共浴室，男人和女人在那里坐著進行蒸氣浴，還按照當地的風俗，用嫩的樺樹枝互相抽打，然后再一起到雪地里打滾，以這種方法降溫。由于公共浴室的名聲不好，容易滋生淫亂和瘋狂的行為，彼得大帝試圖消滅這種浴室，把它看成是中世紀俄羅斯的殘留，并鼓勵在圣彼得堡的宮殿和宅邸里建造西式的浴室。但是，盡管為此耗費巨資，貴族還是更喜歡俄羅斯式的桑拿浴，而且到了18世紀末，幾乎每一座圣彼得堡的宮殿里都有一間這樣的浴室。[[96]](#96)桑拿浴被認為具有特殊的治愈能力——它被稱為“百姓的首席醫生”（第二是伏特加，第三是生大蒜）。關于它的神奇效果民間流傳各種各樣的說法。[[97]](#97)洗桑拿浴是對肉體和心靈的一次雙重凈化，在重大典禮活動中屬于必不可少的習俗。桑拿浴室是分娩的好去處：它溫暖、干凈又私密。在持續40天的一系列沐浴儀式中，母親洗凈了象征著女人墮落的分娩血污，因為按照基督教會的觀點和一般的民間信仰，基督出生時是無血的。[[98]](#98)在婚前的儀式中，桑拿浴還扮演著確保女人純潔的角色：婚禮前一天的晚上，新娘要由伴娘陪著洗桑拿浴。另一些地方的習俗是婚禮前一天的晚上，新娘和新郎都要洗。這些并不只是農民才有的儀式。在17世紀的最后幾十年里，外省的貴族甚至是宮廷也這么做。沙皇阿列克謝的新娘，依據1670年代的風俗，在婚禮前夜要去桑拿浴室沐浴，這期間一支唱詩班在外面唱著圣歌，洗完后她方接受神父的祝福。[[99]](#99)這種混合了異教和基督教的沐浴儀式，在主顯節和懺悔節（“潔凈星期一”）同樣很重要，凈身和虔誠祈禱是這兩個節日的主要活動。在這些宗教節日里，俄羅斯人通常會全家團聚，不分身份地位一起整理房屋，沖洗地板，清理櫥柜，扔掉任何腐爛或者不圣潔的食物，然后，等一切都收拾干凈之后，自己也到浴室去清洗身體。

在貴族的豪宅里，樓上的沙龍屬于一個完全不同的歐式世界。每一座重要的貴族之家都有自己的沙龍，作為舉辦音樂會和化裝舞會、晚宴和晚會的場地，有時候甚至會召開詩歌朗誦會，邀請當時最負盛名的俄羅斯詩人參加。噴泉宮的設計跟其他同類建筑一樣，處處為沙龍的舉辦考慮。它有一條寬敞的車道，足以迎接四駕馬車的隆重到來；客人們在門廳脫去大衣，便能在“展示”意味十足的樓梯過道以及巨大的接待室里，秀出他們高雅的服裝和禮儀。女人是這些場合的明星。每一個沙龍都圍著一位特別的女主人打轉，她美麗、迷人而且充滿機智——比如托爾斯泰《戰爭與和平》中的安娜·舍雷爾，或者是普希金《葉甫蓋尼·奧涅金》中的塔蒂亞娜。俄羅斯的女人早期被隔絕于公共場合之外，這時則在18世紀歐洲文化中扮演著領導角色。在俄羅斯國家歷史上，甚至第一次連續出現了幾位女性統治者。婦女越來越有教養而且對歐洲藝術造詣頗深。到了18世紀晚期，有文化的貴族婦女在上流社會已經司空見慣——這種情況如此普遍，以致那些沒有受過教育的會成為大家恥笑的對象。18世紀80年代，法國大使塞居爾伯爵住在彼得堡，他在回憶自己這段經歷時，認為俄羅斯女人“在逐步完善自己方面，早已超過了男人：你已經看到一些優雅的婦女和女孩，她們儀態萬千，能流利地說七八種語言，彈奏幾種樂器，而且對法國、意大利和英國那些最有名的浪漫作家和詩人了如指掌”。跟她們相比，男人就沒什么好說的了。[[100]](#100)

女人定下了沙龍的禮儀標準：吻手禮、芭蕾舞式的屈膝禮以及紈绔子弟偏女氣的服裝都反映了她們的影響。沙龍上的談話也有著很明顯的女性化特點。它輕松而詼諧，自然地從一個話題跳到另一個話題，即使是最微不足道的事情也可以具有迷人的魅力。不過多地談論政治或者哲學那樣的“男性”嚴肅話題，是一種禮貌，就像普希金在《葉甫蓋尼·奧涅金》中所強調的那樣：

談話進行得生動活潑；

當女主人面輕松地胡扯，

毫不裝腔作勢，談笑風生。

有時也插進些既不俗氣，

也沒有學究味的高明話題，

不談永恒真理，卻也正經，

這種談話是自由而生動，

不會讓任何人耳朵驚恐。[§§§](#SSSSSS_1)[[101]](#101)

普希金說沙龍談話的目的是調情（他曾宣稱人生的目的就是為了“使自己變得對女人有吸引力”）。普希金的朋友證實了他的談吐和他的詩一樣令人難忘，而他的哥哥列夫則說，他真正的天賦在于和女人調情。[[102]](#102)

在普希金的時代，文學作品的讀者大體上都是女性。在《葉甫蓋尼·奧涅金》中，我們第一次遇到女主角塔蒂亞娜時，她手里正拿著本法文書。這個時期發展起來的俄羅斯文學語言，是由像普希金這樣的詩人自覺創作的，反映了沙龍的女性品位和風格。在普希金登上文壇之前，俄羅斯幾乎沒有民族文學（這就是他擁有神圣地位的原因）。斯塔爾夫人在19世紀早期寫道：“在俄羅斯，文學只存在于幾位男士之間。”[[103]](#103)到了1830年代，當俄羅斯文學不斷蓬勃發展，類似這樣的偏見就成了普希金等愛國作家寫作諷刺作品的根源。在他的小說《黑桃皇后》（1834）里，講述了這樣一個故事：一位經歷過葉卡捷琳娜二世統治時期的老伯爵夫人，她要求孫子給她帶本新的小說；當孫子問她俄國小說如何時，這位老伯爵夫人吃驚不已：“難道有俄國小說嗎？”[[104]](#104)然而在斯塔爾夫人寫作的時期，俄羅斯的確還沒有重要的經典文學作品，這令那些有文化的俄羅斯人感到非常尷尬。1802年，詩人和歷史學家尼古拉·卡拉姆津編了一本《俄羅斯偉大作家名錄》，從遠古的吟游詩人博揚（Bojan）一直到作者生活的時代，總共只有20個人。18世紀文學所取得的最高成就——安季奧奇·康捷米爾公爵的諷刺作品，瓦西里·特列季阿科夫斯基和帕維爾·蘇馬羅科夫的頌歌，羅蒙諾索夫[¶¶¶](#PPP_1)和杰爾查文的詩歌，雅科夫·克尼亞茲寧的悲劇和丹尼斯·馮維辛的喜劇——這些都難以稱得上是民族文學。他們的作品均源于新古典主義文學的傳統。一些只不過是將歐洲的文學作品翻譯成俄語，給每個角色安上俄國名字，再將故事搬到俄羅斯罷了。葉卡捷琳娜二世的御用編劇弗拉基米爾·盧金，就改寫了大量的法國戲劇。18世紀60年代的馮維辛也這么做。在18世紀最后的25年里，俄羅斯出版了大約500種文學作品，但是只有7種是俄羅斯原創的。[[105]](#105)

19世紀前幾十年，民族文學的缺席一直困擾著俄羅斯的年輕知識分子。卡拉姆津認為原因在于缺乏那些有助于歐洲社會形成的機構和組織（如文學團體、期刊、報紙）。[[106]](#106)俄羅斯的讀者群體非常小——只占18世紀全體人口微不足道的一部分，而出版則控制在教會和宮廷手中。作家純粹靠寫作為生，即使不是完全不可能，也是非常困難的。就像他們的貴族，18世紀的大多數俄羅斯作家都不得不為政府工作；而那些對公家飯碗嗤之以鼻、努力靠自身寫作糊口的人，總是像寓言家伊凡·克雷洛夫一樣，落得赤貧。克雷洛夫本人淪落到去富人家里做孩子們的家庭教師，有一段時間他還在噴泉宮工作過。[[107]](#107)

然而，民族文學發展最大的障礙，是文學語言的不成熟。在法國或者英國，大多數作家能夠實現我手寫我口；但是俄羅斯的書面語和口語之間有著巨大的差別。18世紀的俄羅斯書面語是一種毫不優美的語言混合體，由古老的教會斯拉夫語、一種被稱為“公署體”（Chancery）的官僚術語和從波蘭引進的拉丁語所組成。沒有固定的語法或者拼寫方法，許多抽象的詞語也沒有清晰的解釋。這是一種學究式的晦澀語言，和上流社會的口語（基本上是法語）以及俄羅斯農民所講的大白話沒有什么聯系。

這就是19世紀初俄羅斯詩人所面臨的挑戰：必須創造一種以社會中人們所說的語言為基礎的文學。問題的關鍵在于，在作家的詞庫里，沒有可以用來表達其思想和感覺的俄語詞匯。一些基本的文學概念在俄羅斯的口語中還未形成，其中大部分和個體的主觀世界有關——“姿態”“同情”“隱私”“沖動”和“想象力”——這些詞不用法語根本無法表達。[[108]](#108)而且，由于實際上整個社會的物質文化都是從西方輸入的，基本的生活物品根本沒有俄語詞，正如普希金所說的：

但是長褲、背心和禮服——

這些詞俄語里都無。[[109]](#109)

因此，俄羅斯的作家們不得不改寫或者借用法語，表達上流社會讀者的情感，再現他們所生活的世界。卡拉姆津和他文學上的門徒（包括年輕的普希金）努力想“按人們說話的方式寫作”——這里指的是有品位和有文化的人的說話方式，特別是文明社會那些“受過良好教育的婦女”，他們意識到，這些人才是他們的“主要讀者”。[[110]](#110)這種“沙龍風格”從法語的語法和措詞中獲得了一定的輕松和雅致，但過度地借用法語和使用新興詞匯，便顯得不得章法且啰唆。這便使得它和18世紀的教會斯拉夫語一樣，遠離了人民群眾的樸素語言。托爾斯泰在《戰爭與和平》的開頭幾段中，便對這種扭捏作態的社會及其語言作出諷刺：

安娜·帕夫洛夫娜已經咳嗽了幾天。正如她所說的，她患了la grippe（流感）；grippe是圣彼得堡出現的新詞，只有那些精英人物才使用。[[111]](#111)

然而這種沙龍風格是文學語言進化的必要階段。直到俄羅斯擁有更為廣泛的讀者群，以及有更多的作家愿意將樸素的口語作為他們的文學語言之前，除此別無捷徑。即使到了19世紀早期，普希金等詩人努力創造俄語詞匯以掙脫外國語言的桎梏，他們仍然需要向沙龍的聽眾解釋這些詞語的含義。因此，普希金在他的小說《村姑小姐》中，不得不在“個性”的俄語詞samobytnost后面用括號加上individualité，它的法語解釋。[[112]](#112)

第五節

1779年11月，圣彼得堡的艾爾米塔什宮廷劇院首演了克尼亞茲寧的喜歌劇《舉止帶來的不幸》。在此上演這出嘲諷盲目模仿外國的滑稽劇真是個巨大的諷刺。這座位于冬宮、最近才由意大利人夸倫吉建造起來的豪華劇院，是最負盛名的外國劇團“法國歌劇團”的大本營。觀眾都是上流社會的成員，無一例外穿著最新款的法國服裝，頂著最新潮的發型。這正是克尼亞茲寧的歌劇所指責的道德墮落。歌劇講的是一對農奴戀人盧基安和阿紐塔，受到管家克利緬季的嫉妒；他破壞他們的好事，希望阿紐塔嫁給自己。他們的主人是愚蠢的貴族夫婦費留林（意為“傻子”），兩公婆唯一的人生目標就是對巴黎時尚的亦步亦趨。費留林夫婦決定，他們必須擁有一輛當下最時髦的四輪大馬車。為了籌措資金，他們吩咐克利緬季將一些農奴賣去參軍。克利緬季挑了盧基安。最終，這對戀人用法式沙龍那種富于感情的語言向主人求情，盧基安重獲自由。此前，在費留林夫婦眼中，像他們這樣的農奴完全不會有諸如愛情的情感困擾。但是，當盧基安和阿紐塔開口說起法國人那套陳腔濫調，一切就變得不同起來。[[113]](#113)

將彼得堡裝模作樣的外國腔調視為社會道德淪喪，這是克尼亞茲寧等人諷刺劇的主題。彼得堡的花花公子們穿著時髦的服裝，舉止浮夸，說著娘娘腔的法語，已經成為“俄羅斯男人”的一個反面典型。他們是喜劇中的笑柄，如康捷米爾的諷刺詩《貧窮的教訓》（1729）中的梅多，以及馮維辛的《旅長》（1769）中的伊凡。這些喜劇包含有民族意識的成分，是以外國和本土的對立為基礎的。花花公子們頹廢而造作的舉止與農民淳樸而自然的美德形成了對比；而歐洲城市中的物質誘惑則反襯俄羅斯鄉村的精神價值。這些紈绔子弟不僅用外語跟他們的俄羅斯長者交談（后者無法理解，因此鬧出了很多笑話），而且還按照一種外國的道德準則生活，威脅了俄羅斯的父權傳統。赫拉斯科夫（Kheraskov）的喜劇《討厭的人》，和《舉止帶來的不幸》同一年在彼得堡上演。劇中，公子哥兒斯托維德的朋友無法說服一名年輕女孩違抗父母的意志與其約會，他便建議朋友“這么告訴她，在巴黎，人們是很看不上那種對父母依戀的人”。這個很容易受到別人影響的女孩聽信了這種說法，接著斯托維德復述了她是怎么跟她父親說話的：“‘走開！在法國，爸爸們才不會粘著子女不放，只有那些商人才讓自己的女兒吻他們的手。’隨后她朝他啐了一口。”[[114]](#114)

所有這些諷刺作品，骨子里都將西方看成一種和俄羅斯行為準則相對立的觀念。它們的道德教誨非常明確：通過對西方奴顏婢膝的模仿，貴族已經徹底喪失了自身的民族意識。他們在努力適應外國人的同時，變成了自己同胞眼中的外國人。

崇拜法國且因此鄙視俄羅斯的貴族角色在所有這些喜劇中屢見不鮮。“我為什么生在俄羅斯？”蘇馬羅科夫的《怪物》（1750）中，迪烏列茲如此哀嘆，“噢，大自然！你難道不為給了我一個俄羅斯父親而感到羞恥嗎？”迪烏列茲極度鄙視他的俄羅斯老鄉，以致在該劇的結局里，他甚至要求跟一個熟人決斗，因為那人膽敢稱他為“我的俄羅斯同胞和兄弟”。[[115]](#115)在馮維辛的《旅長》一劇中，伊凡認為法國是他的“精神故鄉”，僅僅因為他曾拜一個法國車夫為師。在去過一趟法國之后，伊凡宣稱：“任何人只要去過法國，就有權利認為自己不再是俄羅斯人。”[[116]](#116)

這類文學形象成為19世紀戲劇舞臺的主流。亞歷山大·格里博耶多夫的《聰明誤》（1822—1824）中，恰茨基在旅行時被歐洲文化深深吸引，以致回來后無法忍受莫斯科的生活。他再次出發前往巴黎，并宣稱對俄羅斯的生活毫不留戀。恰茨基是19世紀俄羅斯文學里俯拾皆是的“多余的人”的典型：普希金的《葉甫蓋尼·奧涅金》、萊蒙托夫《當代英雄》（1840）中的畢巧林、屠格涅夫的《羅亭》（1856）。他們所有的煩惱都源自一種與祖國的格格不入。

現實生活中不乏恰茨基這樣的人。19世紀70年代，陀思妥耶夫斯基在德國和法國的俄國流亡團體里就遇到不少：

[流亡者中]各種各樣的人都有，但是絕大部分——如果并非全部的話——都或多或少地痛恨俄羅斯，其中有些人是基于道德的原因，認為“對于像他們這樣高貴而聰明的人來說，在俄羅斯幾乎無英雄用武之地”，其他人則只是單純地討厭俄羅斯——當然，他會列舉一些具體的因素：她的氣候、她的土地、她的森林、她的生活方式、她那些被解放了的農奴、她的歷史——簡而言之，幾乎討厭她的一切。[[117]](#117)

但是并非只有流亡者脫離了祖國——或那些腰纏萬貫的俄國人，他們幾乎一輩子都待在德國和法國的溫泉及海邊度假區。整個歐化教育的觀念，就是為了讓俄羅斯人在巴黎就像在圣彼得堡一樣自在。這種教育造成了一定程度的世界主義，后者是俄羅斯文化最為持久的優勢之一。它使那些受過教育的階級自認為屬于一個更加廣闊的歐洲文明，這是19世紀俄羅斯民族文化取得登峰造極成就的關鍵。普希金、托爾斯泰、屠格涅夫、柴可夫斯基、佳吉列夫和斯特拉文斯基——他們全都將自己的俄羅斯屬性與一種歐洲文化身份相結合。在《安娜·卡列尼娜》，這部托爾斯泰寫于19世紀70年代巔峰時期的作品中，通過深深愛上謝爾巴茨基一家的列文之眼，他召喚出這個歐洲世界具有的神奇魅力：

看起來似乎很奇怪，康斯坦丁·列文愛他們一家，特別是他們家的女性。他記不起自己的母親了，而他僅有的姐姐又比他大得多，所以，他第一次看到有教養而正直的名門望族家庭內部的生活，那種因為他父母雙亡而失去了的生活，是在謝爾巴茨基家里。那個家庭的每個成員，特別是女性，在他看來好像都籠罩在一層神秘的詩意的帷幕里，他不僅在她們身上看不出缺點，而且在包藏她們詩意的帷幕之下，他想象著最崇高的感情和應有盡有的完美。為什么這三位年輕的小姐一定要今天說法語，明天說英語；為什么她們要在一定的時間輪流地彈鋼琴，琴聲直傳到她們哥哥的樓上的房間，兩位大學生總是在那間房里用功；為什么她們要那些法國文學、音樂、繪畫、跳舞的教師來教她們；為什么在一定的時間，這三位年輕的小姐要穿起綢外衣——多莉是穿著一件長的，納塔利婭是半長的，而基蒂的是短得連她那雙穿著緊緊的紅色長襪的俏麗小腿都完全露在外面——同琳諾小姐一道，乘坐馬車到特維爾林蔭路去；為什么她們要由一個帽子上有金色帽徽的仆人侍衛著，在特維爾林蔭路上來回散步——這一切和她們的神秘世界所發生的其他更多的事，他都不懂，但是他確信在那里所做的每件事都是美好的，而他愛的就是這些事情的神秘。[\*\*\*\*](#_163)[[118]](#118)

然而，這種屬于歐洲的感覺也造成了精神上的分裂。“我們俄國人有兩個祖國：俄羅斯和歐洲。”陀思妥耶夫斯基寫道。亞歷山大·赫爾岑便是這種歐化精英的一個典型例子。在巴黎與他見過面后，陀思妥耶夫斯基說赫爾岑并不是離開祖國——他天生就是一個異鄉人。米哈伊爾·薩爾蒂科夫——謝德林，這位19世紀的作家很好地解釋了這種內在流亡的情況，他回憶起19世紀40年代時說：“在俄羅斯，我們只在具體行動中存在，或者就像當時說的，我們有一種‘生活模式’。我們去上班、給親戚寫信、到餐館吃飯、彼此交談等等。但是精神上我們都是法國的居民。”[[119]](#119)對這些歐化的俄羅斯人來說，“歐洲”自然并不僅是一個地名，而是心靈之鄉，他們通過教育、語言、信仰以及對待事物的共識而生活于其中。

他們如此迷戀外語，母語的使用反倒成為問題。作為俄羅斯文化的擁護者，也是俄羅斯科學院迄今為止唯一一位女院長，達什科娃公爵夫人接受了最優秀的歐式教育。“我們學習四門不同的語言，而且能夠說一口流利的法語，”她在回憶錄中寫道，“但是我的俄語卻很糟糕。”[[120]](#120)卡爾·涅謝爾羅迭伯爵，這位來自波羅的海的德意志人，1815—1856年間作為俄羅斯的外交大臣，卻不能用他所代表的國家的語言書寫，甚至連說都不會。法語是上流社會的通用語言，在貴族家庭人與人的交往中必不可少。舉個例子，沃爾孔斯基家族（他們的故事將在本書逐步展開）彼此之間主要就講法語。卡拉姆小姐在沃爾孔斯基家里當法語教師，據她回憶，在她為這個家庭服務的50年里，除了向仆人發號施令之外，她從未聽過沃爾孔斯基家的人說過一句俄語。甚至連謝爾蓋·沃爾孔斯基伯爵，這位在1812年成為亞歷山大沙皇最為寵信的助手，他的妻子瑪麗亞（娘家姓雷亞夫斯卡婭）也是如此。盡管瑪麗亞實際上在烏克蘭長大，那里的貴族更傾向于使用俄語，但是她卻不能正確地拼寫。她給丈夫寫信用的是法語；她從仆人那里學來的俄羅斯話非常原始，而且充滿了農民俚語。這是一種普遍存在的矛盾現象，俄羅斯最溫文爾雅的文明人卻只會說一口農民腔的俄語，而這還是他們小時候從仆人那里學來的。[[121]](#121)這就是托爾斯泰《戰爭與和平》中的歐洲文化里頭的俄羅斯人“說著高雅的法語，而我們的祖輩不僅說，連思考都是用法語”。[[122]](#122)他們在使用俄語與人交談時，就如同那些只在俄羅斯住了一年的法國人一樣。

這種對俄語的忽視，在地位最高的貴族中體現得最為明顯也最持久，他們一直以來都是歐化得最徹底的人（其中不少還有外國血統）。在一些家庭里，除非星期天和宗教節日，孩子們被禁止說俄語。在葉卡捷琳娜·戈利岑伯爵夫人所接受的全部教育中，只有七節課是俄語課。她的母親看不起俄國文學，認為果戈理的小說是“給馬車夫看的”。戈利岑家的孩子有一位法語家庭教師，如果她發現孩子們說俄語，就會用一條紅布綁在他們的脖子上作為懲罰，像是魔鬼的舌頭。[[123]](#123)安娜·勒隆在“女子中學”讀書時也有類似的經歷，那是莫斯科最好的貴族學校。女孩一旦被抓到說俄語，身上的白圍裙就會被脫掉，而且一整天都要戴著一個紅色的鈴鐺，像傻瓜一樣站在課室的角落里；甚至吃飯的時候也要站著，而且要等別人吃完才輪到她們。[[124]](#124)其他孩子說俄語受到的懲罰甚至更加嚴厲——有時甚至會被鎖在房間里。[[125]](#125)貴族們似乎普遍認為，俄語就像是一個魔鬼，必須在孩子們年紀還小的時候將其根除；即便最為孩子氣的感受也要用外語表達。因此，《安娜·卡列尼娜》里才會出現這微小卻意味深長的一幕：在奧布隆斯基家的客廳，當時多莉的小女兒走進來，她的母親正和列文說著話：

“你真是太、太荒唐了！”多莉重復著說，同時溫柔地看著他。“很好，那么，就像我們從未說過這件事。怎么了，塔尼婭？”她用法語問剛剛走進來的小姑娘。

“我的鏟子在哪，媽媽？”

“我用法語問你，你就應該用法語回答我。”

小姑娘努力地想，但是卻記不起法語的鏟子該怎么說；她的母親給她提示，然后用法語告訴她應該到哪里去找。所有這些都給列文留下了極不愉快的印象。

在他看來，多莉家里的一切東西和孩子們再也不像之前那樣充滿魅力了。

“她為什么要跟孩子們說法語？”他想，“這顯得太做作，而且不自然，孩子們也感覺到了這一點。學習法語但是卻沒有學習真誠。”他這么想著，完全沒有意識到其實多莉已經一遍又一遍地思考過這個問題，然而還是決定必須按照這種方式教孩子們說法語，即使要付出真誠的代價也在所不惜。[[126]](#126)

類似這樣的觀點在19世紀的貴族家庭中比比皆是，這樣的教育理念塑造了對俄羅斯最具創造性的一批人才。19世紀20年代，當托爾斯泰還是個小男孩的時候，他的家庭教師是一位德意志人，托爾斯泰在《童年》（1852）一書中對他做過令人難忘的刻畫。他的姨母教他法語。但是除了幾本普希金的詩集，托爾斯泰在9歲上學之前根本沒有接觸過俄羅斯文學。屠格涅夫的家庭教師分別來自法國和德意志，但是他學會了用俄語閱讀和書寫，這是他父親一位男仆的功勞。直到8歲他才第一次看到俄語書：他闖進了一間鎖起來的屋子，里頭是他父親收藏的俄語作品。即使到了19世紀和20世紀之交，仍然有俄羅斯貴族幾乎不講他們同胞的語言。弗拉基米爾·納博科夫描繪他的“盧卡舅舅”，一位古怪的外交官，說著一種

混合了法語、英語和意大利語的考究語言，這些都比他的母語流利得多。當他使用俄語時，總是會濫用或者歪曲一些本來約定俗成甚至極為平易的話，比如他會坐在桌子旁邊，突然嘆口氣，說：“跟田野里的刀片一樣孤獨。”（Je suis triste et seul comme une bylinka v pole）[[127]](#127)

1916年年底盧卡舅舅在巴黎去世，他是最后一代來自舊世界的俄羅斯貴族。

東正教信仰距離歐化的精英們同樣很遙遠，因為宗教在貴族的成長過程中扮演著次要的角色。貴族家庭受法國啟蒙運動的世俗文化所浸淫，認為他們的孩子們沒有必要學習俄羅斯的信仰，盡管由于習慣和風俗使然，他們仍舊按規定給孩子領洗，并且遵守東正教的日常儀式。在許多貴族的家中，伏爾泰的觀點占據著統治地位，形成了一種對宗教更為寬容的態度——來自外國的家庭教師和農奴共處同一屋檐下，貴族的宅邸成為不同信仰共存的場所，這也沒有什么不妥。東正教信仰主要存在于仆人的生活區，從這一點來說，它處于社會的最底層——地位在德意志家庭教師的新教和法國家庭教師的天主教之下。這種等級次序堅不可摧，直到19世紀70年代之前，不存在俄語版的《圣經》——只有《詩篇》和《祈禱書》。赫爾岑讀的是德語版《新約全書》，然后跟著他那屬于路德教派的母親一起去莫斯科的教堂做禮拜。直到15歲（鑒于莫斯科大學的入學要求），他的父親才聘請了一名俄羅斯神父教授他東正教的諸般禮節。托爾斯泰孩提時沒有接受過正規的宗教教育，而屠格涅夫的母親則公開鄙視東正教，她認為這是一種平民的宗教。因此每天閱讀一段托馬斯·厄·肯培[††††](#_164)作品的法語譯文，就代替了通常所做的餐前祈禱。這種高高在上、將東正教視為一種“農民信仰”的態度，在貴族階層中普遍存在。赫爾岑講了一個晚宴主人的故事：當被問到是否出于個人信仰而供應四旬齋食物時，他回答說，那“完全而且僅僅是為仆人準備的”。[[128]](#128)

為了與歐洲的這種統治地位抗衡，像克尼亞茲寧和赫拉斯科夫等人的諷刺作品開始用一種不同于西方的價值觀來描繪俄羅斯人的特征。外國人虛偽，俄羅斯人真誠；歐洲重視理性，而俄羅斯人在意靈魂。這些對比奠定了19世紀俄羅斯民族敘事的基調。其論述的核心是對腳下土地一種古老而浪漫的理想——一個未被文明腐蝕過的純凈、“自然”的俄羅斯。圣彼得堡充滿欺騙和虛榮，如同一個自戀的敗家子，在涅瓦河邊顧影自憐。真正的俄羅斯只存在于外省，那里沒有人惺惺作態也不受外來風俗的影響，保存著純粹“俄羅斯人”的美德。

對一些人來說，問題在于莫斯科和圣彼得堡之間的反差。18世紀晚期，人們為莫斯科和外省由來已久的鄉紳文化辯護，以對抗彼得大帝所建立的歐化國家，此即斯拉夫運動的源頭。據說，那些地主鄉紳比彼得的朝臣和官吏們更親近廣大群眾的風俗和信仰。作家米哈伊爾·謝爾巴托夫公爵便是這些傳統貴族的積極擁護者。他在《俄斐國之旅》（1784）一書中，描繪了一個北方國家，其國王佩雷加（Perega）的統治基于新城佩雷加拉（Peregrab）。作為謝爾巴托夫這部諷刺小說所嘲笑的對象，佩雷加拉跟圣彼得堡很相似，既復雜又國際化，與俄斐（Ophir）的民族傳統格格不入。俄斐老百姓依然固守著前首都克瓦莫（也就是莫斯科）的道德傳統。故事最后，佩雷加拉的人民起來反抗，城市陷落，俄斐重新回到克瓦莫那種淳樸的生活。在盧梭的時代，對未遭破壞的過去做田園牧歌般的描寫是非常普遍的。即使是卡拉姆津，這位肯定不抱懷舊情結的歐化主義者，也在他的小說《納塔利婭》（1792）中，將昔日“真正的俄羅斯人”以及“我們祖先高尚而淳樸的生活”理想化了。

對其他人來說，俄羅斯的美德保存在鄉村的傳統之中。在馮維辛的諷刺劇《紈绔少年》（1782）里，“老派思想家”斯塔羅東篤信基督，人們能在這位樸素的鄉村神秘主義者身上找到不少類似美德。“只要有一顆心，有一個靈魂，你就將永遠是個人，”斯塔羅東說，“其他的一切都是過眼云煙。”[[129]](#129)人們越來越取得共識，即真正的俄羅斯受到彼得堡外國風俗的掩蓋和壓迫。它源于人們對淳樸鄉村的深情向往，這在卡拉姆津博人熱淚的故事《可憐的麗莎》（1792）中一覽無遺。一個淳樸的賣花女孩被一個從圣彼得堡來的紈绔子弟欺騙了感情，最終跳湖自殺。這個故事包含了“真正的俄羅斯在農村”這一新愿景的所有元素：理想化的俄羅斯農村，盡管麗莎由于貧窮而不得不出走；腐化墮落的城市，充滿了外國做派；命運悲慘卻真摯動人的俄羅斯女主角；以及基于愛情的理想婚姻。

詩人將鄉村標榜為一處古樸天然的避風港，如彼得·維亞澤姆斯基：

這里沒有鎖鏈，

對虛榮也不會無限眷戀。[[130]](#130)

而尼古拉·諾維科夫這樣的作家，則認為鄉村是保留了民族風俗的地方。那里才是俄羅斯人的家，他們的生活越親近土地，就越回歸本性。[[131]](#131)在詩人、工程師、建筑師、民俗學者尼古拉·利沃夫看來，俄羅斯人的主要特征是自然率真。

在外國一切都按部就班，

說話要經過斟酌，走路要小心翼翼。

但我們俄羅斯人可是火爆脾氣，

我們說起話來都是電閃雷鳴。[[132]](#132)

利沃夫將歐化的俄羅斯人那種充滿繁文縟節的生活，與俄羅斯農民自然率性的行為和創造力相比較。他號召俄羅斯的詩人將自己從古典主義的規則中解放出來，到民間歌曲和詩歌的自由旋律中去汲取靈感。

對淳樸的農民生活的向往，其核心是認為它具有道德上的純潔性。首次提出民族的最高美德存在于它最卑微的民眾之中的，是激進的諷刺作家亞歷山大·拉季謝夫。他的理由是牙齒。在其《從圣彼得堡到莫斯科的旅程》（1790）一書中，拉季謝夫回憶自己遇見一群穿著傳統節日盛裝的農婦，她們開懷大笑，“露出了兩排比最純凈的象牙還要白的牙齒”。那些牙齒都爛光了的貴族小姐和太太，“要是看到了這樣的牙齒肯定會發瘋”：

來吧，我親愛的莫斯科和彼得堡的小姐太太們，來看看她們的牙齒，向她們學習如何保持牙齒的整潔吧。她們沒有牙醫，也沒有每天使用牙刷和牙粉。隨便挑一個出來，讓她張開嘴巴給你看她的牙齒：沒有一個人的呼吸會感染你的肺。而你的呼吸，是的，你的呼吸倒可能使她們傳染上病菌……具體是哪一種病，我可不敢說。[[133]](#133)

第六節

18世紀圣彼得堡的城市全景圖中，開闊的天空和留白將它與一個更加廣闊的世界聯系起來。筆直的線條伸向遙遠的地平線，令我們想象，地平線的那一端就是觸手可及的歐洲其他國家。俄羅斯對歐洲的渴望一直以來都是圣彼得堡“存在的理由”（raison d’être）。它不僅僅是彼得“通向歐洲的窗口”——就像普希金曾經描繪過的一樣——而且還是一扇打開的大門，歐洲人通過這扇門來到俄羅斯，而俄羅斯人也通過這扇門走向世界。

對于受過教育的俄羅斯精英階層來說，歐洲并不僅僅只是一個旅游的好去處。它還是一種文化的理想，文明的精神源頭，歐洲之行就是一次朝圣。為了尋求自我提升和啟蒙向西方取經，在這一方面彼得大帝為他們做出了示范。在接下來的200年，俄羅斯人追隨彼得一路向西。彼得堡的貴族子弟都到巴黎、哥廷根和萊比錫的大學讀書。《葉甫蓋尼·奧涅金》一書中，在迷人的青年學生連斯基身上由普希金賦予的“哥廷根之魂”，成為一代又一代俄羅斯貴族心目中歐洲的象征：

他名叫弗拉基米爾·連斯基，

一副十足的哥廷根神氣，

正當青春年少，相貌英俊，

是個康德的崇拜者和詩人。

他從煙霧彌漫的德國

把學問的果實帶回家鄉；

愛好自由的種種幻想，

熱烈而又相當古怪的性格，

永遠洋溢著熱情的談話，

直垂到兩肩的黑色卷發。[‡‡‡‡](#_165)[[134]](#134)

俄羅斯文藝界最初涌現的人物都是從國外學藝：俄羅斯第一位真正的詩人特列季亞科夫斯基被彼得送往巴黎大學，第一批世俗畫畫家安德烈·馬特維耶夫和米哈伊爾·阿夫拉莫夫則在法國和荷蘭學習，至于貝雷佐夫斯基、福明、博爾特尼揚斯基，眾所周知他們是在意大利進修音樂。俄羅斯第一位杰出的學者和科學家米哈伊爾·羅蒙諾索夫在馬爾堡學習化學，后來回國幫助創立莫斯科大學，現在這所大學還以他的名字命名。普希金曾打趣說，這位博學者“是我們的第一所大學”。[[135]](#135)

到歐洲游學是貴族人生中一條重要的必經之路。自1762年擺脫公職義務的束縛后，俄羅斯的紳士對世界野心勃勃，急于探索。戈利岑們和加加林們去了巴黎，達什科夫們和杰米多夫們則成群結隊撲向維也納。但英國是他們最喜歡去的地方。這是一個繁榮的國度，鄉紳獨立不受拘束，是俄羅斯的貴族夢寐以求的對象。他們如此醉心于英國，幾乎到了否定自我的地步。“為什么我生來不是一個英國人？”達什科娃公爵夫人如此哀嘆，她經常拜訪英國，對這個國家極為崇拜，那本有名的《一個俄羅斯貴婦的旅程》（1775）收錄了她對英國的極盡贊美之詞。[[136]](#136)俄羅斯人蜂擁來到這個“統于一尊的島嶼”[§§§§](#SSSSSSSS_1)，接受它那漂亮房子的最新風格和設計之熏陶，掌握莊園管理和景觀園藝的最新技術，采購工藝品、四輪馬車和假發等文明生活所必需的一切裝備。

交流促生了旅游文學，它在塑造俄羅斯相對于西方的自我認知上起了關鍵作用。卡拉姆津的《一位俄國旅行家的書信》（1791—1801）是這類題材作品中影響最大的一部，這本書用歐洲生活的理念和價值觀教育了整整一代俄羅斯人。1789年5月，卡拉姆津離開圣彼得堡后，先去了波蘭、德國和瑞士；下一年的春天，他來到被革命熱潮席卷的法國，再經由倫敦返回俄羅斯首都。卡拉姆津向他的讀者們提供了作為模范的歐洲世界全景，包括名勝古跡、劇院和博物館，以及著名的作家和哲學家。其筆下的“歐洲”猶如傳說中的桃花源，許多人是通過這本書才第一次接觸到歐洲，但此后尋尋覓覓卻一無所獲。1839年歷史學家米哈伊爾·波戈金去巴黎時，就隨身帶著它。甚至到了1925年，詩人馬雅可夫斯基也是通過卡拉姆津作品里的情感來回應對巴黎的觀感。[[137]](#137)這本書教會了俄羅斯人如何像個有修養的歐洲人那樣行事和感覺。在信中，卡拉姆津表現得泰然自若，與歐洲人平起平坐。他描寫自己與康德和赫爾德的從容對話，顯示在歐洲的文化豐碑之前，他并不是野蠻的斯基泰人，而是早已通過書本和繪畫作品對它們爛熟于心的一個彬彬有禮的文明人。此書的觀點影響深遠：歐洲與俄羅斯非常接近，而俄羅斯正是歐洲文明的一部分。

與此同時，卡拉姆津也表達了俄羅斯人歐洲身份認同的不自信。每到一處，他總會發現俄羅斯在歐洲人心目中的落后形象。去柯尼斯堡（Königsberg）的路上，兩位德國人“為俄國人居然會說外語而感到吃驚”。在萊比錫，教授們說俄羅斯人跟“野蠻人差不多”，根本不相信他們會有自己的作家。法國人更甚，他們恩賜俄羅斯人高尚的法國文化，鄙視后者“像猴子一樣只知道模仿”。[[138]](#138)有時候這種言論使卡拉姆津大受刺激，因此有些夸大了俄羅斯的成就。然而，他在歐洲游歷后卻得出結論，即這些人的思維方式和他自己國家的人完全不同。盡管經過一個世紀的改革，但是在他看來，俄羅斯人也許僅僅在表面上實現歐化。他們接受了西方的禮儀和風俗習慣。但是歐洲的價值觀和情感依然未能滲透到他們的精神世界。[[139]](#139)

卡拉姆津的懷疑得到許多受過良好教育的俄羅斯人的認同，這些人努力地想給“歐化”下定義。1836年，哲學家恰達耶夫被認定為瘋子，因為他絕望地寫道，盡管俄羅斯人也許能夠模仿西方，但是他們卻沒有能力內化歐洲的核心價值觀和理念。然而，正如赫爾岑所指出的那樣，恰達耶夫只不過說出了每一個有思想的俄羅斯人多年來的感受而已。這種面對歐洲時缺乏自信、飽含嫉妒和憤怒的復雜情緒，依然存在于俄羅斯的民族意識之中。

就在卡拉姆津動身去歐洲之前5年，作家、文官丹尼斯·馮維辛與妻子一起游歷了德國和意大利。這并不是他們的首次歐洲之旅。1777—1778年，為了治好馮維辛的偏頭痛，他們去了德國和法國的溫泉療養院。現在由于中風，馮維辛的一條手臂癱瘓，說話含糊不清，只能再次出國。以筆記和家信的形式，馮維辛記下了對國外生活和不同民族特點的觀察。他的《旅行書簡》是俄羅斯作家首次將俄羅斯的精神傳統描繪成一種不同于西方，而且實際上優于西方的精神傳統。

馮維辛并不是一個民族主義者。他精通七國語言，穿著時髦的服裝，頭戴假發，不折不扣一個圣彼得堡世界公民的形象。他以言辭犀利和思維敏捷著稱，這在他那些反對崇拜法國的諷刺作品中有很好的體現。但是，如果說馮維辛對上流社會的淺薄和虛偽習俗感到厭惡的話，那么這和排外沒有關系，更多是源于他自身對社會的疏離感和優越感。事實上馮維辛是一名厭世者。不管是在巴黎還是圣彼得堡，他瞧不起整個上流社會，這個他在外交部擔任高級官員時所身處的世界。馮維辛早期在國外所寫的書信中，所有的國家都被描繪成一個樣子。1778年從法國他寫道：“我已經知道，所有的國家都是壞人多過好人，人到了哪里都一樣，每個國家都是聰明人很少，而蠢貨到處都是，因此一句話，我們的國家并不比別人差。”這種文化相對論的立場，所憑借的是把世界看作一種共同體的啟蒙思想的基本理念。“那些優秀的人形成了自己的單一民族，不管他們來自哪個國家。”馮維辛總結道。[[140]](#140)然而，在第二次歐洲之旅中，馮維辛對歐洲的偏見更加嚴重。他毫不客氣地譴責它的成就。法國作為“西方”的標志，是馮維辛主要抨擊的目標，也許部分原因在于他沒有被巴黎的沙龍所接納。[[141]](#141)巴黎是“一座道德墮落的城市”，“充滿了謊言和虛偽”，光會腐蝕俄羅斯的年輕人，他們來這里尋找那了不得的“社交禮儀”。這是一座充滿物質貪欲的城市，信奉“有錢即是上帝”；這是一座虛榮和徒有其表的城市，在這里，“表面的禮節和規矩決定了一切”，“友誼、誠實和精神價值沒有任何意義”。法國人大肆宣揚他們的“自由”，但是普通法國人的真實境況卻跟奴隸一樣——“窮人要吃飽只能像奴隸那樣出賣苦力，因此‘自由’只是一句空話。”法國哲學家都是騙子，因為他們沒有將自己宣揚的理論付諸實踐。馮維辛的結論是，總而言之，歐洲距離俄羅斯人想象中的理想國度還非常遙遠，是時候承認“我們的生活方式更好”了：

假如我明智的年輕同胞對俄羅斯盛行的種種惡習和混亂感到憤怒，并從心里開始感到正在疏遠她，那么，讓他愛上祖國的最好方法，莫過于盡快把他送到法國去，越快越好。[[142]](#142)

那些馮維辛用來描繪歐洲的詞語，異常頻繁地出現在隨后的俄羅斯游記中。“腐化”和“墮落”、“虛假”和“膚淺”、“物質至上”和“任性自私”——這些就是俄羅斯詞典里的歐洲。赫爾岑的《法意書簡》（1847—1852）和陀思妥耶夫斯基的《冬天里的夏天印象》（1862），都附和馮維辛的觀點。這種一脈相承使得旅行僅僅是個借口，人們借機對歐洲和俄羅斯之間的文化關系發表一番具有哲學意味的看法。這些詞語的不斷重復標志著一種意識形態的出現——以西方為鑒，反襯俄羅斯的獨特之處。實際上每一個俄羅斯作家，從普希金到斯拉夫主義者，都在重復這種認為西方道德腐敗的觀點。赫爾岑和陀思妥耶夫斯基以此為核心，認為俄羅斯注定成為墮落西方的救世主。認為法國既虛假又淺薄的看法成為共識。對卡拉姆津來說，巴黎是一個“充滿了膚淺的輝煌和魅力”的都市；果戈理認為它“只有一層閃閃發光的表面，掩蓋了底下欺詐和貪婪的深淵”。[[143]](#143)維亞澤姆斯基將法國刻畫成一個“故弄玄虛和虛情假意的國度”。審查官和文學家亞歷山大·尼基堅科筆下的法國人則“似乎天生就喜愛戲劇并具有創作的稟賦——他們生來就是為了表演。情感、原則、榮譽、革命全被看成一場戲，一場游戲”。[[144]](#144)陀思妥耶夫斯基也認為法國人在模仿情感和感受自然上具有獨特的天賦。[[145]](#145)即便是對歐洲抱有極大熱情的屠格涅夫，也在《貴族之家》（1859）中將他們描寫為一群有文化、有魅力但是卻缺乏精神深度或者嚴肅知性的人。文化刻板印象的持續出現，說明了俄羅斯人意識中的“歐洲”脫離現實到了何種程度。這種想象的“歐洲”與其說是定義西方，還不如說是為了定義何為“俄羅斯”。沒有了“西方”，“俄羅斯”這個概念便不存在（正如沒有“東方”，“西方”就不存在一樣）。“我們需要歐洲作為理想和譴責的范例，”赫爾岑寫道，“這樣的歐洲就算實際不存在，我們也必須將她發明出來。”[[146]](#146)

俄羅斯人對他們在歐洲的位置不是很確定（至今仍是），這種矛盾的心理對他們的歷史文化和自我認同有著至關重要的影響。生活在歐洲大陸的邊緣，他們從來都不確定那里是否就是自己的歸宿。俄羅斯屬于西方還是東方？彼得讓他的子民面對并仿效的，是西方。從那一刻開始，這個國家的發展就意味著要以一種外國的標準來衡量，包括它所有的道德和審美規范、所有的品位和社交禮儀。知識階層戴上歐洲的有色眼鏡來打量俄羅斯，痛斥自己的過去充滿了“野蠻”和“黑暗”。他們尋求歐洲的認可，并希望被同等看待，因此他們為彼得的成就感到驕傲。他所建立的帝國比歐洲其他任何帝國都要遼闊甚至強大，極有希望領導俄羅斯走向現代化。但是與此同時，他們又痛苦地意識到俄羅斯并非“歐洲”，它總是與那個神話般的理想差一點點，而且也許永遠也無法成為它的一部分。在歐洲的陰影下，俄羅斯人有一種自卑情結。赫爾岑在19世紀50年代寫道：“我們對待歐洲和歐洲人的態度，仍然是那種外省人對待首都居民的態度：我們低聲下氣、近乎愧疚，將一切的差異都看成缺點，為我們的特點感到臉紅并極力掩飾。”[[147]](#147)但是被西方拒之門外同樣能夠喚起一種憤怒的情緒和優越感。如果俄羅斯無法成為“歐洲”的一部分，那么它應該為它“不一樣”而感到更加驕傲。在這個民族神話中，“俄羅斯靈魂”被賦予了一種比西方的物質成就更高的道德價值。它肩負著基督徒拯救世界的使命。

第七節

1789年的法國大革命徹底動搖了俄羅斯人心目中理想的歐洲。雅各賓派的恐怖統治削弱了俄羅斯人對歐洲作為進步和啟蒙力量的信仰。“‘啟蒙的時代’啊！在血與火中，我已經認不出你來了。”卡拉姆津在1795年痛苦地寫道。[[148]](#148)在他看來，正如他反復料定的那樣，一股謀殺和破壞的浪潮將會“把歐洲糟蹋掉”，摧毀“一切重要的藝術、科學和人類心靈的珍藏之物”。[[149]](#149)也許歷史說到底并不是一條通往進步的直道，而是一個徒勞無功的圓環，“真理和錯誤、美德和罪惡將不停地重復下去？”有沒有可能，“人類已經取得了這么多的進步，最后卻還是墜回野蠻的深淵，就跟西西弗斯搬石頭一樣？”[[150]](#150)

卡拉姆津的苦惱普遍困擾著他那個時代受歐洲影響甚深的俄羅斯人。他的同胞從小就接受了“法國一切皆善”的教育，但是現在他們看到的正好相反。那些從巴黎逃到圣彼得堡的流亡者所講的恐怖故事，似乎驗證了他們最害怕的事情。俄羅斯政府斷絕了和革命中的法國的一切關系。那些以前在政治上向法國一邊倒的貴族，現在患上了恐法癥，因為“法蘭西”已經成為反復無常和無神論的代名詞，這尤其體現在莫斯科以及那些俄羅斯政治傳統和觀點與外來習俗參半的外省地區。而在貴族階層完全崇拜法國的彼得堡，對法國的態度更加緩和也更復雜——即使在1805年法俄戰爭打響后，仍有許多自由派的貴族和愛國者支持法國和拿破侖（如《戰爭與和平》中的皮埃爾·別祖霍夫）。但就算在首都，貴族階層也在有意識地努力擺脫法國文化的強大影響。在圣彼得堡的沙龍，使用法語變成了討人厭的行為。俄羅斯的貴族們不再喝香檳和拉菲，改喝克瓦斯和伏特加，白菜湯取代了法式的高級料理。

在這種尋求基于“俄羅斯道德準則”的新生活中，文化大同的啟蒙理想最終被拋棄了，民族道路取而代之。“讓我們俄羅斯人成為俄羅斯人，而不是法國人的復制品。”達什科娃公爵夫人寫道，“讓我們做堅定不移的愛國主義者，傳承我們祖先的美好品性。”[[151]](#151)卡拉姆津也宣布與“普遍人性”決裂，改為擁抱“國家民族”。法國大革命以前，他還認為“最重要的不是成為斯拉夫人，而是成為人。所有對人類有益的事，不可能對俄羅斯人有害；所有那些英國人或者德國人為了人類的利益而發明出來的東西，也屬于我，因為我也是人”。[[152]](#152)然而到了1802年，卡拉姆津號召他的作家同伴們擁抱俄語，“做回自己”：

我們的語言不僅能夠進行高超的雄辯，描寫感人的詩歌，也足以表達溫和質樸的情感，把握聲音和感覺。它比法語更加和諧；它更適于心靈的宣泄……一個人和一個民族也許開頭模仿別人，但是最終他們必將找回自己，并有權利說：“我確實存在。”[[153]](#153)

這新覺醒民族的振臂高呼，將橫掃1812年的時代。

注釋

[\*](#_19)　皇村又稱普希金城，約在圣彼得堡南部25公里處，意思是“沙皇的村落”，這里一直是過去沙皇和俄國王公貴族夏天的住所。——譯注

[†](#_20)　Titan、Neptune、Mars，分別為古希臘羅馬神話中的巨人神族、海神和戰神。——譯注

[‡](#_21)　譯文出自《青銅騎士》，普希金著，查良錚譯，請參見http://yuedu.163.com/source/6dac64b7-dacc-4843-91da-510ec3fc9a3a\_4。——譯注

[§](#SS)　這個名字在俄語中的發音為“Pyotr”——因此“彼得”（起源于荷蘭語Sankt Piter Burkh的拼寫和發音）意味著它是一個有點外國味的名字，正如約瑟夫·布羅茨基指出的那樣，對于這個一點也不俄國的城市，這個名字某種程度上聽起來挺適合（請參考約瑟夫·布羅茨基的散文集《小于一》中的《一座改名城市的指南》）。——原注

[¶](#P)　在彼得大帝統治時期，圣彼得堡的主要建筑師是多梅尼科·特雷齊尼（Domenico Trezzini，來自意大利）、讓·勒布隆（Jean Leblond，來自法國）和喬治·馬塔爾諾維（Georg Mattarnovy，來自德意志）。——原注

[\*\*](#_27)　直到19世紀，所有等級的貴族，包括伯爵和男爵，還必須在致沙皇的信件上使用格式化的落款：“你謙卑的奴隸”。——原注

[††](#_33)　1700年彼得大帝引進了西方的歷法（儒略歷）。但當歐洲其他國家改用格里高列歷——比儒略歷早13天，俄羅斯仍然繼續使用儒略歷，直到1918年才廢除。從時間上來說，俄羅斯帝國一直都落后于西方。——原注

[‡‡](#_46)　1阿爾申（arshin）相當于71厘米。——原注

[§§](#SSSS)　《米寧和波扎爾斯基》（Minin and Pozharsky，1811）的作曲家斯特潘·杰格捷羅夫（Stepan Degterov），原來是舍列梅捷夫家的一名農奴。——原注

[¶¶](#PP)　別列佐夫斯基被挑選到博洛尼亞的音樂學院學習。他于1775年返回俄羅斯，并在兩年后自殺身亡。塔可夫斯基的電影《鄉愁》（1983），就是通過別列佐夫斯基一生的故事對背井離鄉者所作的評論。電影講述了一個來到意大利的俄國人，他努力追尋自己的二重身（doppelgänger），一位苦命同胞——18世紀的俄羅斯作曲家——的故事。——原注

[\*\*\*](#_87)　卡沃斯與俄羅斯歌劇的故事并非到此為止。1853年莫斯科大劇院被大火焚毀之后，卡特林諾的兒子，建筑師阿爾貝托·卡沃斯對其進行重新設計。圣彼得堡的馬林斯基劇院也出自其手筆。他的女兒卡米爾·卡沃斯嫁給了宮廷建筑師和肖像畫家尼古拉·貝諾瓦（Nikolai Benois），貝諾瓦一家是18世紀90年代因法國大革命出逃到圣彼得堡，而他們的兒子亞歷山大·貝諾瓦，則和謝爾蓋·佳吉列夫一起創立了俄羅斯芭蕾舞團。——原注

[†††](#_88)　法瓦爾（Charles-Simon Favart，1710—1792），法國劇作家，18世紀著名的歌詞作者。——譯注

[‡‡‡](#_90)　東正教認為胡須是上帝和基督（兩者在畫像中都留有胡須）的象征，而且也是男人的象征（雄性動物也有胡子）。由于彼得的禁令，蓄胡成為一種“俄羅斯人”的代表，以及對他改革的反抗。——原注

[§§§](#SSSSSS)　譯文出自《普希金全集第4卷：詩體長篇小說·戲劇》，肖馬、吳笛主編，智量、冀剛譯，浙江文藝出版社1997年版，第251頁。——譯注

[¶¶¶](#PPP)　米哈伊爾·羅蒙諾索夫（Mikhail Lomonosov，1711—1765），俄羅斯著名科學家、詩人、教育家，在物理、哲學、文學等諸多領域均做出過開創性貢獻。——譯注

[\*\*\*\*](#_118)　譯文出自《安娜·卡列尼娜》，列夫·托爾斯泰著，周揚、謝素臺譯，人民文學出版社1956年版，下同。——譯注

[††††](#_128)　托馬斯·厄·肯培（ThomasàKempis，1380—1471），基督教著名圣徒，著有《效法基督》（The Imitation of Christ）一書。——譯注

[‡‡‡‡](#_134)　譯文出自《普希金文集第5卷：葉甫蓋尼·奧涅金》，智量譯，人民文學出版社1995年版，第61—62頁。——譯注

[§§§§](#SSSSSSSS)　the sceptred isle，語出莎士比亞《理查二世》。——編注

# 第二章　1812年的孩子

圣彼得堡冬宮白廳圖（阿道夫·拉杜里尼，1838年）。現藏于圣彼得堡的國立埃爾米塔日博物館和莫斯科的彼得魯沙美術館。



第一節

1812年8月，正當拿破侖大舉入侵俄羅斯之時，謝爾蓋·沃爾孔斯基公爵向圣彼得堡的亞歷山大沙皇遞交了一份報告。亞歷山大問這位年輕的副官軍中士氣如何。“陛下！”公爵回答道，“從最高指揮到普通士兵，每一個人都準備好為國犧牲。”沙皇還問到了普通民眾的情緒，沃爾孔斯基依舊滿懷著信心。“您應該為他們感到驕傲。因為每一位農民都是愛國主義者。”但是當問到貴族階級時，公爵沉默了。在沙皇的催促下，沃爾孔斯基終于開口：“陛下！我為自己屬于那個階級而感到羞恥。他們只會說空話。”[[1]](#1_3)這是沃爾孔斯基一生中的決定性時刻——他的一生講述了他的國家和他所屬的階級在一個民族自我發現的年代里所發生的故事。

許多軍官在喪失了本階級傲氣的同時，卻在1812年的軍隊中發現了自己的同胞。對于像沃爾孔斯基這樣的公爵來說，肯定會為農民才是愛國者這個發現感到震驚：畢竟作為貴族，他們從小就學會把自己視為“祖國真正的兒子”。然而，對有些人來說（就像沃爾孔斯基），這一揭示卻也意味著希望——這些農奴將是國家未來的公民。自由派貴族將會站起來保衛“國家”和“人民的事業”，這便是1825年12月14日爆發的十二月黨人起義。[\*](#_188)他們在1812年的戰場上與農奴士兵結成聯盟，形成了民主的思想。就像一位十二月黨人后來所寫的：“我們是1812年的孩子。”[[2]](#2_3)

1788年謝爾蓋·沃爾孔斯基出生，他家屬于俄羅斯最古老的貴族家庭之一。沃爾孔斯基的祖上可追溯到14世紀的諸侯米哈伊爾·切爾尼戈夫斯基，他在莫斯科公國反抗蒙古人的解放戰爭中戰勛彪炳（后來被封圣），被贈與莫斯科南部沃爾孔納河邊的一大塊土地，從此家族便以這條河為姓。[[3]](#3_3)隨著莫斯科公國的壯大，那些為大公和沙皇服務的軍隊首領和地方長官步步高升，沃爾孔斯基家族自然也不例外。到了19世紀，沃爾孔斯基儼然成為與亞歷山大沙皇和皇室最為親近的古老貴族——可能也是最富有的。謝爾蓋的母親亞歷珊德拉公爵夫人是皇太后（被謀殺的保羅沙皇的遺孀）的女侍長，因此成為帝國首位沒有皇室血統的公爵夫人。她一生的大部分時間都住在皇家在冬宮所擁有的專屬宅邸里，夏天則住在皇村（詩人普希金還是小男孩的時候，有一次將這個冷若冰霜的女人誤認為她那位美麗的法國隨從約瑟芬，撲在她身上。這可是一樁丟臉的事）。謝爾蓋的叔叔保羅·沃爾孔斯基將軍是亞歷山大沙皇的親信，且在尼古拉一世在位期間，被任命為實際掌管皇室家務的宮廷總管，前后長達20多年。他的弟弟尼基塔娶了季娜伊達·沃爾孔斯基，她是亞歷山大宮廷的未婚侍女，而且（可能不太光彩）還是沙皇的情婦。他的姐姐索菲亞和歐洲所有重要王室的關系都很親密。沃爾孔斯基家族在彼得堡的府邸——那是一座位于莫伊卡河邊的漂亮宅子，普希金曾租過底層的房間——有一套英國國王喬治四世贈送給她的瓷器。“那不是國王的賞賜，”索菲亞喜歡說，“而是一個男人送給一個女人的禮物。”[[4]](#4_3)她嫁給了沙皇最好的朋友，后來成為參謀長的彼得·米哈伊洛維奇·沃爾孔斯基公爵。

謝爾蓋本人實際上成了廣義上的皇室成員。他就讀于豐坦卡河邊的尼古拉修道院，這是一所由法國僑民創建的學校，學生都來自彼得堡最尊貴的上流社會。畢業后他進入最精銳的圣彼得堡軍事預備學校（Corps des Pages）學習，從那里，他很自然地加入了近衛軍。在1807年的埃勞戰役中，這位年輕的騎兵被子彈射中了肋部。多虧母親的說情，他才被轉到圣彼得堡的皇家衛隊。在這里他被選入了沙皇副官團，一個英氣蓬勃的精英團隊。沙皇很喜歡這個風度翩翩、說話輕聲細語而又一臉嚴肅的年輕人——盡管后者像當時許多貴族（如《戰爭與和平》開頭的皮埃爾·別祖霍夫）一樣，崇拜拿破侖，而這可不是俄羅斯皇室喜聞樂見的事。沙皇管他叫“Monsieur Serge”[†](#_189)，以將他和他的三位兄弟（他們也都是副官）以及其他姓沃爾孔斯基的隨從區別開來。[[5]](#5_3)公爵每天和沙皇一起用餐。他是少數幾個未經通報即可進入沙皇私宅的人之一。尼古拉王子——后來成為沙皇尼古拉一世——比謝爾蓋小9歲。當尼古拉還是孩子的時候，常常要求謝爾蓋按照奧斯特里茨戰役中拿破侖軍隊的方陣來排列自己的玩具兵。[[6]](#6_3)40年后，他將他的這位玩伴送去了西伯利亞。

1808年沃爾孔斯基回到前線，在接下來的4年里，他參加了超過50場戰役，24歲便升至少將。拿破侖的入侵動搖了公爵和其他許多彼得堡貴族的法國情結。他的心中隱隱感到一個以擁有可貴品性的群眾為基礎的“民族”。普通百姓在1812年的愛國熱忱——士兵們的英雄事跡，為了避免法國人占領的莫斯科大火，以及在冰天雪地中將40多萬法國大軍趕回歐洲的農民游擊隊——所有這些，在他看來都是民族覺醒的標志。“俄羅斯應該尊敬她的農奴士兵，”1812年8月26日，他在尸橫遍野的博羅季諾戰場上寫信給他的兄弟說，“他們可能只是農奴，但是這些人在戰場上拼命，就像公民為祖國而戰。”[[7]](#7_2)

沃爾孔斯基并不是唯一具有民主思想的人。他的朋友（也是十二月黨人）詩人費多·格林卡同樣被普通民眾的愛國熱忱所感染。在《一個俄國軍官的來信》（1815）中，他對比了農奴（“準備用鐮刀保衛自己的祖國”）和貴族（在法國人攻到莫斯科時“逃到自己的莊園”）。[[8]](#8_2)許多軍官認識到農民的道德價值，其中一人寫道：

“每天，我都會遇到和貴族一樣優秀和理性的農奴士兵。這些淳樸的人還沒有被那些來自我們社會的荒誕風氣腐蝕，他們有自己的道德觀念，與我們相比毫不遜色。”[[9]](#9_2)由此看來，這正是民族解放和重生的潛在精神。“要是我們能找到一種和這些人交流的語言就好了，”一位未來的十二月黨人寫道，“他們一定很快就能理解所謂公民的權利和義務。”[[10]](#10_2)

這些軍官的出身背景讓他們對這個令人震驚的發現沒有任何準備。貴族從小就被教導將農奴看作沒有任何復雜思想和感情的人形牲畜。但是通過戰爭，他們頓時進入了農民的世界：軍官們住在鄉村，和農民一起吃飯，一起擔驚受怕；偶爾，在負傷或迷路失去補給時，他們依靠這些士兵的見多識廣才得以生存。由于對老百姓的尊敬與日俱增，軍官們對自己的部隊采取了一種更為人道的方法。“我們拒絕傳統的嚴酷紀律，”沃爾孔斯基回憶，“而是試著和他們建立友誼，以此來贏得他們的愛戴和信任。”[[11]](#11_2)一些軍官設立了教士兵們認字的野外教室，其他軍官則帶領士兵討論廢除農奴制和實現農民社會公平的問題。一些未來的十二月黨人起草了“軍中守則”和其他提案，希望改善戰士們的境況。這些經過仔細研究士兵的生活方式而得出的文件，也許可以看成是19世紀三四十年代斯拉夫主義者和民主知識分子人類學研究的先聲。舉個例子，沃爾孔斯基寫過一組詳細的筆記《我營哥薩克人生活之記錄》，提出了一系列的進步措施（例如由國有銀行提供貸款、公儲糧和開辦公立學校），以此來改善貧苦哥薩克人的命運，并減輕他們對富有哥薩克的依賴。[[12]](#12_2)

戰后，具有民主思想的軍官回到他們的莊園，心中懷著對農奴前所未有的責任。許多人像沃爾孔斯基一樣，收養了陣亡士兵的遺孤，或者出錢讓那些在1812年戰爭中展現個人才華的農奴接受教育。[[13]](#13_2)1818—1821年之間，米哈伊爾·奧爾洛夫和弗拉基米爾·拉耶夫斯基兩位伯爵為士兵們興辦學校，傳播政治改革的思想。他們倆都是“幸福協會”這個孵化十二月黨人起義的組織成員。在退役軍官中間有些人的付出尤其顯著。帕維爾·謝苗諾夫致力于改善農奴待遇的熱情如此之高，仿佛他虧欠了他們，要用一生來償還。在博羅季諾戰役中，他掛在脖子上的一塊圣像牌為他抵擋了子彈，那是士兵們送給他的。謝苗諾夫為農奴開了一間診所，他的宅邸變成戰爭遺孀和其家人的避難所。1830年他死于霍亂——那是家里的農奴傳染給他的。[[14]](#14_2)

對有些軍官來說，僅僅參與到老百姓的事務中去并不足夠：他們渴望的是成為其中一員。在軍隊里，他們努力向士兵靠攏，穿衣打扮和舉手投足都像個俄羅斯人。他們用俄語發表軍事演講，和士兵吸同樣的煙草；而且違抗彼得大帝的禁令，蓄起了長長的胡子。某種程度上，這種降尊紆貴是出于現實的考慮。著名的哥薩克游擊隊統領丹尼斯·達維多夫，發現在村子里很難招到士兵：農民一看到他那身閃閃發亮的輕騎兵制服，就認為他是外來的“法國佬”。達維多夫在日記中寫著，為了能和村民們說上話，他不得不“向他們妥協”。“我了解到，在一場人民的戰爭中，僅僅會說人民的語言還不夠：必須將自己的態度和服裝降到和人民一樣的級別。我開始穿農民的長袍，蓄起了胡子，而且將圣安妮勛章摘下，改為佩戴圣尼古拉的圣像。”[[15]](#15_2)然而這些并非只是軍官們的權宜之計，也成為他們自身民族性的一種宣示。

1813—1814年，沃爾孔斯基帶領一支由農民組成的部隊追擊拿破侖直至巴黎。第二年他去參加維也納和會，沿途有他母親提供的四輪馬車和三個仆人隨侍，腰包里還有2萬盧布。隨后他先是回到巴黎，加入了夏多布里昂和本杰明·貢斯當等政治改革家的圈子，再去到倫敦，旁聽了下議院對喬治三世精神問題的討論，由此領會君主立憲制的運作原則。沃爾孔斯基曾經打算去美國，“一個以其獨立和民主而使所有的俄羅斯年輕人向往不已的國家”，但由于拿破侖從厄爾巴島逃走，戰爭重啟使他不得不返回彼得堡。[[16]](#16_2)跟其他許多十二月黨人一樣，和西方的這次短暫接觸對沃爾孔斯基的思想產生了深刻的影響，使他堅信人人皆有其尊嚴——這是十二月黨人的基本信條，是他們反對專制政府和農奴制的基礎；精英治國的理念自此形成，并通過他和拿破侖手下軍官之間的交流屹立不搖，這些人的自由思想和自信給他留下了深刻的印象。有多少內伊和達武[‡](#_190)被俄羅斯軍隊那僵化的等級制度扼殺了？歐洲使他想起了落后的俄羅斯，它那缺乏基本權利或者公共生活的狀態，并使他將注意力集中在學習歐洲的自由主義原則上。

這些從歐洲回來的軍官之改變，幾乎使他們的父母親都認不出來了。1815年的俄羅斯仍舊是他們離開前的樣子，但是他們自己已經發生了巨大的變化。整個社會都為他們那“農民般的粗魯行為”感到震驚。[[17]](#17_2)毫無疑問，這些趾高氣揚的退伍軍官多少帶點軍中作風的拿捏姿態。但是他們和老一輩人的區別遠遠不止在舉止和衣著上。他們的藝術品位和興趣、對政治和一般問題的看法也很不一樣：他們不喜歡舞廳這種輕浮的消遣（雖然并不是他們自己在狂歡），而是沉浸于嚴肅的工作。正如有人這么解釋：“我們參加過歷史上最偉大的事件，難以忍受再回到空虛的圣彼得堡，再聽那些老人閑聊所謂過去的榮光。我們已經前進了100年。”[[18]](#18_1)普希金在他1818年作的詩歌《致恰達耶夫》中寫道：

時尚的圈子已經不再時尚。

你知道，親愛的，我們現在都已自由。

我們遠離社交圈；不與太太小姐們來往。

我們把她們留給那些老男人擺布，

那些18世紀的老男孩。[[19]](#19_1)

跳舞尤其被認為是浪費時間。這些1812年一代的人佩戴著寶劍去參加正式的舞會，以此來表明他們的拒斥。沙龍在他們眼中是浮夸的代表。就像《戰爭與和平》里面的皮埃爾一樣，年輕人回到他們的書房，去尋找更加質樸和真誠的生活所需要的智慧。十二月黨人的圈子成為一所名副其實的“大學”，從民俗、歷史、考古到數學和自然科學，他們之間形成了百科全書式的專門知識。此外他們還出版了許多學術著作，并在當時的主要期刊上發表詩歌和文藝作品。

這些年輕人對父輩和社會的疏離感，在“1812年的孩子”、詩人和哲學家以及軍官當中非常普遍。它對19世紀俄羅斯的文化生活有著深遠的影響。“上個世紀的人”遵守的是彼得大帝治下為國家服役的道德規范。他們非常重視階層和等級、秩序以及符合理性的規則。亞歷山大·赫爾岑——他恰好生于1812年——曾經回憶起他的父親是多么反對表露情緒。“我的父親不喜歡任何形式的放縱和任何形式的直白；他把這些都稱為缺乏自制力，就好像他認為所有的感覺都是多愁善感一樣。”[[20]](#20_1)但是那些在赫爾岑的時代長大的孩子全都情感充沛而不拘禮節。他們反抗原有的教條主義，稱之為“俄羅斯的奴隸心理”，他們希望通過文學和藝術來提升自己的做人原則。[[21]](#21_1)許多人從軍隊和政府部門辭職，是為了過一種更加誠實的生活。就像格里博耶多夫的戲劇《聰明誤》里面的恰茨基所說的：“我很想為國家服務，但是我對卑躬屈膝已經感到厭倦。”

19世紀俄羅斯在文化思想上的復興，恰恰蘊含著對18世紀為國家服務觀念的反抗。按照固有的觀點，等級就是貴族的定義：跟所有其他的語言不一樣，俄語里面“官員”（chinovnik）這個詞是由“等級”（chin）變化而來。成為貴族就意味著接受公職，成為文官或者軍官；而一旦放棄職位，即使是成為一名詩人或者藝術家，也會被看成是墮落。“在今天的俄羅斯，我們的一生幾乎都在為國家服役，”1810年代一位官員寫道，“一旦離開辦公室，接下來我們就等著跨進墳墓。”[[22]](#22_1)對于貴族來說，成為藝術家或者詩人都是難以想象的，除非這是一種業余愛好，或者他是一位醉心于莊園生活的紳士。即便是18世紀偉大的詩人加夫里爾·杰爾查文，他的寫作也與他的軍旅生涯密切相關（他后來被任命為議員和省長，1802—1803年任司法部長）。

19世紀早期隨著書籍和繪畫市場的發展，作家或者畫家獨立謀生成為可能，當然還不是很容易。普希金是首批對公共職務說不的貴族之一，他將寫作看成一種“職業”；他的做法被認為有失體面或是對等級制度的違背。1810年代作家G.I.格列奇辭去公職從事文學評論，輿論紛紛指責他給自己的貴族門庭帶來了羞辱。[[23]](#23_1)音樂同樣被認為不是一種適合貴族的職業。里姆斯基——科薩科夫被父母送進海軍服役，他們將他的音樂視為“不務正業”。[[24]](#24_1)穆索爾斯基被送往彼得堡的軍官學校學習，接著進了普列奧布拉任斯基近衛團。柴可夫斯基念的是彼得堡帝國法律學校，他的父母希望他畢業后成為一名公務員。這不是說要他忘記小時候對音樂的熱情，而只是暫時將其放在一邊。因此對于貴族來說，成為藝術家就意味著反抗他們的階級傳統。他必須脫胎換骨，真正成為一名“有智識的人”，一個知識分子，他的職責更多是為“這個民族”而不是為國家服務。

只有兩位偉大的19世紀俄羅斯作家（岡察洛夫和薩爾蒂科夫——謝德林）曾經在政府部門擔任要職，盡管幾乎所有國家公仆都是貴族。岡察洛夫是一名圖書審查官。但是薩爾蒂科夫——謝德林則不知疲倦地批評政府，而且作為副省長和作家的他總是站在“弱者”一邊。作家應該挺身而出捍衛人的價值，反對做等級制度下國家的奴仆，這一文學傳統幾乎不言而喻。因此在果戈理的《狂人日記》（1835）中，精神錯亂的主角是一個不起眼的小公務員，他嘲笑一個高級官員說：“即使他是一名來自宮廷的紳士，那又怎么樣？不同的只會是你的頭銜，一種你看不到也摸不著的東西。宮廷侍從的額頭中間并不會有第三只眼睛。”同樣的，契訶夫的小說《廢除了！》（1885）中，我們應該會嘲笑那個由于從前的軍銜被廢除而腦子一片混亂的退休準尉（伊席察）。“天知道我是誰，”這名老準尉說，“他們一年前就廢除了所有的準尉！”[[25]](#25_1)

不愿意遵守父輩的規范且對墨守成規的政府職務感到厭倦，普希金同時代的年輕人在詩歌、哲學和酒酣耳熱的狂歡中尋求解脫。就像普希金的《別爾金小說集》（1831）中西爾維奧所說的那樣，放誕不羈“是我們時代的流行”。[[26]](#26_1)縱飲狂歡被認為是自由的象征，是個體精神對抗組織嚴密的軍隊和官僚體系的堅定表現。沃爾孔斯基和他的同僚嘲笑那些對沙皇及其家人周日漫游圣彼得堡的路線亦步亦趨的人，以此顯示出他們不與上流社會上行下效的做法為伍。[[27]](#27_1)另外一位軍官、十二月黨人米哈伊爾·盧寧則以展示自己的自由意志而出名。有一次，他以自己的聰明和機智回擊了一位將軍。彼得霍夫是芬蘭灣靠近圣彼得堡附近一處著名的度假勝地，這里駐扎著一支部隊，然而他們的將軍為了“不失體面”而禁止軍官們在彼得霍夫的海里游泳。于是盧寧在一個炎熱的下午等待著將軍駕臨海邊，然后他全副武裝地跳進海里，立正站好朝將軍敬禮。不知所措的將軍忙問他是怎么回事。“我在游泳呀，”盧寧說，“為了不違反閣下您的規定，我在很體面地游泳。”[[28]](#28_1)

十二月黨人圈子中的年輕人把很多時間都花在無拘無束的取樂上。有些人不贊同這種做法，比如嚴肅的沃爾孔斯基。但是像普希金和他“綠燈社”（一個由自由思想家和詩人組成的松散文學團體）的朋友，則將爭取自由的戰斗視為一次狂歡。這樣的生活方式和藝術擺脫令人窒息的社會習俗，讓他們找到了自由。[[29]](#29_1)和朋友們聚在一起玩牌、喝酒或者爭論，這時他們得以放松一下，且“就像俄羅斯人一樣”，用通俗易懂的市井語言來表達自己的觀點。這是大多數普希金詩歌中所用的語言——一種夾雜了政治和哲學思想術語、情感表達以及妓院和酒館粗口的語言風格。

按照普希金的說法，這些毫無節制的狂歡保存了友誼：

因為人可以活在友誼中

有詩歌和紙牌，有柏拉圖和美酒，

而在我們頑皮的惡作劇那溫柔的面紗之下

是一顆高貴的心靈和思想。[[30]](#30_1)

沃爾孔斯基也如此形容他的同僚。他們開心地踐踏公共行為準則，但是彼此之間卻通過“同志之誼的紐帶”以禮相待。[[31]](#31_1)十二月黨人陣營中的兄弟情誼隨后演變成了對集體的崇拜，它將在俄羅斯知識分子的政治生涯中扮演至關重要的角色。這種精神首先是在軍隊——愛國主義者的天然之“家”中建立起來的。在《戰爭與和平》中，尼古拉·羅斯托夫休假歸來后發現了這個共同體的存在。突然之間——

他第一次感到他和杰尼索夫以及整個團之間的聯系是多么地緊密。在向[營地]走去時，他的感覺就像回到莫斯科的家里一樣。當他第一次看到他們團的輕騎兵（他制服的領子沒有扣上），當他認出了紅頭發的杰緬季耶夫和拴花毛馬的繩子，當他看到拉夫魯什卡高興地向他的主人喊道：“伯爵回來了！”正躺在床上睡覺的杰尼索夫衣衫不整地跑出泥坯房來擁抱他，軍官們也圍成一圈歡迎他的歸來時，羅斯托夫的感受與他的母親、父親和妹妹擁抱他時的感受是一樣的，他的眼里充滿了歡樂的淚水，哽咽著說不出話來。團也是他的家，而且和他的父母家一樣，永遠是他最親愛和最寶貴的東西。[[32]](#32_1)

通過這樣的紐帶，年輕的軍官們從國家僵化的等級制里破繭而出。他們認為自己屬于一個富含愛國情操和手足情誼的新團體——一個“民族”，如果你想這么說的話——在其中貴族和農民彼此和睦相處。19世紀俄羅斯民族主義的探索便始于1812年的行伍之中。

這個觀點得到了十二月黨人圈子中所有文化人的認同：不僅僅是起義的領導者，而且還包括那些同情十二月黨人卻并未實際參加起義的人（“沒有參加十二月叛亂活動的十二月黨人”），后者更是數不勝數。他們中的大部分詩人都專注于公共事務的主題（如格涅季奇、沃斯托科夫、梅茲利亞科夫、奧多耶夫斯基和雷列耶夫，盡管普希金沒有這么激進）。他們放棄了卡拉姆津的沙龍式美學和膚淺主題，轉而用一種簡練的筆觸書寫史詩性的詩歌。他們中的許多人將當前戰爭中士兵的無畏精神與古希臘和羅馬的英雄事跡相提并論。一些詩人記錄下農民日常的辛勤勞作，并將其拔高到為國犧牲的程度。在他們看來，詩人的本分便是去做一個為民族事業獻身的公民。跟所有1812年一代的人一樣，他們把自己的工作視為宣揚民主的一部分，即去了解和教育普羅大眾，把整個社會團結在俄羅斯人的行為規范之下。他們排斥“世界民族”的啟蒙主義思想，而是就像一位評論家所說的，號召“我們所有的作家都來反思俄羅斯這個民族的特色”。[[33]](#33_1)

普希金在這項事業中有著特殊的地位。與法國人戰斗他還太年輕——1812年他才13歲，但在就讀于皇村中學期間，他目睹了皇村的衛戍部隊出發到前線去。這個記憶伴隨了他一生：

你會想起：戰爭很快就席卷了我們，

我們向所有的哥哥們告別，

然后和其他人一起跑回我們的課桌，

心中嫉妒著那些獨自去死

拋下我們的人……[[34]](#34_1)

盡管不像他們，普希金從未去過歐洲，但是他卻呼吸著歐洲的空氣。在還是個小男孩的時候，他就孜孜不倦地閱讀父親書房里的法國藏書。他的第一篇詩作（作于他8歲那年）就是用法語寫的。后來他發現了拜倫的詩歌。歐洲文化傳統在他身上完全扎根，則要多虧1812—1817年間他在皇村中學所受的教育——這是一所模仿拿破侖的公立中學建造起來的學校，借鑒了大量英國公立學校的課程，包括古典與現代語言、文學、哲學和歷史等人文學科。皇村中學同學之間的感情非常濃厚。在這里結下的友誼，使得普希金愈發將俄羅斯的歐化視作一種精神：

我的朋友們，我們的聯合真是太奇妙了！

它像一個靈魂，將永遠存在下去——

不可分割、發自內心而又快樂無比，

它受到了博愛的繆斯的祝福。

不管我們的未來將如何不同，

不管我們的命運是什么，

我們依然不變：世界對我們來說是一個外來的東西，

而皇村則是我們的祖國。[[35]](#35_1)

然而，不管普希金如何地向往西方，他仍然是一個俄羅斯詩人。由于父母的忽視，他實際上由農奴出身的保姆帶大，保姆的故事和歌曲給了他一生的創作靈感。他喜歡民間故事，常常到鄉村集市去收集農民的故事和他們使用的詞匯，將其轉化為自己的詩歌。他跟1812年的軍官一樣，認為地主照顧農奴的義務，要比他對國家的責任重要得多。[[36]](#36_1)

他也將這種義務作為一個作家的責任，并且希望塑造一種基于口語的書面語言。十二月黨人將這看成是他們的核心理念。他們呼吁用一種“每個公民都能理解”的語言書寫法律。[[37]](#37_1)他們試圖創建一套俄羅斯的政治詞匯，而不是照搬外來的概念。1812年戰爭的歷史，按照格林卡的呼吁，應該用一種“簡潔明了、各階層的人都能理解的語言撰寫，因為是來自各階層的廣大人民參加了這場解放我們祖國的戰爭”。[[38]](#38_1)在1812年的士兵看來，民族語言的創建似乎成為培養袍澤情誼、塑造一支基于多數人的新興民族的手段。“如果有人想了解我們的人民，”十二月黨人的詩人、亞歷山大·別斯圖熱夫寫道，“那么他必須和他們一起生活，跟他們說同樣的話，吃一樣的東西，慶祝同樣的節日，跟他們一切去樹林里打獵，或者坐上農民的馬車到集市去。”[[39]](#39_1)普希金的詩歌首次建立了這樣的聯系。他使用通俗的俄語創作，從識字的農民到尊貴的公爵，人人對他的詩歌都耳熟能詳。通過他的詩歌，普希金創造了一種民族語言，令其在眾口傳唱中發揚光大，這是他了不起的成就。

第二節

沃爾孔斯基于1815年回到俄羅斯，擔任烏克蘭亞速海軍團的指揮。跟所有的十二月黨人一樣，他對亞歷山大一世的保守態度感到失望透頂，本來他將自由的希望全都寄托在沙皇身上。亞歷山大一世統治的前半段（1801—1812），曾經通過了一系列的政治改革方案：放寬了審查制度；參議院被提升為帝國司法和行政的最高機構——這是對沙皇個人權力的重要制衡；模仿拿破侖的最高行政法院，建立8個部委和立法性質的上院（國務會議），形成一套更加現代的政府系統。甚至還有鼓勵貴族解放農奴的一些初步措施。在自由派的軍官們眼里，亞歷山大似乎是他們中的一員：一個有著進步和開明思想的人。

沙皇命令御前顧問米哈伊爾·斯佩蘭斯基以《拿破侖法典》為基礎制定憲法草案。如果斯佩蘭斯基的改革成功，俄羅斯將會成為君主立憲制國家，擁有以法制為基礎的文官政府。但亞歷山大對于是否實施這位大臣的提案猶豫不決。隨著法俄戰爭的打響，這些提案受到了保守派貴族的譴責和懷疑，因為它們都是仿效法國的做法。斯佩蘭斯基失寵了——他被陸軍大臣阿拉克切耶夫將軍所取代，后者對1812—1825年亞歷山大后半段的統治有著顯著的影響。阿拉克切耶夫實行殘暴的軍屯政策，農奴出身的士兵被強制為國家種地和進行其他義務勞動。這激怒了那些1812年的軍官，因為他們的自由思想正是源于對士兵的尊敬。當沙皇不顧他們的反對，強制推行軍屯政策，并大肆屠殺反抗的農民時，十二月黨人憤怒了。“大家對這種強制性的所謂軍事殖民感到驚訝和憤怒，”弗拉基米爾·施泰格爾男爵回憶說，“突然占領整個村子，占用老實本分農民的房子，征用他們祖祖輩輩辛苦攢下的一切東西并強制將他們變為士兵，難道歷史上曾出現過類似這樣的情況嗎？”[[40]](#40_1)這些軍官征戰時曾經到過巴黎，他們希望俄羅斯能夠變成一個現代的歐式國家。他們夢想有一部使每一位俄羅斯農民都能享受公民權利的憲法。但是他們卻失望地回來了——回到一個農民依然被當成奴隸對待的俄羅斯。正如沃爾孔斯基所寫的，去過巴黎和倫敦再回到俄羅斯，“感覺就像回到了史前時代”。[[41]](#41_1)

沃爾孔斯基公爵加入了他的老同學米哈伊爾·奧爾洛夫的圈子，奧爾洛夫參加過1812年戰爭，和南方十二月黨人的主要領導者聯系非常緊密。這個階段十二月黨人只是小圈子內的秘密活動。1816年，當時6名年輕的近衛軍軍官成立了一個秘密組織（他們起初稱之為“救國聯盟”），旨在建立君主立憲政體和國民議會。從一開始，這些軍官就為如何達成目的而意見不一：有些人想等到沙皇去世，這樣他們就能拒絕向下一任沙皇宣誓效忠，除非他在改革方案上簽名（他們不愿違反已經向現任沙皇立下的誓言）；但是亞歷山大還不到40歲，一些像米哈伊爾·盧寧這樣急性子的人更傾向于弒君的方法。1818年這個組織解散了——那些較為溫和的成員立刻重新成立了一個名為“幸福協會”的組織，它只有一個相當模糊的教育和慈善活動方案，而沒有清晰的起義計劃——盡管奧爾洛夫伯爵身為組織的領導人之一，勇敢地向沙皇提交了一份請愿書，要求廢除農奴制。有不少十二月黨人朋友的普希金，在他那段打算用于小說《葉甫蓋尼·奧涅金》中的不朽文字中，將他們的密謀描繪成一場游戲（故事的背景設于1819年，然而在沙皇的時代，這些文字是不可能出版的）：

全部都是空談

在拉菲酒莊和凱歌香檳之間來回搖擺。

友好的討論，詼諧的警句

不會太深刻。

煽動叛亂這門科學

只是無聊和懶惰的果實，

是已經長大的淘氣男孩的惡作劇。[[42]](#42_1)

幸福協會沒有制定叛亂的計劃，而是集中精力在各地發展松散的成員網絡，如彼得堡和莫斯科、基輔、基什尼奧夫，以及有駐軍的其他外省城市，像第二軍的總部圖利欽。沃爾孔斯基正是圖利欽的一名積極分子。他是通過基輔的共濟會參加到奧爾洛夫的密謀計劃中去的——一個參加十二月黨人活動的普遍方法——在那里，他還遇到了年輕的十二月黨人領導，帕維爾·伊凡諾維奇·彼斯捷爾上校。

跟沃爾孔斯基一樣，彼斯捷爾是西伯利亞西部一位外省省長的兒子（他們的父親是好朋友）。[[43]](#43_1)他在博羅季諾戰役中表現出色，隨軍隊到巴黎，帶著滿腦子的歐式學識和理想回到俄羅斯。普希金在1821年與彼斯捷爾會面，稱他為“我見過的最有創造性思想的人”。[[44]](#44_1)彼斯捷爾是十二月黨人中最激進的領導者。他魅力超凡，霸氣十足，顯然受雅各賓派的影響很深。他的宣言《俄羅斯真理》號召推翻沙皇的統治，建立一個革命的共和國（必要時可以使用暫時的獨裁作為手段），以及廢除農奴制。他設想一種符合大俄羅斯民族利益的國家統治。其他的民族——芬蘭人、格魯吉亞人、烏克蘭人，等等——將被迫消除他們之間的分歧，“變成俄羅斯人”。彼斯捷爾認為，只有猶太人無法同化，應該將他們驅逐出俄羅斯。這樣的觀點在十二月黨人中間很普遍，他們在努力按照歐洲民族國家的模式改造俄羅斯帝國。即使是具有相對開明觀點的沃爾孔斯基，也把猶太人蔑稱為“小猶太”。[[45]](#45_1)

到了1825年，彼斯捷爾已經成為策劃反對沙皇起義的主要組織者，在“南方協會”（“救國聯盟”解散之后的南部組織）擁有一批數目不多但忠心耿耿的追隨者。他的計劃有失周全，打算在1826年沙皇視察基輔附近的軍隊時趁機將其逮捕，然后前往莫斯科，在圣彼得堡“北方協會”盟友的幫助下奪取政權。彼斯捷爾拉上沃爾孔斯基參與了這場密謀，讓他負責與“北方協會”以及波蘭的民族主義者聯絡，后者同意參加起義，但需以勝利后獲得獨立為交換條件。“北方協會”由兩個人說了算：年輕的近衛軍軍官尼基塔·穆拉維約夫和詩人雷列耶夫。前者參加過1812年戰爭并與皇室關系很好；后者以其吸引軍官和自由派官員的“俄式午餐”聞名：這里沒有歐式菜肴，只有白菜湯和黑麥面包，人們喝著伏特加唱革命之曲，慶祝俄羅斯從外國人主宰的宮廷中解放。“北方協會”的政治要求比彼斯捷爾的要溫和一些——他們要求成立一個君主立憲制的議會和實現公民的自由權。沃爾孔斯基在彼得堡和基輔之間來回奔走，為彼斯捷爾的起義爭取更多的支持者。“我從未像當時那么快樂過，”他后來寫道，“我知道自己在為俄羅斯人民的事業奮斗，并為此感到自豪——我要將他們從專制統治中解放出來。”[[46]](#46_1)盡管當時他正和瑪麗亞·拉耶夫斯基談戀愛，后來還娶了她，但是他卻很少看到他年輕漂亮的新娘。

瑪麗亞的父親是拉耶夫斯基將軍，1812年的著名英雄，甚至曾經受到拿破侖的贊揚。瑪麗亞生于1805年，17歲那年和沃爾孔斯基相遇。她年輕時非常美麗且氣質優雅。普希金稱她為“恒河的女兒”，因為她的膚色較黑，而且頭發也是黑色的。詩人是拉耶夫斯基家的朋友，曾經和將軍一家到克里米亞和高加索旅行。根據有的說法，普希金愛上了瑪麗亞。他經常會被年輕漂亮的姑娘迷住——但是從瑪麗亞出現在他詩歌中的頻率來判斷，這一次他或許是認真的。至少普希金兩部長詩中的女主人公——《巴赫奇薩賴的淚泉》（1822）中的瑪麗亞公主以及《高加索的俘虜》（1820—1821）中的切爾克斯姑娘——都是以她為原型創作的。兩部長詩講的都是單戀的故事，這也許有些意味深長。與瑪麗亞一起在克里米亞的海水里嬉戲的回憶，可能激起了他創作《葉甫蓋尼·奧涅金》的靈感：

我多么嫉妒那些海浪——

那些喧囂翻滾著的海水

像奴隸一般撲倒在她的腳下！

我渴望與那浪花一起壓在

那雙腳上就像雙唇在……親吻。[[47]](#47_1)

沃爾孔斯基接到了命令，要他將普希金招納進這樁密謀中來。普希金屬于泛十二月黨人的文化圈子，他有許多朋友參加了這次密謀活動（他后來宣稱，假如不是有一只野兔跑過他前面的小路，使他對旅行產生了不祥的預感，他很可能會到彼得堡參加他的朋友在元老院廣場的集會）。事實上，他曾經被放逐到他位于米哈伊洛夫斯克的莊園，那里靠近普斯科夫，因為他的詩歌對十二月黨人有著極大的激勵作用：

相信我，同志，將會升起

一顆迷人的幸福之星，

當俄羅斯從沉睡中醒來

而我們的名字將會被銘刻在

專制統治的廢墟之上。[[48]](#48_1)

然而，沃爾孔斯基可能擔心這會將偉大的詩人暴露在危險之下——因此他沒有兌現向彼斯捷爾做出的承諾。不管怎么樣，沃爾孔斯基心里肯定很清楚，普希金以輕率著名，而且與宮廷的關系又這么密切，吸收他進來將會是個負擔。[[49]](#49_1)關于叛亂的謠言在圣彼得堡甚囂塵上，因此，十有八九，亞歷山大沙皇已經知道了十二月黨人的計劃。沃爾孔斯基當然也這么認為。在一次視察他的軍隊的時候，沙皇輕聲地警告他說：“把精力花在你的軍隊上，政府的事我來就好，因為，很抱歉地告訴你，親愛的公爵，那不關你的事。”[[50]](#50_1)

起義原定于1826年的夏末舉行。但1825年12月，由于沙皇突然死亡，而君士坦丁大公拒絕繼承帝位引發了繼承人危機，計劃被匆忙提前了。彼斯捷爾決定抓住這個時機，他和沃爾孔斯基一起從基輔來到圣彼得堡，就起義的方式與時間和“北方協會”進行了激烈的爭論。問題在于如何取得軍隊的廣泛支持，他們既無意弒君也沒有武裝起義的打算。與謀者對此只有模糊的概念。他們將這看成是一次自上而下的軍事政變；作為軍隊的將領，他們認為能夠或多或少地召喚他們的老部下，那就是他們手中掌握的棋子。他們拒絕了大約50名下級軍官的積極倡議，后者都是來自小職員或者小地主家庭，他們的組織“斯拉夫聯盟”（United Slavs）一向號召上級軍官在士兵和農民中煽動起義。“我們的士兵既優秀又單純，”一位十二月黨人的領袖解釋說，“他們不會考慮太多，只應該是我們實現目標的工具。”[[51]](#51_1)沃爾孔斯基也持相同意見，他在起義前夜寫給朋友的信中說：“我相信我會贏得部隊的支持，因為我的士兵信任我，愛戴我。一旦發動起義，他們會聽從我的領導。”[[52]](#52_1)

最后，只有大約3000名士兵響應十二月黨人的領袖們來到彼得堡——盡管比預期的2萬人要少得多，如果好好組織且行動果斷的話，也許仍然足以使政變獲得成功。但是情況并非如此。12月14日，駐扎在圣彼得堡的衛戍部隊被召集，舉行宣誓效忠新沙皇尼古拉一世的儀式。這3000名叛亂者拒絕宣誓，而是搖旗打鼓走向元老院廣場，他們聚集在“青銅騎士”的雕像前，高喊“君士坦丁和憲法”（Constantine and a Constitution）的口號。兩天前，在君士坦丁明確表示不愿意繼承王位之后，尼古拉已經決定接下皇冠。君士坦丁在士兵中有很大的號召力，當十二月黨人聽到這個消息后，他們向士兵派發傳單，偽稱尼古拉篡位，號召他們起來“為自己的自由和人類的尊嚴而戰”。聚集在元老院廣場的大部分士兵都不知“憲法”為何物（一些人以為那是君士坦丁的妻子）。不像匆忙擬定計劃的起義者所設想的那樣，他們既無意奪取參議院，也不想占領冬宮。這些士兵在寒冷的天氣里站了5個小時，直到尼古拉指揮他的嫡系部隊向叛亂者開槍。60名士兵倒下，其余作鳥獸散。

幾個小時之內，起義的主要發動者統統被捕，關進了彼得保羅要塞（警察早就清楚地知道他們要抓的是誰）。南方的叛亂本來還有一絲成功的希望，他們完全可以和波蘭人一起向基輔進發，那里的衛戍部隊聚集著革命的主要力量（這個地區大約有6萬名士兵）。但是那些原來宣布支持起義的軍官，在得知彼得堡發生的事情后都懵了，根本不敢采取行動。沃爾孔斯基一聲高呼，卻只有一名軍官準備追隨他，結果，1月3日向基輔進發的只有寥寥數百人，三兩下便被政府的大炮擊潰。[[53]](#53_1)兩天后，在最后一次去彼得堡探望瑪麗亞和孩子們的路上，沃爾孔斯基束手就擒。警察手中握有沙皇親自簽署的逮捕令。

500名十二月黨人被逮捕、接受審問，但大多數在接下來的幾個星期內都被釋放了，只要他們能提供起訴主要領導人的證據。在這場俄羅斯歷史上的第一場審判秀中，121名共謀者被指控犯有叛國罪，他們被剝奪了貴族頭銜，并作為罪犯被送往西伯利亞服苦役。彼斯捷爾和雷列耶夫以及其他3人被處以絞刑——盡管俄羅斯官方當時已經廢除了死刑。行刑的地點位于彼得保羅要塞的庭院，場面相當滑稽。當這5名犯人被吊在絞刑架上，腳下的板子被抽空之后，其中3名由于身體太重，繩子經受不了，活生生跌進了溝里。“多么悲慘的國家啊！”其中一個喊道，“他們連如何操作絞刑架都不知道。”[[54]](#54_1)

在所有的十二月黨人之中，沒有一個人像沃爾孔斯基一樣與皇室的聯系如此密切。他的母親亞歷珊德拉公爵夫人，尚在冬宮微笑地伺候著皇太后，而此時此刻，他卻是沙皇陛下的一名要犯，關押在涅瓦河對岸的彼得保羅要塞。尼古拉對沃爾孔斯基相當嚴厲。也許他覺得被兒時的玩伴背叛了。多虧母親的干預，沃爾孔斯基才免于像其他的起義領導者一樣被判處死刑。但是20年的戴罪勞役再加上終生不得離開西伯利亞的流放地，也堪稱嚴厲至極的懲罰。公爵被剝奪了貴族頭銜和對法戰爭中所獲得的所有勛章。他失去了所有的土地和農奴。從此以后，他的孩子在官方意義上的身份將是“國有農民”。[[55]](#55_1)

將沃爾孔斯基送去流放的警察局局長，亞歷山大·本肯多夫伯爵，是他的老同學。這兩個人還是1812年的軍中同僚。沒有什么比這更好地描繪了彼得堡貴族階層的本質，那是一個很小的宗族社會，每個人都認識每個人，而且大多數家族都或多或少有親戚關系。[§](#SS_3)因此沃爾孔斯基家族為謝爾蓋的事情感到丟臉。盡管如此，他們試圖抹去對他的記憶的做法仍然令人難以理解。謝爾蓋的哥哥尼古拉·列普寧完全和他斷絕了關系，而且在沃爾孔斯基待在西伯利亞的漫長日子里，從未給他去過一封信。尼古拉是一位典型的朝臣，擔心如果給一位流放者寫信的話，沙皇可能就不會原諒他（好像沙皇無法理解兄弟之情似的）。這種狹隘的態度是貴族的典型特征，他們從小就被教育不可輕易對宮廷說三道四。謝爾蓋的母親也將她對沙皇的忠誠置于對兒子的感情之上。她參加了尼古拉一世的加冕典禮，并獲得一枚圣凱瑟琳勛章的鉆石胸針；就在同一天，戴著沉重腳鐐的謝爾蓋開始前往西伯利亞的漫漫征程。作為宮廷里思想陳腐的老太太，亞歷珊德拉公爵夫人一直都恪守著“正確的行為”。第二天她在床上躺了一整天，哭得任誰也勸不住。“我只希望，”她跟來訪的客人說，“家族里再也不會出現這樣的惡魔。”[[56]](#56_1)她好幾年都沒給兒子寫信。母親的排斥讓謝爾蓋很受傷：這使他更加排斥貴族階層的道德和價值觀。在他母親的眼里，被剝奪了貴族頭銜就等于被剝奪了生命。“謝爾蓋已經死了。”[¶](#P_3)這位老公爵夫人跟她宮中的朋友這樣說。1865年，謝爾蓋在臨死前的信中寫道：“這些話在我的流放生涯中一直困擾著我。它們不僅撫慰了她的良心，而且還成為她背叛我的借口。”[[57]](#57_1)

瑪麗亞的家族同樣不依不饒。他們埋怨這樁婚事，并且試圖說服她利用自己的權利申請撤銷婚姻。他們有理由相信她會這么做。瑪麗亞要考慮剛剛出生的兒子，假如她要追隨謝爾蓋去西伯利亞，是否能帶上兒子仍未可知。而且，她的婚姻生活看上去并不是很幸福。過去一年她幾乎沒有見到丈夫——他去了南方，忙于起義的事情，那可是他們結婚的第一年。她也曾經跟娘家人抱怨過，說覺得這種情況“令人難以忍受”。[[58]](#58_1)然而瑪麗亞選擇和丈夫同甘共苦。她放棄一切跟隨謝爾蓋去了西伯利亞。沙皇警告她這么做的話她就得把兒子留下，瑪麗亞回信說：“我的兒子很快樂，但是我的丈夫卻不快樂，而且他更需要我。”[[59]](#59_1)

很難知道瑪麗亞的心里到底是怎么想的。她下決定的時候并不知道，如果自己跟隨謝爾蓋，將會被剝奪返回俄羅斯的權利——她到了伊爾庫茨克才被告知，那里已是俄羅斯和西伯利亞流放地之間的邊界——她可能會回心轉意，乖乖回彼得堡去。事實上，這正是她父親所希望看到的。然而，就算知道回不去，她真的會改變初衷嗎？

瑪麗亞這么做是出于為人妻的責任。在出發去西伯利亞的前一晚，謝爾蓋從彼得保羅要塞給她寫了封信，信中懇求她這么做。“你必須自己決定要怎么做。我在讓你做出一個殘酷的決定，但是親愛的，我無法忍受與我終身伴侶的永久分離。”[[60]](#60_1)貴族的教養培養了瑪麗亞根深蒂固的責任感。羅曼蒂克的愛情，盡管并不少見，在19世紀早期俄羅斯貴族的婚姻中卻并非最重要。它似乎也沒有在瑪麗亞的決定中起到關鍵作用。在這一點上，她和十二月黨人尼基塔·穆拉維約夫的妻子亞歷珊德拉·穆拉維約夫非常不同，后者來自一個不像瑪麗亞·沃爾孔斯基娘家那么顯赫的貴族家庭。是羅曼蒂克的愛情促使亞歷珊德拉放棄一切，選擇了西伯利亞的流放生活——她甚至宣稱“愛我的尼基提什欽納勝過愛上帝”是她的“原罪”。[[61]](#61_1)相比之下，瑪麗亞的行為受到了社會文化準則的影響，對于一名貴族婦女而言，跟隨丈夫去西伯利亞并非不常見。押解犯人的車隊經常有馬車陪同，運送他們那自愿被流放的妻子和孩子。[[62]](#62_1)此外，軍眷有隨軍出征的慣例。妻子們會談論起“我們團”或者“我們旅”，而且，用一位同時代人的話來說：“她們一直準備著與丈夫同甘共苦，甚至獻出自己的生命。”[[63]](#63_1)瑪麗亞的父親拉耶夫斯基將軍在他幾次重要出征時都帶上了太太和孩子——直到他的小兒子在戰場附近采摘漿果時被一顆子彈射穿了臀部。[[64]](#64_1)

也有人說，瑪麗亞的行為是受到文學作品的影響，其中充滿了對自我奉獻的崇拜。[[65]](#65_1)她讀過雷列耶夫的詩歌《納塔利亞·多爾戈魯卡婭》（1821—1823），也許確實在道德上給了她行動的靈感。這首詩是以一位年輕公爵夫人的真實故事為基礎創作的：陸軍元帥鮑里斯·舍列梅捷夫最鐘愛的女兒，在1730年丈夫伊凡·多爾戈魯基公爵被安娜女皇流放之后，跟隨他去了西伯利亞[\*\*](#_191)。

我已經忘了我的故鄉，

財富、榮譽和姓氏

為了與他一起忍受西伯利亞的嚴寒

和無常的命運。[[66]](#66_1)

對瑪麗亞非常寵溺的父親相信，女兒跟隨謝爾蓋去西伯利亞，并非因為她是“一個深愛著丈夫的妻子”，而是因為她“愛上了自己扮演女主角這個想法”。[[67]](#67_1)鐘愛的女兒自愿去流放，這位年老的將軍從未停止過悲傷——他將此事歸咎于謝爾蓋——這導致他們關系的破裂。瑪麗亞從父親的不常來信中感覺到他的不滿。她無法抑制心中的痛苦，于1829年給他寫了封信（這是他臨死之前收到的最后一封信）：

我知道你不愛我已經有一段時間了，盡管我不明白自己做錯了什么，值得你如此不滿。我到這個世界就是來受苦的——但是讓其他人受苦卻使我無法忍受……如果你在信中給了我祝福卻沒有給謝爾蓋，我怎么可能會高興呢？[[68]](#68_1)

圣誕前夕，瑪麗亞與兒子和家里人告別，前往莫斯科，開始她遠赴西伯利亞的第一程。在這個古老的城市里，她在妯娌季娜伊達·沃爾孔斯卡婭公爵夫人家里稍事停留。季娜伊達·沃爾孔斯卡婭公爵夫人是一位著名的美人，也是已經去世的亞歷山大一世的密友，被普希金稱為“藝術女皇”。季娜伊達是一個群星閃耀的文學沙龍的女主人，這類沙龍在當時一般不再朗誦法語詩。普希金和茹科夫斯基、維亞澤姆斯基和杰利維格、巴拉滕斯基、丘特切夫、基列耶夫斯基兄弟（伊凡和彼得）以及波蘭詩人密茨凱維奇都是那里的常客。在瑪麗亞離開前一天的晚上，沙龍舉辦了一個特別的晚會，普希金在晚會上讀了他所創作的《寄西伯利亞》（1827）：

在西伯利亞深深的礦井里

保留著聽天由命的驕傲和容忍；

你的艱苦辛勞并不是白費，

你的凌云心志也不是徒勞。

希望——這悲傷永恒的姐妹，就在附近，

照亮了漆黑可怕的地牢

使虛弱的人歡呼，使疲勞的人恢復；

你嘆息的時刻將會到來，

愛情和友誼將會

穿透痛苦的圍欄，

到達你憔悴潦倒的囚區，

就像現在我自由的嗓音抵達你的身邊。

每一條可惡的手銬和鎖鏈都將斷開；

你的地牢將分崩離析；

外面自由的快樂在等著你

同志們會把寶劍贈還與你。[[69]](#69_1)

瑪麗亞抵達西伯利亞一年后，她的寶寶尼科連卡夭折了。瑪麗亞的悲傷從未停止。經過30年的流放生涯，在她漫長的一生即將結束之時，有人問她對俄羅斯的感情，她這么回答：“唯一我稱得上是故鄉的，就是我兒子躺在下面的那片草地。”[[70]](#70_1)

第三節

瑪麗亞花了8個星期才到達中俄邊境的流放地涅爾琴斯克，她那被流放的丈夫謝爾蓋·沃爾孔斯基正在那里的銀礦戴罪勞動。橫跨了6000公里冰天雪地的大草原，瑪利亞先坐敞篷馬車從莫斯科到伊爾庫茨克——當時俄羅斯文明在亞洲的最后一個據點，再從那里坐馬車和雪橇經過貝加爾湖周圍一段冰雪覆蓋的危險山路。在伊爾庫茨克，省長試圖說服瑪麗亞不要再往前走，并警告她說，假如她一意孤行，根據一項由沙皇頒布、針對十二月黨人妻子的特別法令，她將會被剝奪一切權利。一旦公爵夫人進入伊爾庫茨克所在的流放區，她的自由就一去不返。她將失去對自己財產的直接控制權，不再擁有女仆或者其他農奴，即使在丈夫死后，她也不得回到身后的俄羅斯。這些規定，白紙黑字寫在她為追隨丈夫去涅爾琴斯克而簽署的文件上。然而任何有關自我犧牲的疑慮，在她第一次去牢房探望丈夫之后就都煙消云散了。

剛開始我看不清任何東西，四處一片漆黑。他們打開左邊的一道小門，我走進了我丈夫的小牢房。謝爾蓋向我撲了過來：我被鎖鏈叮當作響的聲音給嚇壞了。我不知道他還戴著手銬。當我看到他所遭受的巨大痛苦時，我的感受無法用言語形容。他戴著枷鎖的情景使我憤怒萬分，難以忍受，我不禁趴在地板上親吻他的鎖鏈和雙腳。[[71]](#71_1)

涅爾琴斯克舉目荒涼，只有一些圍繞著監獄營地建起來的簡陋木屋。瑪麗亞從一個當地的蒙古居民手中租了一間小木屋，她后來回憶說：“那間屋子實在很小，我躺在地板的墊子上，頭就頂到了墻壁，腳則擠著門板。”[[72]](#72_1)她和另外一位年輕的公爵夫人卡佳·特魯別茨科伊分享這間逼仄的小屋，卡佳也是追隨她十二月黨人的丈夫來到西伯利亞。當局沒收了她們的財產，只給微薄的補貼讓她們勉強維生。她們人生中第一次不得不親自做家務，此前原本有成群的仆人幫她們干這種活。她們學會了洗衣服、烤面包、種菜，使用俄式木爐做飯。她們很快就忘記了法國菜的味道，開始“像俄羅斯人那樣生活，吃腌白菜和黑面包”。[[73]](#73_1)但瑪麗亞拋諸腦后的這種文化培養了她堅強的性格，成為她能在西伯利亞生存下來的關鍵。她嚴格遵守所有的宗教節日，并且記得俄羅斯家人的生日（盡管他們早已把她的生日遺忘）。她很重視衣著得體，總是戴著皮帽子和面紗，即使到涅爾琴斯克趕集也一樣。她所彈奏的那臺擊弦古鋼琴，是她經過仔細的包裝，隨身攜帶著跨越了千里冰封的亞洲草原，千辛萬苦才帶到涅爾琴斯克。她翻譯郵局分發的書籍和雜志，以這種方法使自己不忘記英語；每天她都替人謄寫東西，因為這些“政治犯”是嚴令禁止在營內寫信的。大家稱瑪麗亞為他們“通往世界的一扇窗”。[[74]](#74_1)

西伯利亞把這些流放者團結起來。他們早就羨慕農民的大家庭生活和自給自足，這里則向他們揭示了如何真正地按照農民的方式生活。1828年他們搬到赤塔，數十名犯人和他們的家屬組成了合作社（artel），一個勞動者的集體，彼此之間分工協作。一些人用原木搭建小屋給老婆和孩子居住，后來他們自己也住了進去。另外一些人做起了木工，或者是鞋匠和裁縫。沃爾孔斯基是菜園的總管。他們將這個集體稱為他們的“囚徒之家”，在他們的心目中，這種人人平等的簡樸生活幾乎就是農村公社的變體。[[75]](#75_1)1812年的軍官們第一次在軍隊里所感受到的，正是這種團結一致的精神。

家庭的關系也變得更加親密。18世紀貴族家庭由仆人照看孩子的年代已經一去不返。這些西伯利亞的流放者自己帶孩子，并把自己知道的一切都傳授給他們。“我是你們的奶媽，”瑪麗亞告訴她的孩子們，“你們的保姆，而且在某種程度上，還是你們的老師。”[[76]](#76_1)他們的次子米沙于1832年出生；兩年后又有了女兒埃琳娜（“涅琳卡”）。1835年沃爾孔斯基一家搬到了烏里克，一個距離伊爾庫茨克30公里以外的小村莊。在這里，他們跟其他村民一樣，分到一座木房子和一小塊地。米沙和埃琳娜跟當地的農民孩子一起長大，玩他們的游戲——掏鳥窩、釣鱒魚、放兔子夾和捉蝴蝶。“涅琳卡長得像一個真正的西伯利亞人，”瑪麗亞在給她的朋友卡佳·特魯別茨科伊的信中說，

她只肯說當地話，你拿她毫無辦法。至于米沙，我不得不同意他和村里的調皮孩子一起去樹林里野營。他喜歡冒險；有一次他哭得很厲害，因為他睡得太死，錯過了一頭狼出現在我們家門口那驚險的一幕。我的兩個孩子正按盧梭的方式成長，他們就像兩個小野人，我對此無能為力，除了要求他們在家里跟我們講法語……但是我要說，這種生活方式對他們的健康有利。[[77]](#77_1)

孩子的爹則持不同觀點。他曾驕傲地跟一位朋友說米沙已經長大，擁有“真正俄羅斯人的感情”。[[78]](#78_1)

對于大人們來說，流放生涯同樣意味著一種更加簡單而且更加“俄羅斯式”的生活。一些流放的十二月黨人在鄉村住了下來并和當地女孩結婚。另一些人則養成了俄羅斯式的習慣和愛好，特別是在不乏野生動物的西伯利亞森林里打獵。[[79]](#79_1)而生平第一次——盡管是形勢使然——所有的人都學會了說一口流利的俄語。對于已經習慣用法語表達和思考的瑪麗亞和謝爾蓋來說，這是他們新生活最難入手的問題之一。他們第一次在涅爾琴斯克的牢房里見面時，就不得不說俄語（這樣看守才能監聽），但是當時他們沒有掌握足夠的詞匯來表達自己的復雜情緒，因此他們的談話有點做作，而且話題極為有限。瑪麗亞開始從營地拿來的一本《圣經》學習俄語。謝爾蓋在軍中服役時便學會了用俄語書寫，現在他的俄語變得更加原汁原味。他從烏里克寫來的信中夾雜著西伯利亞的土話和一些基本的拼寫錯誤。[[80]](#80_1)

謝爾蓋跟他的兒子一樣，正在“變成本地人”。每一年他都變得更像一名農民。他穿得像個農民，留著胡子，很少洗澡，大部分時間都在干農活，或者在當地市集上與農民拉家常。1844年，沃爾孔斯基家被允許在伊爾庫茨克居住。瑪麗亞立刻就融入了新省長穆拉維約夫——阿穆爾斯基的交際圈，后者毫不掩飾自己對這些遭到流放的十二月黨人的同情，并將他們視為發展西伯利亞的智識力量。瑪麗亞樂于接受這個重新進入社交圈子的機會。她創辦了幾所學校、一所接收棄嬰的醫院和一個劇院。她在家里舉辦城里最重要的沙龍，省長成為這個沙龍的常客。謝爾蓋則很少參加。他很討厭瑪麗亞家里的“貴族氣氛”，寧愿待在烏里克的農場里，只在趕集的日子才到伊爾庫茨克去。但是知道妻子已經在西伯利亞受了20年的苦，他不會去妨礙她。

至于這位“農民公爵”，大部分人則認為他性格古怪。19世紀40年代在伊爾庫茨克長大的N.A.別洛戈洛維回憶說，當人們“看到公爵坐在一輛面粉袋堆積成山的農用馬車上去趕集，并和一群農民聊得正歡，還和他們一起吃灰面包”時，有多么吃驚。[[81]](#81_1)夫婦倆經常為了些小事爭吵。瑪麗亞的弟弟A.N.拉耶夫斯基受托管理她的莊園，卻用收來的租金支付賭債。謝爾蓋指責瑪麗亞偏袒弟弟，但是拉耶夫斯基全家人都站在她弟弟那一邊，最后謝爾蓋訂了一份協議，將自己的莊園和妻子的分開，以確保孩子們能繼承他的財產。[[82]](#82_1)謝爾蓋從俄羅斯的地產每年保留給他們的錢（大約4300盧布）里，拿出3300盧布給瑪麗亞（這足以使她在伊爾庫茨克過得很舒服），自己只留1000盧布用來管理他那座小農場。[[83]](#83_1)謝爾蓋和瑪麗亞之間越來越疏遠，他們開始分居（后來謝爾蓋在寫給兒子的信中，稱之為“離婚”）[[84]](#84_1)——盡管當時只有“囚徒之家”的人才清楚他們之間的約定。[††](#_192)瑪麗亞愛上了英俊而有魅力的十二月黨人流放者亞歷山德羅·波焦，他的父親是一位18世紀70年代來到俄羅斯的意大利貴族。在伊爾庫茨克的時候，波焦每天都去拜訪瑪麗亞，盡管他是謝爾蓋的朋友，但是他和瑪麗亞獨處的次數實在太多，很難不引起一些流言蜚語。有傳言說波焦是米沙和埃琳娜的父親——謝爾蓋直到1864年（他去世前一年），在給他“親愛的朋友”波焦寫最后一封信的時候，還受到這個謠言的困擾。[[85]](#85_1)最后，為了維持表面上的婚姻，謝爾蓋在瑪麗亞房子的院里建了一間小木屋，他在那里睡覺、做飯和接待他的農民朋友。在別洛戈洛維印象中，他很少出現在瑪麗亞的客廳。“他的臉上沾著焦油，亂蓬蓬的大胡子東一根西一根混著秸稈，而且身上有一股牛棚的味道……但是他仍然說一口純正的法語，像真正的法國人那樣發‘r’音。”[[86]](#86_1)



“農民公爵”謝爾蓋·沃爾孔斯基在伊爾庫茨克。銀版照片。A.拉維尼翁攝于1845年。照片來源：Novosti，London。

許多貴族都想過一種簡單的農家生活（讓人不禁想起沃爾孔斯基的遠房親戚列夫·托爾斯泰）。這種非常“俄羅斯式”的對“真實生活”的向往，比起歐洲其他地方的浪漫追求——能促進文化發展，“純天然”或“有機”的生活方式——來得更加深刻。其核心是對“俄羅斯靈魂”的宗教愿景，它激勵著虔誠的民族先知們——從19世紀30年代的斯拉夫主義者到19世紀70年代的民粹主義者——去景仰農民的圣壇。斯拉夫主義者認為俄國農民村社在道義上優于現代西方的生活方式，并呼吁回歸農村的行為準則。民粹主義者則相信村社的平等主義可以成為社會主義者的一種范式，在多數人的基礎上重新整合社會；他們紛紛轉向農民，希望他們成為自己革命事業的盟友。對于所有這些知識分子而言，俄羅斯農民的風俗和信仰就像救世主的真知一樣呈現在他們眼前。皈依它們并且從中獲得救贖，必然意味著與貴族子弟所生長的罪惡世界斷絕關系。在這個意義上，沃爾孔斯基是第一人，他這種精神上的追求即源于1812年。在他之后，許多俄羅斯貴族相繼在農民中發現了自己身之所系的民族與救贖。沃爾孔斯基背棄了那種他認為虛情假意、以階級為基礎的舊社會，轉而期待一種人人平等的理想新社會。“那些和社會人士往來頻繁的家伙我一個也不信任，”他在1841年寫給他的老朋友、十二月黨人伊凡·普辛的信中說，“西伯利亞的農民給人感覺更加誠實和正直。”[[87]](#87_1)

跟所有被流放的十二月黨人一樣，沃爾孔斯基將西伯利亞看成一片充滿了民主希望的土地。在他們的眼里，這里是一個朝氣蓬勃、天真爛漫的俄羅斯，原始而粗獷，并且富含天然資源。這是一塊未開發的土地（另一個“美洲”），作為拓荒者的農民沒有受到農奴制或者政府的壓迫（因為西伯利亞極少有地主），因此他們保留著一種獨立的精神和智慧、一種天然的公正和平等，古老的俄羅斯也許可以由此獲得新生。這些無拘無束的農民精力充沛，身上蘊含著俄羅斯民主化的潛力。因此十二月黨人致力于西伯利亞民俗和歷史的研究；他們創辦鄉村學校，或者像瑪麗亞一樣，到農民的家里給他們上課；而且，如同謝爾蓋，他們或是學會了農民的手藝，或是自己種地。公爵在農事勞作中找到了安慰和人生的意義。它是望不到盡頭的放逐生涯的一種放松。“體力勞動對健康非常有益，”沃爾孔斯基在寫給普辛的信中說，“而且，它能使家人填飽肚子，對其他人也有好處，這真是件令人開心的事情。”[[88]](#88_1)

但是沃爾孔斯基不僅僅是個農民；他是農業研究的自媒體。他從俄羅斯的歐洲地區買來書本和新型種子（瑪麗亞給家里寫的信中列滿了各種需要購買的園藝品清單），將他的研發成果向從外地特意登門請教的農民推廣。[[89]](#89_1)可以想見，這些農民對“我們的公爵”（他們這么稱呼沃爾孔斯基）懷有真正的敬意。他們喜歡他的坦誠和直爽，喜歡他用他們的方式說話，如此平易近人。在他面前，他們不會像平時與其他貴族打交道時那樣拘束。[[90]](#90_1)

這種進入普通人世界的非凡能力是很值得品評的。別忘了，托爾斯泰都沒能真正做到這一點，盡管他努力了將近50年。也許沃爾孔斯基的成功源于他在軍隊里長期與農奴士兵相處所獲得的經驗。又或許，一旦杜絕了習以為常的歐洲生活方式，他就能夠重新找回伴隨他長大的俄羅斯習俗。他的轉變和《戰爭與和平》中娜塔莎之舞的那一幕并非沒有相似之處——在“大叔”的林中小屋里，娜塔莎突然發覺自己的身上流著農民的血液。

第四節

讀過《戰爭與和平》的人都知道，1812年那場戰爭是俄羅斯貴族文化一道重要的分水嶺。它是一場民族解放戰爭，使俄羅斯擺脫了法國的文化殖民——這個時期，像羅斯托夫和沃爾孔斯基這樣的貴族開始掙脫上流社會的外國做派，遵照俄羅斯的道德原則生活。這種變化并不是簡簡單單就發生了（而且要比托爾斯泰的小說慢得多，在托爾斯泰的小說中，那些貴族幾乎一夜之間就找回了已被他們遺忘的民族生活方式）。盡管在19世紀的頭十年里，反對法國的呼聲已經越來越強烈，但是貴族階層仍然沉浸于這個與他們開戰的國家的文化之中。圣彼得堡的沙龍里擠滿了年輕的波拿巴崇拜者，就像《戰爭與和平》里面的皮埃爾·別祖霍夫。最為時尚的圈子當屬魯緬采夫伯爵和法國駐彼得堡的大使科蘭古伯爵他們，這是托爾斯泰筆下的海倫生活的圈子。“我們怎么能跟法國開戰呢？”在《戰爭與和平》中，莫斯科省省長羅斯托普欽伯爵說，“我們可以拿起武器，反抗我們的老師和神靈嗎？看看我們的年輕人！看看我們的太太小姐！法國是我們的上帝。巴黎是我們的天堂。”[[91]](#91_1)然而，即便是這些圈子，在拿破侖入侵消息傳來時也是一片恐慌，而他們繼之反對一切法國事物，形成了俄羅斯式生活和藝術復興的基礎。

在愛國熱情高漲的1812年，說法語在圣彼得堡的沙龍并不招待見——在街上甚至更加危險。托爾斯泰的小說完美地捕捉到了那個時代的精神，那些從小就被教育說法語和用法語思考的貴族，當時都在努力學說他們的母語。書中有一幕，大家一致同意禁止說法語，并對違規者處以罰款。問題在于沒有人知道俄語的“罰款”（forfeit）該怎么說——俄語里沒有這個詞——因此大家只好用“處罰”（forfaiture）代替。這種語言上的民族主義并不新鮮。早在1803年，時任公共教育部部長的希什科夫上將就將保衛俄語作為反對法國運動的核心。他與卡拉姆津們展開了長久的辯論，攻擊他們沙龍式的法語，并希望俄羅斯的書面語言回到它那古老的教會斯拉夫語源頭。[‡‡](#_193)在希什科夫看來，法語的影響是造成東正教和舊的父權道德規范衰落的原因：俄羅斯式的生活方式正受到西方的文化侵蝕。

希什科夫最輝煌的時候是在1812年以后。作為一名撲克牌高手，他經常出入圣彼得堡的時髦家庭，在兩輪21點牌戲的間隙，他會向大家宣揚俄語之美。在招待他的主人之中，他有著“民族圣人”的稱號，而且他們聘請他做自己兒子的家庭教師（可能部分原因是他們都欠他賭資）。[[92]](#92_1)貴族家庭的孩子紛紛以學習閱讀和書寫母語為榮。在19世紀第二個十年，尼古拉·彼得羅維奇和普拉斯科維婭的兒子德米特里·舍列梅捷夫正值青年，他花了3年時間學習俄語的語法，甚至是修辭——與他花在法語上面的時間相當。[[93]](#93_1)由于缺乏俄語教材，孩子們便學習俄語版的《圣經》——事實上，跟普希金一樣，給他們授課的常常是教堂職員或者當地的神父。[[94]](#94_1)跟男孩相比，女孩較少上這類俄語課。跟那些注定將成為軍官或者莊園主的兄弟相比，她們很少有機會和商人或者農奴打交道，因此沒有必要。然而在外省，婦女和男人一樣學習俄語卻變得越來越流行。托爾斯泰的母親瑪麗亞·沃爾孔斯卡婭就寫得一手漂亮的俄語文章，甚至能作詩。[[95]](#95_1)假如沒有越來越廣泛的俄語讀者，19世紀的文學復興將是不可想象的。此前俄羅斯受教育階層主要讀的都是外國的文學作品。

在18世紀，法語和俄語的使用分成兩個完全不同的領域：法語是關于思考和情感的，俄語則是有關日常生活。俄羅斯人區分文學的語言形式（法語或者法式的“沙龍”俄語）和日常生活的語言形式（農民說的質樸語言，和商人以及小職員的口語差別不大）。這些語言的使用有嚴格的規定。舉個例子，貴族給沙皇寫信應該用俄語，用法語寫信會被認為失禮；但是與沙皇交談，則如同貴族之間的社交場合，一向使用法語。另一方面，婦女的書信往來應該使用法語，不管對象是君主還是所有的官員，因為這是上流社會的語言；使用俄語會被看成極度粗鄙的行為。[[96]](#96_1)然而在私人信件中，則甚少這種約束，到了18世紀末期，貴族的兩門語言都達到很高的水平，而且可以在俄語和法語之間自由地轉換，不著痕跡。一頁紙左右的文字語言切換可以達十幾次，有時候甚至出現在一個句子中間，而且并非為了某個主題。

在《戰爭與和平》里，托爾斯泰也玩弄了一把這種語言上的不同之處，突出俄羅斯人所講的法語在社會和文化上的細微差別。舉個例子，安德烈·沃爾孔斯基說一口帶有法國口音的俄語，這使他在彼得堡的貴族精英中處于親法陣營。又或者安德烈的朋友、外交官比利賓更喜歡說法語，“只在他希望強調鄙夷觀點的時候才用俄語”，這表明比利賓是大眾所熟知的文化典型，讀者很容易就能認出他來：那種希望自己是法國人的俄國人。但是也許最好的例子是海倫——這位公爵夫人更喜歡用法語講述自己的婚外情，因為“她總是覺得用俄語講不清楚，用法語講就好得多”。[[97]](#97_1)在這一段文字中，托爾斯泰故意重提了法語是欺騙性的語言而俄語是真誠的語言這個古老的區別。他在對話中也有一種類似的民族主義特點。這部小說中最正面的角色都只說俄語（瑪麗亞公爵小姐和農民卡拉塔耶夫）或者（跟娜塔莎一樣）說法語時錯漏百出，這一點絕非巧合。

當然了，沒有一部小說是直接反映現實的，而且，不管《戰爭與和平》與現實主義者的理想如何接近，我們都不能將這些觀察所得當成是現實世界的真實反映。閱讀沃爾孔斯基的書信——當然，別忘了他在《戰爭與和平》里變成了博爾孔斯基——將會發現情況比托爾斯泰所展示的要復雜得多。謝爾蓋·沃爾孔斯基用法語寫信，但是在說到莊園上的日常生活時會夾雜幾句俄語；或者說當他希望突出某個重點或者強調自己的誠意時，就會使用俄語。他更傾向于用俄語寫信，特別是在1812年以后；而1825年之后他從西伯利亞寄出的信件都不得不用俄語書寫（因為審查官只懂俄語）。但是他偶爾也用到法語（即便在1825年之后）：例如，當他使用虛擬語氣或者是正式的短語和禮貌用語；又或者在某些段落違反規定，想用一種審查官看不懂的語言表達自己的政治觀點。有時候當他想表達一個概念，但是卻找不到對應的俄語詞匯時，他就用法語來表達，如“勤勉”、“表里不一”和“裁量”。[[98]](#98_1)

貴族在風俗和日常習慣方面也變得越來越“俄國化”。這些經歷過1812年戰爭的貴族開始放棄精美的法式菜肴，轉為吃簡樸的俄式便餐。貴族們娶農民為妻益發成為普遍且公開的現象（這對舍列梅捷夫家族來說是好事，對其他貴族來說也不賴），而且還出現了貴族婦女和農奴住在一起或者嫁給農奴的情況。[[99]](#99_1)即便是以殘暴治軍而臭名遠揚的陸軍大臣阿拉克切耶夫，也娶了一個農民做外室，她給他生了兩個兒子，兩人都畢業于軍官學校。[[100]](#100_1)本土的手工藝品突然流行起來。那些畫有鄉村生活場景的俄羅斯陶瓷，比古典樣式的18世紀進口瓷器更受歡迎。卡累利阿樺木和其他俄國木材制造的家具，特別是那些由農奴工匠制造、造型更為淳樸的，開始與貴族宅邸中進口的高級家具一爭高下，在貴族休憩的私人空間甚至取而代之。亞歷山大·奧斯特曼——托爾斯泰伯爵是1812年的戰爭英雄，在圣彼得堡的英式堤岸上擁有一座華麗的宅邸。會客室四面鑲嵌著大理石墻壁和鏡子，是美輪美奐的法蘭西帝國裝飾風格，但是1812年之后，他在臥室四周碼了一圈原木，使它看起來像一座農民的小木屋。[[101]](#101_1)

娛樂也在走向俄羅斯化。在彼得堡的舞會上，原來占統治地位的都是歐式舞蹈，1812年以后，普利亞斯卡舞（pliaska）以及其他俄羅斯舞蹈成為一種時尚。奧爾洛娃伯爵夫人以跳這些鄉村舞蹈而聞名，她認真學習過這些舞蹈，并在莫斯科的舞會上表演。[[102]](#102_1)但是，還有類似娜塔莎·羅斯托夫這樣的貴族婦女，從某種角度來看她們汲取了這些舞蹈的精神，就像呼吸著“俄羅斯的空氣”一樣。埃琳娜·戈利岑，這位公爵夫人在1817年彼得堡的新年舞會上第一次跳起了普利亞斯卡舞。“沒有人教過我如何跳普利亞斯卡。（我之所以會跳）僅僅是因為我是一名‘俄羅斯女孩’。我在鄉村長大，當我聽到鄉村歌曲《女仆去取水》的副歌響起時，便情不自禁地張開雙臂舞動起來。”[[103]](#103_1)

去鄉村消閑以另一種方式展現了被“重新發現”的俄式生活。正是在這個時候首次出現了鄉村別墅，盡管要到19世紀的后幾十年里，位于鄉村或者郊區的避暑別墅才開始大規模地建設（契訶夫著名的《櫻桃園》就是以此為背景）。18世紀彼得堡的大貴族都租住鄉間別墅。巴甫洛夫斯克和彼得霍夫是他們最喜歡的兩個度假勝地，在那里能夠逃避城市的熱浪，呼吸松樹林或者海邊的清新空氣。歷代沙皇在這兩個地方建造了許多細致考究的夏宮，并且都帶有供游玩的巨大花園。19世紀早期，建設鄉村別墅的風潮蔓延到了中小貴族階層，他們在鄉下建起了規模小一些的宅子。

跟城里宮殿那莊嚴的古典主義風格相比，鄉間別墅具有一種簡樸的俄羅斯風格。它通常是一座兩層的木制建筑，周圍是一圈夾層走廊，房子上飾有雕花窗戶，門框上雕刻著農家屋子上常見的花紋，盡管一些華麗的鄉村別墅可能會在房子前面加上古羅馬樣式的拱門和柱子，顯得極不協調。鄉村別墅是俄國人休閑的去處：到樹林里摘蘑菇、做果醬、用茶炊（samovar）煮茶喝、釣魚、上澡堂，或者就像岡察洛夫的奧勃洛莫夫一樣，穿著東方式的大袍，慵懶地度過一整天。在鄉下過上一個月，貴族得以擺脫宮廷和官員生活的壓力，在一種俄羅斯式的環境中更為自在。這個時候摒除一切正式的制服，換上一身休閑的俄式服裝，是一件再普通不過的事了。簡單的俄式食物代替了美味佳肴，而一些菜肴，例如用克瓦斯做成的夏季湯（okroshka）、魚肉凍和腌蘑菇、茶配果醬，或者是櫻桃白蘭地，實際上已經變成了鄉村別墅這種生活方式的代名詞。[[104]](#104_1)

在所有的鄉村休閑活動中，打獵是最為全國性的一項運動。它將貴族和農奴團結起來，因為他們同臺競技，又是同胞。19世紀早期是狩獵的鼎盛時期——這與1812年以后貴族重新發現了“莊園生活的美妙之處”密不可分。有些貴族放棄了政府部門的官職，隱退鄉間，過上充滿戶外活動的生活。《戰爭與和平》中羅斯托夫家的“大叔”就是個典型的例子：

“大叔，您為什么不做官？”

“做過，后來放棄了。我不太適合那種工作……完全一竅不通。我看你倒是挺適合的——我的腦子不夠用。至于打獵嘛，那就是另外一回事咯……”[[105]](#105_1)

俄羅斯有兩種狩獵形式——一種是帶上一群獵犬的大規模正式狩獵；另外一種較為簡單，一個人徒步，帶上一只獵犬和一個農奴作伴，就像屠格涅夫的不朽名作《獵人筆記》（1852）所描寫的那樣。正式狩獵在形式上與軍隊的出征很相似，通常會持續幾周時間，由幾百名騎手、龐大的狗群和大批農奴獵手組成的隊伍，在貴族的莊園安營扎寨。梁贊省的貴族首領列夫·伊斯梅洛夫“出征”時帶了3000名獵手和2000只獵狗。[[106]](#106_1)門登男爵保留了一支統一穿猩紅色制服的農奴精英獵手，以及一群為狩獵特別準備的阿拉伯馬。他們出發時，由男爵領頭的隊伍包括幾百輛載著干草和燕麥的馬車，一座為受傷獵狗準備的流動醫院，一個流動廚房以及大量的仆人，男爵家人傾巢而出，只留下他的妻子和女兒，由一個侍者和一名男孩作伴。[[107]](#107_1)這種類型的狩獵要求貴族擁有大量的農奴和幾乎所有的土地——如此現象在1861年農奴制廢除以前一直存在。它跟英國的狩獵方式很相像，既嚴肅又沉悶，嚴格遵守社會的等級制度，而農奴獵手即便沒有跟獵狗一起奔跑，也顯然處于從屬地位。

相比之下，屠格涅夫的狩獵則相對要平等一些，而且是一種明顯的俄羅斯風格。當貴族和他的農奴伙伴一起出去打獵時，他將莊園的文明拋在腦后，進入了農民的世界。地主和農奴正是通過這種活動聯系在一起。他們的衣著相似；歇腳時他們吃的是同樣的東西，喝的是同樣的飲料；他們并肩睡在農家的屋舍和谷倉里；而且就像屠格涅夫的《獵人筆記》所描繪的那樣，他們暢談各自的生活，那種傾心的態度使他們往往結成親密而長久的朋友。[[108]](#108_1)這比那種圍繞著打獵所形成的“男性友誼”更有凝聚力。對地主而言，徒步狩獵是一次長途的鄉間旅行，與未被發現的農村土地的一次邂逅；至于能打到多少只鳥或者野獸，這幾乎是無法預計的。在《獵人筆記》那極富抒情意味的最后一章中，講述者在總結打獵的種種樂趣時，幾乎沒有提到打獵這件事情本身。美妙的文字中浮現出的，是獵手對俄羅斯這片土地深深的熱愛，以及它那隨著四季變化而變換的美麗景色：

夏天7月里的早晨！除了獵人，有誰體會過黎明時候在灌木叢中散步的樂趣？你的腳印在白露沾濕的草上留下綠色的痕跡。你用手撥開濡濕的樹枝，夜里蘊蓄的一股暖氣立刻向你襲來；空氣中到處充滿著苦艾的新鮮苦味、蕎麥和三葉草的甘香；遠處有一片茂密的橡樹林，在陽光底下發出閃閃的紅光；天氣還涼爽，但是已經覺得炎熱逼近了。過多的芬芳之氣使得你頭暈目眩。灌木叢沒有盡頭……只是遠處某些地方有一片黃燦燦的成熟了的黑麥，一條條狹長的粉紅色的蕎麥田。這時候一輛大車軋軋地響出；一個農民緩步走來，把他的馬預先牽到陰涼的地方……你同他打個招呼，就走開了；你后面傳來鐮刀的響亮的鏗鏘聲。太陽越升越高。青草立刻干了。瞧，已經開始熱起來。過了一個鐘頭，又一個鐘頭……天邊變得暗沉沉的；靜止的空氣發散出火辣辣的炎熱。[[109]](#109_1)

俄羅斯風格的服裝在1812年以后極為流行。在圣彼得堡的舞會和招待會上，上流社會的夫人小姐們開始穿起了民族服裝，她們在外面套一件無袖的對襟長袍，再戴上古老的莫斯科公國時期的頭巾。在19世紀的第二個十年，俄羅斯農民戴的頭巾在貴族婦女中非常受歡迎。歐洲在18世紀的最后幾十年興起了佩戴東方風格頭巾的風尚，俄羅斯人則亦步亦趨，從印度進口頭巾。但是1812年以后俄羅斯農民戴的頭巾大為流行，農奴工坊一躍成為時尚產業的主要中心。[[110]](#110_1)俄羅斯式長袍（kapot）本是農村婦女和外省商人妻子的傳統服裝，早在18世紀80年代就進入了高級時裝行列，因為葉卡捷琳娜二世喜歡穿它，但是大規模流行還是從1812年開始。長衫和晨袍（khalat，一種美妙的家居服或者說晨衣，可以穿著它在家里休息或會見客人）重新在貴族男子中間流行起來。一種通常由農民穿的短袍（podyovka）也出現在了貴族的衣櫥里。穿上這類服裝并不僅僅意味著放松和感到自在；用一位回憶錄作者的話來說，它是“有意識地表明自己的俄羅斯人身份”。[[111]](#111_1)1827年畫家特羅皮寧為普希金畫了一幅肖像畫，畫中的普希金穿著一件晨衣，畫作生動地描繪出詩人身著民族服裝時那種悠然自得的神情。

19世紀20年代，“自然”裝束在貴族婦女中風靡起來。新時代的“美”著重強調古代女性和俄羅斯農民的純潔之美。菲德爾·布呂尼為季娜伊達·沃爾孔斯卡婭畫的肖像畫（1810）就體現了這種風格。實際上，按照社會上流傳的說法，正是她那簡單的裝束引起了多情的沙皇的關注，[[112]](#112_1)沙皇自己非常容易為自然的魅力所折服。[§§](#SSSS_3)婦女們穿起了棉質的裙子。她們梳著簡單的發型，抵制濃妝艷抹，因為這種對不加修飾的天然之美的追求，要的正是蒼白的臉色。[[113]](#113_1)

從18世紀晚期開始，這股追求天然和簡單的風尚便席卷了歐洲。婦女們扔掉了撲粉的假發，摒棄像麝香這樣氣味濃烈的香水，改為使用清淡的玫瑰水，以便透出干凈的體香。這種風尚是在盧梭和有關自然美德的浪漫主義觀點的影響下發展起來的。但是在俄羅斯，這種對天然之美的追求另有民族主義的一面。它和人們必須脫去一層層文明的外衣才能揭露俄羅斯人的個性特征這個觀點相聯系。普希金《葉甫蓋尼·奧涅金》中的塔季揚娜，就是俄羅斯人這種自然天性在文學上的化身——以至于貴族婦女著裝的樸素風格被稱為“奧涅金”。[[114]](#114_1)讀者將塔季揚娜看成一位“典型的俄羅斯女性”，她的天性體現在她對童年時期鄉下生活的回憶：

對我來說，奧涅金，所有的這些輝煌，

我的這種令人感到疲倦的光彩生活，

偉大的世界對我俯首帖耳，

王親貴族們在我那時髦的家里用餐——

這些都是空虛……我寧愿將

這種喬裝打扮的破爛生活，

這個亮閃閃的，充滿各種煙霧的嘈雜世界，

換成我的書本，和老家那簡簡單單的

既有散步也有花朵的快樂，

換成那些我曾經熟悉并一直縈繞在我心頭的東西……

那時，我第一次遇見你，奧涅金；

換成小教堂墓地那些陰涼的樹蔭，

那是我可憐的保姆現在安息的地方

那里豎著一個十字架，在樹枝之下。[[115]](#115_1)

此外，普希金的作品還對1812年那代貴族階層典型復雜的歐洲——俄國意識進行了微妙的探索。文學評論家維薩里昂·別林斯基說《葉甫蓋尼·奧涅金》是一部俄羅斯生活的百科全書，而普希金本人則在最后幾節中，提出了小說是生活之書這個理念。在其他作品中，人們無法如此清楚地看到文化傳統對俄羅斯人自身意識的內在影響。實際上，這部小說在很多方面都體現了生活和藝術之間復雜的相互作用這個重要命題。塔季揚娜性格中的包容天性是她所處文化世界的象征。有時她在讀一本浪漫小說，有時又在聽她的保姆講那些充滿了迷信色彩的民間故事。她被歐洲和俄羅斯這兩個引力場撕成兩半。她的名字，塔季揚娜，正如普希金在腳注中所強調的，來源于古希臘，然而在俄羅斯卻是“普通人才用的名字”。[[116]](#116_1)在墜入愛河時，塔季揚娜同樣受到了歐化的俄羅斯和農民的俄羅斯這兩種不同文化標準的影響。作為一名來自外省而且涉世未深的年輕女孩，她生活在浪漫小說描繪的幻想世界，并且用這些字眼來理解自己的情感。她很自然地愛上了奧涅金這個拜倫式的人物，而且，就像她讀過的那些小說中的女主人公一樣，她寫信向他表白。然而，當害了相思病的塔季揚娜問她的保姆是否戀愛過時，展示給她的卻是一種截然不同的文化，在這種觀念中，浪漫的愛情是從國外來的奢侈品，順從才是女人的主要美德。這位農奴出身的保姆告訴塔季揚娜她是怎么在13歲就出嫁，而丈夫是一個她從未見過的比她還小的男孩：

我簡直嚇壞了……眼淚不停地流；

我不住地抽泣，他們解開我的辮子，

唱著歌把我送到教堂的門口。[[117]](#117_1)

兩種文化的碰撞預示了塔季揚娜自己的艱難處境：是追求她自己的浪漫理想還是犧牲自我，接受傳統的“俄羅斯”方式（這正是瑪麗亞·沃爾孔斯卡婭所選擇的道路，她放棄一切跟隨十二月黨人的丈夫去了西伯利亞）。奧涅金拒絕了塔季揚娜——他把她看成一個天真的鄉下姑娘，接著，在決斗中殺死朋友連斯基之后，奧涅金消失了幾年。在此期間，塔季揚娜嫁給一個她并不愛的男人，據我們所知，這個人是一名1812年的戰斗英雄，在宮廷“很受歡迎”。塔季揚娜一躍成為圣彼得堡著名的宴會女主人。奧涅金現在回來了，并愛上了她。在祖國大地幾年的四處游歷總算改變了這位圣彼得堡曾經的紈绔子弟，最終他發現了她的自然之美，她的“毫不做作，也不愚蠢地模仿別人”。但塔季揚娜選擇忠于自己的結婚誓言。她似乎已經接受了她作為俄羅斯人應遵守的規矩，也看透了浪漫愛情不過是虛幻的泡影。在瀏覽了奧涅金書房中的藏書之后，她最終理解了他性格中的虛幻之處：

一個披著哈羅德斗篷的莫斯科人，

矯揉造作集于一身，

滿口流行的詞匯……

單純的模仿，只不過是個無賴？[[118]](#118_1)

但即便這時，塔季揚娜依然對奧涅金說，

我愛你（我為什么要掩飾呢？）

但我現在是另一個人的妻子，

而我將一生都忠于他。[[119]](#119_1)

從中我們可以看出兩種文化交織的重大影響。這些詩句改編自一首廣為傳唱的俄羅斯民歌。在普希金的年代，人們認為這首歌的歌詞是彼得大帝所作，普希金的叔叔將它譯成了法語。塔季揚娜可能看過一期舊的《法國信使報》。然而她也可能從農奴保姆那里聽說了這首歌。[[120]](#120_1)這是一個典型例子，展現普希金時代歐洲文化和俄羅斯本土文化之間復雜的互相影響。

普希金自己是俄羅斯歌曲和俄羅斯傳奇的行家。丘克羅夫的《俄羅斯迷信集》（1780—1783）和列夫申的《俄羅斯傳說》（1788）是普希金書架上被翻舊了的兩本書。他是聽著親愛的保姆阿林娜·羅季奧諾娃的農民故事和迷信長大的，阿林娜成了塔季揚娜保姆的原型。“媽媽”羅季奧諾娃是一個極有天賦的講故事好手，從普希金后來對她講的故事的記錄手稿來看，她精心改編了許多普通的故事，使之變得豐富而且翔實。[[121]](#121_1)在1820—1824年流放南方期間，他認真地搜尋民間的風俗傳統，特別是那些有關哥薩克的。接著，在1824—1826年流放米哈伊洛夫家族莊園的這段時間里，他又收集起歌曲和傳奇來。利用這些素材，普希金創作了他的第一部重要詩作《魯斯蘭與柳德米拉》（1820年，一些評論家抨擊這部詩作不過是“農民詩歌”），以及他生命最后幾年所創作的一些風格固定的“童話”，例如《沙皇薩爾坦的故事》。然而他毫不猶豫地將俄羅斯的傳奇與拉封丹的寓言和格林兄弟的童話這些源自歐洲的故事結合起來。在《金雞的故事》一書中，他甚至利用了偶然發現的一本華盛頓·歐文的《阿爾罕布拉的傳說》（1832年的法文版），借用書中的《阿拉伯占星家的傳說》這個故事。就普希金而言，俄羅斯是西方和世界文明的一部分，而且，假如他將所有這些元素按照俄羅斯的風格進行文學再創作，并不會削弱這些“民間故事”的可信度。由此可見，蘇聯的民族主義者認為普希金的故事直接取材于俄羅斯民間，這種看法是多么具有諷刺意味。[¶¶](#PP_3)

普希金死于1837年，這時文學作品中使用民間故事已經變得非常普遍，而且幾乎是文學上取得成功的一個必要條件。與其他西方經典的文學作品相比，俄羅斯的文學作品更加植根于口述故事的傳統，這也是它們獨特的感染力和原創性的來源。普希金、萊蒙托夫、奧斯特洛夫斯基、涅克拉索夫、托爾斯泰、列斯科夫和薩爾蒂科夫——謝德林——他們在某種程度上都可看作民俗研究者，他們都曾經在自己的作品中使用過民間傳說，但是沒有一個人能像尼古拉·果戈理那樣捕捉到民間故事的精髓。

果戈理實際上是烏克蘭人，而且，如果不是因為普希金（普希金是他的導師，而且他的主要作品《欽差大臣》和《死魂靈》情節的現實原型就是從普希金那里來的），他可能會一直用米爾哥羅德當地的農村方言寫作，果戈理的父親是烏克蘭當地一位有名的作家（盡管他的作品在沙皇的法律政策下無法出版）。果戈理童年時期就愛上了當地農民淳樸的方言。他喜歡他們的歌曲和舞蹈、那些恐怖和滑稽的故事，后來他自己筆下那些彼得堡的奇妙故事正是從這些故事中吸取了靈感。他首先是以“紅頭發的養蜂人潘科”而出名，這是他在一本暢銷故事集《狄康卡近鄉夜話》（1831—1832）中所用的筆名，這本書滿足了讀者對烏克蘭民間故事的狂熱興趣。阿拉丁的《科丘別伊》、索莫夫的《海爾達馬其》和庫爾任斯基的《哥薩克的帽子》都在俄國首都大賣。果戈理如果沒有野心的話那他就不是果戈理了，1828年，剛從學校畢業的他就跑到彼得堡追尋他的文學夢。他白天是一名卑微的職員（他的小說中都充斥著這種人），夜里就在他那間閣樓里孤獨地寫作。他纏著他的媽媽和妹妹給他寄烏克蘭歌曲和諺語的詳細資料，甚至要求她們買一些當地農民穿的衣服，裝在一個皮箱里寄給他。讀者會喜歡“真實可信”的《狄康卡近鄉夜話》。一些批評家認為這些故事被一種“粗俗”而且“不得體”的民間語言給毀了。然而這些故事的語言正是它最為成功的地方。它完美地反映了富有音樂般節奏的鄉村語言——這就是為什么穆索爾斯基和里姆斯基——科薩科夫要將果戈理的故事進行改編的原因之一（如未完成的作品《索羅欽集市》以及《圣約翰的荒山之夜》、《五月之夜》）——而且這樣一來所有人都能理解。在《狄康卡近鄉夜話》的校樣階段，果戈理拜訪了排字工人。“奇怪的事情發生了，”他跟普希金說，“我剛打開門，工人一看到我就哈哈大笑，趕緊把頭扭過去。我有些吃驚，想知道發生了什么。印刷商解釋說：‘你寫的東西太有意思了，排字工人都被你逗得樂得不行。’”[[122]](#122_1)

隨著像果戈理這樣的作家開始在寫作中運用一些習慣性口語，日常用語漸漸地進入了文學領域。文學語言就這樣掙脫沙龍的束縛，可以說是乘風而去，進入了市井街頭。它呈現俄國人說話的韻律，在描述普通事物時不再一味使用法語借詞。萊蒙托夫的詩就充滿了這種民間語言的節奏和表情，這些都來源于他所記錄的農民話語。他的敘事詩《商人卡拉什尼科夫之歌》（1837）就模仿了古老的民間英雄歌謠（bylina）的風格；而他那部出色的愛國主義詩歌《博羅季諾》（1837年，為紀念拿破侖戰敗25周年而作）就從農奴士兵的角度重現了戰場上的英雄氣概：

整整三天我們都在任意射擊，

我們知道我們還沒有使他們氣餒，

雙方都不想投降。

每一位士兵都認為戰爭應該結束：

因為，我們打過仗嗎，還是我們只是假裝打過？

接著那關鍵性的一夜到了，

夜幕降臨在這個生死攸關的戰場上。[[123]](#123_1)

俄羅斯音樂同樣在與民間歌曲的融合中找到了民族之聲。第一部《俄羅斯民間歌曲集》于1790年出版，由尼古拉·利沃夫收集，伊凡·普拉奇注釋。獨特的農家小調——不停變換的音調和不均衡的節奏，成為從穆索爾斯基到斯特拉文斯基俄羅斯音樂風格的特點——經過變更，變得符合西方的音樂程式，這樣就能在傳統的鍵盤樂器的伴奏下演唱這些歌曲（俄羅斯那些擁有鋼琴的階層需要讓他們的民間音樂變得“順耳”）。[[124]](#124_1)利沃夫和普拉奇的這本合集迅速走紅，很快又再版了幾次。整個19世紀，這部歌曲集都被作曲家們拿來尋找“真正的”民間音樂，因此幾乎俄羅斯所有的民歌曲調，從格林卡到里姆斯基——科薩科夫，都來源于利沃夫和普拉奇。西方的作曲家也從這本書里尋找充滿異國情調的俄羅斯風格和“俄羅斯主題”。貝多芬就從利沃夫的選集中借鑒了兩首歌曲，用于創作“拉祖莫夫斯基”弦樂四重奏（作品第59號），這部作品是1805年貝多芬受俄羅斯駐維也納大使拉祖莫夫斯基伯爵的委托創作的，當時正值俄奧兩國關系最好的時候，兩國結為盟友共同對抗拿破侖。其中一首歌曲就是著名的“斯拉瓦”（意為“光榮”）合唱曲——后來被穆索爾斯基用于歌劇《鮑里斯·戈東諾夫》的加冕典禮現場——貝多芬作品第59號“俄羅斯主題”的主旋律，三部弦樂四重奏中第二部第三樂章。它原本是一首“慶典曲”（sviatochnaya），是俄羅斯女孩在新年玩占卜游戲時所唱的歌。少女們會將一些小玩意兒放進一碟清水里，哼唱著一個一個地取出來。這首簡單的曲子在1812年戰爭期間成了偉大的民族大合唱——在合唱中，沙皇的名字取代了占卜里的神，后來的版本還加入了一些軍官的名字。[[125]](#125_1)

格林卡的《為沙皇獻身》（1836）一劇同樣體現了國家對這一農民主題的運用。高潮部分那首同名的“光榮”大合唱，實際上成了19世紀的第二國歌。[\*\*\*](#_194)米哈伊爾·格林卡很早就接觸俄羅斯音樂。他的爺爺一直擔任諾沃斯帕科（斯摩棱斯克的一個地區，以刺耳的教堂鐘聲而聞名）地方教會的音樂主管，他的叔叔則擁有一支以演奏俄羅斯歌曲而聞名的農奴管弦樂隊。1812年，格林卡的家鄉遭到了正向莫斯科進軍的法國士兵的蹂躪和搶劫。盡管當時格林卡只有8歲，但是這次事件肯定激發了他后來創作《向沙皇獻身》的愛國熱情。這部歌劇的情節來源于農奴士兵，它講述了伊凡·蘇薩寧的故事，他來自科斯特羅馬，是米哈伊爾·羅曼諾夫（羅曼諾夫王朝的創立者）莊園的農奴。根據傳說，1612年冬天，波蘭入侵了當時正處于“混亂時期”（Time of Troubles，1605—1613）的俄羅斯，他們來到科斯特羅馬，想在米哈伊爾登基的前夕殺死他。蘇薩寧為波蘭軍隊指了錯誤的方向，從而救了米哈伊爾一命。他獻出了自己的生命，但是卻挽救了整個王朝。英勇犧牲的蘇薩寧與1812年農奴士兵的明顯具有相似的命運，激發了民眾對蘇薩寧這個傳奇人物的極大興趣。雷列耶夫寫過一個關于蘇薩寧的著名芭蕾舞劇，米哈伊爾·扎戈斯金（Mikhail Zagoskin）則有兩部暢銷的小說，背景分別設在1612年和1812年。

格林卡說，他的歌劇可以理解成波蘭音樂和俄羅斯音樂之間的一場戰爭。波蘭人表現為波洛涅茲舞曲和瑪祖卡舞曲，而俄羅斯人則體現為他自己改編的民間和城市歌曲。格林卡應該感激民間傳說，是民間傳說使他成為俄羅斯第一位具有典范意義的“民族作曲家”；《向沙皇獻身》具有“俄羅斯歌劇”的典型特點，國家規定所有重大的國家典禮都必須演奏這部歌劇。然而事實上這部歌劇使用的民間曲調（形式上較為明顯的）相對來說很少。格林卡吸收了民間音樂的風格而且表達了它的基本精神，但是他寫的完全是屬于自己的音樂。他融合了俄羅斯農民樂曲的特征和歐洲音樂的形式。用詩人奧多耶夫斯基的話來說，他顯示出“俄羅斯的小調也可以提升為一種悲劇風格”。[[126]](#126_1)

繪畫也在向俄羅斯鄉村靠攏。18世紀的高雅藝術要求將農奴排除在所有嚴肅藝術形式的表現對象之外。古典規則要求藝術家應該體現普世的主題：描繪古代或者《圣經》中的場景，并以永恒的希臘或者意大利風景為背景。俄羅斯的世俗繪畫發展得很晚，直到18世紀最后幾十年才興起，而且所表現的普通人形象被浪漫化：田園風光中胖乎乎的村娃或者是順從的“鄉下人”，臉上都帶著固定不變的表情以表示他們也有人的感情。這些畫是視覺版的感傷小說或者滑稽歌劇，通過講述農奴的戀愛生活和浪漫遭遇來突出他們的人性。然而，隨著1812年的覺醒，一種不同的繪畫出現了——這種繪畫著重強調農奴的英勇氣概和尊嚴。

我們可以從典型的1812年之子——阿列克謝·韋涅齊阿諾夫的作品中看到這一點。韋涅齊阿諾夫生于莫斯科的一個商人家庭（他的家族來自希臘），他在19世紀初成為畫家和版畫家之前，是一位在政府部門工作的繪圖員和土地測量員。跟許多俄羅斯文化的開拓者一樣（令人想到了穆索爾斯基），韋涅齊阿諾夫沒有受過什么正規的教育，而且一生都沒有加入美術學院。1812年，他以農奴士兵為題材的一系列版畫引起了公眾的注意。這些版畫的銷量很好，提升了農奴士兵的形象，他們在畫中成了古希臘和羅馬時代的勇士，從那時起農奴士兵被稱為“俄羅斯的赫拉克利斯”。[[127]](#127_1)

1812年戰爭塑造了韋涅齊阿諾夫。盡管不是一名政治家，但是他活動的圈子跟十二月黨人一樣，而且和他們有共同的理想。1815年他通過自己的妻子得到了特維爾的一座小莊園，4年之后，他在那里退休，為村里的孩子建了一座學校，還從微薄的收入中拿出錢來資助幾名農奴。其中一位就是格里高列·索羅卡，他于19世紀40年代給恩師畫了一幅肖像，那慈祥的形象生動地證明了韋涅齊阿諾夫的性格。



《清洗茶炊》。阿列克謝·韋涅齊阿諾夫畫，1820年。版權所有者：圣彼得堡國立艾爾米塔什博物館與莫斯科彼得魯沙美術館。

韋涅齊阿諾夫認識他村子里的每一位農奴——而且把他們原原本本地畫進了他最出色的肖像畫作之中。他傳達了他們的個性特點，正如其他的肖像畫家努力想傳達出貴族的個性特點一樣。這種心理方面的捕捉具有革命性的意義，因為當時的肖像畫家畫的都是“固定的農奴形象”（只有少數幾個例外）。韋涅齊阿諾夫畫的都是人物特寫，這樣就迫使觀眾與農奴面對面，直視農奴的眼睛，并邀請他們進入農奴的內心世界。韋涅齊阿諾夫還開創了俄羅斯風景畫的自然主義一派。特維爾鄉村的特點——它那柔和的綠色和安靜的土地顏色——在他所有的作品中都可以看到。他通過降低天際線來突出平坦開闊土地上的浩瀚天空，以此來表現俄羅斯大地的廣袤無邊——這種技巧來源于圣像畫，后來被史詩風格的風景畫畫家，例如弗魯貝爾和瓦斯涅佐夫所模仿。跟那些學院派的藝術家不同（他們只把風景看成是繪畫的背景，而且模仿歐洲繪畫中的風景），韋涅齊阿諾夫直接從大自然中取景。為了畫《打谷場》（1820），他讓農奴打掉谷倉的后墻，這樣他就能夠畫他們在里面干活的情景。沒有其他畫家像他這樣如此逼真地描繪農村的生活。在《洗甜菜》（1820）中，他讓觀眾的目光投向幾乎占據了整個畫面的三位年輕女工，她們那布滿老繭的骯臟雙手和疲倦的神態。這是首次有如此丑陋的女性形象——它與古典畫派是如此不同——出現在俄羅斯畫壇。然而這些悲傷的人物形象卻贏得了我們的同情，因為他們在面對痛苦時體現出人性的尊嚴。韋涅齊阿諾夫對人類勞作的升華性描繪，在他的許多幅農村婦女畫像中體現得尤為明顯。在可能是他最好的畫作《在犁過的田野：春》（1827）中，他運用了象征手法來刻畫一個懷抱孩子的農村婦女，將俄羅斯女工的典型特征與雕刻作品中古典女英雄的比例相結合。這名田中婦女成了一位農民女神。她是俄羅斯的土地之母。

第五節

跟他們的父輩相比，1812年之后成長起來的俄羅斯貴族更為看重他們的童年。這種觀念的轉變花費了很長時間，但是，19世紀中葉的人們已經能夠從那些回憶錄作者和作家對他們1812年之后成長經歷的回顧中，看到一種全新的對童年歲月的崇拜。這種對童年的懷念與一種對俄羅斯傳統——他們孩提時期通過父親家里的農奴所了解到的——全新的尊崇融合在一起。

18世紀的貴族階層將兒童時代視為進入成年世界的一個準備階段。這個階段越快過去越好，而那些轉型得比較晚的孩子，像馮維辛的喜劇《紈袴少年》中的米特羅凡，就會被認為是傻子。出身上流社會的孩子被要求行為舉止像個“小大人”，而且他們很早就準備好踏入社會。女孩從8歲起就學習跳舞，10歲或者12歲已經開始參加由舞蹈老師在顯赫人士家中舉辦的“兒童舞會”，到了十三四歲，她們就可以出師去參加首次的成人舞會。在《戰爭與和平》里面，娜塔莎·羅斯托夫18歲才第一次參加舞會并和安德烈公爵跳舞，已經算有點晚的了。與此同時，男孩子則早在他們還不能拿劍的時候就報名參加了近衛軍，穿上了制服。年幼的沃爾孔斯基6歲就參加了他父親的軍團（“掛名軍士”）。8歲時他是赫爾松[†††](#_195)精銳部隊的一名軍士，再過一年已成為蘇沃洛夫將軍的副官；盡管，當然了，他要晚些時候（16歲）才真正地在戰場上殺敵。那些天生要做文官的男孩則在八九歲時就被送往寄宿學校，他們在那里被灌輸文官的職業道德，并且像成年的政府工作人員一樣，穿著文官（而不是學校的）制服。既然學校只是培養為國服務人才的搖籃，而且學生滿15歲就可以獲得公職，極少有貴族家庭認為有必要讓他們的兒子在這之后繼續接受教育。實際上，由于官員等級制使晉升主要依靠資歷，任何進一步的學習都是浪費時間，把自己置于不利地位：越早爬上晉升的階梯越好。

回憶錄作者瓦西里·謝利瓦諾夫長在一個有7個男孩的家庭，7個孩子都從小就準備到軍隊服役。他的父親用一種治軍的方式管理家庭，在他面前，孩子們從大到小排成一列，按照嚴格的要求站立，并叫他“長官”。1830年，謝利瓦諾夫17歲，那一年他參加了龍騎兵，從自家莊園到營房的轉變，感覺上應該就是從一個家來到另一個家。[[128]](#128_1)當然，并非所有貴族家庭都像謝利瓦諾夫家那樣軍事化，但是許多父母和孩子之間的關系是參照治理軍隊和國家的基本準則。這種嚴厲情況并非一直如此：17世紀的貴族家庭也許是典型的家長制，但是成員之間的關系非常親密。相反，這一套都是俄羅斯從西方，特別是從英國學來的——盡管它跟許多18世紀被引進到俄羅斯的外國事物一樣，深深地影響著貴族的生活，因而事實上成了19世紀整個貴族階級的典型特征。貴族父母和他們的孩子保持著一定的距離，這通常意味著父母要去看孩子，必須走過長長的走廊，或者是下一截長長的樓梯，來到位于仆人生活區內的一層獨立地下室里。V.A.索洛古布在圣彼得堡皇宮堤岸的一所大宅邸里長大。他的父母住在主樓，而孩子們則跟保姆和奶媽一起住在側翼的房子里，每天只能見父母親一兩面——例如，感謝他們的晚飯（但并不是和他們一起吃），或者在他們出門時跟他們親吻道別。“我們的生活完全隔離開來，”索洛古布回憶道，“而且沒有一絲感情的表露。我們這些孩子可以親吻父母的手，但是卻沒有愛撫，而且我們不得不用正式的法語‘您’（vous）稱呼他們。孩子們必須聽話并遵守嚴格的家規，這些家規幾乎就像農奴的法律一樣。”[[129]](#129_1)尼古拉·沙季洛夫19世紀60年代長在圖拉省一個富裕的地主家庭，他還是個小男孩的時候，便被限制在家里一套單獨的房間里，跟家庭教師住在一起，自己吃飯，連續幾個月都見不到父母。[[130]](#130_1)

當然，冷漠的父親在19世紀的歐洲非常普遍，但是卻鮮有母親像俄羅斯的貴族婦女那樣冷漠。貴族家庭的孩子通常從出生的那一天起就交由奶媽照顧。隨著孩子漸漸長大，許多貴族媽媽不是忙于社交，就是忙于照顧其他更小的孩子，而無法給他們所渴望的關愛。“媽媽非常可親，但是我們很難見到她”，經常可以在19世紀回憶錄作家關于上流社會的描寫中讀到這句話。[[131]](#131_1)安娜·卡列尼娜顯然不是一個模范母親，她對于育兒知識的無知（“我在這里真沒用”）在當時卻比比皆是。[[132]](#132_1)

因此，對于貴族孩子來說，成長時沒有受到父母直接管教的情況也很常見。父母通常將孩子托付給親戚（通常是未婚的阿姨或者奶奶），或者是讓家里的保姆、女仆和其他的仆人照顧。然而仆人自然不敢管教主人的孩子（“小老爺”或者“小夫人”），因此總是縱容他們，讓他們為所欲為。男孩子特別愛調皮搗蛋（“小魔鬼”），他們心里很清楚，保姆不過是農奴，即使她們膽敢去告狀，父母也會偏向自己。社會體制的批評家們（例如作家薩爾蒂科夫——謝德林）認為這種自由鼓勵了貴族孩子對農奴的冷漠態度；他們成年之后會繼續以為他們能主宰所有的農奴，可以隨心所欲地對待他們。這種對農奴自私而殘酷的態度遍及整個沙俄帝國的精英階層，有時，的確可以從童年這個性格形成的關鍵期的經歷中看到一些端倪。舉個例子，如果一名貴族孩子被送往當地的教區學校（這種做法在外省相當普遍），他會隨身攜帶一名年幼的農奴，這個男孩的唯一任務就是當主人在課堂上犯錯時代他受過。這樣一來，貴族孩子怎么可能會有正義感呢？

然而，許多貴族孩子和他們的農奴之間結成了親密且互相尊重的關系。赫爾岑認為孩子們喜歡和仆人待在一起，“因為他們厭倦了客廳，在仆人準備食物的房間里則過得很快樂”，也因為他們有相同的性格：

仆人和孩子之間的這種相似性導致他們互相喜歡對方。孩子痛恨貴族對“成人”的定義及高傲的舉止，他們聰明地認識到，在成人眼中他們只是孩童，但在仆人眼中，他們是“人”。因此跟客人相比，孩子們更愿意和女仆們玩紙牌或者賭牌游戲。客人們和孩子玩游戲時會有種優越感。他們會讓著他們、逗他們玩，而一旦不想玩了，就會立刻停止；一般來說，女仆們，除了陪孩子玩，自己也要玩得開心，這更給游戲增添了趣味。仆人們對孩子忠心耿耿，這種忠誠并不是奴隸式的，而是弱者和淳樸的人之間相互的愛。[[133]](#133_1)

以一種社會學家的筆觸，赫爾岑將他“對壓迫的憎恨”歸結于他童年時期為對抗家中長輩而與仆人結成的“聯盟”。他回憶道：“當我還是個孩子時，維拉·阿爾塔莫諾娃（他的保姆）有時會因為淘氣而嚴厲地訓斥我說：‘等著瞧，你長大后就會跟其他人一樣，變成另一個主人。’我認為這是個可怕的侮辱。這位老婦人大可不必擔心我跟其他人一樣，不管怎么說，我沒有改變。”[[134]](#134_1)當然了，這么寫在很大程度上是為了效果起見——這可是個好故事。然而其他作家同樣聲稱，他們的民粹主義信念都是童年時期和農奴接觸時形成的。[[135]](#135_1)

這些俄羅斯上流社會的男孩，在樓下仆人的世界里度過了他們的童年。他由農奴保姆照顧，保姆和他一起睡在育嬰室里，他哭時抱他，很多時候就像是他的媽媽一樣。他到任何地方都有一位農奴“叔叔”陪伴。即使是上學或者參軍，這位可靠的仆人也會做他的護衛。年輕的女孩也會由一位“毛茸茸的仆人”陪伴——這么說是因為他在制服的外面套了一件毛皮大衣——就像《葉甫蓋尼·奧涅金》中塔季揚娜夢見的那頭“毛茸茸的大熊”一樣：

她不敢向后望，

搖搖晃晃地往前越走越快；

可是怎么都甩不掉他，

這個毛茸茸的總是亦步亦趨的仆人！……[[136]](#136_1)

仆人的孩子不可避免地成為貴族孩子的玩伴——因為在鄉村，方圓幾英里以內都沒有其他相似階層的孩子。跟許多19世紀的回憶錄作家一樣，安娜·勒隆保留了她與村里的男孩女孩一起玩游戲的美好回憶：擊木游戲（gorodki），用骨頭和廢鐵塊玩的擊球（babki和它的許多變種），拍掌——唱歌——跳舞，以及占卜。夏天她和村里的孩子們一起到河里游泳，或者由保姆帶她到其他村子里和更小的孩子玩，后者的媽媽都去打麥子了。到了秋天，她會和村里的女孩子去摘越橘果，做成果醬。她喜歡這些可以進入鄉村世界的時光。父母禁止她這么做，保姆也要她發誓絕不告訴別人，這只能令女孩感到更加刺激。食品儲藏室里溫暖而親密的氣氛是她父母的起居室里所沒有的。“我會早早起床溜到女仆的房間里，她們已經在紡紗了，保姆則在織襪子。我會聽她們講農奴被賣、年輕男孩被送到莫斯科或者女孩出嫁的事情。這些在我父母那里都聽不到。”這些故事使她“開始了解農奴制的含義，并希望生活發生變化”。[[137]](#137_1)



全身淋濕的身著傳統俄羅斯服飾的護士。20世紀初的照片。私人藏品。復制自克洛伊·奧博蘭斯基所著的《照片中的俄羅斯帝國》（London:Jonathan Cape,1979）。

赫爾岑寫道，在貴族家庭和他們的農奴之間，存在著“一條封建的情感紐帶”。[[138]](#138_1)1917年以來，在形成我們看待農奴制觀點的壓迫敘事中，我們已經看不到這條紐帶了。但是它仍然存在于貴族階層對童年的回憶之中，生動地出現在19世紀文學作品的每一頁上，人們可以在俄羅斯的繪畫中感覺到它的精神——如韋涅齊阿諾夫情感充沛的《莊園女主人的早晨》（1823）。

在所有家仆中，那些照看孩子的仆人（女仆、奶媽和保姆）與家庭的關系最為密切。她們形成了一個特殊的社會階層，它于1861年農奴解放之后便隨即消亡。她們因強烈的奉獻精神而與其他的農奴有所區別，盡管今天看來可能令人難以理解，她們中的許多人全部的幸福來自服侍主人。這些女人擁有特別的房間，而且一般受到主人的尊敬和仁慈的對待，她們成為家庭的一員，許多人在停止工作以后很久還被主人贍養著。貴族階層對童年的懷念，就跟他們與這些人之間形成的溫暖而親切的關系有關。

奶媽在俄羅斯貴族家庭中的地位特別重要。在歐洲其他地方母乳喂養已經成為一種普遍的共識之后，俄羅斯人仍然繼續雇用農奴奶媽。19世紀早期的育兒手冊里滿是民族主義者對這種習慣的捍衛，他們聲稱“農家女孩的乳汁可以給貴族孩子帶來一生的健康和純潔的道德”。[[139]](#139_1)通常奶媽會穿著俄羅斯的傳統服裝，有時候甚至會成為畫像的對象——這種風俗在許多家庭都存在過，直到1917年。[‡‡‡](#_196)舍列梅捷夫家的農奴畫家伊凡·阿爾古諾夫就畫過幾幅很可能是奶媽的“佚名農家女孩”。畫師在主人的委托下為這樣的女孩畫像，并將畫像掛在主人的房間里，這個事實本身就很能說明她在俄羅斯貴族文化中的地位。帕維爾·蘇馬羅科夫在回憶18世紀貴族的日常生活時說，奶媽在所有的仆人中享有崇高的地位。家里人會叫她的名字和父名，而不是像對大多數農奴一樣只叫諢名。她也是主人或者女主人在場時唯一可以坐著的仆人。[[140]](#140_1)19世紀的貴族回憶錄充斥著家人對他們老奶媽的熱愛之情，她被當成一位備受敬愛的家庭成員，并可以在家里一直住到老死。安娜·勒隆“比任何人都要”熱愛她的奶媽瓦西里婭，她由于結婚不得不與奶媽分別，這使她“悲傷不已”。她們之間親密的關系（“就像媽媽和女兒一樣”），源于奶媽自己嬰兒的死亡。她由于給安娜喂奶而不得不放棄自己的孩子。對安娜和她的奶媽來說，內疚和代養的情感互相交織。后來，安娜的丈夫死后，她便擔負起照顧老奶媽的責任，讓奶媽搬來和她一起住在家族的莊園里。[[141]](#141_1)

但是在貴族孩子的心目中，最親切的還是他們的保姆。典型的舊式保姆——那種出現在無數的文學作品（從《葉甫蓋尼·奧涅金》到《鮑里斯·戈東諾夫》）中的人——是一位淳樸而善良的俄羅斯農婦，她把孩子們帶大，看著他們玩耍，帶他們出去散步，喂他們吃飯，給他們洗澡，給他們講童話故事，唱歌給他們聽，并且在晚上他們做噩夢驚醒時安撫他們。保姆不僅僅是代理母親，還是孩子愛和安全感的主要來源。“淳樸而且直率，”一位貴族婦女在回憶自己的童年時說，“我從保姆那里汲取了生命的愛的汁液，它們直到現在還滋養著我。有多少忠貞而慈愛的俄羅斯保姆在生活中保護并激勵著她們的孩子，同時在他們的心頭留下不可磨滅的印象。”[[142]](#142_1)

的確，保姆溫柔的照顧持續影響著許多19世紀的回憶錄作者，使他們一直都忘不了童年這個主題。并非他們的成長受到了抑制，而是他們最初的情感被鎖在了過去那個遙遠的房間里，它是對這個事實的一種反思。這些回憶錄作者一次又一次地強調，是他們的保姆教會了他們如何去愛和如何生活。對一些人而言，是保姆善良的天性喚醒了他們的道德情感；對其他人而言，是她那虔誠的宗教信仰把他們帶進了精神世界。“我們的保姆簡直太偉大了！”勒隆回憶道，“她很聰明，一直都很嚴肅，而且非常虔誠；我常常半夜在兒童房醒來，看到保姆跪在房間的門口祈禱，從那里她可以看到許愿燈。我們一起在樹林里散步的時候，她講的童話故事可有趣了。它們使我重新看待森林的世界，并從一種詩意的角度去熱愛大自然。”[[143]](#143_1)這個失落的田園詩般的“俄羅斯童年”（假如它確實存在過的話），包含在這些成年后記憶里與保姆的形象有關的情感之中。“可能這看起來有點奇怪，”A.K.切爾科娃（托爾斯泰秘書的妻子）寫道，“我們的童年時代已經過去40年了，而我們的保姆卻依然活生生地留在我們的記憶里。年紀越大，我腦海里童年的記憶就越是清晰，這些回憶如此生動，以至過去成了現在，在我心中，每一件和親愛的小保姆有關的事情，都顯得格外珍貴。”[[144]](#144_1)

貴族小孩到了六七歲就要離開保姆，轉為由法國或德國家庭教師照管，不久后會被送進學校。與保姆分開，是從童年進入青年和成年世界要經歷的一項痛苦的儀式，就像近衛軍軍官阿納托利·韋列夏金所回憶的那樣。6歲時人們告訴他他將被送往學校，他“被將要和保姆分開這個想法給嚇壞了。我非常害怕，半夜常常哭著醒過來；我會大聲地叫喊，要保姆過來，并懇求她不要離開我”。[[145]](#145_1)從女性伴同的玩樂童年不可避免地轉變為管教嚴厲的男性世界寄宿學校，從講俄語的兒童房到紀律嚴格、孩子們在里面只能說法語的學校，更是加深了痛苦；這些幼小而天真的孩子將不再受到保護，免受成人世界殘酷規則的傷害。忽然之間，他被迫將他表達童年情感的語言拋到一邊，轉而說一種陌生的語言。簡而言之，失去保姆，意味著一個人將被自己的童年情感所折磨。然而對于保姆來說，分離也同樣非常痛苦：

因為費夫羅尼婭·斯捷潘諾娃一直都毫無止境地溺愛我，我成了一個動不動就哭的孩子，和一個不折不扣的膽小鬼，后來我參軍時對此感到很后悔。保姆的影響使所有家庭教師都對我束手無策，于是只好把我送到寄宿學校去。看到我開始長大進入成年人的世界，她感到很不好受。她在整個童年時代都寵溺我，當她看到我跟大哥和我們的家庭教師一起下河游泳，或者是我去騎馬，或者是我第一次使用父親的獵槍，她竟然哭了。幾年后，我成為一名軍官，回到家發現她竟然為我準備了兩間房，但是它們看起來都很像兒童房。她每天會放兩個蘋果在我的床頭。我帶勤務兵回家這件事傷了她的感情，因為她認為照顧我是她的天職。她看到我吸煙時嚇了一大跳，我不忍心告訴她其實我還喝酒。但是她最震驚的，是我要去和塞爾維亞人打仗。她試圖說服我不要去，然后，有一天晚上，她說她要和我一起去。我們可以住在一間小小的鄉下房子里，我去打仗時，她就整理房屋并做好晚飯等我回來。假期一到我們就一起烤餡餅，就跟我們經常做的那樣，戰爭一結束我們就回家，我的胸前戴滿了勛章。那天晚上我睡得很沉，想象戰爭充滿了詩情畫意，就像她所認為的那樣……我比自己想象的更加需要保姆。九歲時，我們的瑞士家庭教師第一次來到家里，父親說我必須從和保姆一起住的房間里搬出來，和我的大哥以及這位卡德利先生一起住。結果證明，沒有保姆我根本就不會脫衣服，也不會洗澡，甚至連上床睡覺都不會。每天夜里不喊她六次，檢查她是否在房間里，我都不知道自己怎么能睡著。穿衣服同樣非常困難。我從來沒自己穿過襪子。[[146]](#146_1)

對于成年以后的貴族男女來說，跟以前的保姆經常保持聯系絲毫也不奇怪；實際上，在保姆年老時贍養她同樣很正常。普希金和他的老保姆非常親近，還將她的形象寫進了他的許多作品里。從某些方面來說，保姆就是他的繆斯——他的許多朋友都承認了這個事實，所以——舉個例子——維亞澤姆斯基公爵才會在寫給詩人的信尾附上一句“向羅季奧諾娃鞠躬，并致以深深的敬意和感謝！”[[147]](#147_1)普希金比任何人都更熱愛他的保姆。從小就與父母疏離的他一直叫她“媽媽”，她死的時候他就像兒子一樣悲傷：

我的朋友這幾天都不太好，

我的年老衰朽的寶貝啊！

你被拋棄在遙遠的樹林里，

一直親切地等著我。

你悲哀地坐在大廳的窗戶旁邊，

仿佛守望著什么，

有時你的毛線針停住了，

停在你那雙現在滿是皺紋的凄涼的手里。

你透過年久失修的大門窺視著漆黑的遠方：

不祥的預感、痛苦、憂慮和恐懼

擠壓著你現在疲倦的胸脯。[[148]](#148_1)

佳吉列夫跟他的保姆的關系同樣非常出名。他從未見過自己的母親，她在他剛出生時就死了。杜尼婭奶奶是他母系家族葉甫雷諾夫莊園上的一名農奴。她曾是佳吉列夫母親的奶媽，作為陪嫁來到他父親位于彼爾姆的莊園。佳吉列夫到圣彼得堡求學時，他的保姆跟他一起住在公寓里，并充當他的管家。《藝術世界》雜志著名的星期一聚會——圍繞雜志而形成的一個圈子，正是這個圈子萌生了俄羅斯芭蕾舞團的概念——一直都在佳吉列夫的公寓里舉行，杜尼婭奶奶就像女主人一樣坐在茶炊的旁邊。[[149]](#149_1)經常出席聚會的畫家萊昂·巴克斯特，在他1906年為佳吉列夫畫的那幅著名的畫像中，將杜尼婭奶奶的形象永遠地保存了下來。

在俄羅斯貴族階層對自己的童年崇拜中，保姆成了一個近乎神圣的人物。沒有其他國家的人對童年如此傷感或者癡迷。哪個地方會有這么多的回憶錄，用如此長的篇幅描繪作者生命開始的最初時光呢？赫爾岑、納博科夫、普羅科菲耶夫——他們終其一生一再地在自己對童年的印象里徘徊。這種崇拜的本質是一種過度膨脹的失落感——失去了祖上留下來的房子，失去了母親或者保姆的悉心照料，失去了童話故事中孩子們所喜愛的俄羅斯鄉村。難怪這些文化精英會如此專情于民間故事——因為它將他們帶回他們快樂的童年，帶回到那些他們白天在樹林里一邊散步一邊聽保姆講故事、夜里則聽著催眠曲入睡的日子。托爾斯泰的《童年·少年·青年》（1852—1857）、阿克薩科夫的《童年時代》（1856）、赫爾岑的《往事與隨想》（1852—1868）、納博科夫的《說吧，記憶》（1947）——這些經典文學作品都將童年塑造成一個極為幸福且令人心醉神迷的國度：

快樂，快樂，無法挽回的童年時代！一個人怎能不愛且珍惜關于它的回憶？那些回憶振作和提升了我的心靈，是我最大的快樂之源。[[150]](#150_1)

俄羅斯人描寫他們童年的方式也很特別。他們全都描繪了一個傳說的世界（阿克薩科夫的回憶錄故意將它寫成一個童話故事），將神話和回憶混淆在一起，仿佛他們并不滿足于回憶，而是從內心深處想把童年找回來，即使需要重塑一遍也在所不惜。納博科夫稱之為“我少年時代傳說中的俄羅斯”，這種渴望尋找它的感情，在貝諾瓦和斯特拉文斯基的《彼得魯什卡》（1911）中同樣存在。這部芭蕾舞劇表達了他們對在圣彼得堡度過的童話般少年時代的聲音和色彩的懷念。這種感情也存在于普羅科菲耶夫創作的有關童年的幻想曲之中，從鋼琴伴奏的歌曲《丑小鴨》（1914）到“童話故事的交響曲”《彼得和狼》（1936），這些作品的創作靈感都來源于他小時候聽到的睡前故事。

第六節

“噢，求你了，阿媽，跟我講講法國人是怎么來到莫斯科的。”赫爾岑如此展開他那本令人贊嘆的回憶錄《往事與隨想》，這是俄羅斯最偉大的文學作品之一。生于1812年的赫爾岑特別喜歡他的保姆給他講那一年發生的故事。他的家人不得不逃離火海中的莫斯科，襁褓中的赫爾岑由母親抱著，正是因為有拿破侖親自簽發的戰時通行證，他們才得以逃到雅羅斯拉夫的莊園。赫爾岑感到極度的“驕傲和快樂”，因為自己“參與了這場偉大的戰爭”。他的童年故事與他所喜愛的俄羅斯民族大事件融合在一起：“莫斯科大火、博羅季諾戰役、別列津納戰役、攻占巴黎，它們都是我的搖籃曲和幼兒故事，是我的《伊利亞特》和《奧德賽》。”[[151]](#151_1)對赫爾岑那一代人來說，1812年的傳奇故事與他們的童年記憶聯系得非常緊密。即使到了19世紀50年代，孩子也依然聽著那一年的故事長大。[[152]](#152_1)歷史、傳說和回憶，這三者相互交織。

對歷史學家尼古拉·卡拉姆津而言，1812年是悲慘的一年。隨著他莫斯科的鄰居紛紛離開去莊園避難，他拒絕“相信這個古老而神圣的城市已經不存在了”，就像他在8月20號所寫下的話那樣，他寧愿選擇“死在莫斯科的墻下”。[[153]](#153_1)卡拉姆津家的房子毀于這場大火，而且由于他從沒想過要轉移藏書，他許多珍貴的書籍也毀于一旦。但是卡拉姆津救回了一個本子——那是一本鼓鼓囊囊記滿了他那部著名的《俄羅斯國家史》（1818—1826）草稿的筆記本。卡拉姆津的著作是第一部真正意義上的民族史——并不僅僅因為它是第一部俄羅斯人寫的歷史，而且還在于它以民族敘事的方式呈現俄羅斯的過去。此前俄羅斯的歷史一直都是些關于僧侶和圣人、愛國主義宣傳的神秘紀事，或者是由德國學者編纂的大部頭文件，既晦澀難懂，也沒有人讀。但是卡拉姆津的《俄羅斯國家史》具有文學作品的特點，兼具嚴謹的學者觀點和小說家的敘事技巧，這使得這部12卷的著作在全國各地廣受好評。卡拉姆津注重他筆下歷史事件主人公的心理動機——甚至不惜憑空捏造——因此他的敘述扣人心弦，令讀者有種閱讀浪漫主義文學作品的感覺。中世紀的沙皇，像伊凡雷帝或者鮑里斯·戈東諾夫，在卡拉姆津的《俄羅斯國家史》中都變成了悲劇主角——現代心理劇的表現對象；他們還走出書本，來到舞臺，出現在穆索爾斯基和里姆斯基——科薩科夫的歌劇中。

1818年卡拉姆津出版了《俄羅斯國家史》的前8卷。“一個月內賣出了3000本——這種事情在我們國家從未出現過。每個人，甚至是上流社會的太太小姐，也開始讀起了她們國家的歷史，”普希金寫道，“這真是出乎所有人的意料。你可以說卡拉姆津發現了古代俄羅斯，就像哥倫布發現了美洲大陸一樣。”[[154]](#154)1812年的勝利引發了一種全新的對俄羅斯過去的興趣和驕傲。在舊觀念影響下長大的人們一直都認為他們的歷史始于彼得大帝統治時期，現在他們開始將目光投向遙遠的過去，去那里尋找他們國家意想不到的力量來源。1812年之后，各種歷史書籍以迅猛的速度涌現。大學紛紛開設講座（果戈理有一次去申請參加圣彼得堡的講座，但是沒有成功）。歷史研究會紛紛成立，許多都位于外省。突然之間，為拯救俄羅斯的過去展開了各式各樣的行動。歷史成為展示所有與俄羅斯的本質和命運有關的惱人問題的舞臺。就像別林斯基1846年所寫的那樣：“我們審問過去，以獲得對現在的解釋和未來的一點線索。”[[155]](#155)十二月黨人的失敗加劇了這種對歷史的癡迷。如果俄羅斯不再沿著成為一個現代憲政國家的西化道路前進（就像十二月黨人和他們的支持者所希望的那樣），那么它真正的命運又是什么？

這正是彼得·恰達耶夫在他那封引起轟動的《哲學書簡》（第一封，1836年）中所提出的問題。他是一名近衛軍軍官，普希金的紈绔朋友。恰達耶夫也是“1812年之子”。他曾參加過博羅季諾戰役，1821年在事業的高峰期退役，接下來的5年他都在歐洲度過。作為一名極端的西化主義者——他甚至改信了羅馬天主教——1825年，他為俄羅斯沒能沿著西方的道路走下去而感到極度失望。這是他寫作《哲學書簡》時的環境——他正“處于一個瘋狂的時期”（他自己承認道），而且曾經試圖自殺。“我們俄羅斯人發明過或者創造過什么呢？”恰達耶夫在1826年寫道，“已經到了停止模仿別人的時候了；我們必須重新坦誠面對自己；我們必須了解真正的自己；我們必須停止說謊并找到真理。”[[156]](#156)《哲學書簡》是揭示這個慘淡且令人不快的真相的一種嘗試。與其說它是一部哲學著作，還不如說它是一部歷史。它總結道，俄羅斯立在“時間之外，沒有過去和未來”，在世界歷史中并沒有發揮作用。羅馬的遺產、西方教會和文藝復興的文明——它們全都和俄羅斯擦肩而過——而現在，過了1825年，這個國家已經淪為一個“文化空洞”，一個“被人類家庭拋棄的孤兒”，只能模仿西方國家但卻永遠無法成為它們中的一員。俄羅斯人就像是他們國土上的游民，對自己感到陌生，沒有自己的民族遺產或者民族特性。[[157]](#157)

現代的讀者——這個世界，媒體上幾乎每個月都要發布一些自揭瘡疤的民族宣言——也許難以理解《哲學書簡》在當時所帶來的巨大震撼。它把每個人腳下的立足之地給抽走了，這些人一直以來都相信“歐化的俄羅斯”才是他們的祖國。反對的呼聲山響，愛國者要求公開起訴這個“殘忍地侮辱了我們的民族榮譽”的“瘋子”。在沙皇的命令下，恰達耶夫被宣布是瘋子，軟禁在家里，由醫生每天上門檢查他的情況。[[158]](#158)但是他寫的卻是很多年以來每一位有頭腦的俄羅斯人心里所想的：那種住在一片荒原或者一個“虛幻國度”（正如別林斯基所說）的強烈感覺，他們害怕自己也許永遠也無法了解這個國家；以及一種強烈的恐懼感，與他們接受西方文明的理由恰恰相反，實際上他們也許永遠也無法趕上西方。保守勢力的勝利引發了一種對“俄國人生活方式”的深深厭惡。維亞澤姆斯基公爵在1828年寫道：“真正的愛國主義，應該包括憎恨她現在的表現。”[[159]](#159)文學評論家納杰日金（他在自己的雜志《望遠鏡》上刊登了《哲學書簡》）1834年寫道：“我們俄羅斯人的創造為零。我們在任何一個學科都沒有貢獻。沒有一個人可以代表俄羅斯立于世界文明之林。”[[160]](#160)

斯拉夫主義者對恰達耶夫所提出的危機反應截然不同。他們首次以獨立的團體出現在19世紀30年代，當時他們和西化主義者進行了公開的辯論，但是他們的根源也是1812年。法國大革命的血腥恐怖，使斯拉夫主義者拒絕接受啟蒙主義的普世價值，而是強調那些使俄羅斯區別于西方的本土傳統。這種尋找一種更為“俄羅斯”式的生活方式，是對1825年起義失敗的一種普遍反應。一旦俄羅斯將明確地背離西化道路，歐化的俄羅斯人便開始探索起那些有別于西方的俄羅斯文化，希望從中找到它的價值——就像屠格涅夫的小說《貴族之家》中的拉夫列茨基：

這位自由思想家開始去教堂望彌撒；這個歐洲人開始到俄羅斯浴室中洗桑拿浴，兩點鐘吃飯，九點鐘睡覺，還讓一個老管家的喋喋不休催他進入夢鄉……[[161]](#161)

斯拉夫主義者首先求助于鄉村父權主義傳統的德行——這點毫不奇怪，因為他們中的大多數人，都生于一個已經在同一地區生活了數百年的地主家庭。康斯坦丁·阿克薩科夫這位最有名也最極端的斯拉夫主義者，一生都在一座房子里度過，與它相依為命，用一位當時人的話來說，“就像蝸牛背著它的殼一樣”。[[162]](#162)他們將普通民眾（narod）理想化，認為他們是民族性（narodnost）的真正承載者。彼得·基列耶夫斯基等信奉斯拉夫主義的民俗學者到鄉村采風，他們認為民歌民謠可以理解為“俄羅斯靈魂”的歷史性表述。這些人虔誠地維護著東正教的理想，主張俄羅斯人的特點便是基督教徒的犧牲和謙卑精神。它是精神共同體的基礎，他們想象，地主和農奴由他們的父權傳統和東正教信仰結合在一起。阿克薩科夫認為，這種“俄羅斯性”體現在傳說中的民間英雄伊利亞·穆羅梅茨身上。在史詩故事中，穆羅梅茨是一名保衛俄羅斯國土的戰士，他抵抗入侵者和異教徒、強盜和魔鬼，“性格溫和且缺乏侵略性，然而為了人民的事業，卻隨時準備參加一場正義的保衛戰”。[§§§](#SSSSSS_3)這些參加過1812年戰爭的農奴士兵身上恰好顯示出這些特點。傳說進入了歷史。

卡拉姆津的《俄羅斯國家史》是一場關于俄羅斯過去和未來的漫長討論的開場白，這場討論貫穿了整個19世紀的俄羅斯文學。卡拉姆津的寫作完全處于君主制傳統的脈絡中，他將沙皇統治的國家和它那些高貴的公仆描繪成一種進步和啟蒙的力量。沙皇和他的貴族發動改革，“人們則保持沉默”，就像普希金在《鮑里斯·戈東諾夫》最后一幕的舞臺說明中所寫的那樣。關于俄羅斯的歷史，普希金擁有和卡拉姆津一樣的國家主義觀點——至少在后期，在1825年他的共和信念（這怎么說都很可疑）崩潰之后是如此。在《普加喬夫史》（1833）中，普希金強調必須有一個開明的君主來保衛國家，才能使國家免受哥薩克叛亂的領導人普加喬夫及其農奴追隨者的可怕暴力（“殘酷而無情的”）傷害。通過突出貴族慈父般的角色——如比比科夫將軍和帕寧伯爵，他們鎮壓了普加喬夫的起義，然而卻向女皇求情，懇求她對老百姓仁慈一點——普希金強調了古老的地主階層對國家的領導作用，他為自己出身于這個階層而感到自豪。

和這些觀點相對應的，是由十二月黨人和他們的追隨者所推動的民主潮流。他們強調俄羅斯人民的反叛精神與熱愛自由，并將中世紀的城市共和國諾夫哥羅德和普斯科夫，以及17、18世紀的哥薩克起義（包括普加喬夫起義）理想化。他們相信普通人一直都是推動歷史前進的（隱形）力量——這一理念主要來自他們對1812年戰爭中農奴士兵的觀察。在回應卡拉姆津的著名格言“國家的歷史屬于沙皇”時，十二月黨人、歷史學家尼基塔·穆拉維約夫用戰斗性的語言作自己研究成果的開篇：“歷史屬于人民。”[[163]](#163)

在歷史學家的這場論戰中，俄羅斯的起源是一個主要的焦點。擁護君主政體者同意“諾曼說”，這一理論首先由18世紀的德國歷史學家提出，認為第一位大公來自斯堪的納維亞（在9世紀時），他是受戰亂中的斯拉夫部落之邀才來到俄羅斯的。這一學說唯一存在的證據是《往年紀事》——這本書寫于11世紀，描繪了862年基輔公國的創立過程——它的寫作可能只是為了合理化斯堪的納維亞人對俄羅斯的征服。隨著19世紀考古學家在俄羅斯南部發現了斯拉夫部落的先進文明，這一理論越來越站不住腳。一個可以追溯到古斯基泰人、哥特人、羅馬人和希臘人時代的文明浮出了水面。然而對專制統治的維護者來說，諾曼說是一個很好的起源傳說——他們假設（實際也的確如此），沒有君主，俄羅斯人將無法管理自己。用卡拉姆津的話來說，在君主統治建立之前，俄羅斯不過是“一塊空蕩蕩的地方”，住著“一些和鳥獸生活在一起的野蠻而好戰的部落”，別無其他。[[164]](#164)對此持反對意見的民主主義者則認為，俄羅斯民族是由本土的斯拉夫部落自然演變而成。根據這種觀點，早在瓦良格人到來之前，斯拉夫人已經建立起了自己的政權，他們的自由共和政體逐漸被外來的君主制所破壞。這種觀點有多個版本，全都由那些相信斯拉夫民族天性熱愛民主的團體所提出：不僅包括十二月黨人，還包括左翼斯拉夫主義者、波蘭歷史學家（他們利用這一點來攻擊統治波蘭的沙皇制度），以及烏克蘭和（后來）俄羅斯的民粹主義者。

辯論的另外一個焦點是中世紀的諾夫哥羅德——在十二月黨人眼中，這個俄羅斯自由最偉大的象征同時也是人民自治權力的歷史證明。諾夫哥羅德和附近的普斯科夫一起，得益于與漢薩同盟的德意志城市所形成的商業聯系，經濟高度繁榮，直到15世紀晚期被沙皇伊凡三世征服而并入莫斯科公國。十二月黨人崇拜這座城市的共和政體。他們將它的市政廳（veche）或者說市民議會，看成一種人民喪失已久的自由象征，一種將俄羅斯與古希臘和古羅馬的民主傳統聯系起來的神圣遺產。“神圣合作社”（1814—1817）的那些年輕成員——其中有幾個是未來的十二月黨人——每次開會都要儀式性地敲響市民大會的大鐘。十二月黨人在他們的宣言中使用了中世紀諾夫哥羅德的用詞，將未來的議會稱為“國民議會”（national veche）。[[165]](#165)在起義遭到鎮壓后，諾夫哥羅德的傳說有了一種新的含義和顛覆性力量。1830年萊蒙托夫寫了一首詩，題為《諾夫哥羅德》（“斯拉夫勇敢的兒子們，你們為何而死？”），詩中哀悼的究竟是中世紀諾夫哥羅德隕落的英雄，抑或是1825年犧牲的自由戰士，作者有意使之模棱兩可。德米特里·韋涅齊阿諾夫在他支持十二月黨人的詩歌《諾夫哥羅德》（1826）中也有同樣的懷舊主題：

偉大的城市，回答我：

你那輝煌的自由哪里去了？

那時你們的聲音是國王的災難，

像鐘聲一樣響徹在喧鬧的市民議會上。

說，那些時光哪去了？

它們如此遙遠，啊，如此遙遠！[[166]](#166)

君主制的擁護者對中世紀的諾夫哥羅德則有截然不同的看法。根據卡拉姆津的觀點，為了建立一個統一的國家，莫斯科不可避免地要征服諾夫哥羅德，這一點也得到了市民的認可。在卡拉姆津看來，這種順從是俄羅斯人民智慧的體現：他們認識到沒有秩序和安全的自由毫無價值可言。諾夫哥羅德市民因此成為第一批同意接受專制統治這個利維坦的人。為了從自己的內部爭吵不休中脫身（城市事務都掌握在一群波雅爾手中，他們專斷腐敗，甚至威脅要把城市賣給鄰國立陶宛），他們選擇了沙皇的保護。跟十二月黨人想象的那種平等和諧的民主共和比起來，卡拉姆津的版本幾乎可以說更接近歷史真實。然而它也是個自我正當化的神話。對卡拉姆津來說，他的《俄羅斯國家史》要提供的歷史教訓非常明顯：共和要比專制更容易走向獨裁——在法蘭西共和國變成拿破侖帝國之后，這個教訓變得尤為深刻。

對那些相互抵觸的俄羅斯歷史迷思而言，1812年的戰爭就是一個爭論的焦點。這一點可由19世紀的人們對它的紀念來反映。對十二月黨人來說，1812年的戰爭是一場人民的戰爭。它是俄羅斯人命運的一個轉折點，從這時起，俄羅斯人從少年變成了成年的公民，而且隨著他們勝利進軍歐洲，俄羅斯本該加入到歐洲這個大家庭中去。但是對于那些希望維護現狀的人來說，這場戰爭標志著神圣的俄羅斯專制政體的勝利，是它將歐洲從拿破侖手中拯救出來。它顯示出沙皇統治的國家是上帝選中的代理者，一個新的歷史時刻已經到來。

沙皇俄羅斯的形象被鐫刻在亞歷山大紀功柱上。具有諷刺意味的是，這根柱子是由法國建筑師奧古斯都·德·蒙弗朗設計的。它矗立在彼得堡的皇宮廣場上，于博羅季諾戰役20周年時落成。柱子上方的天使是沙皇亞歷山大的面容。[[167]](#167)5年之后，在莫斯科可以俯瞰克里姆林宮外墻的地方，開始建造一座更大的紀念俄羅斯君主政體神圣使命的不朽建筑——救世主大教堂。半為戰爭紀念館半為教堂的救世主大教堂，是為紀念1812年莫斯科奇跡般的拯救而建。建筑師康斯坦丁·托恩采用了過去俄羅斯教堂的建筑手法，但是卻將其比例擴大到與帝國相稱的規模。50年之后（1883）這座巨大的教堂建成，成為莫斯科最高的建筑。即使在斯大林1931年將它炸毀（基于藝術的理由，也許判處他死刑也不為過）之后重建的今天，它依然是這座城市的一個重要景點。



圣索菲亞大教堂（諾夫哥羅德）前廣場的俄羅斯千年紀念碑。照片來源：米哈伊爾·米克申。1910年代初。

在整個19世紀，1812年戰爭的兩種形象——民族解放或帝國救贖——人們一直為此爭論不休。其中一方是托爾斯泰的《戰爭與和平》，這部小說從貴族和農奴的角度，講述了一個真正激動人心的民族故事。另一方是用石頭建成的紀念碑、凱旋門和勝利大道，它們以浮夸的“帝國風格”歌頌著俄羅斯強大的力量；或者是柴可夫斯基《1812序曲》中那些轟隆隆的炮聲。即使到了19世紀60年代早期，伴隨著農奴解放運動的覺醒，民族團結的熱情高漲之時，這兩種觀點依然針鋒相對。1862年，1812年戰爭的50周年紀念日恰逢俄羅斯的千年國慶。國慶本來應該于春天在諾夫哥羅德（這個最具有象征意義的地點）舉行，但是亞歷山大二世命令將其推后至8月26日——這是博羅季諾戰役紀念日和他自己1856年加冕的神圣日子。羅曼諾夫王朝試圖通過將這三個紀念日疊加在一起，將自己重塑為由兩次圣戰（1812年和千年前的那次）洗禮過的偉大國家。坐落于諾夫哥羅德的那座花崗巖紀念碑就是其象征。它的外形像一口諾夫哥羅德市民議會的大鐘，外面環繞著一圈浮雕，上面雕刻著各類人物——圣人和公爵、將軍和戰士、科學家和藝術家——正是這些人創造了千年俄羅斯的歷史。大鐘的頂部是俄羅斯之母的形象，她一只手拿著東正教的十字架，另一只手拿著飾有羅曼諾夫家族族徽的盾牌。十二月黨人憤怒了。經過了30年的流放生涯，歸來的沃爾孔斯基對托爾斯泰說，這座紀念碑“是對諾夫哥羅德神圣過去的踐踏，也是對1812年為我們自由而戰的所有英雄的踐踏”。[[168]](#168)

第七節

“他是一位狂熱主義者，神秘而不可思議，同時又是一位基督徒，對新俄羅斯抱有崇高的理想。”托爾斯泰在1859年見過沃爾孔斯基之后寫信給赫爾岑說。[[169]](#169)作為這位十二月黨人的遠房表親，托爾斯泰對自己擁有與沃爾孔斯基同樣的血統感到非常自豪。他3歲那年母親就去世了，他對研究她的家族背景并非只有學術上的興趣：對他來說，這是一種情感上的需要。謝爾蓋·沃爾孔斯基是托爾斯泰兒時的英雄（所有的十二月黨人在與托爾斯泰同時代的進步青年眼里都偶像化了），后來還成為《戰爭與和平》中安德烈·沃爾孔斯基的人物原型。[[170]](#170)托爾斯泰致力于改善農民的生活，甚至自己想成為一名農民的想法，都是受到這位遭流放的親戚影響。

1859年，托爾斯泰在亞斯納亞——博利爾納為農家兒童開設了一所學校，這座沃爾孔斯基家族的古老莊園是母親留給他的遺產，它對托爾斯泰有著特殊的意義。他出生在這座莊園的宅邸里——在一張墨綠色的皮沙發上，這張沙發他一直都放在書房里，陪伴他寫出多部偉大的小說。他的童年是在莊園度過的，直到9歲那年，他才和父親一起搬到莫斯科。亞斯納亞——博利爾納不只是一座莊園，這塊小小的俄羅斯土地還是他祖先的棲居地，是保留他童年記憶的地方，也是他的心靈歸屬之地。“任何情況下我都不會出賣這座房子，”1852年托爾斯泰跟他的哥哥說，“它是我最不愿意失去的一件東西。”[[171]](#171)托爾斯泰的曾祖母于1763年購買了亞斯納亞——博利爾納莊園。[¶¶¶](#PPP_3)他的外祖父尼古拉·沃爾孔斯基把它開發為一個文化空間，建造了一座漂亮的宅邸（里面有大量的歐洲藏書），還有風景優美的公園和湖泊、紡紗廠，以及用石頭建成的著名的白色大門（從圖拉到莫斯科的路上，這些大門發揮著驛站的功用）。托爾斯泰還是孩子時就非常崇拜他的外祖父。他想象自己跟外祖父非常相似。[[172]](#172)這種對祖先的崇拜，是托爾斯泰保守精神的核心，在他的小說《魔鬼》（1889）中的尤金身上也有體現：

通常都認為保守主義者是些老人，而那些喜歡變化的都是些年輕人。這并不正確。通常來說保守主義者都是些年輕人：他們想生活卻不去思考該如何生活，而且也沒有時間思考，因此就以他們見過的一種生活作為自己的榜樣。尤金就是這樣一種人。在村子里住下來之后，他的目標和理想就是恢復那種曾經存在過的生活，不是他父親那個年代的……而是他祖父的那個年代。[[173]](#173)

在《戰爭與和平》中，尼古拉·沃爾孔斯基作為安德烈的父親而復活——尼古拉·博爾孔斯基，這位驕傲而獨立的退休將軍，晚年在童山的莊園度過，全部的精力都用于教育女兒瑪麗亞（跟托爾斯泰的母親同名）。

《戰爭與和平》一開始設想是一部“十二月黨人的小說”，以謝爾蓋·沃爾孔斯基的真實故事為基礎松散地組織起來。但是隨著作者對十二月黨人的理解越加深入，他越加意識到他們的思想來源于1812年的戰爭。在這部小說早期的創作（《十二月黨人》）中，這名十二月黨人的英雄在經過30年的西伯利亞流放生涯之后，回到了19世紀50年代晚期騷動的知識分子之中。當時，隨著亞歷山大二世于1855年繼承帝位，第二個亞歷山大王朝剛剛開始，跟1825年時一樣，民眾對政治改革寄予厚望。1856年沃爾孔斯基正是懷著這種希望回到了俄羅斯，他描繪了一種以現實為基礎的新生活：

謊言。這就是俄羅斯的病因。謊言和它的姐妹，虛偽和玩世不恭。沒有它們，俄羅斯無法生存。然而可以肯定的是，不僅要活下去而且還要體面地活下去。如果我們想誠實地面對自己內心的話，我們必須承認，假如俄羅斯不能以有別于過去的方式存在的話，那么她根本就沒有必要存在。[[174]](#174)

真實地生活，或者，更重要的是，在俄羅斯真實地生活——這些就是托爾斯泰生活和工作中遇到的問題，也是《戰爭與和平》主要關心的問題。它們首先是由1812年那些人明確提出來的。



瑪利亞·沃爾孔斯基及其兒子米沙。銀版照片。1862年。復制自克里斯蒂·蘇斯蘭所著的《西伯利亞公主：瑪利亞·沃爾孔斯基與十二月黨人流亡者的故事》（London:Methuen,1984）。

解除沃爾孔斯基的流亡令是新沙皇上臺后的新措施之一。在1826年被流放的121名十二月黨人中，只有19位于1856年活著回到了俄羅斯。謝爾蓋已經受到沉重的打擊，而且他的身體從未真正地從西伯利亞的艱苦勞作中康復過來。雖然被禁止在圣彼得堡和莫斯科定居，然而他卻是斯拉夫主義者在莫斯科聚點的常客。在他們看來，他身上有著典型的“俄國人”特點，個性溫和、吃苦耐勞、生活簡樸而且親近大地。[[175]](#175)莫斯科的大學生將沃爾孔斯基視為他們的偶像。他留著長長的白胡子和頭發，神情悲傷而富有表現力，“像月亮一樣蒼白纖弱”，他被看成是某個“出現在俄羅斯荒原的基督”。[[176]](#176)作為受尼古拉一世政權鎮壓而中斷的民主事業的象征，沃爾孔斯基是十二月黨人和民粹主義者（19世紀六七十年代以人民的擁護者的姿態出現）之間的一條活紐帶。沃爾孔斯基自己一直忠于1812年的理想。他繼續反對官僚政府和貴族階級的價值觀，同時他繼承了十二月黨人的精神，繼續維護公民的義務并在為人民（國家的具體表現）服務中過一種誠實的生活。1857年他給兒子米沙（當時在阿穆爾地區的軍隊中服役）的信中說——

你知道，我從未試圖說服你接受我自己的政治觀點——它們屬于我自己。按照你母親的計劃，你將朝著政界發展，而且我在你為祖國和沙皇服務時也給了你祝福。但是我一直都教導你在和來自不同階級的同僚相處時，不要帶有貴族的做派。你通過自己的努力取得了成功——沒有通過你奶奶的幫助——得知這一點，我的朋友，將會使我至死都心安。[[177]](#177)

沃爾孔斯基關于祖國的觀點與他對沙皇的看法緊密相連：他將君主看成是俄羅斯的象征。終其一生，沃爾孔斯基都是一名君主制的擁護者——實際上，當聽到尼古拉一世（那位30年前將他流放的沙皇）的死訊時，他像個孩子似的失聲痛哭起來。“你的父親整天都在哭泣，”瑪麗亞在寫給米沙的信中說，“已經是第三天了，我真不知道該拿他怎么辦。”[[178]](#178)也許沃爾孔斯基在哀悼那個他曾經認識的男孩，也許沙皇的死是他在西伯利亞忍受的種種苦難的一種宣泄。但是沃爾孔斯基的眼淚也為俄羅斯而流：他將沙皇看成是將帝國團結在一起的唯一力量，現在沙皇已死，他不禁為他的國家感到擔心。

沃爾孔斯基對俄羅斯君主制的信任從未得到回報。在沙皇的命令下，這名前流放者從西伯利亞回來后幾乎無時無刻不受到警察的盯梢。恢復公爵頭銜和財產的要求也被駁回。而令他感到最傷心的，是政府拒絕將1812年的戰斗勛章退還給他。[\*\*\*\*](#_197)30年的流放生涯依然沒有改變他對俄羅斯的愛。他以極大的興趣關注著發生于1853—1856年間的克里米亞戰爭，并為塞瓦斯托波爾保衛者（其中就有年輕的托爾斯泰）的英雄氣概深深感動。這名年老的戰士（他已經64歲了）甚至要求以下級士兵的身份加入步兵，只是在妻子的懇求下才最終放棄。他將這場戰爭看成是1812年精神的回歸，而且他深信，這一次俄羅斯同樣將在對法作戰中取得勝利。[[179]](#179)

事實并非如此。但是俄羅斯的失敗卻使得沃爾孔斯基的第二個愿望更有可能實現：解放農奴。新沙皇亞歷山大二世是另外一名1812年之子。他曾接受自由派詩人瓦西里·茹科夫斯基的教導，后者1817年曾擔任宮廷教師。1822年，茹科夫斯基讓他莊園上的農奴恢復了自由。他的人道主義對未來的沙皇有著重要的影響。克里米亞戰爭的失敗使亞歷山大意識到，俄羅斯只有拋棄古老的農奴經濟，實現現代化，才有可能打敗西方。貴族們完全不知道該如何從他們的莊園上獲利。他們中的大多數人對農事或會計一無所知。然而他們卻繼續大肆揮霍，由此累積了巨額的債務。到了1859年，三分之一的莊園和三分之二的農奴（為貴族地主所擁有）都已抵押給國家和貴族擁有的銀行。許多小地主幾乎無法養活他們的農奴。解放農奴在經濟上已經變得無可爭議，而且許多地主通過與其他人的農奴簽訂合同，正無可奈何地向自由勞動制度轉變。由于農奴償還款將可用于抵消貴族的債務，經濟上的合理性同樣日益無法抗拒。[††††](#_198)

但是除了金錢之外，還有其他原因。沙皇相信解放農奴是防止發生自下而上革命的一項必要措施。那些參加過克里米亞戰爭的士兵已經習慣了崇尚自由，在亞歷山大統治的頭六年，農奴解放法令頒布之前，全國共發生了500起農民反對地主的起義。[[180]](#180)亞歷山大跟沃爾孔斯基一樣，相信解放農奴——用沃爾孔斯基的話來說——是一個“關于正義的問題……是每一位熱愛祖國的公民在道德上和作為基督徒的義務”。[[181]](#181)就像這位十二月黨人在給普希金的信中所寫的那樣，廢除農奴制是“國家承認農民在過去兩次戰爭中所做出犧牲的最起碼的回報：是時候承認農奴也是公民了”。[[182]](#182)

1858年沙皇任命了一個特別委員會，通過與各地的地主委員會磋商，制定解放農奴的提案。頑固的鄉紳要求有限的改革，或者制定對他們有利的土地轉讓規則。面對種種壓力，委員會在兩年的大部分時間里陷于政治角力的泥沼而停滯不前。沃爾孔斯基一生都在等待這個時刻，他擔心自己“可能在農奴解放法案通過之前就死去”。[[183]](#183)這位年老的公爵對地主貴族并不信任，他明白他們抵制改革的精神，擔心他們有能力阻礙法案的通過或者利用它來增加對農民的剝削。盡管沒有人邀請他參加委員會，但是沃爾孔斯基自擬了一份農奴解放草案，他設想國家銀行向個體農戶貸款，用于購買地主的小塊土地作為自己的私有財產。農戶通過耕種所分配的公有土地來償還貸款。[[184]](#184)沃爾孔斯基的提案和后來彼得·斯托雷平的土地改革方案并無二致，后者于1906—1911年任俄羅斯首相，是沙皇俄國改革的最后希望。假如它能在1861年就實施，那么俄羅斯可能會變成一個更加繁榮的國家。

最后，頑固的地主失敗了，溫和的改革派占了上風，這很大一部分得益于沙皇本人的干涉。1861年2月19日，亞歷山大簽署了《農奴解放法案》。改革并沒有農民想象的那么徹底，許多地方都爆發了叛亂。《法案》允許地主在選擇轉讓的土地時有很大的靈活性——而且由他們定價。大體而言，也許俄羅斯歐洲部分的耕地有一半從地主手中轉變成農民的公有土地，但是確切的比例主要由地主的意愿決定。由于人口的增長，這些土地根本不足以使農民脫離貧困的境地。即使在謝爾蓋·沃爾孔斯基的莊園也存在土地短缺的現象，盡管憑借公爵的影響，那里幾乎全部的土地都轉讓給了農民。到19世紀70年代中期，爆發了農民憤怒的示威行動。[[185]](#185)盡管農民對改革大為失望，但是這次農奴解放依然是一個重要的分水嶺。某種形式上的自由，不管實際是多么有限，最終賦予全體人民，使人們看到民族重生以及地主和農民之間和解的希望。1812年的精神終于取得了勝利——或者說看起來是這樣。

沃爾孔斯基公爵聽到法案公布的消息時，他人正在尼斯。那天晚上公爵參加了俄羅斯教堂的感恩彌撒，在唱詩班的歌聲中他失聲痛哭。那是，他后來說，“我一生最快樂的時刻”。[[186]](#186)

沃爾孔斯基死于1865年——瑪麗亞早他兩年。長時間的流放耗損了他的健康，妻子的死訊讓他幾乎徹底崩潰，但是直到最后一刻他的精神依然完好無損。在生命的最后幾個月里他開始寫回憶錄，死時手里還握著筆，一個描寫被捕后沙皇審問他的關鍵時刻的句子沒有寫完：“皇帝對我說：‘我……’”

在回憶錄的最后，沃爾孔斯基寫了一句話，這句話被審查機關從第一版（直到1903年才出版）中刪掉了。它可以作為他的墓志銘：“我選擇的道路把我帶到了西伯利亞，我在那里流放了30年，但是我的信念一直沒有改變，假如重來一次的話，我還是會這么做。”[[187]](#187)

注釋

[\*](#_166)　這里將稱他們為十二月黨人，雖然他們要到1825年才獲得這個稱號。——原注

[†](#_167)　法語，意為“謝爾蓋先生”。——譯注

[‡](#_168)　米歇爾·內伊（Michel Ney）和路易——尼古拉·達武（Louis-Nicolas Davout）均是拿破侖手下的名將。——譯注

[§](#SS_2)　1859年，沃爾孔斯基的兒子米沙和本肯多夫伯爵的孫女結了婚。他的一位堂兄娶了本肯多夫的女兒。——原注

[¶](#P_2)　原文是法語。——譯注

[\*\*](#_169)　18世紀30年代，納塔利亞·多爾戈魯卡婭（Natalia Dolgorukaya）被準許回到圣彼得堡，她成為俄羅斯歷史上第一個寫回憶錄的女人。——原注

[††](#_170)　他們之間的婚姻問題后來被拉耶夫斯基和沃爾孔斯基家族所掩蓋，相關通信被整個從家族檔案中刪除，這種情況一直持續到十二月黨人被視為英雄的蘇聯時期。然而，還是能夠在檔案中發現他們有所疏離的蛛絲馬跡。——原注

[‡‡](#_171)　這些語言上的辯論涉及一種更加廣泛的沖突，和“俄羅斯”以及它應該是什么樣子有關——是歐洲文明的追隨者還是自成一體的獨特文化。他們期待著斯拉夫派和西化派之間的論戰。斯拉夫主義者直到30年后才作為一個明確的團體出現在政治舞臺，但是“斯拉夫派”這個詞早在19世紀初就被用來描繪像希什科夫那一類的人，這些人更希望“民族”語言是教會斯拉夫語。——原注

[§§](#SSSS_2)　亞歷山大沙皇開始每天沿著宮殿外面的堤岸和涅瓦大街散步，一直走到阿尼奇科夫橋。用回憶錄作者維格爾的話來說，這是“沙皇在有意識地努力，想過一種簡樸的生活”。1800年以前，沒有一個有自尊心的貴族在彼得堡會不乘馬車出行，而且（克里亞茲寧的喜歌劇可以證明）他們會不惜重金從歐洲進口最大的馬車。但是，在亞歷山大的影響下，圣彼得堡興起了一股“跟著沙皇散步”的風潮。——原注

[¶¶](#PP_2)　阿赫瑪托娃由于暗示普希金的一些“俄羅斯故事”可能來源于《一千零一夜》，遭到蘇聯文化主管部門的公開譴責。——原注

[\*\*\*](#_172)　1917年之后有人提議這首《光榮》大合唱應該成為國歌。——原注

[†††](#_173)　Kherson，烏克蘭南部港口城市。——譯注

[‡‡‡](#_174)　藝術家多布任斯基描繪了1917年之前傳統意義上的奶媽出現在彼得堡街頭時的壯觀場面：“她穿著一種‘游行穿的禮服’，一種設計夸張的偽農民服裝，這樣的服飾一直到1914年戰爭爆發才消失。人們通常會看到一位臉頰紅紅的胖奶媽走在裝束時髦的女主人身邊。她穿著綢緞上衣，身披斗篷，還圍著粉紅色的頭巾，如果寶寶是女孩的話；男寶寶則換成藍色的頭巾。夏天奶媽通常會穿彩色的開襟短外套，上面綴著許多小金扣或者玻璃紐扣，和薄紗做成的蓬蓬袖。”——原注

[§§§](#SSSSSS_2)　陀思妥耶夫斯基的看法與此相同。他在1876年寫道，俄羅斯人是一個“具有犧牲精神、追求真理而且知道在哪里可以找到真理的民族，他們的心靈誠實而純潔，就像他們的最高理想之一，他們心目中的圣人、民間英雄伊利亞·穆羅梅茨一樣”。——原注

[¶¶¶](#PPP_2)　維基百科上說是他外祖父買的。——編注

[\*\*\*\*](#_179)　最后，經過幾年的申訴，沙皇終于在1864年將勛章退還給他。但是其他形式的承認則要更晚。1822年，英國藝術家喬治·道受托為圣彼得堡冬宮的“英雄畫廊”（那里收藏著332幅1812年戰爭的軍事將領畫像）創作一幅沃爾孔斯基的畫像。十二月黨人起義之后，沃爾孔斯基的畫像被取了下來，在一排畫像中留下一處空白。1903年沃爾孔斯基的侄子，艾爾米塔什博物館的館長伊凡·弗謝沃洛日斯基，上書沙皇尼古拉二世，要求將沃爾孔斯基的畫像掛回原位。“當然可以，”沙皇回復道，“已經過去這么久了。”——原注

[††††](#_180)　按照農奴解放條款的規定，農民被迫為轉移給他們的公有土地支付償還款。償還款由貴族自己的土地委員會計算，政府于1861年補償給貴族，而農民分49年償還給政府。就這樣，農奴通過為他們的主人付清債務的方式獲得了自由之身。隨著時間的推移，償還款越來越難以收取，這尤其因為農民從一開始就認定它是不公平的。償還款最終于1905年取消。——原注

# 第三章　莫斯科！莫斯科！

19世紀末的圣瓦西里大教堂（莫斯科紅場）。照片來源：David King Collection，London。



第一節

“終于到了，這座著名的城市。”拿破侖從麻雀山上俯瞰莫斯科時說。城里的宮殿和金色穹頂在陽光下閃閃發光，從開闊的平原上伸展開去，他看到遠處有一條長長的黑色人帶蜿蜒著穿過遙遠的城門。“他們要放棄這一切嗎？”這位皇帝驚問道，“這不可能！”[[1]](#1_4)

法國人來到時，整個莫斯科空空如也，如同一個“沒有蜂后的廢棄蜂巢”。[[2]](#2_4)自從8月份斯摩棱斯克陷落的消息傳到城里，集體出逃就已開始，并在博羅季諾一役后達到了高潮。庫圖佐夫的軍隊先是退到莫斯科近郊，最終決定放棄這座城市。富人們（就像《戰爭與和平》中的羅斯托夫家一樣）收拾細軟，駕著馬車奔往他們鄉下的房子。窮人則靠兩只腳，他們扶老攜幼，雞籠放在手推車上，牛群在后面慢慢跟著。一位目擊者回憶說，當時直到梁贊的路上，全都擠滿了逃難的人。[[3]](#3_4)

拿破侖在克里姆林宮駐扎后，有人在它東面圍墻根的攤位放了把火。火是市長羅斯托普欽伯爵下令放的，如此自焚糧草是為了斷絕法軍供給，迫其撤軍。要不了多久整座莫斯科城就成了一片火海。小說家司湯達（當時在拿破侖軍中后勤處服役）形容城里“火光沖天，猶如一座暗紅的金字塔”，它“拔地而起，尖頂直插云霄”。到了第三天，克里姆林宮完全被火包圍，拿破侖只得撤離。根據塞居爾的描述，皇帝“從一片火海中”沖出來，里頭“地板和天花板塌陷，椽子和融化的鐵皮屋頂紛紛往下掉”。他不停地表達自己的憤怒之情，同時也欽佩俄國人的犧牲精神。“多么偉大的民族啊！這些斯基泰人！多么決絕啊！這些野蠻人！”[[4]](#4_4)大火一直燒到1812年9月20日，城里五分之四的建筑都付之一炬。塞居爾再次進入莫斯科時，“只有幾處幸存的房子，散落在廢墟中”。

這座偉大的城市遭受沉重打擊，焦黑一片，散發出一股難聞的氣味。成堆的灰燼和一兩處斷垣殘壁顯示出曾經存在的街道。貧民區里的男男女女衣不蔽體，身上的衣服幾乎都被火燒光了，他們就這么在街頭游蕩，如同一群幽靈。[[5]](#5_4)

未被完全焚毀的教堂和宮殿都被洗劫一空。藏書和其他國寶轉眼成灰。怒不可遏的拿破侖下令炸毀克里姆林宮，來報復這場奪取了他偉大勝利的大火。炸藥破壞了一部分中世紀的圍墻。但是克里姆林宮的成片教堂卻完整地保存下來。三個星期后，下起了第一場雪。冬天悄無聲息地來了，而且來得特別早。法國人在這座燒光的城市里什么補給也指望不上，只好撤退。

托爾斯泰在《戰爭與和平》中寫道，每一個俄羅斯人都把莫斯科看成自己的母親。即使是彼得堡那些最為歐化的精英，也認為它是俄羅斯民族的“家園”。莫斯科是俄羅斯一個古老的象征，是保存了古代俄羅斯風俗習慣的所在。它的歷史可以追溯到12世紀，當時蘇茲達爾的多爾戈魯基大公在今天克里姆林宮的位置建起了一座簡單的木頭城堡。那時基輔是接受了基督教信仰的古羅斯的首都。但是接下來兩個世紀，蒙古人占領并摧毀了基輔諸公國，只有莫斯科大公通過與蒙古可汗合作，使大量的財富和權力集中到自己手中。14世紀克里姆林宮的建成標志著莫斯科的崛起，城堡的圍墻內開始出現美輪美奐的宮殿、由白色石料建成的大教堂以及洋蔥式的金色穹頂。隨著蒙古人的衰落，莫斯科成為民族解放戰爭的領導核心，自1380年在庫里科沃打敗金帳汗國，至16世紀50年代在喀山和阿斯特拉罕戰勝了蒙古人，最終成為俄羅斯文化的中心。

為了紀念這最終的勝利，伊凡雷帝下令在紅場建造一座新教堂。圣瓦西里大教堂象征著拜占庭東正教傳統的勝利。它原名是“圣母代禱教堂”（為了紀念在1552年的圣母代禱節這一天收復了韃靼人的首都喀山），標志著在宗教的意義上，莫斯科成為對抗來自蒙古草原的韃靼游牧民族的第一城。這項莊嚴的使命體現在“莫斯科是第三羅馬”的教義之中，它鐫刻于圣瓦西里教堂的石壁上。1453年君士坦丁堡陷落后，莫斯科將自己視為僅存的東正教中心，接過羅馬和拜占庭的衣缽，成為人類的救世主。莫斯科的大公自稱為“沙皇”（俄語中的“愷撒”）；他們在圣喬治的盾形紋章上加上了象征拜占庭皇帝的雙頭鷹。教會的支持是莫斯科成為“神圣羅斯”（Holy Rus）母城的基礎。1326年，主教將俄羅斯教會的中心從弗拉基米爾轉移到莫斯科，從那個時候起，任何與莫斯科作對的人都被視為基督教的敵人。莫斯科與東正教的聯合在教會和修道院中得到鞏固，它們的圣像和壁畫體現了中世紀俄羅斯藝術的輝煌。根據民間傳說，莫斯科聲稱擁有“40×40”座教堂。實際的數字是200出頭（到1812年大火時為止），但是，看來這個數字已經足以使從小山頂上俯瞰這座城市的拿破侖贊嘆不已了，他在給皇后約瑟芬的信中，一再提到那些金色穹頂給他的神秘印象。

大火將這座中世紀城市夷為平地，從而幫助18世紀的俄羅斯統治者完成了他們一直以來的心愿。彼得大帝一直都很討厭莫斯科：它體現了其王國腐朽的一面。莫斯科是舊禮儀派的中心——一群反對17世紀50年代尼康改革（其中最有爭議的一條是，畫十字時使用的手指數目的變化）的虔誠信徒，他們固守著古老的希臘東正教儀式，以此作為虔信的象征。他們將改革視為異端邪說，是撒旦控制俄羅斯教會和國家的體現，許多人逃到了邊遠的北部地區，有些甚至因為相信世界末日即將到來而集體自殺。舊禮儀派將他們的信仰寄托在莫斯科的救世使命上，它是第三羅馬，是君士坦丁堡陷落后東正教唯一的代表。他們認為君士坦丁堡陷入土耳其人之手，是上帝對1439年希臘東正教和羅馬天主教在佛羅倫薩大公會議上歸一的懲罰。他們害怕而且不信任任何來自西方或是外部世界的新觀念，生活在一種嚴密的宗法社會里，如同中世紀的莫斯科，內向而封閉。他們認為彼得是偽基督徒——他那座位于波羅的海邊上的城市是魔鬼和末日之城。關于彼得堡的許多黑暗傳說都起源于舊禮儀派。

隨著圣彼得堡的建立，莫斯科的財富迅速縮水。人口比以前少了，因為城里一半的手工藝人、商人和貴族都被迫定居位于波羅的海沿岸的首都。莫斯科成了一個省城（普希金將其比喻為一位穿著紫色喪服的衰老皇太后被迫向新國王行屈膝禮），直到19世紀中期，它都像是一個沉睡的山谷。小小的木頭房子，狹窄而蜿蜒的小巷，帶有馬廄和庭院的宅邸，牛羊在圍墻里游蕩——莫斯科給人一種明顯的鄉村感覺。它被稱為“大農村”——至今它仍保留著這個綽號。不過，在葉卡捷琳娜二世看來，莫斯科是“懶惰的樂園”，它那廣袤的土地鼓勵貴族們過著一種“無所事事、鋪張浪費”的生活。“到處都是狂熱的象征，教堂、能行奇跡的圣像、教士和女修道院，與盜賊、土匪并存”，[[6]](#6_4)這一切正是女皇希望將其掃蕩一空的中世紀舊俄羅斯的象征。18世紀70年代早期黑死病肆虐莫斯科時，有幾千所房屋必須燒毀，當時她就打算清理這個地方。連計劃都擬好了，要將這座城市重新建為像圣彼得堡那樣的歐洲城市——由林蔭大道、碼頭和休閑公園連接起來的環形街區和廣場。建筑師瓦西里·巴熱諾夫和馬特維·卡扎科夫說服葉卡捷琳娜二世，用新的古典式建筑取代中世紀風格的克里姆林宮。確實拆掉了一些房子，但是整個工程卻由于資金缺乏而延期了。

1812年之后，這座城市的中心地帶才最終以歐式的風格重建。大火為古典主義的建筑理念開辟出巨大的空間，就像格里博耶多夫的《聰明誤》中斯卡洛茹勃上校向我們保證的，這使“莫斯科的形象提升了不少”。[[7]](#7_3)紅場在清理了老舊的貿易攤檔后重新開放，那些攤子使人感覺這里更像是一個塵封的菜市場，而不是開放的公共空間。三條新馬路呈扇形從廣場延伸出去。為了給更為寬闊筆直的大馬路騰出空間，彎彎曲曲的小巷被拉直了。首批設計的大型建筑群是以彼得堡大劇院為中心的劇院廣場，1824年完工，緊接其后的是林蔭道和環形花園（今天依然是該城市的主要環道），以及緊鄰著克里姆林宮西墻的亞歷山大花園。[[8]](#8_3)私人資金大量涌入建設這座城市，它成為1812年之后民族復興的模范。不久，市中心各條大街兩旁便立起了優雅的豪宅和帕拉迪奧式的宮殿。出于本能，每一個貴族之家庭都覺得有必要重建他們祖先的住宅，因此莫斯科以一種非凡的速度翻新。托爾斯泰將這一切比喻為螞蟻回到了被摧毀的蟻窩，它們將垃圾、蟻卵和尸體一點一點地搬走，并以極大的熱情重建它們過去的生活。它顯示出某種“不可摧毀”的東西，盡管無形，但這正是“群體的真正力量”。[[9]](#9_3)

在所有這些對重建的狂熱中，人們并沒有盲目地模仿西方。莫斯科一直都將歐式風格與自身特色相結合。溫暖柔和的色彩、圓而笨重的形狀和俄羅斯樣式的裝飾，軟化了古典主義的外墻。它總體上散發出一種從容的魅力，這是冷峻而充滿帝王氣派的圣彼得堡所沒有的。彼得堡的風格是由宮廷主宰的歐洲時尚，莫斯科則更多像俄羅斯外省。莫斯科的貴族實際上是外省貴族的延伸。他們在鄉間消暑，10月才來到莫斯科參加冬季的舞會和宴會，而且一旦路上的積雪融化，可以通行，他們便返回鄉下的莊園。莫斯科位于俄羅斯大地的中心，位于溝通南北、歐洲和亞洲大草原貿易的交通要道上。隨著帝國的擴張，莫斯科吸收了來自周邊的不同文化，并將自己的風格加諸各省。喀山就是個典型的例子。這座古老的喀山汗國都城，模仿了俄羅斯征服者的形象——它的城堡、修道院、住宅和教堂，全部都按照莫斯科的風格建造。從這一意義上來說，莫斯科是俄羅斯各省文化上的首都。

然而，在莫斯科的大街上同樣可以看到東方的風俗、色彩和圖案。詩人康斯坦丁·巴秋什科夫將這座城市看成是東方和西方“匪夷所思的交匯”。這是一個“由迷信和輝煌、無知和啟蒙組成的混合體，令人驚奇且難以理解”，由此他得出令人不安的結論，即彼得大帝“做了大量的工作——但是統統都不到位”。[[10]](#10_3)在莫斯科的形象中，人們依然可以看出成吉思汗的影響。這種亞洲元素是它魔力和野蠻的來源。“如果沒有教堂，而只有尖塔，”批評家別林斯基寫道，“人們可能正身處謝赫拉薩德[\*](#_211)常講的那些野蠻的東方城市中。”[[11]](#11_3)古斯丁侯爵認為，莫斯科的圓頂塔很像“德里的東方式圓頂，而城堡的主樓和塔樓則會將你帶回十字軍東征時期的歐洲”。[[12]](#12_3)拿破侖則認為它的教堂很像清真寺。[[13]](#13_3)

在19世紀30和40年代重建期間，占主導地位的所謂新拜占庭風格充分體現了莫斯科的半東方風情。“新拜占庭”這個詞其實有誤導性，因為這種建筑風格實際上相當不拘一格，它既混合了新哥特式和中世紀俄羅斯的風格，又帶有拜占庭和古典時期的元素。這個詞是在鎮壓十二月黨人之后，覺醒的尼古拉一世和他的理論家們為了顯示俄羅斯文化已經開始遠離西方而采用的。沙皇和斯拉夫主義者有著相同的世界觀，這種世界觀將俄羅斯和拜占庭的東方傳統聯系起來。像救世主大教堂那樣有著洋蔥式圓頂和鐘樓、帳篷式屋頂和扇形（kokoshnik）山墻的教堂，都是希臘拜占庭和中世紀俄羅斯風格的融合。有了這樣的建筑物，莫斯科的重生很快就被神化為一種民族復興，是對圣彼得堡的歐洲文化的有意拒絕，以及對莫斯科公國古老傳統的回歸。

在西化主義者和斯拉夫主義者關于俄羅斯文化使命的意識形態論爭中，最根本的一點就是圣彼得堡和莫斯科的對立。西化主義者認為彼得堡是俄羅斯人以歐洲為標桿的模范，而斯拉夫主義者則將莫斯科理想化，認為它是俄羅斯傳統生活方式的中心。斯拉夫主義者的理想是建立一個以俄羅斯本土風俗相聯系的精神共同體，看來它就體現在這座城市的中世紀輪廓上——克里姆林宮的圍墻牢牢地扎根在這片土地上，就像是從土里長出來似的。這座城市緊密聯系的社區，以及它那樸實的性格，都體現了古羅斯人[†](#_212)以家族為重的精神。

莫斯科被神化了的自我形象全都和它的“俄羅斯性”有關。莫斯科的生活方式相當保守，更加接近俄羅斯人的習慣，而不是彼得堡的貴族方式。莫斯科的宮殿很像是一座小型的莊園。房子都大而寬敞，好舉辦大型的娛樂活動，中央還帶有一個用作農場的大型庭院，關著牛和各種家禽，以及菜地和用來儲存食物（從鄉下帶來以備過冬）的小棚屋。在一些豪宅里，例如位于特維爾大街的季娜伊達·沃爾孔斯基家，還有大量的溫室，用來種植從外國引進的冬季水果。[‡](#_213)詩人巴秋什科夫生動地向我們描繪了莫斯科貴族家庭中的舊時鄉村氛圍：

宅子建在一處空曠而且堆滿雜物和柴火的庭院周圍；后面是花園，種著蔬菜，前面是一個很大的帶有欄桿的門廊，就跟我們祖父輩在鄉下的房子一樣。走進去，你會看到門房在打牌——他從早打到晚。房間里沒有壁紙——墻上掛滿了大幅的肖像，一邊是沙皇的頭像，另外一邊是朱迪斯端著一個大銀盤，盤子里放著一顆頭顱，乃是被砍下的赫羅弗尼斯的頭，以及赤裸的克莉奧帕特拉和一條蛇：這些杰作都出自家里的仆人之手。我們看到桌子上放著白菜湯、甜豆粥、烤蘑菇和幾瓶克瓦斯。主人身穿羊皮大衣，女主人身穿大衣；桌子的右邊坐著教區神父、教區老師和圣愚；左邊則坐著孩子們、老巫醫、一位法國太太和一位德國家庭教師。[[14]](#14_3)

莫斯科貴族之家的內部裝潢更多是為了私人享受而不是公開展示。“所有的房間都鋪著華麗的地毯，”巴秋什科夫說，“還裝飾著鏡子、吊燈、扶手椅和長沙發——每一樣東西都是為了使人感覺舒服。”[[15]](#15_3)跟彼得堡那些正式得多的宮殿比起來，莫斯科的宅邸是舒適和有家庭味兒的，甚至帶有幾分布爾喬亞的味道。帝國風格在彼得堡主要體現為宏偉的公共建筑，在莫斯科則通過貴族私人生活空間中富麗堂皇的裝飾和家具展現。[[16]](#16_3)舍列梅捷夫家族在莫斯科的宅邸（沃茲迪真卡老宅）就沒有正式的接待室。起居室里堆滿了家具、植物和各種裝飾品，墻上掛滿了家族的肖像和圣像，還有他們的許愿燈。[[17]](#17_3)莫斯科人對舒適生活的熱愛，在這里恰好與維多利亞時代中產階級的審美相合。舍列梅捷夫家族稱他們莫斯科的家為“家族的避難所”。由于他們最古老的地產就在莫斯科地區（包括今天的舍列梅捷沃機場），因此他們將這座老城看成是自己的家。尼古拉·彼得羅維奇的孫子謝爾蓋·舍列梅捷夫回憶說：“我們的家族傳統，我們和俄羅斯歷史的聯系，所有這一切帶我來到莫斯科。每一次回到這里，我就覺得精神上煥然一新。”[[18]](#18_2)

這不只是謝爾蓋一個人的感受。許多俄羅斯人認為，在莫斯科他們變得更像是“俄羅斯人”，更加自由自在。這座城市反映了他們無拘無束和輕松隨意的性格。這是一座與他們一樣熱愛生活的城市。“彼得堡是我們的頭，莫斯科是我們的心”，一句俄羅斯諺語是這么說的。果戈理則用另一種方式描繪了它們之間的對比：

彼得堡是一個精確、守時的人，是一個完美的德國人，他做任何事情均考慮周到。在舉辦宴會之前，他會先看看自己剩下的錢有多少。莫斯科則是一個俄羅斯的貴族，如果他想玩樂的話，他會痛痛快快地玩到倒下，根本不在乎自己口袋里還剩多少錢。莫斯科做事不喜歡半途而廢……彼得堡喜歡取笑莫斯科的笨拙和沒有品位。莫斯科反過來譴責彼得堡不會說俄語……俄羅斯需要莫斯科，彼得堡需要俄羅斯。[[19]](#19_2)

第二節

這種認為莫斯科是一座“俄國”城市的觀點，是從圣彼得堡作為外國城市的看法發展而來的。1812年以后，隨著文學上對更加真誠的民族生活方式的向往蔚然成風，圣彼得堡是一座外國的、人造城市的觀念盛行起來。但是彼得堡的外國特點一直都是它引以為榮的神話之一。建城伊始，守舊人士就攻擊它的歐洲做派。在舊禮儀派、哥薩克人和農民當中，流傳著彼得是一個德國人，而不是真正的沙皇的謠言，這主要是因為他把大量的外國人帶到了彼得堡，隨之而來的還有歐式禮服、煙草和刮胡子等罪惡。到了18世紀中期，關于彼得堡的地下傳說和謠言甚囂塵上。故事里彼得的鬼魂在街上游蕩，神秘的怪獸在教堂上空跳來跳去，或者是摧毀一切的洪水將那些在建城中犧牲的人的尸骨沖上岸。[[20]](#20_2)這些口頭傳說給后來圣彼得堡和莫斯科的文學沙龍提供了素材，作家們（例如普希金和奧多耶夫斯基）以它為基礎，寫出了自己關于首都的鬼怪故事。彼得堡的神話就這樣成形了——一座令俄羅斯感到陌生的虛幻城市，一個充滿了幻想和鬼怪的靈異國度，一座壓迫和毀滅之城。

普希金的《青銅騎士》——其副標題為《彼得堡的故事》——就是這種文學迷思的創始文本。這首詩是以法爾科內的彼得大帝騎馬雕像為靈感創作的，它立于議會廣場上，是廣場的精神象征。跟這首使它揚名天下的詩一樣，雕像象征著帝國首都在輝煌之下的危險根基——一方面大力宣揚彼得征服自然的豐功偉績，另一方面卻對他是否控制住了胯下之馬留下懸念。他是快要跌倒還是將沖向高空？他是在策馬前進，還是在某種巨大的危險面前試圖懸崖勒馬？這位騎士看起來正在懸崖邊搖搖晃晃，全靠拽緊了駿馬的韁繩才沒有跌倒。[[21]](#21_2)雕像底座那塊巨大的花崗巖外形是如此狂野，本身就象征著人類和自然之間的可悲斗爭。這座石頭雕刻出來的城市從來都沒有真正安全過，它征服了海水，卻一直沒有擺脫后者的威脅，法爾科內完美地傳達出了這種如履薄冰的生活感覺。

1909年，一個技術委員會檢查了雕像。工程師們往青銅上鉆孔，從里面抽出了1500升的海水。[[22]](#22_2)假如沒有堤岸的保護，彼得堡將常年受到洪水的威脅。普希金這首詩的背景是1824年，那一年正好就發生了這樣的洪災。《青銅騎士》講述了洪水和一個名為葉甫根尼的悲傷小職員的故事，葉甫根尼發現他的愛人帕拉莎家被洪水沖走了。幾乎快要崩潰的葉甫根尼在城里瘋狂地尋找，他偶然來到法爾科內的青銅騎士雕像前面，厲聲譴責沙皇不顧洪水的威脅建造了這座城市。騎士雕像憤怒地活了過來，開始追趕可憐的職員，葉甫根尼在它那可怕而震耳欲聾的馬蹄聲中奔跑了一整夜，他的尸體最終被沖上帕拉莎原來住的那個小島。這首詩可以從許多方面來理解——國家和個人、進步和傳統、城市和自然、專制和人民之間的沖突——而所有后來的作家，從果戈理到別雷，在討論俄羅斯命運的意義時都以它為公認的規范：



彼得大帝青銅騎士像。艾蒂安——莫里斯·法爾科內設計。彼得大帝紀念碑，1782年。照片來源：Hulton Archive,London。

驕傲的戰馬，你要往何處去？

你要躍向何方？你的馬蹄將

落于何處，踏在何人身上？[[23]](#23_2)

對于斯拉夫主義者來說，彼得的城市是與神圣羅斯災難性決裂的象征；但是在西方人眼里，它是歐化的俄羅斯進步的征兆。對某些人來說，它象征著文明的勝利，是秩序和理智對自然的征服；對另一些人來說，它是一個人工制造的怪物，是一個建造在命中注定難逃一劫的人類痛苦之上的帝國。

果戈理比任何人都更堅定地把這座城市視為一個不友好的地方。作為一名在首都苦苦掙扎著求生存的年輕“烏克蘭作家”，果戈理瑣碎不堪的小職員生活，其個性中的方方面面全都體現在他的《彼得堡的故事》（1842）一書中。他們都是悲哀而孤獨的人，被這座城市壓抑的氣氛逼促得喘不過氣來，而且大多數都注定死于非命，就像普希金《青銅騎士》中的葉甫蓋尼一樣。果戈理筆下的彼得堡是一座充滿了幻想和欺騙的城市。“噢，請不要對這條涅瓦大街抱有幻想……它全是騙人的，是個夢，完全不是看上去的樣子！”他在《涅瓦大街》（《彼得堡的故事》一書中的第一篇）中警告道：“涅瓦大街每一天的每時每刻都在騙人，但是最糟糕的是晚上，那時整座城市變成了一個噪音和燈光閃爍的大雜燴……那時魔鬼親自降臨，并點亮每一盞街燈，它只有一個目的：使一切都呈現出假象。”[[24]](#24_2)果戈理的“小人物”就隱藏在這些外表閃閃發亮的建筑物的陰影之中，在寬敞宏偉的辦公樓和同樣毫無靈魂的出租公寓之間匆忙奔波——獨自一個人，當然了。果戈理的彼得堡是這座真實城市的一個鬼影，一個優雅蕩然無存的夢魘世界，那里隨處可見的只有人性的貪婪和虛榮。在《外套》（《彼得堡的故事》的最后一篇）中，卑微的文官阿卡基·阿卡基耶維奇為了攢錢買一件新外套，以替換身上那件已經被部里的時髦長官嘲笑了很久的破爛外套，不得不省吃儉用。新外套使他重拾了自信和個人價值：成為他被同僚接受的象征，他們舉辦了一個香檳酒會來為他慶祝。但是在回家的路上，在穿過一個黑暗且“沒有盡頭的街區”時，他這件珍貴的毛皮大衣卻被人搶走了。他向一位重要的大人物求情，懇求他幫忙找回外套，但是卻遭到對方拒絕。最終他抑郁而死，這是個被冷漠的社會擊潰的悲慘人物。但阿卡基的鬼魂游走在彼得堡的街頭。一天晚上它出現在這名大人物面前，偷走了他的大衣。

陀思妥耶夫斯基說整個俄羅斯文學都是“從果戈理的‘外套’中走出來的”。[[25]](#25_2)他早期的小說，特別是《雙重人格》（1846），和果戈理的小說非常相似；盡管他后來的作品，例如《罪與罰》（1866），在描寫首都人文生態時加入了一種很重要的心理描寫。通過主人公病態的精神世界，陀思妥耶夫斯基創造了他的虛幻城市，因此“令人難以置信地真實”。[[26]](#26_2)在像拉斯柯尼科夫這樣愛想入非非的人的腦子里，幻想變成了現實，而生活則變成一場游戲，任何行動都可以找到借口，即使是謀殺也不例外。在這里，人類的情感受到人與人彼此疏離和人類理性的破壞與扭曲。陀思妥耶夫斯基的彼得堡擠滿了想入非非的人，通過描繪這座城市的擁擠不堪、經常從海上刮來的霧氣、使人們生病的冰冷和蒙蒙細雨，作家的筆下流淌出現實。這是一個充滿了狂熱的夢想和奇怪幻覺的地方，人們的神經被北方夏日的不眠白夜折磨著，夢境和現實世界的界限變得模糊起來。陀思妥耶夫斯基本人對這種想入非非也無法幸免。1861年他回憶了自己的一段經歷，“涅瓦河上的幻境”，在19世紀40年代他把它寫進了短篇小說《脆弱的心》（1841）。陀思妥耶夫斯基說正是在那一刻，他找到了藝術上的自我：

我記得有一次，在一個寒冷的一月的傍晚，我從維堡那邊匆忙地往家趕……當到達涅瓦河邊時，我停了一小會兒，目光沿著河流一直射向大霧彌漫的遠方，由于夕陽的最后一抹余暉，那個地方突然之間變成了深紅色……從疲憊的馬和奔跑的人身上散發出來的蒸汽馬上就結成了冰。空氣繃緊了，極小的聲音都能使它顫抖，縷縷炊煙像巨人一樣從河兩岸的屋頂上升起，一直向著寒冷的天空奔去，一路扭在一起又解開，因此看起來就像是舊房子上面又建起了新房子，一座新城形成了……在那個黃昏的時刻，看起來似乎整個世界，包括里面所有的居民，不管健康與否，包括他們所有的住宅，不管是窮人住的收容所，還是為使這個世界上有權有勢的人住得舒服而建造的華美宮殿，就像童話世界中的美妙幻境，猶如夢境一般，時間一到就會消失，并像蒸汽一樣融入深藍色的天空。[[27]](#27_2)

第三節

與此相反，莫斯科是個腳踏實地的地方。隨著18世紀彼得堡的崛起，莫斯科成為貴族“享受生活”的中心。普希金說它吸引了“浪蕩子和無關緊要的人”——那些不愁溫飽的貴族，“有意避開宮廷并過著一種無憂無慮的生活，將他們所有的熱情都用在傳播各種無惡意的流言蜚語和宴請賓客上”。[[28]](#28_2)莫斯科是一個沒有宮廷的都市——也沒有宮廷生活來占據他們的全部時間，因此城里的貴族都沉湎于聲色犬馬。莫斯科的餐館和俱樂部非常有名，還有各種奢華的舞會和娛樂——一言以蔽之，彼得堡沒有的一切莫斯科都有。彼得堡鄙視莫斯科那罪惡的懶惰和無所事事。“莫斯科是享樂主義者的淵藪，”十二月黨人圈子中的一位詩人尼古拉·屠格涅夫寫道，“人們做的事情就是吃、喝、睡、聚會和打牌——這一切都是以農奴的痛苦為代價。”[[29]](#29_2)然而沒有人能否認，這就是俄羅斯人的特點。“莫斯科也許很狂野放蕩，”F.F.維格爾寫道，“但是要改變它卻是毫無意義的。因為我們所有人身上都有一部分的莫斯科，沒有一個俄羅斯人能夠將其抹去。”[[30]](#30_2)

莫斯科是俄羅斯的美食之都。沒有其他城市能有如此多的餐館并以之為榮。這里有像“英國餐館”那樣的高級俱樂部餐廳，《安娜·卡列尼娜》一書的開頭，列文和奧布隆斯基在那里吃過著名的一餐；像斯拉夫集市那里主營商業宴請的餐館，商人們在這里談成了巨額的交易；像斯特雷納（Strelna）和雅兒（Yar）那樣過時尚夜生活的場子（普希金經常在他的詩歌中提到后者）；婦女可以單獨去的咖啡廳；普通人吃飯的餐館（karchevnye）；以及迎合各種口味的小酒館。有像特斯托夫（Testov）這樣非常古老的酒館，經常有父母帶孩子來這里大吃一頓；有一些小酒館以特色菜而聞名，例如葉戈羅夫（Egorov）的薄煎餅或者洛帕舍夫（Lopashev）的餡餅；有些酒館養著會唱歌的鳥兒，獵人們喜歡在那里聚會；還有一些酒館以燈紅酒綠而聞名遐邇。[[31]](#31_2)莫斯科的飲食文化如此發達，甚至法國人也學了一兩招。拿破侖的士兵來到莫斯科時，他們需要快速地吃飯。“Bistro!”他們會這么說，這是俄語中“快”的意思。

莫斯科是一座饕餮之城。民間故事里經常出現令人難以置信的大胖子，他們正是這座城市的真實寫照，因為大量的資金都用于吃喝。舉個例子，19世紀早期時，拉赫莫諾夫伯爵只用了8年就將他的所有遺產揮霍一空——據說超過200萬盧布（約20萬英鎊）。他用松露喂養家禽，用奶油和帕爾瑪干酪而不是水來烹煮龍蝦，還讓人將他最喜歡吃的一種魚（只產于300公里以外索斯納河的特別稀有品種）每天給他送到莫斯科。穆辛——普希金伯爵一樣揮霍無度。他用奶油喂養小牛，還將它們像新生的嬰兒一樣放在搖籃里。他用胡桃養雞，還給它們喝葡萄酒，以此來改善肉質的口感。豐盛的宴會在莫斯科的歷史上有著傳奇的地位。斯特羅加諾夫伯爵（19世紀初的一位伯爵，他的后裔以其姓氏命名了一道牛肉菜肴）舉辦了著名的“羅馬晚餐”，進餐時他的客人都躺在榻上，上菜的則是裸體的男孩。魚子醬、水果和鯡魚臉頰肉是典型的開胃菜；接下來是三文魚唇、熊掌和烤猞猁；然后上蜜烤杜鵑、比目魚肝和江鱈魚卵，牡蠣、禽肉和新鮮的無花果，鹽漬的桃子和菠蘿。客人們吃完后會到浴室去，并開始喝酒，因為吃過魚子醬之后他們真的很口渴。[[32]](#32_2)

莫斯科的宴會以規模宏大而非菜肴精致著稱。每餐上200道菜并不罕見。一份宴會的菜目表顯示客人將會喝到10種不同的湯、吃到24種餡餅和肉菜、64種小菜（比如松雞或者水鴨）、幾種烤肉（羔羊肉、牛肉、山羊肉、兔肉和乳豬）、12種不同的色拉、28種什錦餡餅、奶酪和新鮮水果。客人們吃飽喝足后，就會退到另外一個房間吃甜點和加糖的水果。[[33]](#33_2)在這個聲望即意味著宮廷晉升的社會里，貴族爭相舉辦宴會。大量的資金被用來聘請最好的廚師。舍列梅捷夫伯爵（尼古拉·彼得羅維奇）每年付給他的高級廚師的薪水是850盧布——這對于農奴來說是一個巨額數目。[[34]](#34_2)在主人眼里，廚師的地位和藝術家相當，并不惜花費巨資送他們到國外受訓。其中最有名的是著名的波將金公爵，他因為舉辦奢侈的全豬宴而為人所知：豬體內所有的內臟都通過嘴巴取出，再往里面塞上香腸，然后將整只豬和酥油面餅及葡萄酒一起燒制。[[35]](#35_2)

并非只有朝臣才吃得這么好。外省家庭同樣熱衷于吃喝，而且，由于莊園上沒其他事情可干，吃吃喝喝通常是用來打發時間的好辦法。午餐一般會吃上幾個小時。首先上來的是餐前小菜（開胃菜），冷盤，接著是熱菜，緊接著是湯、餡餅、禽肉、烤肉，最后是水果和甜點。這時已經差不多快到喝茶的時間了。有些貴族家庭一整天“都在不停地吃”（引用普希金的話）。烏克蘭的中等貴族布羅德尼茨基一家是其中的典型。起床后他們喝咖啡，吃面包卷，接著上午10點左右吃餐前小菜，午餐一共6道菜，下午喝茶時吃甜面包和果醬，接著吃罌粟籽和堅果、咖啡、面包和餅干，作為晚餐之前的小點心。然后就到了晚餐時間——主要是午餐剩下的什錦冷盤——接著喝睡前的最后一道茶。[[36]](#36_2)

這種大吃大喝的風氣相對來說還是一種新現象。17世紀莫斯科公國的食物還很簡單——全部的菜肴加起來只有魚、白煮肉和家禽、煎餅、面包和餡餅、大蒜、洋蔥、南瓜和小蘿卜、卷心菜和甜菜根。所有東西都用大麻籽油烹制，這使得所有的菜吃起來都一個味道。甚至沙皇餐桌上的菜肴也很簡單。1670年沙皇阿列克謝結婚時，婚宴的菜單上只有藏紅花烤天鵝、檸檬松雞、鵝雜碎、雞肉拌酸白菜以及（為男人準備的）克瓦斯。[[37]](#37_2)直到18世紀才有一些有趣的食物和烹調技巧從國外傳入：黃油、奶酪和酸奶油、熏肉和熏魚、面點制作、色拉和綠色蔬菜、茶和咖啡、巧克力、冰激凌、葡萄酒和甜酒。餐前小菜也是模仿了歐洲的開胃菜，盡管那些最具有“俄羅斯特色”的“經典的餐前小菜”（zakuski，魚子醬、鱘魚、伏特加等），例如魚肉凍，看起來似乎是所有菜肴，實際上要到19世紀早期才出現。整個俄羅斯烹飪的情況也是一樣。那些19世紀莫斯科餐館中供應的“傳統特色菜”——像庫勒貝卡（kulebeika，一種夾有幾層魚肉或者其他肉類的餡餅）、酸奶油燒鯉魚，或者是梅子醬燒火雞這樣的民族菜肴——實際上是最近才發明的：它們大部分是1812年以后為了迎合古老的俄羅斯風尚而發明出來的新口味。直到1816年俄羅斯才出版了第一本烹飪書，書中坦言已經無法完整地描述俄羅斯人的食譜：人們所能做的唯有從記憶里去尋找并重現古老的烹飪方法。[[38]](#38_2)四旬齋期間吃的食物是唯一沒有被18世紀的歐洲時尚美食所取代的傳統食品。莫斯科公國有著豐富的飲食傳統：用魚和蘑菇烹制的菜肴，像紅菜湯和白菜湯這樣的蔬菜湯，制作復活節面包和餡餅的食譜，以及在四旬齋期間吃的十幾種不同的粥和布利尼薄餅。

食物不僅為俄羅斯人提供了營養，還在他們的流行文化中發揮著標志性的作用。舉個例子，面包就具有宗教和象征的意義，遠遠超過了它們在日常生活中的作用；它們在俄羅斯文化中的意義要比在其他西方基督教國家重要得多。面包（khleb）這個單詞在俄語中有“富裕”“健康”和“好客”的意思，它在農村的風俗習慣中扮演著重要的角色。春天要烤制鳥形的面包，以象征候鳥的回歸。在農村的婚禮上，要烤制一塊特別的面包，以象征新人的多子多福。在農村的葬禮上，習慣上要用面團捏制一張梯子，并將它放在墓地里尸體的一旁，以幫助靈魂升天，因為面包是一座連接現世和來世的神圣橋梁。它和民間故事中的火爐有關系，那里據說是死者靈魂的住所。[[39]](#39_2)面包還被經常用作禮物，特別是將面包和鹽送給客人，更是一種重要的傳統風俗。實際上，所有的食物都可以作為禮物，而且這一風俗在所有的階層中都存在。古怪的莫斯科貴族亞歷山大·波留斯——維薩普斯基（他的名字也很古怪）習慣向高官顯貴送牡蠣——有時甚至送給一些他不認識的人（多爾戈魯科夫公爵有一次收到一個包裹，里面有12只牡蠣，還有一封波留斯——維薩普斯基寫的信，信中說自己想結識他，于是前來拜訪，卻發現他不在家）。野禽也是一種常見的禮物。詩人杰爾查文以喜歡送人磯鷸而出名。有一次他送了一個巨大的餡餅給貝爾博欣娜公爵夫人，切開時里面出來一個侏儒，手里捧著一個松露餡餅和一束勿忘我。[[40]](#40_2)沙皇逢年過節也經常給臣民派送禮物。1791年為了慶祝對土耳其戰爭的勝利，葉卡捷琳娜二世下令用食物在皇宮廣場堆起兩座山。每一座頂部都有嘩嘩往外流著葡萄酒的噴泉。隨著她在冬宮一聲令下，大眾得以享用這些象征著豐饒的食物。[[41]](#41_2)

在19世紀的文學作品中，食物也是一種象征。對童年生活的懷念通常會喚起有關食物的回憶。托爾斯泰筆下的伊凡·伊里奇臨終之前說，孩提時代是他一生中最快樂的時光：他的一切記憶都和食物有關——特別是，出于某種原因，和李子脯有關。美食的形象經常被用來描繪過去的美好生活。果戈理的《狄康卡近鄉夜話》就充滿了對暴飲暴食的烏克蘭人詩意的描寫；岡察洛夫的奧勃洛莫夫一直都在往嘴里塞各種傳統的俄羅斯食物——這是他懶惰的象征；然后（毫無疑問這種文學傳統有一系列諷刺作品），還有契訶夫的《櫻桃園》（1904）中的費爾斯，他仍在回憶50多年前從莊園送到莫斯科去的櫻桃（“那時候的櫻桃干柔軟多汁，又甜又好吃……那時候他們知道怎么做……他們有一個秘方……”）。[[42]](#42_2)莫斯科在這種關于食物的民間故事中有著神話般的地位。在契訶夫的《三姐妹》中，安德烈想到莫斯科去，在那里的特斯托夫餐館或者其他受歡迎的餐館吃飯，管家費拉朋特告訴他說：

有一天在辦公室，一位承包商跟我講一些在莫斯科吃薄煎餅的商人的事。其中一個吃了40個煎餅后死了。是40個還是50個，具體我記不清了。[[43]](#43_2)

這類大吃大喝經常被認為是俄羅斯人性格的象征。尤其是果戈理，使用食物作為隱喻已經到了著魔的地步。他經常將開闊的胸襟和膨脹的腰圍聯系起來，一部短篇小說中的哥薩克英雄塔拉斯·布爾巴（他的名字在烏克蘭語中是“土豆”的意思）就是這種熱愛生活的象征。他在歡迎兒子們從基輔的學校回家時，吩咐妻子去準備一頓“合適的飯菜”：

我們不想吃炸面圈、甜面包、罌粟蛋糕和其他的美味食品；給我們來一整只綿羊、一只山羊和40年陳釀的蜂蜜酒！還要很多伏特加，不是那種奇奇怪怪的伏特加，不要加葡萄干也不要加調味料，而是那種嘶嘶響著瘋狂冒泡的純伏特加！[[44]](#44_2)

能夠一桶一桶地喝伏特加，才是“真正的俄羅斯人”。自從16世紀蒸餾技術從西方傳到俄羅斯以來，人們一直都習慣在節假日進行斗酒比賽。喝酒是一項社交活動——從來沒有人獨自喝悶酒——而且它還和集體的慶祝活動有密切的關系。這意味著，跟傳說中的形象相反，伏特加總的消耗量并沒有那么多（一年中有200天是齋戒期，齋戒期間禁止喝酒）。但是俄羅斯人一旦喝起酒來，就要喝上很多。（跟食物一樣——齋戒之后是大吃大喝——這種頻繁的轉換也許與這個民族的性格和歷史有著某種聯系：長時間的謙恭和忍耐中穿插著一陣陣的放肆玩樂和激情釋放。）傳說中俄羅斯人的飲酒能力是驚人的。婚禮和宴會上通常會有超過50次敬酒——客人們一口干掉一杯——直到最后那個還沒有倒下的人成為“伏特加之王”。

1841—1859年間，每年有1000人因為喝酒而死掉。[[45]](#45_2)然而，如果據此斷定俄羅斯人有豪飲的通病或者這是個由來已久的歷史問題，那你就錯了。實際上，只是到了近代——從18世紀晚期開始——俄羅斯人的酒精攝入量才威脅到他們的健康；即使在那時，這個問題也是由貴族和政府制造出來的。[§](#SS_5)傳統的飲酒模式是在酒非常稀少的情況下進行的——這是一種只有在節日里才喝得起的稀有商品。但是到了18世紀下半葉，那些獲得政府許可的貴族釀酒商生產的伏特加數量已經翻了幾番。隨著1775年地方政府的改革，警察的控制權落到了擔任行政長官的地方貴族手里，幾乎不受政府控制的零售業蓬勃發展起來（不管合法還是非法），這使伏特加的銷售商大賺了一筆。突然之間，每個城鎮都冒出售賣伏特加的商店，到處都是酒館，而且，除了宗教上的約束之外，喝酒不受任何控制。政府意識到不斷增加的醉鬼給社會造成的損害，教會也在反復強調這個問題，竭力反對設立酒館。問題是，如何改變幾個世紀以來形成的飲酒模式——俄羅斯人一旦喝酒必然一醉方休——或者減少烈性酒的供應量。由于政府至少四分之一的財政收入來自伏特加的銷售，而且貴族也從中得到了好處，因此改革毫無動力可言。直到第一次世界大戰期間，政府才不再放縱百姓酗酒。但是它所頒布的伏特加禁酒令只是使酗酒的問題更加嚴重（因為俄羅斯人轉而喝起了更加危險的石蠟和私酒），而禁售伏特加所導致的稅收減少則是1917年政府垮臺的一個主要原因。

“莫斯科和圣彼得堡的區別在于：在莫斯科，如果你幾天沒有見到一個朋友，你會想是不是發生了什么事，還會派個人去看看他是否還活著；但是在彼得堡，你就是一兩年不出現也沒有人會想念你。”[[46]](#46_2)莫斯科人一直認為他們的城市溫暖如家，并從中得到安慰。跟冰冷而正經的彼得堡相比，莫斯科以自己放松的“俄羅斯”風俗和好客的傳統為榮。沒有宮廷，工作也不是很忙，除了走親訪友和輪番舉行聚會、宴飲和舞會，莫斯科人就沒有什么其他的事情可做了。莫斯科人宅邸的大門總是開著的，在他們看來，彼得堡那種規定造訪時間的做法簡直荒謬透頂。客人任何時候都可以登門，而在一些特別的日子里，例如命名日、生日或者宗教節日，或者是有人從鄉下或者國外回來，家里一直都是人來人往。

莫斯科以奢侈的享樂而著名。將整副貴族身家用于享樂的例子并不少見。最令人嘆為觀止的，是城里那些錦衣玉食的人對享樂永無止境的需求。1801年，尤什科夫伯爵20天里在他的莫斯科宅邸舉辦了18場舞會。由于害怕煙火帶來的危害，附近的工廠不得不關閉，而音樂的聲響則吵得附近諾沃德維奇修道院的修女們失眠——后來她們干脆不睡了，爬上墻頭觀看表演。[[47]](#47_2)舍列梅捷夫家族的奢華聚會則更加出名。一年中總有那么幾次，多達5萬名的客人從莫斯科涌向庫斯科沃，去參加在那里舉行的大型娛樂活動。各條道路都擠滿了馬車，隊伍一直延伸到莫斯科城內15公里。客人們一進入莊園，就會看到要他們不必拘束、任意享樂的告示牌。樹叢中傳來合唱團的歌聲，銅管樂隊奏起了音樂，客人們可以欣賞到珍奇的動物、在園子里演唱的歌劇和室內劇、煙火表演，以及聲音和燈光。在房子前面的大湖上，甚至會有一場模擬海戰。[[48]](#48_2)

一些不那么富有的家庭也一樣熱情好客，有時為了舉辦社交聚會而不惜花費全部的財產。希特羅沃家族既不富有也沒有勢力，但是在19世紀的莫斯科，他們卻以經常舉辦舞會和晚會而為每一個人所知，這些舞會和晚會雖然并不奢華，氣氛卻總是很活潑愉快——他們是“典型的莫斯科人”。[[49]](#49_2)另外一個經常舉辦莫斯科風格聚會的著名女主人是瑪麗亞·里姆斯基——科薩科娃，她以舉辦早餐聚會而著名，聚會上，參議員阿爾卡季·巴希洛夫會穿上圍裙，戴上廚師帽，將自己煮的菜親自端上來。[[50]](#50_2)莫斯科有很多這種稀奇古怪的人——這一點沒有人比得上超級富有的花花公子普羅科皮·杰米多夫，他以縱情聲色而聲名狼藉。他喜歡給仆人穿上一種特別的制服，一半是絲綢，一半是麻布，讓他們一只腳上穿著襪子，另外一只腳上穿著樹皮鞋，以突出他們的農奴出身。當他招待客人時，他會用全身赤裸的仆人代替花園和家中的雕塑。[[51]](#51_2)

俄羅斯人喜歡在午飯和晚飯時打開門，來者不拒，這種習慣是他們熱情好客文化的一個重要組成部分。在彼得堡最顯赫的貴族，舍列梅捷夫家族的噴泉宮里，每一頓飯的宴請人數達50人之多。但是在莫斯科，這只是小貴族家庭宴請的人數，而在那些豪門大宅里，例如斯特羅加諾夫或者拉祖莫夫斯基家，這個數字要高得多。拉祖莫夫斯基伯爵是出了名的好客。許多客人他都不認識，但是他特別熱衷于下象棋，因此一旦遇到新的對手，他總是非常高興。有一位象棋下得很好的軍官，他在伯爵家里一共待了6個星期——盡管沒有人知道他叫什么。[[52]](#52_2)通常是這樣的，如果你在一戶人家家里吃過一次飯，那么你應該時不時地再回去吃：不再去的話是要得罪人的。這種風俗如此普遍，以至于對貴族來說，很有可能一日三餐都在外面吃。然而永遠不要頻繁地只去一家，以免惹主人生厭。像舍列梅捷夫、奧斯特曼——托爾斯泰和斯特羅加諾夫這些王公貴族都有長期的食客。科斯捷涅茨基將軍在奧斯特曼——托爾斯泰伯爵家里吃飯吃了20年——伯爵已經習慣在開飯前半個小時派自己的馬車去接將軍。斯特羅加諾夫伯爵有一位客人在他家蹭飯將近30年，但他卻不知道他叫什么名字。直到有一天這名客人不再出現，于是伯爵猜他應該是死了。結果這個人還真是死了，他死在來吃午飯的路上。[[53]](#53_2)

至于食物和飲料，俄羅斯人在舉辦聚會時是無限量供應的。謝爾蓋·沃爾孔斯基（那位著名的十二月黨人之孫）回憶命名日那天直到拂曉才結束的慶祝：

一開始是喝茶，接著是吃晚餐。太陽下山了，月亮升上來——接下來是游戲、閑聊和打牌。大約3點鐘的時候第一批客人開始離開，但是由于他們的車夫也喝了帶酒精的飲料，那么早回家實在太危險。我有一次參加這樣一個命名日聚會，在回家的路上馬車翻了。[[54]](#54_2)

涼爽而熹微的晨光被莫斯科的主人視為大敵，有一些主人會把全部的窗戶遮起來，并調停所有的時鐘，這樣就不會把客人趕跑。[[55]](#55_2)從10月到春天的社交季節，那些有女兒待字閨中的外省家庭會在莫斯科租一處房子，這段時間幾乎每晚都會有舞會和宴會。莫斯科的舞會比彼得堡的規模要大。與其說它們是上層社交，還不如說是全民性的活動，舞會的氣氛相當接地氣，外省的老太婆們穿著俗氣的花裙子，就跟年輕的輕騎兵一樣引人注目。整晚香檳四溢——第一批客人不到天亮絕不離開。這時的莫斯科過著一種晝伏夜出的生活，它的生理時鐘被調成了社交模式。這些尋歡作樂的人清晨才爬進被窩，午后吃早飯，下午3點或者更晚才吃午飯（普希金總是強調說他在晚上8點或者9點吃午飯），并且在晚上10點外出。莫斯科人喜歡這種深夜的生活——這完美地體現了他們對無拘無束生活的喜愛。1850年，彼得堡當局禁止在凌晨4點后演奏音樂。莫斯科對此的反應有如投石黨起義——一場莫斯科人對抗首都的叛亂。以戈利岑公爵（以舉辦整晚的化裝舞會而著名）為首的貴族向彼得堡請愿，要求他們撤回禁令。這是一封冗長的信，還有各種寫給報社的信件。請愿無果之后，莫斯科人干脆不理會這些規定，繼續尋歡作樂。[[56]](#56_2)

第四節

1874年，美術學院舉辦了一場紀念藝術家維克多·哈特曼的展覽，這名藝術家于一年前去世，終年39歲。今天，作為穆索爾斯基的朋友，哈特曼以穆氏那首著名的鋼琴組曲《圖畫展覽會》（1874）靈感來源的畫家而著名。哈特曼的死對穆索爾斯基的打擊很大，他開始酗酒，酒精最終摧毀了他。他在觀看展覽后，創作了這首《圖畫展覽會》向自己的畫家朋友致敬。[[57]](#57_2)哈特曼的“新俄羅斯式”風格對穆索爾斯基的音樂有著重要的影響——實際上它對所有從莫斯科文化中汲取靈感的19世紀藝術流派都有重要的影響。他的建筑草圖是在多年研究中世紀建筑裝飾的基礎上畫出的。其中最著名的，是他為基輔城門所畫的設計圖，它別出心裁，城門呈現為武士頭盔形狀的扇形拱門，穆索爾斯基鋼琴組曲的最后一章便是對這個設計的贊美。一位評論家稱，哈特曼的設計是“有磚頭繡花的大理石毛巾”。[[58]](#58_2)

這種對古老俄羅斯藝術的復興以莫斯科為中心（和中心主題）。藝術家費多爾·索恩采夫起著至關重要的作用，他為克里姆林宮軍械庫的武器、馬具、教堂用的金銀器皿和壁掛繪制了詳細的圖紙，還從外省發掘出許多其他寶貝。1846—1853年間，索恩采夫出版了他6大卷本的插圖集《俄羅斯古代文物》。這些插圖為藝術家和設計師提供了古代裝飾圖案的基本原理，以供他們在自己的作品中運用。索恩采夫自己在修復克里姆林宮的特雷姆宮時，就使用了這些古老的裝飾圖案——它那貼了瓷磚的爐灶，華麗扇形裝飾的拱形天花板，以及用紅色皮革裝飾的墻壁和椅子，真實地再現了17世紀的莫斯科風格。成立于1860年的斯特羅加諾夫藝術學校繼承了索恩采夫的工作，學校鼓勵藝術家們從古老的俄羅斯教堂和民間的設計中去汲取靈感。20世紀初震驚世界的許多杰出“俄羅斯風格”設計師——瓦什科夫、奧夫欽尼科夫和莫斯科法貝熱工作室的大師們——都是斯特羅加諾夫藝術學校的畢業生。[[59]](#59_2)跟圣彼得堡藝術學院那僵硬的歐洲古典風格相比，莫斯科的氣氛要輕松得多，可以自由地探索各種俄羅斯主題和風格。藝術家們蜂擁到莫斯科來研究圣像、魯伯克版畫[¶](#P_5)和帕列赫[\*\*](#_214)的漆器。俄羅斯繪畫的三位巨匠：列賓、波列諾夫和瓦斯涅佐夫，都是自學生時代起就從圣彼得堡搬到了這里。這些古老的手工藝依然活躍于莫斯科和它周邊的地區，而它們在圣彼得堡已經消失。舉個例子，莫斯科有好幾家魯伯克版畫的出版商，但在彼得堡卻一個也沒有。圣像畫在莫斯科周邊的城鎮非常流行，但是在彼得堡卻見不到。這在很大程度上可以解釋為主導莫斯科市場的主要是老派商人。莫斯科繪畫學校對這些本土傳統也更容易接受，而且不像貴族式的圣彼得堡藝術學院，它的大門向社會各個階層的學生開放，這些人帶來了普通百姓的審美觀念。莫斯科繪畫學校的校長號召藝術家們利用民間主題，在1867年民族學展覽的開幕式上他做了一番演講，關于需要對民間服飾和刺繡加以研究，以此找回久為西方品位所遮蔽的古老俄羅斯藝術風格。[[60]](#60_2)



基輔城門設計圖。維克多·加特曼設計。照片來源：Novosti/Bridgeman Art Library，London。

在哈特曼的建筑設計領域，19世紀中期興起的新俄羅斯式建筑風格要歸功于一項18世紀法律的廢除。這項法律明確規定，莫斯科市中心的建筑必須用石頭建造，而且外墻必須是經過認可的歐式風格。1858年它的撤銷，導致莫斯科出現大批俄羅斯農村風格的木質建筑，這個城市比以往任何時候都要像一個“大農村”。本身就是農民之子和著名古董收藏家的歷史學家、斯拉夫主義者波戈金，委托別人給他建了幾座農村風格的木制房子。木材被民族主義者稱為“民間的基本素材”，而且每一位渴望成為民族設計師的建筑家都使用木材作為建筑材料。[[61]](#61_2)1872年，為紀念彼得大帝200周年誕辰而舉辦了莫斯科工業展覽會，哈特曼用木制的民間裝飾風格設計了展廳。展會預示著向莫斯科公國時期藝術原則的回歸。它在新落成的俄羅斯博物館舉行，后者位于紅場圣瓦西里大教堂的對面，是由弗拉基米爾·舍爾伍德（一位出生于英國的建筑師）設計的一座具有古老莫斯科教堂風格的建筑。它那高聳的教堂式塔樓輪廓與附近的克里姆林宮頗為神似——正如舍爾伍德所說的，它反映了東正教是“俄羅斯國民性中最基本的文化因素”這一事實。[[62]](#62_2)這種新俄羅斯風格在19世紀70年代達到頂峰，很大程度上得益于喜愛藝術的莫斯科商人財富和地位的提升。帕維爾·特列季亞科夫建了一間著名的俄羅斯藝術畫廊，作為他那座老式俄羅斯風格宅邸的附屬建筑。謝爾蓋·休金的莫斯科別墅（里面藏有他收集的大量法國繪畫）是一座以17世紀雅羅斯拉夫和科羅緬斯克的木結構建筑為原型設計的新俄羅斯式奇妙建筑。在克里姆林宮和盧比揚卡廣場之間的市中心，全部都是用新俄羅斯式風格重建的大樓，這是一種為莫斯科市政廳中富有的商人議員們所喜愛的建筑風格。19世紀80年代，紅場建起了一排排新的商業街（后來成為全國著名的古姆百貨大樓）；1892年還建起了市杜馬（后來的列寧博物館）。轉眼間，這座城市的商業區被古老的帳篷式屋頂、扇形拱門、彩黃色的磚墻和華麗的民間圖案所占據。莫斯科頂著17世紀的輪廓線進入了20世紀。



俄國博物館，紅場，莫斯科。攝于20世紀初。照片來源：Alexander Meledin Collection/Mary Evans Picture Library，London。

穆索爾斯基愛上了莫斯科的“俄羅斯特色”。他一生幾乎都在彼得堡度過。但是作為一名藝術家，他被這座“童話王國”的古都所深深吸引。“你知道，”他1859年第一次去莫斯科，途中寫了封信給巴拉基列夫，信中說，“我一直都是一個見多識廣的人，但是現在我有種重生的感覺；俄羅斯的一切變得離我很近，如果有人粗暴而且不客氣地對待她的話，我會感到生氣；仿佛從這一刻開始我才真正地愛上她。”[[63]](#63_2)作為這名年輕作曲家的導師，巴拉基列夫很不高興。盡管他是民族主義樂派的開創者，但是巴拉基列夫其實受西方的影響頗深，他對彼得堡極為推崇，認為莫斯科既狹隘又過時；他稱后者為“耶利哥”[††](#_215)。[[64]](#64_2)穆索爾斯基愛上了莫斯科，在那時看來，幾乎就是對巴拉基列夫樂派的背棄。它當然標志著這位年輕的藝術家找到了自己的風格和主題。他開始在格列博沃（位于莫斯科附近）那座漂亮的希洛夫斯基莊園度過夏天，和那里的貴族親友們重新建立起聯系。[‡‡](#_216)他認識了音樂圈以外的新朋友，從中為自己的藝術找到了靈感：詩人庫圖佐夫（那位著名將軍的后代）、雕刻家安托科利斯基、畫家列賓，還有哈特曼，這些人全都能夠接受他那沒有受過正規教育的音樂風格，也比圣彼得堡那些古板的作曲家更能容忍他那酗酒的生活作風。在脫離了巴拉基列夫樂派（這個樂派將李斯特和舒曼看成發展一種俄羅斯風格的起點）的控制之后，穆索爾斯基開始在他的“鄉村場景”聲樂和鋼琴作品《可愛的薩維什娜》（1867），在《鮑里斯·戈東諾夫》（1868—1874），隨后又在他的《圖畫展覽會》中探索一種更加本土化的音樂語言，這些作品就像哈特曼的繪畫一樣，用一種極富想象力的方式重新組合了俄羅斯的民間傳說。莫斯科就這樣將他從巴拉基列夫樂派的“德國”正統中解救出來，它使一直以來都被視為圣彼得堡棄兒的穆索爾斯基能夠嘗試創作來自俄羅斯大地的音樂。哈特曼那奇妙的民間設計和穆索爾斯基在音樂上的探索殊途同歸：兩者都試圖擺脫歐洲藝術約定俗成的形式規則。在展覽會的畫中間，有一個時鐘，設計成一只雞爪上的巴巴雅嘎之屋的形狀。[§§](#SSSS_5)這樣的形象如果要用聲音來傳達，要求一種新的音樂表達形式，一種完全不同于奏鳴曲形式的歐洲音樂；而這正是穆索爾斯基的《圖畫展覽會》成功的地方。它們創造了一種新的俄羅斯音樂語言。

“獻給您，大元帥，哈特曼展覽的贊助者，并以此紀念我們親愛的維克多，1874年6月27日。”穆索爾斯基將《圖畫展覽會》獻給了弗拉基米爾·斯塔索夫，這位評論家兼學者自詡為俄羅斯一切民族藝術的先驅者。在19世紀中期的俄羅斯文化生活中，斯塔索夫是一個巨人，當然也許有人會說他是一個獨裁者。他發掘了一大批偉大的天才（巴拉基列夫、穆索爾斯基、鮑羅丁、里姆斯基——科薩科夫、亞歷山大·格拉祖諾夫、列賓、克拉姆斯科伊、瓦斯涅佐夫和安托科利斯基）；在他的啟發下，他們創作了許多作品（鮑羅丁的《伊戈爾王》、穆索爾斯基的《霍宛斯基黨人之亂》、巴拉基列夫的《李爾王》和里姆斯基的《薩闊特》與《舍赫拉查德》）；他為他們的探索辯護，在報紙雜志上發表了無數很有分量的文章和書信。斯塔索夫是一名出色的教條主義者。屠格涅夫一生都在與這位“我們偉大的俄羅斯全能評論家”爭論，他在1877年的小說《處女地》中，刻畫了西皮亞金這個人物來諷刺他（“他像一瓶發酸的克瓦斯一樣老是冒泡”），還寫了一首著名的諷刺歌謠：

跟比你聰明的人辯論：

他會打敗你。

但是你將從失敗中學到有用的東西。

跟與你一樣聰明的人辯論：

誰都贏不了誰。

而無論如何你會感覺到辯爭的快樂。

跟智力比你差的人辯論：

并不是為了打贏他

而是因為你也許對他有些用處。

即便和一個傻子也可以辯論：

你將不會有勝利的喜悅

然而有時會很有趣。

只是千萬不要和弗拉基米爾·斯塔索夫辯論。[[65]](#65_2)

斯塔索夫希望俄羅斯藝術能從歐洲的控制中解放出來。如果一味模仿西方，俄羅斯人最多只能成為二等民族；通過自己的本土傳統，也許他們能夠創造出具有高度藝術水準和原創性、可以與歐洲抗衡的真正的民族藝術。“看看這些畫，”斯塔索夫在描繪1861年的學院展覽時寫道，“要是沒有簽名或者標簽，很難猜出它們是由身處俄羅斯的俄羅斯畫家所畫。全部都是對外國作品惟妙惟肖的模仿。”[[66]](#66_2)他認為，藝術應該描繪人們的日常生活，對他們有意義，并且教育他們如何生活，從這個意義上講，藝術應該是“民族的”。

穆索爾斯基的一生受斯塔索夫的影響至深。他們在1857年首次相遇，當時斯塔索夫在巴拉基列夫的圈子中領導著對抗彼得堡音樂學院的運動。1861年鋼琴家安東·魯賓斯坦創辦了彼得堡音樂學院，這座音樂學院由德意志的作曲風格所主宰，崇尚的是巴赫、海頓、莫扎特和貝多芬。它的贊助者是埃琳娜·帕夫洛夫娜女大公，她具有德國血統，是民族文化事業的推動者，在魯賓斯坦無法為音樂學院籌集到民間資金時，她為他爭取到宮廷的支持。魯賓斯坦非常鄙視俄羅斯音樂生活中的業余性（他稱格林卡為“半吊子”），并沿著德意志的路子著手推進音樂教育。魯賓斯坦堅持認為，俄羅斯的民族音樂只具有“民族學上的意義”，特殊但本身沒有任何藝術價值。巴拉基列夫和斯塔索夫被激怒了。盡管他們承認德意志的音樂傳統已經為音樂豎立了某種標桿，但是作為民族主義者，他們卻崇尚格林卡那種“純粹俄羅斯式”的音樂（實際格林卡受意大利和德意志風格的影響非常大）[[67]](#67_2)，并指責魯賓斯坦站在“高高在上的歐洲音樂學院”的角度貶低了俄羅斯。[[68]](#68_2)在他們與魯賓斯坦的斗爭中，有著一種排外甚至是反猶太主義的因素。他們稱他為“圖平斯坦”（“呆子”）、“杜賓斯坦”（“笨蛋”）和“格魯賓斯坦”（“粗俗”）。他們害怕德國人的規則會阻礙俄羅斯音樂的發展，他們的恐懼變成了對外國人的抨擊。為了直接對抗彼得堡音樂學院，1862年他們設立了以培養本土音樂人才為己任的自由音樂學校（Free Music School）。用斯塔索夫的話說，是時候脫掉這些彼得堡精英的“箍裙和燕尾服”，換上外省的“俄羅斯長大衣”

了。[[69]](#69_2)這所學院成為引領俄羅斯音樂風格的“強力五人組”（kuchka）的根據地。

“強力五人組”的作曲家在1862年還都是年輕人。巴拉基列夫25歲，居伊27歲，穆索爾斯基23歲，年紀最大的鮑羅丁28歲，而里姆斯基——科薩科夫的年紀最小，只有18歲。他們全都是自學成才的業余音樂家。鮑羅丁在作曲之余還做著一份藥劑師的工作。里姆斯基——科薩科夫是一名海軍軍官（他的《第一交響曲》就寫于船上）。穆索爾斯基參加過近衛軍，在從事音樂創作之前還做過政府部門的文職工作，后來，即使在19世紀70年代事業的高峰，他因為喝酒的花銷實在太大，而不得不接著干國家林業部的一份全職工作。彼得堡音樂學院的作曲家（例如柴可夫斯基）都是社會精英且與宮廷有著千絲萬縷的聯系；相比之下，“強力五人組”大都來自外省的小地主家庭。因此從某種程度上講，他們的集體榮譽感取決于他們所創立的神話，那就是他們的行動與古典學院派相比，更加屬于“真正的俄羅斯”（在更接近本國土壤這個意義上）。[[70]](#70_2)

然而，他們所發展出來的音樂語言毫無神秘性，它們與彼得堡音樂學院的章法相差十萬八千里。這種有意識的俄羅斯風格的形成有兩個基本因素。首先，他們想在音樂中融入鄉村歌曲、哥薩克和高加索舞蹈、教堂圣歌，以及（盡管后來變得很老套）教堂的鐘聲。[¶¶](#PP_5)“又是鐘聲！”里姆斯基有一次在看了《鮑里斯·戈東諾夫》之后叫了起來。他也經常在作品中再現鐘聲，如《普斯科夫姑娘》（1873）、《復活節序曲》（1888），以及鮑羅丁的《伊戈王子》和穆索爾斯基的《霍宛斯基黨人之亂》。[[71]](#71_2)“強力五人組”的音樂充滿了對俄羅斯人生活中聲音的模仿。他們試圖重現格林卡曾經說過的“俄羅斯音樂之魂”——俄羅斯鄉村那種拉長的、抒情而帶有裝飾音的歌曲。巴拉基列夫通過研究19世紀60年代（民粹主義在藝術上的鼎盛時期）伏爾加地區的民間歌曲，使之成為可能。跟以往任何一本選集相比，他所改編的藝術作品保留了更多俄羅斯民間音樂的明顯特點：

——它“音調上的變換”：一個曲調似乎很自然地就從一個主音變換到另一個主音，并常常以一個與樂章開始時不相同的調子結束（通常低兩度或者高兩度）。給人造成一種捉摸不定、不明確或者缺乏和諧的邏輯進程的感覺，即使在非常格式化的《霍宛斯基黨人之亂》中，這樣的感覺也使俄羅斯音樂聽起來和西方的調性結構非常不同。

——它的襯腔式唱法：一段旋律被分成幾個不和諧的聲部，每個聲部都有自己的主題變奏，這些都由每個歌手即興發揮，直到最后，這首歌曲才恢復單一的旋律。

——平行五度音、四度音和三度音的使用。這給俄羅斯音樂帶來一種原始的音響效果，是有著完美和聲的西方音樂完全缺失的。

其次，“強力五人組”發明了一系列的和聲技巧，創造出一種迥異于西方的獨特“俄羅斯”音樂風格和色彩。這種“異域”的“俄羅斯”風格并不僅僅具有高度的自覺性，它完全就是憑空創造出來的——事實上，這些方法沒有一種在俄羅斯民間或者教堂音樂中使用過：

——全音階（C-D-E-升F-升G-升A-C）：由格林卡發明，并首次在他的歌劇《魯斯蘭和柳德米拉》（1842）中巫師契爾諾莫爾摩的進行曲中使用，它成為“俄羅斯式”陰森恐怖和邪惡之聲。從柴可夫斯基（1890年在《黑桃皇后》中伯爵夫人的鬼魂出現）到里姆斯基——科薩科夫（他的所有魔幻故事歌劇，如1897年的《薩特闊》、1902年的《不朽的卡什切伊》和1907年的《基捷日》），所有重要的作曲家都用過這個音階。這個音階還可以在德彪西的音樂中聽到，他是從穆索爾斯基那里學到的（還包括許多其他的東西）。后來這個音階成為恐怖電影配樂的標準創作手法。

——由一個全音和一個半音組成的八音音階（C-D-降E-F-降G-降A-重降B-重降C）：1867年里姆斯基——科薩科夫首次在他的《薩特闊》交響組曲中使用，它成為俄羅斯的一種標志，是魔力和危險的主旋律，也為里姆斯基所有的追隨者所采用，特別是斯特拉文斯基那三部偉大的俄羅斯芭蕾舞劇《火鳥》（1910）、《彼德魯什卡》（1911）和《春之祭》（1913）。

——循環使用三段式結構：這原本是李斯特發明的交響詩形式，俄羅斯在其基礎上賦予松散的整體結構，避免了僵化的（德意志）奏鳴曲曲式。俄羅斯的音樂家不像通常的做法那樣在奏鳴曲的展開部分使用關系小調（例如C大調到A小調），而是在開始部分就確立一個主調（例如，C大調），然后在接下來的部分通過三段式展開（降A大調、F大調，降D大調，等等）。其效果便是擺脫了西方音樂發展的規律，創作的形式完全由音樂的“內容”（音樂主題的展示和視覺上的描述）而不是曲式上的對稱所決定。這種松散的結構在穆索爾斯基的《圖畫展覽會》中顯得尤為重要，也許這組曲子比其他任何作品都更清楚地描繪了這種俄羅斯音樂的風格。穆索爾斯基是“強力五人組”中最具原創性的作曲家。一方面這是由于他所受的歐洲正規作曲教育最少，但最主要的原因，還是他有意地排斥西方的音樂傳統，而且跟其他民族主義者相比，他更渴望從俄羅斯民間音樂的傳統中去尋找推翻西方音樂的方法。這個俄羅斯人（懶惰、邋遢、酗酒、裝腔作勢而又充滿爆炸性的能量）和西方音樂的關系令人聯想到圣愚。他拒不接受大家所普遍認可的巴赫、莫扎特和海頓的作曲方法。“交響樂的發展，從技術上理解，是由德意志人發展起來的，就像他們的哲學一樣，”穆索爾斯基在1868年寫給里姆斯基——科薩科夫的信中說，“德意志人先是想出一大堆理論，然后證明；我們俄羅斯兄弟是先做了，然后再用理論來娛樂自己。”[[72]](#72_2)

穆索爾斯基對生活的直接態度反映在他的《圖畫展覽會》中。這部鋼琴組曲由一系列結構松散的音畫組成，仿佛你正在畫廊里從容漫步，沒有任何正統（“德意志式”）的詳細闡述或者展開的跡象，也幾乎看不到西方音樂理論的痕跡。它的核心是俄羅斯民間想象力那魔法般的影響范圍和力量。一開始的“漫步”（俄羅斯風格）是一段民謠風格的曲調，具有韻律般彈性、突然的變調、開放的五度和八度和弦，以及仿佛鄉村歌曲般的襯腔式大合唱。怪誕而狂暴的“巴巴雅嘎”在各個主音之間猛烈地變換，卻又一次次地回到俄羅斯鄉村音樂那不變的G調，這一點后來被斯特拉文斯基有效地運用于他那部充滿爆發力的《春之祭》中，從而引發了一場音樂革命。穆索爾斯基的最后一幅圖畫是那首宏偉的“基輔城門”，這一章的音樂既有宗教般的虔誠和振奮人心，又有柔美的特點，他的靈感來自一種古老的俄羅斯頌歌（起源于拜占庭的扎納門尼歌謠），而在結尾部分，音樂和教堂鐘聲那沉重的鏗鏘回響結合在一起，產生了極好的效果。這是一個意味深長的奇妙時刻，仿佛全體俄羅斯人的聲音都融合在了一起，這是穆索爾斯基在向摯友致敬的動人時刻。

第五節

伴隨著對“俄羅斯風格”的興趣，作家、藝術家和作曲家還生出一種對莫斯科歷史的癡迷。我們只需列舉出那些偉大的歷史歌劇（從格林卡的《沙皇的一生》到里姆斯基——科薩科夫的《普斯科夫姑娘》，穆索爾斯基的《鮑里斯·戈東諾夫》和《霍宛斯基黨人之亂》）、那些歷史劇和小說（從普希金的《鮑里斯·戈東諾夫》到阿列克謝·托爾斯泰以《伊凡雷帝之死》起始的三部曲）、無數歷史題材的詩歌作品以及蘇里科夫和列賓或者瓦斯涅佐夫和弗魯貝爾那些史詩般的歷史畫作，便可看出莫斯科的歷史對19世紀“俄羅斯”文化的探索有多么重要。這些作品幾乎全都是描繪伊凡雷帝晚年、鮑里斯·戈東諾夫統治時期，以及羅曼諾夫王朝建立之前那段所謂的“混亂時期”，這點絕非巧合。歷史被看成一個爭論的戰場，關于俄羅斯及其命運的不同觀點在這里碰撞，而這50年被認為是對俄羅斯的過去有著關鍵影響的一段時期。那個時期，一切皆有可能，大家你爭我搶，而國家也面臨著何去何從的基本問題。它將由選舉產生統治者還是將由沙皇統治？它屬于歐洲還是歐洲之外？同樣的問題困擾著19世紀俄羅斯的思想界。

鮑里斯·戈東諾夫是這場全國大討論的一個重要人物。有關他的記錄、戲劇和歌劇同時也是在探討俄羅斯的命運。我們從普希金和穆索爾斯基的作品中看到的戈東諾夫，首次出現是在卡拉姆津的《俄羅斯國家史》中。卡拉姆津將戈東諾夫描繪成一個悲劇人物，一位受到過去困擾的進步統治者，一位有著巨大的權力和人性的弱點，并最終毀于政治需要和自身良知之間巨大鴻溝的人。但是為了將這位中世紀的沙皇塑造成一部現代心理劇的主角，卡拉姆津不得不憑空想象出許多歷史事件。

真實的鮑里斯是一名孤兒，出生于一個古老的波雅爾家族，作為沙皇伊凡雷帝的衛士在莫斯科公國的宮廷里長大。戈東諾夫家族和王室的關系非常親密，而那時可是沙皇認為貴族都有潛在的反政府嫌疑的時代。伊凡當時正和貴族波雅爾進行一場曠日持久的斗爭，他認為有必要提拔像戈東諾夫這樣出身卑微而忠心耿耿的侍從。鮑里斯的姐姐伊琳娜·戈東諾夫嫁給了沙皇的兒子，虛弱而且弱智的費多爾。不久，伊凡殺死了他的大兒子伊凡王子，這個事件通過列賓那幅著名的畫作《1581年11月16日伊凡雷帝和他的兒子伊凡》（1885）引起了19世紀人們的極大興趣。1584年伊凡雷帝去世時，他的另一個兒子德米特里只有2歲大，而且其王位繼承權再怎么說也非常勉強。德米特里是沙皇的第七任妻子所生，而教會只允許成婚三次。因此伊凡死時費多爾就繼承了王位。朝廷的大小事務都由鮑里斯·戈東諾夫接管——他在官方文件中的稱呼是“偉大皇帝的內弟，俄羅斯國土的統治者”。鮑里斯的政績斐然。他鞏固了俄羅斯在波羅的海沿岸的疆土，遏制了從南方草原來的韃靼人的掠奪，加強了與歐洲的聯系，并且為了使貴族獲得穩定的勞動力，他設立了管理農奴的基本框架——這項措施在農民中非常不得人心。1598年，費多爾去世。無法給王室生下一兒半女的伊琳娜由于悲傷過度，拒絕接受王位，進了修道院。在國民代表會議上，通過莫斯科波雅爾的選舉，鮑里斯成為俄羅斯歷史上第一位選舉產生的沙皇。

戈東諾夫統治初期，俄羅斯一派繁榮和平的景象。鮑里斯從許多方面來看都是一位開明的君主——一位走在時代前列的人。他對西方的醫藥、印刷術和教育都很感興趣，甚至夢想按照歐洲的模式建一所俄羅斯大學。但是1601—1603年時，情況急轉直下。接二連三的農業歉收導致莫斯科公國大約四分之一的農民遭受饑荒之苦。隨著新農奴法的頒布，農民無法自由流動，這使情況變得更加糟糕，農村地區掀起了反對沙皇的抗議活動。這時，古老的王室貴族集團抓住饑荒這個機會，重新密謀反對這位不可一世的選舉沙皇——他的權力威脅到了他們的貴族特權。鮑里斯加強了對貴族的監視（特別是羅曼諾夫家族），還以叛國罪將他們中的許多人驅逐到西伯利亞或者俄羅斯北部的修道院。后來，在這次政治危機爆發期間，一名假冒擁有王位繼承權的年輕人從波蘭帶領一支軍隊來到了俄羅斯——波蘭一直以來都準備從俄羅斯的內部分裂中分一杯羹。這位冒充的王位繼承人名叫格里高利·奧特列皮耶夫，是一名逃跑的僧侶，曾經為羅曼諾夫家族做過事，在他做出大膽僭越的行為之前，他們很可能有過接觸。他自稱是伊凡最小的兒子德米特里王子。德米特里已于1591年死于割喉；他患有癲癇病，當時證實他是在一次疾病發作時死于自殘。但戈東諾夫的反對者們一直聲稱，是他為了登上王位掃清障礙而殺死了這名男孩。這名“偽德米特里”利用這些疑問，聲稱逃過了謀殺。這使得他在向莫斯科進軍的一路上，能夠從心懷不滿的農民和哥薩克中間糾集到一批反對“篡位的沙皇”的支持者。戈東諾夫于1605年突然去世，當時這位假冒者的軍隊正逼近莫斯科。根據卡拉姆津的說法，他死于“內心激烈的掙扎，這是每一個罪犯都避免不了的”。[[73]](#73_2)

有關戈東諾夫謀殺德米特里的證據都是羅曼諾夫家族捏造出來的，他們的王位繼承權完全依賴于波雅爾代表大會的選舉（在鮑里斯·戈東諾夫死后，俄羅斯經歷了一個內戰頻仍、內憂外患交織的“混亂時期”，為了恢復俄羅斯的統一，波雅爾們舉行了這次全體會議）。也許卡拉姆津已經意識到戈東諾夫不是一名殺人犯。但是幾乎所有他所參考的資料都經過官方或者教士的篡改，而挑戰羅曼諾夫所編造的神話將會使他與政府作對，給他帶來麻煩。不管怎么說，這個謀殺的故事如此完美，令卡拉姆津難以抗拒。它使他得以在沒有史料支持的情況下探索戈東諾夫的內心沖突。它支撐著鮑里斯·戈東諾夫是個悲劇人物這個觀點——一名受到自己罪行煎熬的進步統治者，并最終毀于自己非法得來的沙皇稱號。卡拉姆津的《俄羅斯國家史》是為羅曼諾夫家族的統治者——沙皇亞歷山大而作，書中擁護君主制的觀點非常明顯。他從戈東諾夫的故事中得到的教訓——選舉出來的君主從來都非常糟糕——與亞歷山大統治時期的政治觀點一致。鮑里斯是一名俄羅斯的波拿巴。

普希金的《鮑里斯·戈東諾夫》非常接近卡拉姆津的《俄羅斯國家史》，有時甚至一字不變地照章全抄。堅定的保皇派觀點貫徹這部歷史劇——人民在他們自己的歷史中沒有發揮任何積極的作用。這就是全局結束時那句著名的舞臺說明“人們則保持沉默”的含義了。穆索爾斯基在他同名歌劇的第一版（1868—1869）中沿用了普希金的文本，他同樣將俄羅斯人民描繪成一種愚昧而被動的力量，深陷于莫斯科所象征的古老俄羅斯的風俗和信仰之中。俄羅斯人的這種總體印象集中體現在紅場圣瓦西里大教堂外那一幕。饑餓的人們聚集在那里，鮑里斯面前站著那名象征譴責沙皇罪行的圣愚。但是人群一點動靜也沒有，依然跪在地上向沙皇哀求，甚至當圣愚說他不會為“沙皇中的希律王”[\*\*\*](#_217)祈禱時，人群也只是解散了。因此，本來可以是起義導火索的一件事就這樣白白過去了，而且這名圣愚似乎不是人民的領袖，而是良知和鮑里斯的悔恨之聲。[[74]](#74_2)只有在歌劇的第二版（1871—1872）中增加的“克羅梅森林一幕”中，穆索爾斯基才引入了人民和沙皇沖突的主題。事實上，這種沖突成為整部歌劇的推動力，而人民則成為這部歌劇真正的悲劇主角。在克羅梅這一幕中，人民起來反抗了，他們嘲弄沙皇，而民間歌曲也被利用來作為人民聲音的化身。穆索爾斯基一開始是為了音樂效果才增加這一幕的，里姆斯基——科薩科夫的《普斯科夫姑娘》中類似群戲的襯腔式大合唱給他留下了深刻的印象。他們倆有段時間合租一間公寓（和一架鋼琴），穆索爾斯基寫作克羅梅這一幕時，里姆斯基正在為他的歌劇譜寫管弦樂曲。[[75]](#75_2)但是用克羅梅取代圣瓦西里大教堂那一幕（這顯然才是穆索爾斯基的原意），意味著這部歌劇思想核心的徹底改變。[†††](#_218)

卡拉姆津或者普希金的筆下沒有出現克羅梅起義，而且，正如俄羅斯音樂評論家理查德·塔魯斯金精彩的點評，民粹主義者重新改寫這部歌劇，應該說是穆索爾斯基和歷史學家尼古拉·科斯托馬羅夫友誼的結果，后者還幫他籌劃了《霍宛斯基黨人之亂》（1874）。科斯托馬羅夫將普通民眾視為推動歷史的基本力量。他的主要著作《拉辛起義》（1859），受益于亞歷山大二世統治初期推動的審查法改革，使他在自由知識分子的圈子中成為一個受歡迎和有影響力的人物，后者在19世紀60和70年代對俄羅斯藝術發展做出過巨大貢獻。在《混亂時代》（1866）一書中，科斯托馬羅夫描繪了饑荒如何促使成群的流浪農奴追隨假冒的德米特里，反對鮑里斯·戈東諾夫：

他們隨時準備快樂地投向任何人的懷抱，只要那個人能夠領導他們反對鮑里斯，只要那個人能夠承諾讓他們過上好日子。這與渴望這種或者那種政治或者社會秩序的事情無關；受苦受難的群眾很容易就被一張新的臉孔所吸引，他們盼望著在新人的領導下，他們的情況會比舊日好。[[76]](#76_2)

這就是俄羅斯人民的一個形象——受苦受難，充滿了破壞力和沖動的暴力，無法控制他們，他們也不可能掌握自己的命運——1917年的情況也是如此。

“歷史是我在夜晚的朋友，”穆索爾斯基在1873年寫給斯塔索夫的信中說，“它帶給我快樂和迷醉。”[[77]](#77_2)是莫斯科感染了他，使他對歷史如此著迷。他喜歡它那“古老的味道”，令他仿佛“到了另一個世界”。[[78]](#78_2)對穆索爾斯基來說，莫斯科是俄羅斯大地的象征——它代表了俄羅斯古老風俗信仰中存在的巨大慣性。在彼得給披上的那層薄薄的歐洲文明外衣之下，普通民眾依然是“耶利哥城”的居民。“報紙、書籍，這些都走在了前頭，但是人民卻留在原地，”穆索爾斯基在1872年彼得200周年誕辰慶典時寫給斯塔索夫的信中說，“為公眾謀利益的人傾向于美化自己，并將他們的光榮用文字記錄下來，但是人民卻在抱怨，為了發泄心中的不滿，他們喝酒，結果卻抱怨得更加厲害：‘什么都沒有改變！’”[[79]](#79_2)這正是《鮑里斯·戈東諾夫》中，穆索爾斯基最后借圣愚之口說的那些預言性字句，所表達的對舊俄羅斯的悲觀看法：

無邊的、伸手不見五指黑暗般的悲哀，

為俄羅斯哭泣的悲哀，

哭泣的俄羅斯人民

饑餓的人民。

在《鮑里斯·戈東諾夫》之后，穆索爾斯基立刻開始《霍宛斯基黨人之亂》的創作，這部歌劇的背景是從1682年彼得登基前夕開始，到他暴力鎮壓“射擊軍”（streltsy，莫斯科波雅爾和舊禮儀派的最后保衛者，他們在1689—1698年之間發動了一系列叛亂）的起義為止，莫斯科所發生的政治和宗教斗爭。超過1000名射擊軍被沙皇處死，他們的尸體被軋得血肉模糊，以此警告其他人，并報復他們未能得逞的陰謀——這些人密謀以彼得的姐姐索菲婭代替彼得，在彼得太小還無法親政時，索菲婭曾于17世紀80年代擔任攝政。為了懲罰索菲婭在這次叛亂中擔任的角色，彼得迫使索菲婭成為一名修女。同樣的命運也落到了彼得的妻子，同情起義者的尤多西亞身上。射擊軍起義及其余波是俄羅斯歷史的轉折點，這個時期新的彼得王朝與傳統勢力劇烈斗爭。歌劇中擁護舊俄羅斯的代表是英雄霍宛斯基親王，他是莫斯科德高望重的傳統貴族，起義的射擊軍的主要領導；另外一名代表是舊禮儀派教徒多西費（一個虛構的人物，以最后一位耶路撒冷牧首的名字命名）。他們由一位虛構的人物瑪爾華聯系起來，瑪爾華是霍宛斯基的未婚妻，是舊禮儀派的虔誠信徒。瑪爾華的不斷祈禱和對東正教俄羅斯的哀悼，表達了這部歌劇本質上那種深深的失落感。

西化主義者認為《霍宛斯基黨人之亂》是一部進步作品，是對落后的莫斯科向著歐化的圣彼得堡轉變的慶祝。舉個例子，斯塔索夫就曾試圖說服穆索爾斯基，在第三幕中花多點筆墨描寫舊禮儀派，因為這將強化他們與“小氣、不幸、愚鈍、迷信、邪惡和惡毒”的“舊俄羅斯”之間的聯系。[[80]](#80_2)里姆斯基——科薩科夫給這種理解板上釘釘，作為1881年穆索爾斯基死后遺稿的整理者，他將序幕（“莫斯科河的黎明”）移到了末尾，這樣一來，原作中本來對舊莫斯科的詩意描寫，現在變成了象征彼得統治的太陽冉冉上升。之前的一切都是黑夜。

里姆斯基用破壞原作的做法強化了這條簡化的信息。在歌劇末尾的大合唱中有一段舊禮儀派的襯腔式旋律，它是穆索爾斯基從朋友的歌曲改編得來的，里姆斯基為它加上了普列奧勃拉任斯基軍團低沉的進行曲——這正是彼得為保衛自己而設立的軍團（以取代射擊軍，也是穆索爾斯基曾經服役過的軍團）。如果沒有里姆斯基有計劃的變更，舊禮儀派將完全占據歌劇的第五幕和最后一幕。第五幕的內容來源于舊禮儀派為抗議1698年沙皇鎮壓射擊軍而舉行的集體自殺：據說大約2萬名舊禮儀派人士聚集在俄羅斯北部各個邊遠地區的教堂中，自焚而亡。在穆索爾斯基原作的最后，舊禮儀派一邊祈禱，一邊唱歌，從容赴死。歌劇就此結束，含有一種對莫斯科公國逝去的虔誠世界的惆悵之情。現在看來，穆索爾斯基原本打算讓《霍宛斯基黨人之亂》在這種憂郁的氣氛中結束，就像《鮑里斯·戈東諾夫》最后一章那聲音微弱的樂曲和悲觀的情緒一樣。他從未覺得需要用一個進步的情節來“解決”這部歌劇的問題，就像里姆斯基給它加上的那樣。僵局和無力感是穆索爾斯基歌劇不變的主題。他對莫斯科公國消亡后俄羅斯的前途感到很矛盾。他同情舊禮儀派的理想主義，認為只有祈禱能夠克服俄羅斯生活中的悲哀和絕望。而且他相信舊禮儀派是最后“真正的俄羅斯人”，他們的生活方式迄今都沒有受到歐洲的影響。在19世紀60年代這種思想非常普遍，不僅有將古俄羅斯的父權制理想化了的斯拉夫主義者，而且還有像科斯托馬羅夫和夏波夫這樣的民粹歷史學家（后者撰寫分裂教派的社會史），以及在莫斯科研究舊禮儀派的民族學學者。許多作家也有著相同的觀點，例如陀思妥耶夫斯基——當時“根基主義”運動（pochvennichestvo）的一名成員，這是介于西化主義者和斯拉夫主義者之間的一種綜合體，在19世紀60年代的作家和評論家中有著廣泛的影響。《罪與罰》中的主角拉斯科尼柯夫名字的含義就是“分裂者”。

畫家瓦西里·蘇里科夫也花費了大量的油彩描繪舊禮儀派的歷史，以此來探討人民的本土習俗和現代化國家之間的沖突。他兩幅偉大的歷史畫作《射擊軍臨刑前的早晨》（1881）和《女貴族莫洛佐娃》（1884）都是繪畫史上的《霍宛斯基黨人之亂》。蘇里科夫比穆索爾斯基更加接近斯拉夫主義者，穆索爾斯基的導師斯塔索夫盡管是個民族主義者，但同時也是個堅定的西化主義者。蘇里科夫將莫斯科理想化為一個擁有“真正俄羅斯式生活的傳奇國度”。[[81]](#81_2)他生于1848年，是西伯利亞小鎮克拉斯諾亞爾斯克一個哥薩克家庭之子。他從圣彼得堡美術學院畢業后來到莫斯科，這個地方使他“有家的感覺”并激發他創作歷史題材的熱情。“當我第一次走到紅場時，它令我想起了家，接著我的眼前浮現出射擊軍的形象，連構圖和配色都一清二楚。”[[82]](#82_2)蘇里科夫花了幾年時間，為城里羅戈日斯科耶（Rogozhskoe）和普列奧勃拉斯科耶（Preobrazhenskoe）這兩個區的舊禮儀派繪制有民族學意義的速寫，這兩個區是莫斯科的小商業集散地，莫斯科三分之一的人口就擠在這里狹窄而彎曲的街道兩邊的房子里。他認為歷史就寫在這些人的臉上。舊禮儀派對他很有好感，蘇里科夫回憶說：“因為我是一名哥薩克的兒子，而且我不吸煙。”他們讓他為自己畫像，完全忽略了畫人像是一種罪過的傳統迷信。《女貴族莫洛佐娃》這幅畫中出現的所有人物都來自真實的莫斯科居民。莫洛佐娃本人的原型是一名從西伯利亞來的朝圣者。因此，托爾斯泰作為第一批看到這幅畫的人，對這些人物群像充滿了贊嘆之情：“畫家出色地抓住了他們的神態！人物栩栩如生！幾乎能夠聽到他們在小聲說著什么。”[[83]](#83_2)

蘇里科夫的這兩幅畫于19世紀80年代展出，受到了民主知識分子的一致贊揚，他們將射擊軍起義和舊禮儀派的故步自封看成反對教會和國家的一種社會抗議形式。隨著1881年3月亞歷山大二世遭革命激進分子暗殺，整個19世紀80年代又重新籠罩在一種政治壓迫的氣氛之下。新沙皇亞歷山大三世是一名政治上的保守分子，他很快就斥退了父親的自由派大臣，并通過一系列法令取消了之前的改革。沙皇對地方政府實施了新的控制措施，收緊了審查制度，通過派到各省的直接代表重申自己的個人統治；一個現代化的警察國家初現端倪。在這樣的背景下，民主主義者完全有理由將蘇里科夫畫中的歷史人物看成他們反對沙皇專制的象征。特別是莫洛佐娃，她是一名有著廣泛影響力的殉道者。這就是畫家要為這位著名的寡婦畫像的原因，莫洛佐娃出生于一個富有的莫斯科波雅爾貴族家庭，是17世紀中期尼康宗教改革時期舊禮儀派的主要贊助人。在蘇里科夫的巨幅畫像（有幾米高）中，莫洛佐娃坐在雪橇上，被拖往行刑之處——紅場。她手臂高舉，兩個手指直指上蒼，這是舊禮儀派畫十字的手勢，以此來表達她對政府的反抗。莫洛佐娃是一名真正有性格有尊嚴的女子，隨時準備為信仰獻身。她臉上的表情直接取自當代生活。1881年畫家親眼目睹了一名女革命者的行刑過程。那是另外一名隨時準備為理想獻身的女子，當她走向絞刑架時，他被她臉上那“桀驁不馴的表情”震驚了。[[84]](#84_2)鮮活的歷史就在莫斯科的大街上。

第六節

19世紀時，莫斯科成為一個巨大的商業中心。在60年的時間里，昔日拿破侖見到的那個和平寧靜的貴族溫床變成一座熙熙攘攘的大都市，充斥著商店和辦公樓、劇院和博物館，它那不斷向郊外擴展的工業區每年都吸引著成群結隊的移民。到了1900年，擁有100萬人口的莫斯科和紐約并肩，成為世界上發展最快的城市之一。它四分之三的人口都不是本地人。[[85]](#85_2)鐵路對莫斯科的發展起著關鍵性的作用。所有的鐵路干線都在這座城市交匯，這里是東方和西方、以農業為主的南方和以工業為主的北方地理上的中心。鐵路的建設主要由西方國家的公司提供資金，建好后的鐵路為莫斯科的商業開拓了新的市場，也使它的工業與外省的勞動力和原材料來源建立聯系。成千上萬的上班族每天搭乘火車來到城里。城里9個主要車站附近的那些廉價旅館總是擠滿了從鄉下來的臨時工。那時的莫斯科成了資本主義俄羅斯的大都會——今天的它依然享有這個地位。特維爾、卡盧加和梁贊這樣的外省城市全都被火車納入了莫斯科的軌道，隨著莫斯科繁榮起來，它們卻衰落了，因為莫斯科的制造商用火車直接將他們的商品發往當地的農村市場，還有些人直接到莫斯科采購，即使算上來回的三等車票，價格也比在鎮上買要便宜。莫斯科的繁榮意味著它外省衛星城市的消亡，對那些大地主也意味著災難，就像契訶夫《櫻桃園》中依靠城鎮出售他們谷物的拉涅夫斯基一家一樣。他們對鐵路所開啟的國際市場毫無準備。契訶夫的劇本以一段火車旅程開始和結束。鐵路是新世界的象征：它帶來一種全新的生活，同時把舊的生活摧毀。[‡‡‡](#_219)

莫斯科這個經濟巨人的崛起，與它從一個貴族主導轉變為商人主導的城市密不可分。然而，它19世紀的文化復興也是如此——這種復興使莫斯科成為世界上最令人興奮的城市之一：隨著財富的增長，莫斯科的重要商人控制了市政府，同時又大量地購買藝術品。

19世紀早期，莫斯科的商業主要集中于克里姆林宮對面，莫斯科河南岸平靜的扎莫斯科沃雷奇區狹窄而彎曲的街巷中。這個地區與莫斯科的其他地方不同，很少受到現代或者歐洲的影響，有著濃厚的宗法習俗、嚴格的宗教生活和舊禮儀派的信仰，以及背街而幽靜的商人之家。別林斯基稱這些房子為“抵御進攻的堡壘，都下著百葉窗，大門緊鎖。一敲門就會引來一陣狗吠”。[[86]](#86_2)這些商人都穿著長袍，留著胡子，令人聯想起農民，他們中的許多人也確實是農民出身。莫斯科的幾大紡織世家——里亞布申斯基家族和特列季亞科夫家族、古契柯夫家族、阿列克謝耶夫家族和維什尼亞科夫家族——的祖先全都是農奴。因為這個，斯拉夫主義者理想化地將商人視為純粹的俄羅斯式生活方式的保持者。由于擔心西方的貨物會吞噬國內市場，斯拉夫主義者和商人聯合起來抵制自由貿易。他們不滿鐵路控制在外國人手里，于是在1863年共同出資修建了一條從莫斯科到謝爾蓋耶夫的鐵路，這是第一條真正“俄國人”的鐵路。它的終點是謝爾蓋圣三一修道院，俄羅斯東正教教會的真正圣地，昔日莫斯科公國的精神中心，這一點是意味深長的。

亞歷山大·奧斯特洛夫斯基的戲劇奠定了公眾心目中的商人形象。他成長于扎莫斯科沃雷奇，父親在當地的司法部門工作，主要處理商人糾紛的案子。奧斯特洛夫斯基在莫斯科大學學習法律，之后成為民事法庭的辦事員，因此掌握了商人之間欺詐和爭端的第一手材料，這樣的糾紛在他的劇本里俯拾即是。他的第一個劇本《自家人好算賬》（1849）就是以莫斯科法庭的一個案子為基礎創作的。劇本講述了商人波爾索夫的郁悶故事。為了逃避債務他假裝破產，并將所有財產轉移至女兒和女婿的名下，可女兒女婿帶著錢跑了，剩下波爾索夫一個人蹲監獄。這部戲被沙皇禁止上演，沙皇擔心劇中的商人形象——盡管改編自真人真事——可能會破壞商人與皇室的關系。警察盯上了奧斯特洛夫斯基。他被法庭解雇，不得不靠寫作劇本維生，不久他就寫了一系列叫好又叫座的戲劇，全都是描寫莫斯科企業界古怪而（在當時看來）奇異的風俗。金錢造成的腐朽與墮落，包辦婚姻的悲慘與不幸，家庭內部的暴力與專制，通奸行為的泄露——這些都是奧斯特洛夫斯基戲劇的主題。最有名的可能是那部《大雷雨》（1860），捷克作曲家里奧斯·雅納切克以之為基礎創作了歌劇《卡佳·卡巴諾娃》（1921）。

俄羅斯商人的刻板印象——貪婪、狡詐、狹隘、保守、庸俗，外省城鎮中一切沉悶壓抑的化身——成為文學上的普遍形象。在屠格涅夫和托爾斯泰的小說中，那些靠欺詐手段騙取地主土地的商人，象征著新的商業文化對舊的貴族價值觀產生了威脅。以《安娜·卡列尼娜》中的一個事件為例，可愛但卻無可救藥的敗家子斯捷潘·奧布隆斯基同意以遠低于市場價的價格出售他的林場。當列文告訴奧布隆斯基他林場的真正價值時，奧布隆斯基的貴族榮譽感迫使他完成了這宗交易，盡管他心里很清楚自己的無知被這名商人利用了。19世紀整個歐洲的文化精英都鄙視商業和貿易，知識界的情況也一樣。但是任何一個地方都沒有俄羅斯的情況嚴重，俄羅斯人破壞了中產階級與文化精英的關系，從而堵死了俄羅斯沿著資產階級——小資產階級的路子走下去的可能性——最終無力回天。直到19世紀90年代，商人依然被排除在莫斯科的貴族圈子以外。莫斯科總督謝爾蓋大公不許商人參加他的舞會，盡管商人負擔著城市絕大部分的稅收，有些商人私下里還借錢給他。許多商人由此極為不信任貴族階層。紡織巨頭和藝術贊助商帕維爾·特列季亞科夫是一名舊式的莫斯科商人和舊禮儀派教徒，他禁止女兒嫁給鋼琴家亞歷山大·濟洛季，理由是他是一名貴族，只是為了錢才和她結婚。對于他的侄女嫁給A.I.柴可夫斯基（作曲家柴可夫斯基的哥哥），他也持同樣的反對態度，尤其是，他還是一名來自彼得堡的貴族。

但是在奧斯特洛夫斯基的戲劇中，人們還是能夠看到莫斯科商人光明的一面。實際上正因如此，才會有像茶葉進口商博特金家族這樣的商人資助他的創作。另外一群喜歡奧斯特洛夫斯基戲劇的人是所謂的“根基主義”評論家（他們發泄情感的地方是《莫斯科人》雜志），因為這些戲劇傳達了商人的正面信息。阿波羅·格里高列耶夫是一位具有影響力的評論家，同時也是“根基主義”運動的領導人之一（另外兩位是作家費多爾·陀思妥耶夫斯基和他的哥哥米哈伊爾）。他們認為，奧斯特洛夫斯基的戲劇是俄羅斯民族的一種“新的表達方式”。作為一個介于農民和受教育階層之間的社會團體，他們相信商人在協調莫斯科和彼得堡、領導民族前進方面有著獨特的資格。米哈伊爾在《大雷雨》的一篇評論中寫道，奧斯特洛夫斯基的商人既不是斯拉夫主義者也不是西化主義者。他們在新俄羅斯的歐洲文化中蓬勃發展，但是卻設法保留了古老的文化；在這個意義上，陀思妥耶夫斯基認為商人為俄羅斯指出了一條不會導致社會分化的進步之路。[[87]](#87_2)這種理解反映了隨著農奴解放運動的覺醒，“根基主義”運動希望民族融合的理想。農奴制度的廢除激起了對精神重生的高度期望，人們希望全體俄羅斯國民，包括貴族和農民，能以知識分子的文化理想為中心和解并且團結在一起。“根基主義”運動的評論家來自各個階層，其中絕大多數是中下層知識分子（raznochintsy，出身于小貴族家庭，并與商業界有緊密的聯系），也許是他們將商人理想化為一個新的無階級社會的先驅者。然而商人實際上的發展卻很有趣——他們打破了扎莫斯科沃雷奇昔日的文化隔閡——這一點反映在奧斯特洛夫斯基后來的戲劇中。在《最后的犧牲》（1874）里，商人的兒女們過上了歐化的生活，新生一代的出現幾乎完全掩蓋了以往金錢和家庭專制的主題。在第一次上演《最后的犧牲》時，有一位女演員不愿意扮演商人的妻子，理由是她不想戴著農民的頭巾上臺，奧斯特洛夫斯基為了讓她安心，跟她說商人的妻子現在穿得比貴族婦女還要時髦。[[88]](#88_2)

到這個時期，確實出現了一批非常富有的商人家族，他們拓展了家族生意，形成龐大的企業集團，擁有的財富比貴族要多得多。例如，里亞布申斯基家族就在他們莫斯科紡織廠的基礎上，增加了玻璃和造紙、印刷和金融的業務，后來還有汽車制造；馬蒙托夫家族則擁有一個龐大的鐵路和鑄鐵帝國。隨著自信心的提高，這些家族拋棄了扎莫斯科沃雷奇狹隘的文化生活。他們的孩子接受了歐洲的生活方式，進入各個行業和政府部門，為藝術家提供資助，并逐漸形成了與社會上的顯赫貴族一比高下的局面。他們購買奢華的豪宅，用巴黎最時髦的服裝打扮妻子，舉辦精彩的晚會，并且到高級的英國俱樂部吃飯。一些年輕的工業大亨富得甚至輕慢貴族。薩瓦·莫羅佐夫，這位莫斯科的工廠大亨和莫斯科藝術劇院的主要投資者，有一次接到莫斯科總督的請求，要求參觀他的房子。莫羅佐夫同意并邀請他第二天來參觀。但是當大公帶著隨從出現時，卻只有管家歡迎他們，因為莫羅佐夫不在家。[[89]](#89_2)

盡管這兩個階級之間的互相猜忌由來已久，但是許多工業巨頭依然強烈地希望被社會的領導者所接受。他們不想加入貴族階層，但是他們確實希望能被文化精英們所接納，而且他們知道這種接納取決于他們在公共服務與慈善事業上的貢獻——簡而言之，取決于他們對藝術事業的支持。這種情況在俄羅斯顯得尤為重要，因為在俄羅斯，知識分子的文化影響力要比西方大得多。在美國和歐洲的許多地方，金錢已經足以使人被社會所接受，但是，即使傳統的勢利觀念盛行，俄羅斯也從未沾染布爾喬亞那種對金錢的崇拜，而且為政府服務的理念約束著俄羅斯的文化精英，它使得富人擔負起用財富為人民謀福利的責任。像舍列梅捷夫這樣的貴族世家將巨資花在了慈善事業上。就德米特里·舍列梅捷夫而言，這占了他收入的四分之一，也是造成他19世紀中期債務不斷增加的一個主要原因。但是莫斯科的重要商人也非常熱衷于做慈善。他們大多數都屬于舊禮儀派，遵守嚴格的道德準則（這一點和貴格會信徒并無不同），包括節儉、持重以及經營符合公眾利益的私人企業。所有的大富商家族都將他們巨額的私人財產用于開展慈善事業和資助藝術家。莫斯科的鐵路大亨薩瓦·馬蒙托夫成為一名劇院經理、青年藝術家團體“藝術世界”（俄羅斯芭蕾舞團正是脫胎于此）的主要贊助者。他從小就接受父親的教導，認為“懶惰是種罪惡”，還有“工作并不是一種美德”，而是“一種簡單而不變的責任，是履行生活的債務”。[[90]](#90_2)莫斯科藝術劇院的創立者之一、康斯坦丁·斯坦尼斯拉夫斯基從小也接受父親（一名舊式的莫斯科商人）這樣的教導。從1898年到1917年，他一邊在莫斯科藝術學院當演員和導演，一邊在父親的工廠幫忙做生意。盡管家財萬貫，但斯坦尼斯拉夫斯基卻無法為劇院投入太多的資金，因為父親為了不使他“耽于奇想”，給他的生活費并不寬裕。[[91]](#91_2)

這些準則在俄羅斯視覺藝術最偉大的私人贊助者——帕維爾·特列季亞科夫的生活和作品中體現得最為明顯。這位白手起家的紡織大亨出身于扎莫斯科沃雷奇的一個舊禮儀派商人家庭。他留著長長的胡子，身穿俄羅斯長大衣和方頭靴，給人一副舊式家長的形象。但是，雖然他一生都恪守著舊禮儀派的道德規范，他很早就脫離了那個狹隘的文化世界。由于父親反對他上學，他通過閱讀自學，并且融入了莫斯科的學者和藝術家圈子。特列季亞科夫從19世紀50年代開始收藏藝術品，一開始他主要購買西方的繪畫作品，但是不久他就意識到自己缺乏辨別真偽的經驗，因此，為了避免被人蒙騙，他從此只購買俄羅斯藝術家的作品。在接下來的30年時間里，特列季亞科夫在俄羅斯藝術上的花費超過了100萬盧布。1892年他將自己的收藏連同特列季亞科夫博物館留給了莫斯科，令人吃驚的是，里面竟然包括了1276幅俄羅斯架上畫——比馬德里的普拉多美術館收藏的西班牙繪畫（約500幅）或者倫敦國家美術館收藏的英國繪畫（335幅）都要多得多。私人贊助這種潛力無窮的新來源成為“巡回展覽畫派”蓬勃發展的關鍵原因，這批年輕人——如伊利亞·列賓和伊凡·克拉姆斯科伊——在19世紀60年代早期就離開彼得堡藝術學院，開始繪制“俄羅斯風格”的畫作，如同斯塔索夫影響下的“強力五人組”。假如沒有特列季亞科夫的資助，這些“巡回展覽者”將無法挨過最艱難的頭幾年，當時除了宮廷和貴族之外，私人藝術品市場幾乎微不足道。他們所描繪的實實在在的鄉下場面和風景符合商人們的民族主義品位。“對我來說，”特列季亞科夫對風景畫家阿波利納里·格拉夫斯基說，“我既不想要豐富的自然風光、詳細的構圖、戲劇化的光線，也不想要任何奇觀。只要給我一個逼真的爛泥潭就可以了。”[[92]](#92_2)薩夫拉索夫在《白嘴鴉歸來》（1871）一畫中完美地體現了這條指示，這幅畫詩意地描繪了俄羅斯鄉村春天冰雪開始融化時的景象，是特列季亞科夫最喜歡的一幅風景畫，也是俄羅斯美術學院的范本。它現實主義的簡單畫法成為莫斯科風景畫的一個標志，與圣彼得堡藝術學院規定的那種精心布置場景的歐式繪畫風格迥然而異。

特列季亞科夫的生意、“巡回展覽畫派”的藝術作品——兩者都試圖擺脫圣彼得堡官僚作風的控制；為了尋找獨立的市場和身份，兩者都將目光轉向了莫斯科和農村。“巡回展覽畫派”這個名字源于他們19世紀70年代在各地舉辦的巡回展覽。[§§§](#SSSSSS_5)受19世紀60年代的公民觀念和民粹主義理想的影響，他們帶著自己的作品在各地巡回展出（通常是自掏腰包），目的是提升公眾對藝術的感知。有時他們會到鄉村學校上課，或者設立自己的藝術學校和美術館，這些通常都得到地方自治委員會（zemstvo）中的自由派貴族和民粹主義者的幫助和支持。他們的巡回展覽影響巨大。“展覽來的時候，”一位外省人回憶說，“原本昏昏欲睡的鄉村小鎮馬上從打牌、八卦和無聊中蘇醒過來，人們呼吸著自由藝術帶來的新鮮空氣。鎮上的人爭論著一些他們以前想都沒想過的話題。”[[93]](#93_2)“巡回展覽者”通過這種方式為他們的藝術創造出了一個新的市場。在當地商人的資助下，公共畫廊開始購買“巡回展覽畫派”的畫作，以及外省城鎮中的模仿作品。這樣一來，莫斯科的“民族風格”也就成了外省風格。

第七節

另外一位對19世紀晚期和20世紀早期莫斯科藝術風格的形成做出貢獻的商人，是鐵路大亨薩瓦·馬蒙托夫。馬蒙托夫生于西伯利亞，父親是建設莫斯科到謝爾蓋耶夫鐵路的主要投資商，所以他很小就搬到莫斯科居住。他愛上了這里，它繁忙而充滿活力，正好能夠完美地突出他的創造力和超前觀念。貝諾瓦（代表圣彼得堡的有教養人士）形容馬蒙托夫“浮夸、粗魯而又危險”。[[94]](#94_2)這句話也可用于形容莫斯科。

馬蒙托夫并不僅僅是一名藝術贊助商，他自己就是藝術家。他在米蘭學過歌唱，演過奧斯特洛夫斯基導演的《大雷雨》，而且還創作和導演劇本。他受青年時代流行于莫斯科的民粹主義思想的影響很深：藝術是為了教育民眾。作為這種理想的典范，他委托藝術家柯羅文創作莫斯科火車站（現在的雅羅斯拉夫火車站）的裝飾壁畫，壁畫的內容是火車的目的地——北方鄉村——的風景。“人們的眼睛應該學會隨處都可以看到美，包括在街道上和火車站。”馬蒙托夫聲稱。[[95]](#95_2)他的妻子伊麗莎白也深受民粹主義的思想影響。1870年這對夫婦買下阿布拉姆采沃的一處房產，它位于莫斯科東北60公里處，靠近謝爾蓋耶夫，四周樺樹環繞。他們在這里成立了一個藝術家聚集地，還有各種手工工坊，為的是重振當地的傳統手工藝，同時生產各種手工藝品，供莫斯科的一家專營店銷售。具有諷刺意義的是，這些手工藝的消亡正是鐵路帶來工廠商品的結果。因此馬蒙托夫家族才會如此富有。

阿布拉姆采沃位于歷史上莫斯科公國的心臟地帶，原來屬于斯拉夫運動的領導者阿克薩科夫家族。在成為藝術家聚集地之后，它努力想恢復斯拉夫主義者所極力推崇的“真正的”（意思是以民間為基礎的）俄羅斯風格。藝術家們蜂擁而至，來這里學習古老的農村手藝，并且將這些風格融入自己的創作。柯羅文和兩位瓦斯涅佐夫家族的人，波列諾娃和弗魯貝爾、謝羅夫和列賓都是那里的活躍分子。哈特曼死前在那里待了一年，建了一座工坊，還為村民建了一座新俄羅斯風格的診所。除了自身肩負著振興農村手工藝的使命之外，阿布拉姆采沃還是一個商業企業，如同它的創立者一舉一動無不打上商人的烙印。它的手工工坊迎合了莫斯科迅速擴大的中產階級蓬勃市場對新俄羅斯風格的偏好。其他幾處中心也同樣如此，例如索洛緬科刺繡工坊、塔拉什基諾藝術聚集地和莫斯科地方自治委員會設立的工作室，它們全都結合了工藝保護和商業開發。莫斯科的中產階級家里充斥著這些手工工坊生產出來的民間風格的餐具和家具、刺繡和小工藝品。在高端市場有一些壯觀的室內設計產品。埃琳娜·波列諾娃（在索洛緬科）為莫斯科紡織大亨的夫人瑪麗亞·雅昆茨科娃的宅邸建造了一間有精致民間木刻裝飾的餐廳（契訶夫在這里度過了1903年的夏天，寫作《櫻桃園》）。謝爾蓋·馬柳金（在莫斯科地方自治委員會工作室）為商人佩茨索娃設計了一間類似的餐廳。然后還有那種最受民粹主義知識分子喜愛、略顯簡單但卻同樣古色古香的民間風格。據藝術家弗拉基米爾·科納舍維奇回憶，他的識字課本是父親在19世紀70年代特別設計的：“上面畫滿了各式各樣的車軸、鐮刀、耥耙、草垛、烘倉和打谷場。”

在我父親書房的寫字臺前面有一張安樂椅，它有馬軛形的靠背，扶手是兩把斧頭。座位上有一根皮鞭和一雙用橡木雕刻的樹皮鞋。最后還有一個微型的農家小屋立于寫字臺上。它是胡桃木雕刻的，里面塞滿了煙卷。[[96]](#96_2)

契訶夫喜歡作弄這種對“樸素”的狂熱。在他的小說《跳來跳去的女人》（1891）中，奧爾加是莫斯科一名醫生的妻子。她“給所有的墻壁都掛上了木刻的魯伯畫、樹皮鞋和鐮刀，房間的角落里放著一張耙，而且你瞧！她還有一個俄羅斯風格的餐廳”。[[97]](#97_2)然而契訶夫自己也購買藝術品和小工藝品。在他雅爾塔的宅邸（現在是個博物館）有兩個阿布拉姆采沃生產的衣柜，以及一把與科納舍維奇的描繪很相似的安樂椅。[¶¶¶](#PPP_5)

通過這些藝術品和小工藝品，莫斯科的藝術家開創了他們所謂的“摩登風格”，即將俄羅斯的民間圖案與歐洲的新藝術風格相結合。我們可以從20世紀初莫斯科建筑的奇特復興中看出來，也許最為明顯的是費多爾·舍赫杰爾為斯捷潘·里亞布申斯基所設計的漂亮宅邸，這座房子試圖將一種簡單甚至可以說簡陋的風格與富豪所期望的現代奢華相結合。在它那極盡鋪張的摩登客廳后面，偷偷隱藏著一個按古老的莫斯科風格建造的舊禮儀派小教堂。這座建筑完美地表達了這些商人階層的分裂人格——一方面回頭望著17世紀，一方面又大踏步地朝著20世紀走去。這確實是莫斯科的矛盾之處——一座自我形象依然停留在傳說中的遙遠過去的進步城市。

為了迎合城里那些生意興隆的商人需要，銀匠和珠寶店也為莫斯科的時尚貢獻了自己的力量。像伊凡·赫列布尼科夫和帕維爾·奧夫欽尼科夫（曾是謝爾蓋·沃爾孔斯基的農奴）這樣的工匠，制造出具有古代俄羅斯風格的銀質餐具和茶炊、古代維京人船只形狀的容器（kovshi，長柄船形酒杯）、酒具、飾品以及圣像罩。卡爾·法貝熱加入了這些商號，并在莫斯科開設了幾間工坊，為新興的商人階級生產他們需要的生活用品。法貝熱在圣彼得堡的工坊生產的是古典和洛可可風格的珠寶，但它們只有沙皇和大公們才買得起。相比之下，莫斯科的工坊則主要生產中產階級負擔得起的銀質飾品。這些莫斯科商號全都擁有一些特別有天賦的藝人，他們大多默默無聞或者直到今天都不為人知。其中有一位名叫謝爾蓋·瓦什科夫的銀匠，為奧洛維亞尼什尼科夫家族的莫斯科工坊制作宗教用品——后來又為法貝熱工作。瓦什科夫汲取了中世紀宗教藝術的簡單風格，并結合自己獨特的時尚手法，創作出非常美麗而且融合了宗教藝術和主流文化（這種方式對莫斯科的復興非常重要）的圣器。

尼古拉二世是瓦什科夫和法貝熱的莫斯科工坊的主要客戶。[[98]](#98_2)瓦什科夫為皇村中費奧多羅夫村的仿中世紀教堂設計了銀器，費奧多羅夫村是1913年為慶祝羅曼諾夫王朝300周年而在皇村建造的一個莫斯科主題公園。這時沙皇的統治正受到民主制度的挑戰，末代沙皇在絕望之中努力想為君主制披上一件古老而神秘的合法性外衣，因而策劃了這次紀念活動。羅曼諾夫家族希望通過回溯過去，能拯救他們于未來。尼古拉尤其把17世紀阿列克謝的沙皇國奉為圭臬。他視其為父權統治的黃金時代，那時的沙皇通過東正教信仰治理國家，完全不受現代國家種種復雜事務的困擾。他痛恨圣彼得堡，痛恨它的世俗理念和官僚作風，痛恨它那令“淳樸的俄羅斯老百姓”感到如此陌生的西方文化和知識分子，并試圖給它那些歐洲古典式建筑加上洋蔥式的圓頂和扇形山墻。葉卡捷琳娜運河邊上的滴血大教堂正是在他的統治期間完工的。它那洋蔥式的圓頂和色彩斑斕的馬賽克，以及華麗的裝飾都與周圍的古典式建筑群顯得格格不入，這座教堂是一件模仿莫斯科的俗氣作品。然而，今天的游客卻蜂擁而至，他們覺得看到了圣彼得堡明顯缺乏的“真正”（外國人眼中的）俄羅斯風味。

跟教堂一樣，莫斯科的藝術復興令人聯想起充滿傳說的過去。在19世紀的最后幾十年里，向俄羅斯神話世界的回歸成為一種大趨勢，當時正值亞歷山大三世統治時期和尼古拉二世統治的初期，審查制度越收越緊，寫實派很難用藝術來批評社會或者政治。于是畫家們（例如瓦斯涅佐夫、弗魯貝爾和比利賓）轉而從俄羅斯的神話傳說中去尋找一種處理民族主題的新方式。維克多·瓦斯涅佐夫是第一位從現實主義繪畫轉向奇異的歷史題材的重要畫家。他畢業于彼得堡藝術學院，但據他自己坦白，他是搬到了莫斯科以后才做出這種轉變的。“我來到莫斯科，覺得自己像是回到了家里，”他在寫給斯塔索夫的信中說，“我第一次看到克里姆林宮和圣瓦西里大教堂時，淚水涌上了我的眼睛：它們是我的一部分，這種感覺如此強烈。”[[99]](#99_2)瓦斯涅佐夫的畫作描繪了史詩時代不朽的民間傳奇人物（例如伊利亞·穆羅梅茨），并以此來研究他們的民族性格。在圣彼得堡沒有人會表揚他的藝術創作。斯塔索夫譴責他背棄了現實主義的原則。藝術學院公開指責他拋棄了古典的神話題材。只有莫斯科歡迎瓦斯涅佐夫。莫斯科的主要評論家一直以來就號召藝術家們從民間傳說中汲取創作的靈感，而莫斯科藝術愛好者協會也證明了是瓦斯涅佐夫史詩性畫作的重要代銷者。[[100]](#100_2)米哈伊爾·弗魯貝爾跟隨瓦斯涅佐夫的足跡離開彼得堡，他先來到莫斯科，接著去了阿布拉姆采沃，他在那里也創作以俄羅斯傳說為題材的繪畫。弗魯貝爾與瓦斯涅佐夫一樣，深受莫斯科氣氛的影響。“回到了阿布拉姆采沃，”他在1891年寫給他姐姐的信中說，“我又一次被包圍了。我能聽到我一直想在自己的作品中捕捉到的那種親密的民族之聲。”[[101]](#101_2)

瓦斯涅佐夫和弗魯貝爾將這個神話世界帶到了他們所設計的色彩斑斕的馬蒙托夫私人歌劇院，其契機源于阿布拉姆采沃。在阿布拉姆采沃的藝術家群體中，有一股強烈的集體主義精神，這種精神體現在他們業余為聚居地以及莫斯科的馬蒙托夫宅邸所做的創作。伊麗莎白·馬蒙托夫的侄子斯坦尼斯拉夫斯基回憶說，在創作期間“整座房子變成了一個巨大的工作室”，到處可見忙忙碌碌準備著的演員、畫家、木匠和音樂家。[[102]](#102_2)這種合作的核心是融匯多種藝術手法的理想。瓦斯涅佐夫和弗魯貝爾與作曲家（例如里姆斯基——科薩科夫）合作，有意識地將不同藝術在民間“俄羅斯風格”的基礎上融合起來。瓦格納的“總體藝術”（Gesamtkunstwerk）理念對他們有著深遠的影響。里姆斯基甚至打算以俄羅斯的民間傳說為基礎，創作一組俄羅斯版本的《尼伯龍根的指環》——以伊利亞·穆羅梅茨作為斯拉夫的齊格弗里德[\*\*\*\*](#_220)。[[103]](#103_2)但是馬蒙托夫也有著同樣獨立的總體藝術作品理念。他認為一部成功的歌劇不能只依靠優秀的歌唱家和音樂，還必須與視覺和戲劇元素有機地結合在一起。1885年，在沙皇最終解除劇院的國家專營（早在1803年宣布私人劇院為非法時，這種做法已經顯得不合時宜），3年之后，馬蒙托夫建成了他的私人歌劇院。它立刻就成為莫斯科歌劇界的焦點，以演出新創作的俄羅斯歌劇為主，莫斯科大劇院因此黯然失色。瓦斯涅佐夫為里姆斯基的歌劇《雪姑娘》設計了生機勃勃、具有民間傳統色彩的舞臺，這部歌劇第一季上演便取得了巨大的成功。沙皇的貝倫代伊宮那巨大的洋蔥頭圓頂、民間風格的華麗裝飾以及形狀和顏色都很像俄羅斯復活節彩蛋的奇異柱子，都是受到了莫斯科郊外科羅緬斯克的木質宮殿的啟發。整個場景使人聯想起一個夢幻般的俄羅斯國度，并使從未在舞臺上見過類似民間藝術的觀眾感到狂喜和驚奇。劇院的演出在1896年之后達到頂峰，這一年，偉大的男低音演唱家夏里亞賓（當時還只是個24歲的小伙子）與馬蒙托夫簽了約。夏里亞賓在圣彼得堡馬林斯基劇院的發展受到了老一輩歌唱家例如費多爾·斯特拉文斯基（作曲家斯特拉文斯基的父親）的阻礙，但是馬蒙托夫相信他，并讓他出演里姆斯基的歌劇《普斯科夫姑娘》中的伊凡雷帝一角。1896年至1897年私人劇院搬到莫斯科的索多洛夫尼克劇院之后，這部歌劇是主要的演出劇目，演出取得了巨大成功。里姆斯基非常高興，而且由于尼古拉二世的明確命令（他想看一些“快樂點”的歌劇），[[104]](#104_2)他的《薩闊特》剛剛被馬林斯基劇院拒絕了，因此他毫不猶豫便決定與馬蒙托夫同甘共苦。里姆斯基，這位19世紀60年代的“強力五人組”成員，已經成為俄羅斯音樂界的一根頂梁柱，并且在1871年之后成為彼得堡音樂學院的教授；現在他也皈依了莫斯科的新民族主義流派。他最后的六部主要歌劇都在馬蒙托夫的私人劇院上演，它們都帶有明顯的新俄羅斯風格，其中包括1897年的《薩德科》和《五月之夜》（由24歲的拉赫瑪尼諾夫擔任指揮）、1899年的《沙皇的新娘》，以及1902年的《不朽的卡什切伊》。這些都是極為重要的作品——它們的視覺元素，以及由柯羅文、馬柳廷和弗魯貝爾設計的鮮艷的民間風格的布景和服飾，都有著強烈的感染力。它們對“藝術世界”的活動和俄羅斯芭蕾舞團的理想結合有著重要的影響。實際上，1898年的馬蒙托夫已經非常成功，于是他同意與人共同出資贊助佳吉列夫的評論性刊物《藝術世界》。但是接著災難發生了。馬蒙托夫被控挪用鐵路的資金支持歌劇。審判于1900年進行，這是一次丑聞橫飛的嘈雜審判。馬蒙托夫被無罪釋放，公眾同情他是一個熱愛藝術的人，有時難免會控制不住自己（人們普遍這么認為）。但是他在經濟上卻徹底垮了。他的公司倒閉，私人劇院也關門了。馬蒙托夫宣布破產，1903年他在莫斯科宅邸的所有東西都被拍賣，其中就有一件由阿布拉姆采沃的農民所雕刻的木制火車站模型。[[105]](#105_2)

第八節

1882年國家解除對劇院的壟斷之后，創辦私人劇院成為莫斯科的一種風尚。例如女演員瑪麗亞·阿布拉莫娃就在商人的幫助下創辦自己的劇院，并承辦了契訶夫的戲劇《林魔》的首演；20世紀初，另外一位著名女演員維拉·科米薩澤夫斯卡婭在圣彼得堡擁有一家私人劇院。到目前為止，這些私人產業中最重要的，還是弗拉基米爾·涅米羅維奇——丹琴科和康斯坦丁·斯坦尼斯拉夫斯基于1898年創辦的莫斯科藝術劇院。契訶夫最后幾部偉大劇作都在這里首演。

斯坦尼斯拉夫斯基生于莫斯科一個“業已跨進文明門檻的”商人家庭，正如他后來所寫的，“他們賺錢是為了用于社會和藝術事業”。他的外祖母是法國女演員瑪麗·瓦利，彼得堡一顆耀眼的明星。盡管他的父母有能力舉辦奢華的舞會，他們基本生活在老派的莫斯科商人世界里。斯坦尼斯拉夫斯基的父親（跟他的祖父）睡的是同一張床。[[106]](#106_2)學生時期斯坦尼斯拉夫斯基就參加了馬蒙托夫的演出。這些經歷使他相信，盡管自己在音樂、服裝和道具布景上花費了巨大的精力，但是卻沒有在演技上下工夫，表演依然只是業余水平。不只是歌劇，話劇的情況也一樣。他每天在鏡子前連續站幾個小時，練習演技，并連續幾年練習自己的姿勢和舉止，讓它們看起來更加自然。他的著名“方法”（這就是“方法演技”這個詞的由來）可以歸結為一種自然主義。那是一種不是“表演”的表演——它們與現代對話（在這里停頓與說話一樣重要）和契訶夫戲劇中的日常生活結合得天衣無縫。[[107]](#107_2)后來他的方法變得更加系統，擁有一系列幫助演員表達角色內心想法和情感的技巧。它們全都和回想演員自身內心的深刻經歷有關。米哈伊爾·布爾加科夫在他那部未完成的諷刺作品《劇院情史》（1939）中，尖銳地挖苦莫斯科藝術劇院：劇中導演讓演員繞著舞臺騎自行車，來了解什么是激情。

斯坦尼斯拉夫斯基對獨立戲劇的看法使他和劇作家、導演弗拉基米爾·涅米羅維奇——丹琴科走到了一起。兩個人都篤信戲劇應該面向大眾，應該上演一些講述日常生活的戲劇。莫斯科藝術劇院原來的名字叫做“不設限藝術劇院”（the Accessible Arts Theatre）。為學生和窮人準備的廉價座位混雜在前排昂貴的座位中間。甚至建筑物本身，一座位于卡雷尼街（Karetny Row）的破敗修道院，也透著一股民主的感覺。它的前身是一座馬戲團演出場地，演員們首次搬進去的時候，四處還彌漫著一股啤酒的騷味。[[108]](#108_2)匆匆粉刷過之后，他們于1898年開始排演開幕戲——阿列克謝·托爾斯泰的《沙皇費多爾》（1868）和契訶夫的《海鷗》（1896）。

涅米羅維奇極為崇拜契訶夫的戲劇。這部戲在圣彼得堡遭遇可怕的失敗；那里的觀眾要的是純粹的喜劇。但是它在莫斯科藝術劇院簡單而生活化的演繹下，卻取得了成功。“公眾都忘了是在看戲，”涅米羅維奇寫道，“他們現在在舞臺上看到的這些簡單的人物所接觸的都是‘真實的’，毫不夸張。”人們“因為在場而感到很尷尬”，就好像他們在偷聽一個普通的家庭悲劇。除了“幻想破滅和被殘酷現實擊碎的柔情之外，什么也沒剩下”。[[109]](#109_2)這次演出使契訶夫的劇本創作重新煥發出生機——由此他成為莫斯科備受歡迎的文學家。

安東·契訶夫生于俄羅斯南部塔甘羅格一個虔誠的舊式商人家庭，17歲便來到莫斯科，2年后，即1879年，他進入大學學習醫學。他從一開始就愛上了這座城市。“我將永遠是一個莫斯科人。”他在1881年的一封信中寫道。[[110]](#110_2)作為一名經濟困窘的學生和未來的醫生，契訶夫非常熟悉城里的貧民區，而且一生都是妓院的常客。他首次涉足文學是為幽默小報和周刊寫稿子（以Antosha Chekhonte為筆名），這些報紙和雜志的受眾為莫斯科新興的識字勞動者和小職員。他筆下是莫斯科的街頭生活速寫、關于愛情和婚姻的調侃諷刺，還撰寫關于醫生和法官以及生活在莫斯科貧困街區的小職員和演員的故事。當時有很多這一類的作家——最成功的是弗拉基米爾·吉利亞洛夫斯基，他于20世紀20年代創作的經典作品《莫斯科和莫斯科人》直到今天依然擁有廣泛的讀者，受到俄羅斯人民的喜愛——他們都還算得上是青年契訶夫的導師。但是契訶夫是第一位從廉價出版物脫穎而出的重要作家（19世紀的作家們，例如陀思妥耶夫斯基和托爾斯泰，都為嚴肅或者“厚實的”期刊寫過文章，在這些期刊中，文學是與文學批評和政治評論結合在一起的）。他那著名的簡潔文風，是為了適應坐火車上下班的通勤族的需要。

契訶夫對這些火車不陌生。1892年他買下了梅利霍沃，這個美麗的小莊園位于莫斯科南部，距離莫斯科有一小段距離。從這個時期開始，莫斯科常常成為他故事發生的背景——例如《三年》（1895）和《帶小狗的女人》（1899）。然而讀者也常感到這座城市可望而不可即。在他所有的偉大劇本中，莫斯科都是一個遙遠的理想國，一個外省人觸摸不到的天堂，而他劇中的角色都被困在生活的泥沼里，前進不得。契訶夫理解他們的幽閉恐懼癥——他也渴望著到城市生活。“我想念莫斯科，”他在1899年寫給索博列夫斯基的信中說，“沒有了莫斯科人、莫斯科報紙和我所鐘愛的莫斯科教堂的鐘聲，一切都顯得無聊透頂。”1903年他寫信給妻子奧爾加·克尼佩爾：“什么事也沒有。我寫信并不是為了什么。我只是在等你給我個信號，好讓我收拾行裝，來莫斯科。‘莫斯科！莫斯科！’這些話并非《三姐妹》的老調重彈：它們現在出自‘一個丈夫’之口。”[[111]](#111_2)在《三姐妹》（1901）中，莫斯科象征著三姐妹生活中極度缺乏的幸福。她們渴望去莫斯科，她們在那里度過了歡樂的童年，當時她們的父親還活著。但是，隨著年輕的夢想逐漸被中年的辛酸失望所取代，她們困在一個外省小鎮，無法離開。劇中沒有清楚地解釋她們為什么如此無力——這個事實使評論家們對這部戲失去了信心。“在第一幕結束的時候給三姐妹一張去莫斯科的火車票，不就完了嗎？”曼德爾施塔姆寫道。[[112]](#112_2)但那樣的話就忽略了整部戲的主旨。三姐妹的問題是精神上的萎靡不振，而不是地理上的錯位。日常生活的瑣事令她們感到窒息，她們想過上一種更好的生活，并想象那樣的生活就在莫斯科，但是她們心里很清楚，這樣的生活并不存在。話說回來，三姐妹的“莫斯科”并不是一個傳說中的國度（她們并非從未去過）——一個充滿夢想，給她們以希望，讓她們生活得有意義的城市。三姐妹的真正悲劇通過伊蓮娜之口說了出來，當時她意識到這個天堂完全就是幻想：

我一直都在等，想象著我們將搬到莫斯科去，在那里我將會遇見命中注定的那個男人。我夢見了他，還在夢中愛上了他……但這一切全都是胡話……胡話。[[113]](#113_2)

話說回來，契訶夫的莫斯科是幸福和即將到來的美好生活的象征。作為一名俄羅斯人和自由主義者，契訶夫認為俄羅斯的前途在于進步和現代化——與穆索爾斯基30年前所見到的遲滯形象相差甚遠。契訶夫相信科學和技術。他是一名訓練有素的醫生，傾向于尋找實際的解決方法，而不是求助于宗教或者意識形態。1894年契訶夫含蓄地攻擊了托爾斯泰，他說“電和蒸汽比素食更加符合人性”。[[114]](#114_2)進步是契訶夫戲劇中經常出現的主題。像《萬尼亞舅舅》（1896）中阿斯特羅夫這樣的貴族，或者是《三姐妹》中的韋爾希寧，都經常設想著俄羅斯的未來。他們希望有一天生活會好起來，并認為有必要為實現這個目標而工作。契訶夫和這些人有著同樣的夢想，盡管他嚴厲批評了知識分子的只說不做。特羅菲莫夫，這位《櫻桃園》中永恒的學生，嘴里總是說著“我們必須工作”，但是他自己卻一件事情也沒做過。契訶夫認為善意的嘮叨是俄羅斯的禍害。他一生都著了魔似的工作。他相信工作就是生命存在的意義和贖罪的一種形式：這是他自己的宗教信仰的核心。“如果你只為現在工作，”他在筆記里寫道，“那么你的工作將毫無意義。一個人工作時必須想著未來。”[[115]](#115_2)《萬尼亞舅舅》中最后那個動人的時刻，索尼婭所說的話也許就極好地體現了他的信條。她說，除了工作和苦難，別無選擇，只有在完美的世界里才會有更好的生活。

那么，我們能做什么？我們必須活下去！我們將會活下去的，萬尼亞舅舅。我們將度過一連串長長的白天和勞累的夜晚。我們將耐心地承受命運加給我們的考驗；我們將為別人工作，從現在一直到老，而我們將沒有休息。時間一到我們就會順從地死去，到了那里，那個另外的世界，我們將會說我們受過苦，我們哭泣過，我們的一生都很悲慘，而上帝將會憐憫我們。接下來，親愛的叔叔，我們倆將會開始過上一種既光明又美好的日子。我們將非常開心，我們將懷著柔情，面帶微笑地回顧我們受過的苦難——我們將會得到休息。我相信是這樣的，舅舅，我熱切而堅決地相信……我們將會得到休息！[[116]](#116_2)

契訶夫之強調工作的必要，并不僅僅是為“尋求生命意義”而開出的伏爾泰式藥方。這是對從未真正認識到辛苦工作的意義，因而注定要走向衰落的地主階級發出的批判。這也是契訶夫1904年為莫斯科藝術劇院所寫的最后一部戲劇《櫻桃園》的主題。人們通常將它理解為描寫從古老迷人的貴族世界進入傲慢而現代、以城市為基礎的經濟社會的一部傷感戲劇。它的情節確實很容易讓人想起自屠格涅夫以來就非常時興的“貴族之家”情節劇。主人公拉涅夫斯基一家受債務所迫，不得不將他們的寶貴財物和資產（櫻桃園）賣給一個名叫羅伯興的商人，后者準備把這塊地清理出來建造別墅，供莫斯科的新興中產階級居住。首次進行藝術指導時，斯坦尼斯拉夫斯基將這部戲詮釋為一個傷感的悲劇：他的演員們第一次朗誦腳本時都哭了。沒有人打算揭穿莊園那“美好舊時光”的神秘——它已變成一種民族神話。像《逝去的日子》和《城市與鄉村》一類的雜志為了迎合這種熱潮，刊登了許多關于古老貴族生活方式的夢幻般圖景和懷舊回憶錄。這些雜志的政治意圖便是保留地主的莊園，它們不僅僅是一份資產、一種經濟體系或者祖先的家園，而且還是一種受到城市的社會變革威脅而瀕臨滅絕的文明最后的據點。“我們鄉下的安樂窩，”帕維爾·舍列梅杰夫伯爵告訴莫斯科地方自治委員會，“是一把古老的文明和啟蒙火炬。上帝保佑它們成功，但愿它們能免受這些據稱有利于社會公正的無謂運動的破壞。”[[117]](#117_2)假如契訶夫的戲劇寫于1905年后，寫于第一次土地革命席卷俄羅斯，成千上萬的那些鄉下安樂窩被農民一把火燒掉或者洗劫一空之后，那么我們也許可以用這種懷舊的方式來理解這部戲。但是契訶夫堅持認為這部戲應該按照喜劇的方式來演，而不是傷感的悲劇；這樣看來，即使契訶夫再活上20年，《櫻桃園》也只能誕生在此時。1905年革命以后，舊世界的消亡已經不再是戲劇里的主題。

契訶夫將這部戲稱為一部“滑稽劇”。[[118]](#118_2)在整部《櫻桃園》中，他在處理貴族“文明的生活方式”時都有著微妙的譏諷和有悖傳統的意味。他在諷刺莊園那“美好的舊時光”的神話。當拉涅夫斯卡婭夫人滔滔不絕地談論著舊日莊園的美麗或者她在那里度過的快樂童年時，我們總是會嘲笑她那陳腐而傷感的言詞：這是一個她多年前就已拋棄的世界，當時她選擇去法國。她迅速恢復常態，隨后便將悲傷拋諸腦后，充分證明那悲傷和懷舊的過分夸張和虛假。這不是一個悲劇：它是對古老的貴族世界以及圍繞在它四周的對俄羅斯鄉村的狂熱崇拜的諷刺。舉個例子，我們應該如何看待彼什克這個人物？他竭力地贊美“生活在土地上的貴族”，然而機會一來，他立刻就把土地租給一些英國商人，這些人要的是它那種特別的土壤（毫無疑問，是為了在英國特倫特河畔的斯托克制造馬桶）。我們應該如何看待如此看重古老宗法傳統的拉涅夫斯基家族？他們的老管家費爾斯傷感地回憶著那些還未廢除農奴制的日子（“那時的農民屬于貴族，貴族也屬于農民”）。但是當主人們都收拾行李離開，他卻被留在莊園上。契訶夫自己極為鄙視這種虛偽的行為。他寫作《櫻桃園》期間寄居在莫斯科附近的瑪麗亞·雅昆茨科娃莊園。“很難找到比這更丟臉的懶散、荒唐、乏味生活了，”他寫道，“這些人活著只為了享樂。”[[119]](#119_2)另一方面，契訶夫把商人羅伯興當成劇中的主角來描繪。他被描繪成一個誠實的商人，勤勞又謙虛，善良又慷慨，在他那農民的外表之下有著一顆真正高貴的心。盡管買下莊園（羅伯興的父親曾是這里的農奴）對羅伯興來說是件穩賺不賠的事，但是他還是竭力說服拉涅夫斯基家族自己開發莊園，甚至不惜借錢給他們，幫助他們開發（毫無疑問，他一直都在借錢給他們）。這是俄羅斯戲劇舞臺上首次出現的商人主角。從一開始契訶夫就想讓斯坦尼斯拉夫斯基（他出身于一個有農民血統的商人家庭）演這個角色。由于注意到自己與這個角色的相似性，斯坦尼斯拉夫斯基改為扮演軟弱的貴族加耶夫，而將羅伯興的角色留給了列昂尼多夫，這使羅伯興成為普通商人的典型——肥胖，衣著沒有品位（穿著格子長褲），說話既大聲又粗魯，一邊還“揮舞著胳膊”。[[120]](#120_2)正如梅耶荷德所說的，這種效果使契訶夫的戲失去了主角：“戲幕剛一拉上，觀眾就感覺不到‘這個人’的存在，只留下一個對于‘這種人’的印象。”[[121]](#121_2)

莫斯科藝術劇院上演的《櫻桃園》成為一種標準，把我們帶離這部戲真正的構想——也帶離了真正的契訶夫。因為種種跡象表明，不管是個人氣質還是家庭背景，契訶夫都將自己看成是打破社會藩籬的局外人。跟羅伯興一樣，契訶夫的父親是一名農奴出身的商人，他自學小提琴，還參加了教堂的唱詩班，1864年成為塔甘羅格大教堂的唱詩班指揮。契訶夫與父親一樣努力。他知道普通人也可成為藝術家。他對古老的貴族世界毫不惋惜，他在最后一部戲里欣然接受了20世紀前夜出現在莫斯科的各種文化力量。

第九節

佳吉列夫在20世紀初去莫斯科的一次旅行中說，在視覺藝術方面莫斯科的一切都值得一看。莫斯科是先鋒藝術的中心；彼得堡是“一座充斥著藝術閑話、學院教授和星期五水彩課的城市”。[[122]](#122_2)這番話從一個受西方文化影響很深的愛國主義者口中說出來，是令人印象深刻的評價。但1900年的莫斯科確實是個值得一去的地方，當時俄羅斯的先鋒藝術首次登上舞臺。莫斯科和巴黎、柏林和米蘭一起，成為世界藝術的主要中心，它所收藏的先鋒藝術作品別有特色，既受歐洲潮流也受莫斯科傳統的影響。它那進步的政治、輕松的氣氛、嘈雜的現代生活方式和最新的科技——莫斯科的文化氛圍中有太多給藝術家帶來靈感、激發他們實驗藝術的東西。詩人米哈伊爾·庫茲明是另一位來自彼得堡的愛國主義者，他在這時期去莫斯科的一次旅程中這么寫道：

莫斯科人的大嗓門、奇特的用詞，他們走路時腳跟敲打地面的方式，韃靼人外貌的高顴骨和眼睛，往上挑的胡子，令人震驚的領帶，顏色鮮艷的馬甲和外套，虛張聲勢和對自身觀點與判斷的執拗——所有這一切使我覺得：新人已經走到了前臺。[[123]](#123_2)

年輕一代的莫斯科商人接受現代藝術并且進行收藏。在使古老的俄羅斯朝著現代化方向轉變的道路上，他們將其視為自己的同盟軍。這些富裕商人的兒子都是年輕頹廢的紈绔子弟，他們和莫斯科年輕的先鋒藝術家一起混跡于放蕩不羈的圈子，出入各個咖啡館、俱樂部和聚會。詩人安德烈·別雷不無諷刺地回憶說，自由美學學會這個莫斯科最時髦的藝術家俱樂部被迫于1917年關閉，原因是“女富豪太多”。到處可見一對對的商人夫婦，別雷說，

先生們會將津貼交給那些像山羊一樣鍥而不舍想從我們這里撈好處的協會。各位太太則顯得意興闌珊，她們一個個就像維納斯，披著薄如蟬翼的華麗輕紗，戴著閃閃發光的鉆石首飾。[[124]](#124_2)

這些年輕商人中，生活最為多姿多彩的要算尼古拉·里亞布申斯基，他以頹廢的生活方式——“我喜歡美女，我愛上了許多女人”，以及在他莫斯科豪宅舉辦驚世駭俗的“黑天鵝”聚會而著名。通過《金羊毛》雜志及其1908—1910年間的一系列展覽，里亞布申斯基推廣了先鋒藝術。在他的贊助下，莫斯科的象征主義畫家形成了“藍玫瑰”畫派，這些畫家協同他們文學上的同道以及像亞歷山大·斯克里亞賓這樣的作曲家，探索一種將詩歌、音樂、宗教和哲學相結合的藝術。里亞布申斯基還資助了著名的“方塊J”展覽（1910—1914），在這些展覽上，40多位莫斯科最年輕和最出色的藝術家（康定斯基、馬列維奇、岡察洛娃、拉里奧諾夫、連圖洛夫、羅琴科和塔特林）向現實主義傳統宣戰，并用他們的藝術震驚了公眾。展品由一根破桌腿兒、一張鐵片兒和幾塊玻璃壺碎片組成。畫家們在自己的裸體上作畫，并在莫斯科的街道上走來走去，以此來展示自己的作品。

評論家們怒火中燒。謝爾蓋·亞博洛諾夫斯基說里面沒有一件是藝術——連圖洛夫聽說這件事后，擠出一些赭色的顏料在一塊白紙板上，將它陳列在他所批評的展覽中，同時寫上標題《謝爾蓋·亞博洛諾夫斯基的腦袋》。[[125]](#125_2)在其他藝術形式的實驗方面，莫斯科也處于領先地位。梅耶荷德從莫斯科藝術劇院的自然主義出發，拓展了象征主義戲劇的實驗，他于1905年成立了自己的戲劇工作室，進行高度程式化的表演。斯克里亞賓是第一位嘗試創作被后人稱為“序列音樂”的俄羅斯作曲家（勛伯格、貝爾格和韋伯恩緊接其后）。斯克里亞賓啟發了先鋒派藝術家。斯特拉文斯基年輕時就受到斯克里亞賓很深的影響（1913年，他去拜訪斯克里亞賓，當得知對方沒有聽過自己的音樂時不禁感到羞愧難當）。[[126]](#126_2)1962年，斯特拉文斯基自1917年革命之后首次踏足俄羅斯，他去了莫斯科的斯克里亞賓博物館朝圣，得知那個地方已經成為先鋒派電子作曲家的一個地下集會地點。斯克里亞賓的樂迷、作家鮑里斯·帕斯捷爾納克[††††](#_221)與他的好朋友、（自1906年起）同為莫斯科人的弗拉基米爾·馬雅可夫斯基一起，開辟了詩歌的未來主義路線。他們在尋找一種新的詩歌語言，而他們在莫斯科街頭的喧鬧聲中聽到了這種語言：

一個玩雜耍的人

從電車的嘴里

拉出鐵軌，

藏在鐘樓后。

我們被征服了！

浴缸。

淋浴。

一臺電梯。

靈魂的胸衣敞開著。

雙手燃燒著身體。

尖叫，或者不尖叫：

“我并不想……”——

痛苦

炙熱地

燃燒著。

刺骨的寒風

從一根煙囪里

扯出

羊毛似的縷縷煙霧。

一顆光溜溜的街燈

性感地

脫下了

街道的

黑色絲襪。[[127]](#127_2)

馬列維奇稱，馬雅可夫斯基的《從街道到街道》（1913）代表了“立體派詩歌”的最好作品。[[128]](#128_2)

瑪琳娜·茨維塔耶娃也是一名莫斯科詩人。她的父親伊凡·茨維塔耶夫是莫斯科大學藝術史教授，還是普希金造型藝術博物館的創始館長。因此，她和帕斯捷爾納克一樣成長在莫斯科知識分子中間。她的每一行詩都透露著這座城市的精神。她自己有一次寫道，她早期的詩歌是想將“莫斯科的名字提升到與阿赫瑪托娃的名字同樣的高度……我想自己展示莫斯科……不是為了戰勝彼得堡，而是為了將莫斯科獻給彼得堡”：

圓頂在我歌唱的城市閃閃發光，

一個游蕩的瞎子在贊美神圣的救世主大教堂，

我向你展示我們城市教堂的鐘聲

——阿赫瑪托娃！——還有我的心臟。[[129]](#129_2)

在與同為詩人的曼德爾施塔姆相識的這些年里，茨維塔耶娃也向他展示了她的莫斯科。“這是一份神奇的禮物，”詩人的妻子娜杰日達寫道，“因為如果只有彼得堡而沒有莫斯科，我們將不可能自由地呼吸，也不可能獲得俄羅斯的真實情感。”[[130]](#130_2)

1917年之后，莫斯科超過了彼得堡。它成為蘇聯的首都、全國文化中心、一座現代城市，以及布爾什維克們希望建成的新工業社會的模范。莫斯科是先鋒派、無產階級左翼藝術家和構成主義者的工作室（如馬列維奇和塔特林、羅琴科和斯捷潘諾娃，他們希望通過藝術來構建新的蘇聯人民和社會）。這是一座在生活和藝術上都擁有前所未有的自由和體驗的城市，先鋒派相信，倘若20世紀20年代他們能夠看到自己理想的城市漸漸成形，那該多好。塔特林的“高塔”——他為第三國際在紅場上設計的紀念碑，這個設計并未完成——表達了這些革命理想。它仿佛一個由鋼鐵建成、大踏步向前的巨人，那一層層的圓柱，就跟中世紀莫斯科的教堂一樣，他的這個模型象征著莫斯科的救世主角色，用《國際歌》副歌部分的一句歌詞來說，就是“創造一個全新的世界”。從第三羅馬的古老觀念到蘇聯時期的第三國際領導，莫斯科在拯救人類的使命上只不過前進了一小步。

蘇聯時期的莫斯科極為自信，它的自信反映在20世紀30年代那些巨大的建筑工程、大規模生產的汽車、第一條地鐵，以及那些社會主義現實主義“藝術”積極向上的形象之中。莫斯科古老的木質房子被推倒，教堂被摧毀。橫貫市中心建設了一條嶄新而寬敞的游行大道：古老的特維爾大街拓寬了（被重新命名為高爾基大街），舊市場的原址上建起了革命廣場，而紅場上的市場攤位也清理掉了。就這樣，列寧陵墓，這座革命的圣壇，成為五一勞動節和革命紀念日那天大游行的終點。士兵們全副武裝地從克里姆林宮（俄羅斯的神圣堡壘）前走過，這些大游行完全模仿了它們所取代的古老的宗教游行。甚至有計劃要炸掉圣瓦西里大教堂，這樣游行隊伍就能不間斷地接受站在列寧墓上觀禮的革命領導人檢閱，并一直向前走去。

斯大林就這樣把莫斯科重新塑造為一座帝國之城——一座蘇聯的彼得堡——而且，莫斯科跟那座虛幻的城市一樣，也成為世界末日神話的一個主題。在米哈伊爾·布爾加科夫的小說《大師與瑪格麗特》（1940）中，魔鬼來到莫斯科，并使它的文化殿堂轟然倒塌；撒旦變成魔法師沃蘭德降臨了這座城市，他帶來一群巫師和一只名為別格莫特的有特異功能的貓。他們的到來給這座城市造成了極大的混亂，因為在飛往麻雀山（另一個魔鬼拿破侖第一次見到這座城市的地方）之前，他們揭露了這座城市道德上的腐朽。跟他們一起飛走的還有一位年輕的莫斯科姑娘瑪格麗特，她為了拯救敬愛的大師（大師寫過一部遭禁的有關本丟·彼拉多[‡‡‡‡](#_222)和基督審判的手稿），把自己獻給了沃蘭德。當他們的馬躍向空中，向著天上疾馳而去時，瑪格麗特“一邊飛奔一邊轉過頭來，發現不僅僅只是那些彩色高塔，整座城市都早已消失，一切都被大地吞噬了，原來的地方只剩下一些煙和霧”。[[131]](#131_2)

然而縱貫整個20世紀，莫斯科依然是一座“家園”。它依然是一座母親之城，一直都是，1941年秋天希特勒向它發起進攻，它的人民為了保衛它而英勇奮戰——縱然棄城并不是個問題，因為庫圖佐夫1812年已經放棄過這座城市，把它讓給了拿破侖。25萬莫斯科人挖掘最后一道戰壕，艱難地向前線運送食物，并在家里照顧受傷的士兵。孤注一擲的德國人被迫從莫斯科城下后退——這個地點位于今天從莫斯科到舍列梅捷沃機場的路上，那里依然矗立著一個巨大的鐵十字架作為標記。被拯救的不是蘇聯的首都，而是母親莫斯科。用帕斯捷爾納克的話說，就是：

傳說的輕霧將會籠罩一切，

就像裝飾波雅爾鍍金臥室

和圣瓦西里大教堂的

渦卷形花紋一樣。

莫斯科最為

午夜的居民和睡夢者所珍惜。

這里是他們的家鄉，一切的源泉

有了它，本世紀將會繁榮昌盛。[[132]](#132_2)

注釋

[\*](#_199)　《天方夜譚》中的蘇丹新娘。——譯注

[†](#_200)　羅斯人（Ruś）是中世紀早期居住在今俄國、烏克蘭、白俄羅斯等地的民族，現多認為他們出身北歐的諾曼人或瓦良格人。——編注

[‡](#_201)　沃爾孔斯基（別洛謝利斯基）家的底層后來被葉利謝耶夫商店（俄羅斯的“福特納姆和瑪森百貨公司”）收購，至今仍在營業。——原注

[§](#SS_4)　直到18世紀下半葉，俄羅斯每一位成年男性的年均烈酒消耗量為2升，然而到了18世紀90年代葉卡捷琳娜二世統治的末期，這個數字上升到了5升。——原注

[¶](#P_4)　lubok，俄國民間傳統木版畫。——譯注

[\*\*](#_202)　Palekh，俄羅斯伊凡諾沃州的小鎮，自古以圣像畫產地而聞名。——譯注

[††](#_203)　巴勒斯坦的一座古城，是《圣經·舊約》中為以色列人攻陷的首座城池。后來荒廢，成為古舊殘破的村落，直到近幾年才重新成為死海西岸的一座重要城市。——譯注

[‡‡](#_204)　在1861年農奴解放以前，穆索爾斯基家族擁有11萬公頃土地——18個村子，總數達到400名的農奴。——原注

[§§](#SSSS_4)　在俄羅斯的民間故事中，女巫巴巴雅嘎（Baba Yaga）住在林子深處的一個小木屋里，屋子有腿可以隨意轉動，這樣它就可以調整方向，迎接每一位不幸的新來客。——原注

[¶¶](#PP_4)　俄羅斯教堂的鐘聲和其他任何地方不同，它有一種特殊的音樂感。俄羅斯敲鐘有一套特殊的技巧，敲鐘人直接用小錘子或者是拉動系在短繩上的鈴錘，來敲響不同的鐘。它對對位法有一定的要求——雖然各個鐘的回響會帶來一些不和諧音。西方的敲鐘方法是站在地上，用長長的繩子來擺動鐘，這使得鐘聲很難同步。——原注

[\*\*\*](#_205)　《圣經》中以殘暴著稱的猶太國王。——譯注

[†††](#_206)　盡管在音樂的基礎上可以理解為什么現在上演的歌劇經常包含了這兩幕，但是這么做卻違背了穆索爾斯基的原意，因為他完全將圣瓦西里大教堂這一幕從改編后的樂譜中取了出來。——原注

[‡‡‡](#_207)　將契訶夫和托爾斯泰對這種象征的處理作比較會非常有趣。對于相信科學和技術會帶來進步的契訶夫而言（別忘了，他是一名醫生），鐵路既象征著一種好的力量（例如，在短篇小說《光亮》中），同時也是一種不好的力量（例如，在《我的一生》中）。但是在懷念淳樸鄉村生活的貴族托爾斯泰看來，鐵路只會帶來破壞。安娜·卡列尼娜悲劇的重要時刻全都與這個隱喻有關：安娜首次和渥倫斯基相遇在莫斯科火車站；渥倫斯基在去彼得堡的列車上向她表白；而她的自殺也是在鐵軌上。鐵路在這里是不可避免終將毀滅的現代、性解放和婚外情的象征。更具諷刺和象征性的是，后來，托爾斯泰死于阿斯塔波沃（如今更名為“列夫·托爾斯泰”）火車站（這條鐵路線的終點為莫斯科南部）的站長室內。——原注

[§§§](#SSSSSS_4)　“巡回展覽畫派”（Peredvizhniki）這個詞來源于Tovarishchestvo peredvizhnykb khu-dozhestvennykh vystavok（意為“巡回展覽的畫作”）。——原注

[¶¶¶](#PPP_4)　在莫斯科的歷史博物館中，也有幾把類似的安樂椅。它們全都是藝術家瓦西里·舒托夫（Vasily Shutov）設計的。——原注

[\*\*\*\*](#_208)　瓦格納的歌劇《尼伯龍根的指環》中的主人公。——譯注

[††††](#_209)　詩人鮑里斯·帕斯捷爾納克的父親列昂尼德·帕斯捷爾納克是莫斯科的一位時尚畫家，而他的母親羅扎利婭·考夫曼則是一位著名的鋼琴家。斯克里亞賓是這個家庭的親密朋友。在他的影響下，少年鮑里斯學習了6年的作曲。“我喜歡音樂的程度超過了其他任何東西，而我喜歡斯克里亞賓的程度又超過了其他任何一位音樂家。斯克里亞賓是我的神和偶像。”——原注

[‡‡‡‡](#_210)　釘死耶穌的古羅馬猶太總督。——譯注

# 第四章　與農民結合

俄羅斯中部的一條典型的只有一條主干道的村莊（約1910年）。內塔·皮科克攝，現藏于倫敦維多利亞與阿爾伯特博物館照片展廳。



第一節

1874年夏天，成千上萬的學生離開莫斯科和圣彼得堡的講堂，來到鄉村，隱姓埋名，和俄國農民一起開始了新的生活。在與自己的家庭和故土劃清界限之后，他們“走到人民中去”[\*](#_231)，期待能在這里找到與自己有手足之情的新同胞。此前，這些年輕的先行者中很少有人到過農村，他們幻想這里是一片和諧之地，見證著俄國農民天然的社會主義屬性。因此他們堅信能在農民中找到自己的靈魂伴侶，以及民主事業的奮斗盟友。學生把自己稱作“民粹主義者”“人民公仆”，他們把自己的全部都獻給了“人民的事業”。其中一些人模仿農民的穿著打扮和言行舉止，甚至對他們的“簡樸生活”也身體力行。其中一位猶太同學，甚至戴上了十字架[†](#_232)，深信這樣會使自己更貼近“農民的靈魂”。[[1]](#1_5)為了能對農民兄弟有所貢獻，他們學起了手藝，并且拿起書本和小冊子，教農民兄弟識字。通過融入農民的生活，分擔他們的生活重擔，這些年輕的革命者希望能贏得農民的信任，并喚醒他們對自己糟糕的社會地位的認識。

但是這并非一次普通的政治運動。“走到人民中去”是某種意義上的朝圣，加入其中的人無異于那些到修道院中尋求真理的修士。這些年輕的傳道者由于優越的出身而心中充滿愧疚。他們中的許多人對農奴階層——那些在貴族豪宅中撫養他們長大的保姆和仆人——有一種個人的負罪感。他們的父輩靠壓榨農奴的血汗獲得財富和地位，他們希望能擺脫那個罪惡的世界，所以來到農村，懷著贖罪的心立志建設一個“新俄國”，在那里貴族和農民將在民族精神的重生中再次團結一致。通過獻身于人民的事業，將農民從貧窮愚昧以及貴族和政府的壓迫下解救出來，學生們希望能贖掉自身的原罪，即自己的貴族出身。著名民粹主義理論家尼古拉·米哈伊洛夫斯基寫道：“我們發現，只有在人民飽受苦難之后，我們才意識到普世價值的存在。我們欠人民的太多，這已經成為我們良心的沉重負擔。”[[2]](#2_5)

這些理想主義的美好希望源于農奴的解放。作家們，例如陀思妥耶夫斯基，把《1861年法案》[‡](#_233)與10世紀俄國成為基督教國家的轉變相提并論。他們呼吁地主和農民拋棄原有的分歧，在同一民族的基礎上重歸于好。因為，正如陀思妥耶夫斯基在1861年寫道：“每個俄國人首先是一名俄國人，然后才屬于某個階級。”[[3]](#3_5)知識分子應該認識到自己是“俄羅斯人”，并把向農民靠攏作為一項文化使命，教育他們成為公民，以民族文化為基礎實現俄羅斯的統一。

就是在這一愿景下，學生走到人民中去。他們從小浸淫在歐式的貴族莊園和大學里，現在將來到一片陌生之地，體驗一種基于“俄羅斯準則”、全新且有道德的生活。他們認為解放農奴是拯救俄國罪孽深重的過去，由此一個嶄新的民族國家將應運而生。作家格列布·烏斯賓斯基參加了“走到人民中去”的民粹主義運動，并發誓從“1861年起”開展新生活。“我完全不可能帶著自己的過去繼續前行……只有將過去一筆勾銷，將留在身上的舊習慣全部抹去，我才能夠真正地活著。”[[4]](#4_5)

一些民粹主義者離開父母，住進了“勞動公社”，這里的一切都是公有的（有時甚至還包括情人），其理念來自激進評論家尼古拉·車爾尼雪夫斯基1862年所寫的一部影響深遠的長篇小說——《怎么辦？》。這部小說向讀者描述了新社會的宏偉藍圖。它成為年輕革命者的圣經，包括年輕的列寧，他說這本書改變了他的一生。大部分此類公社很快就解散了，因為學生根本無法忍受體力勞動的艱辛，更別說難以下咽的農家食物，而且關于財產與情事的糾紛總是沒完沒了。但是公社的精神、禁欲式的生活，以及學生從車爾尼雪夫斯基那里汲取的唯物主義信仰都留存了下來，成為他們對抗舊社會的精神力量。這種代溝也是作家屠格涅夫1862年出版的小說《父與子》（Fathers and Children，父輩與子輩，經常被誤譯為《父親與兒子》[Fathers and Sons]）的主題。背景是1860年代早期的學生運動，青年被號召要以人民的名義行動起來抗議，從而與那些“40年代人”（指自由派作家，例如屠格涅夫和赫爾岑，這些人滿足于批判現實而不是描繪未來）產生了沖突。19世紀的俄國也有自己的“60年代運動”[§](#SS_7)。

“在我們的文學作品中，我們早已為農民所折服。”1858年屠格涅夫在給帕維爾·安年科夫的信中寫道，“但我開始懷疑我們根本還不了解他們，對他們的生活也一無所知。”[[5]](#5_5)屠格涅夫的疑慮也是他對大學生的主要批評，他和當時其他人一樣稱他們為“虛無主義者”。但學生卻與知識分子同樣為“農民問題”感到糾結，這種情緒主宰了1861年后的俄羅斯文化。隨著農奴獲得解放，其他階級不得不承認他們也是公民。一夜之間，關于俄國命運的老生常談與農民的真實身份緊密聯系起來。他們是好人還是壞人？能夠用文明教化他們么？他們能為俄國做些什么？他們來自哪里？沒人知道答案。正如詩人涅克拉索夫的著名詩句：

俄國深困遠郊農地，這里萬古沉寂。[[6]](#6_5)

大批民俗學學者前來探索這些遠郊農地。“對人民的研究就是我們時代的科學。”藝術史學家費多爾·布斯拉耶夫在1868年宣稱。[[7]](#7_4)人類學博物館在莫斯科和圣彼得堡相繼成立，用其奠基者之一、伊凡·別利亞夫的話來說，其目的是：“讓俄國人認識自己。”[[8]](#8_4)博物館中展示了農民的服裝和生活用品，不同地區農家擺設的模型和照片，民眾在看到這些后都大為吃驚。對他們來說那似乎是來自一個完全陌生的國家。農民問題成為當時最熱門的話題，幾乎涵蓋了所有的嚴肅學科，包括地理、哲學、神學、語言學、神話學和考古學。

作家也專注于刻畫農民的生活。用薩爾蒂科夫——謝德林的話來說，農民成了“我們時代的英雄”。[[9]](#9_4)在19世紀初的俄國文學作品里，農民的形象大體上來說側重情感：作為配角他們被賦予一般人的七情六欲，卻很少獨立思考。1852年屠格涅夫的名作《獵人筆記》出版后，這一情況開始改變。讀者第一次在俄國文學作品中看到農民被刻畫成一個有理性思維的個體，而不是過去千篇一律充滿感傷情緒的犧牲品。在屠格涅夫筆下，農民既有能力操作實務，也心懷高尚的夢想。他對俄羅斯的農奴有著深切的同情，因為他的母親對待家里的仆人十分專橫和殘酷。她在兒子成長的奧廖爾省擁有巨大的莊園，農奴們常常因為一些輕微的過錯就遭到毆打，或者被送到西伯利亞的流放地。在1874年發表的《普寧和巴布林》這部令人膽戰心驚的作品中，屠格涅夫描述了她母親的專制。而1852年那篇令人印象深刻的短篇小說《木木》，其中的女主人因為仆人的狗吠叫不止，便下令將狗弄死。在公眾對農奴以及改革問題的態度轉變上，《獵人筆記》發揮了至關重要的作用。后來屠格涅夫曾說過，他一生中最驕傲的時刻是在1861年后不久，在一次從奧廖爾到莫斯科的火車上，兩位農民走到他面前，像俄國人習慣的那樣向他深深一鞠躬，表示要“代表全體人民感謝他”。[[10]](#10_4)

所有這些關于農民的文學作品中，沒有比民粹主義者尼古拉·涅克拉索夫更激發人心的。涅克拉索夫的詩歌為農民的“悲傷與復仇”發出了全新而真誠的呼喊。他最為振聾發聵的作品是其敘事長詩《誰在俄羅斯能過上好日子？》，它后來成為民粹主義運動的圣歌。他的詩歌吸引人不僅僅在于對于人民事業的支持，更在于他對自己所出身的貴族階級做了無情的批判。他的作品充滿直接取材于農民的口語化表述，而《在路上》（1844）或者《小販》（1861）干脆就是以農民的日常對話改編而成。那些40年代的人，例如屠格涅夫，他們所受的教育使其認為農民的語言過于粗糙，無法稱之為藝術。他們指責涅克拉索夫“褻瀆了神圣的詩歌”，[[11]](#11_4)但大學生卻從他的詩句中得到了啟發。

農民問題或許是當時每個人都在關注的，但是沒有人知道問題的答案。正如陀思妥耶夫斯基所寫：

關于人民的問題，以及我們怎樣看待他們……是我們最重要的問題，關乎我們整個未來……但是人民對于我們還只是一個空泛的概念，還是一個未解之謎。我們這些號稱熱愛人民的人，只是在紙上談兵，我們愛的不是他們真實的樣子，而是我們想象中他們的樣子。如果俄國人民和我們想象的不同，那么無論此前我們如何宣稱自己愛他們，也會毫無遺憾地將他們拋棄。[[12]](#12_4)

每一種看法都會賦予農民某種美德，并進而標榜它為民族性的精髓。對于民粹主義者而言，農民是天然的社會主義者，他們身上的集體主義精神使俄羅斯和西方的資本主義國家區別開來。像赫爾岑這樣的民主派視農民為自由的斗士，他們身上的野性是俄羅斯民族自由性格的最好見證。斯拉夫主義者則認為農民對國家充滿感情，忍受苦難且謙卑地追尋真理和正義，就像傳說中的民間英雄伊利亞。他們認為俄羅斯不需要向外國借鑒任何的道德準則，農村公社就是最佳見證。這一思想的奠基人之一康斯坦丁·阿克薩科夫聲稱：“公社是一個集體，它的成員放棄了自我中心，放棄了個人主義，有著一致的追求；這是一種愛，是身為基督徒的高尚表現。”[[13]](#13_4)陀思妥耶夫斯基也認為農民是有道德的人，代表了“俄羅斯的靈魂”；他甚至曾經提出一個著名的論點，認為一個“廚房里的雜役”要比任何一個歐洲的紳士都高貴。他堅稱，農民“將會指引我們新的道路”，別說要去教育他們，“反而是我們要向人民的真理鞠躬請教”。[[14]](#14_4)

這個時候，俄羅斯國內在農民問題上形成了一種普遍的共識，或者說是一種思潮。過去西化派與斯拉夫派之間的爭論現在逐漸平息，雙方都意識到俄國需要在全盤西化與吸收本地傳統之間找到一個平衡點。這種折中的觀點早在1847年便苗頭初現，當時西化派的代表、著名的激進派評論家別林斯基曾說：在涉及藝術的事務上，相比普世主義“我更愿意支持斯拉夫派的立場”。[[15]](#15_4)對于新一代的斯拉夫主義者來說，他們的觀點在1850年代逐漸轉變，認為“民族”包含社會所有階層，而不是像他們的前輩所宣稱的只存在于農民之中。有些人甚至提出了事實上和西化派毫無二致的觀點，認為民族真正的競爭力在于公民，俄羅斯在世界的崛起仰仗于農民到公民的提升。[[16]](#16_4)簡而言之，1860年代的普遍看法是俄國應該像歐洲一樣，選擇自由化改革的路線，但也不要和自己獨特的歷史傳統完全割裂。人們應追隨彼得大帝的腳步——帶著農民一起。這就是陀思妥耶夫斯基和他的兄弟米哈伊爾在1860年代“根基主義”思潮中的基本主張。

民粹主義是這種融合下的文化產物，并且成為一種全民信仰。19世紀對民俗文化充滿浪漫主義情懷的關注席卷歐洲，其中以俄國知識分子最甚。就像詩人亞歷山大·勃洛克在1908年，以一種略帶諷刺的口吻寫道：

……知識分子的書架上塞滿了民歌、史詩、傳奇、巫術、挽歌等文集；他們研究俄國的神話故事、婚禮和喪葬習俗；他們為人民心痛；他們走到人民中去；滿懷希望；又感到絕望；為了人民的事業，他們甚至獻出自己的生命，面臨著死刑或者餓死的威脅。[[17]](#17_4)

知識分子的天職就是為人民服務，就像貴族階級的天職是為國家服務。知識分子篤信“人民的福祉”就是他們的最高利益，在此面前，其他所有的社會準則，例如法律和基督教教義都要靠邊站，盡管后來他們許多人對此頗為后悔。這一觀點當時十分盛行，甚至法院、政府和貴族中許多人都持這種觀點。給農民帶來解放的自由主義改革精神，繼續在1860年代到1870年代影響著政府對農民的措施。隨著農民脫離貴族的管轄，人們逐漸形成一個共識，就是現如今農民已經成為社會的責任：他們已成為公民。

1861年之后，政府建立了一整套體系用來提升農民的社會福利，并使他們融入國民生活。其中絕大部分措施都是由地方自治委員會負責實施，這是1864年在各地區和省份建立的全新地方政府管理機構。地方自治委員會由家長式的鄉紳領導，在托爾斯泰和契訶夫的作品中不乏這類鄉紳的身影，他們是開明且好心的人士，夢想著將文明帶進落后的鄉村。盡管可利用的資源有限，他們還是建立了醫院和學校，為農民提供獸醫和農藝服務，修路架橋，給當地的工商業投資，為農村提供金融保險服務和貸款，還大膽進行各類數據普查，以為將來更深遠的改革做準備。[¶](#P_7)上流社會的絕大多數人都和地方自治委員會的這些開明鄉紳一樣抱有樂觀的期待。家長式的民粹主義有個普遍特點，就是對人民和他們事業的同情。這讓社會各界出身高貴的人支持學生的激進活動。

司法部長在給沙皇的一篇報告中，列舉了1874年“瘋狂之夏”中一系列愚蠢的活動：一位憲兵上校的妻子向她的兒子傳遞機密信息；一位富有的地主和地方官員藏匿革命活動的領導人；一位教授將一名煽動者介紹給自己的學生；幾名國家議員的家人熱烈地支持他們的孩子參加革命活動。[[18]](#18_3)甚至連屠格涅夫，這個認為農民問題的出路在于自由主義改革的作家，都不禁贊賞（或者說是嫉妒）那些革命分子的理想主義熱情。[[19]](#19_3)他混進他們在法國和瑞士的圈子，甚至還給民粹主義理論家彼得·拉夫羅夫（他的作品鼓勵了那些激進的學生）資金，幫助這位作家在歐洲出版雜志《前進！》。[[20]](#20_3)在1877年出版的小說《處女地》中，屠格涅夫描繪了那些響應拉夫羅夫號召的人。盡管他早已看透民粹主義者的虛妄，但還是表達對他們的敬仰。1876年這部小說完稿時，他寫信給一個朋友說，這些年輕人“絕大多數有著良好的品質和真誠的內心，但是他們追求錯誤的方向且不切實際，必定將他們引入瘋狂的深淵”。[[21]](#21_3)

事情的發展正如他所料。大部分學生在農民那里都遇到充滿疑慮的猜忌或是敵意，他們謙遜地聽學生宣傳革命，但卻并沒有真正聽懂他們說的是什么。農民對于學生的知識和城里人的做派感到厭倦，很多時候他們會向當地政府舉報。后來成為俄國社會主義領袖人物的葉卡捷琳娜·布列什科夫卡婭，她在基輔地區和一位農村婦女一起住時，后者“看到我的藏書后嚇了一跳，便向當地治安長官舉報我”，她因此鋃鐺入獄。[[22]](#22_3)民粹主義者的社會主義觀點對于農民來說是奇怪而陌生的，或許農民是無法理解他們解釋這些概念時所用的詞語。一位革命宣傳者在給農民描述社會主義的美好未來時說，將來的土地將屬于受苦受難者，沒有人可以剝削別人。于是一位農民激動地喊道：“簡直太好了！我們可以把地分了！然后我就可以找兩個雇工來干活，那日子得多舒坦啊！”[[23]](#23_3)至于說要趕走沙皇，農民則完全無法理解，那些視沙皇為神的化身的村民，甚至憤怒地譴責說：“沒有了沙皇，我們的日子可怎么過！”[[24]](#24_3)

革命者被警察圍剿后，要么被放逐，要么轉向地下。民粹主義者由挫敗而感到深深的絕望。他們為自己腦海中理想化的農民付出了太多個人感情，他們將自我救贖完全寄希望于“人民的事業”，然而這兩點的幻滅，對他們的自我認同是個災難性的打擊。最極端和可悲的例子就是作家格列布·烏斯賓斯基，在認識到關于農民生活的殘酷真相之后，他很多年一直無法調整自我，最后徹底發瘋。而許多民粹主義者開始借著酒精逃避現實。他們突然明白，自己腦海中理想化的農民在現實中是不存在的，那只不過是一種理論或者神話，他們與真實的農民之間，有著一道不可逾越的文化、社會和知識的鴻溝。農民就像一個未解之謎，他們仍然不了解，或者永遠也不可能了解。

第二節

1870年夏天，伊利亞·列賓離開圣彼得堡，向著“未知之地”進發。[[25]](#25_3)同行的有他的弟弟和一個名叫費多爾·瓦西列夫的同學。他們搭乘汽輪，沿伏爾加河溯流而上，抵達莫斯科以東700公里的斯塔夫羅波爾市。這位年輕的畫家原本是想做一些關于農民的研究，為他構思中以伏爾加河上的纖夫為主題的繪畫做準備。這個想法最初來自1868年夏天，那時他第一次在圣彼得堡附近的伏爾加河畔看到辛苦勞作的纖夫。列賓最初的想法是用一群衣著光鮮的快樂野餐者來反襯這些可憐的人。如此一來，這就會是一幅當時廣受俄國現實主義者歡迎的闡述性風俗畫。但后來在朋友瓦西列夫的勸說下，他放棄了這種宣傳主義手法。瓦西列夫是一名非常有天分的“巡回展覽畫派”風景畫家，他說服列賓用自己的手法來描繪這些纖夫。

他們花了兩年時間才獲得經濟援助和旅行許可，沙皇當局對這些以藝術為業的學生有著天然的不信任，害怕他們從事革命活動。希里耶夫位于薩馬拉市附近，是一個可以俯瞰伏爾加河的小村莊，列賓在這里和那些曾是農奴的人一起生活了三個月。他的筆記本上畫滿帶有民族學特征的素描，例如漁船漁網、家庭用品、布鞋和衣服等。村民不希望成為畫家的繪畫對象。他們相信當自己的形象被畫在一張紙上，自己的靈魂就會被魔鬼偷走。有天他們發現，列賓正在試圖說服一群農村女孩做自己畫中的模特。他們憤怒地指責畫家是在做魔鬼的工作，要求他交出“通行證”，并威脅要把他送到當地官府法辦。那時列賓身上所帶的唯一證件，是一封皇家美術學院的信件。信箋上醒目的皇家印章讓人群冷靜下來。“看，”鄉村書記員仔細查看了他的“通行證”之后說，“是沙皇派他來我們這兒的。”[[26]](#26_3)

后來，列賓設法花錢找到一群愿意作自己模特的纖夫。他和這些出賣苦力的人一起住了幾個星期。與他們逐漸熟識，也開始了解每個人的個性。其中一個以前是圣像畫家，另一個之前當過兵，還有一個叫卡寧的曾經是教士。他們在如此非人的勞役中浪費自己的才華，讓列賓感到十分震驚。他們的身體被纖繩束縛，他們高貴的臉龐飽經風霜，對這名畫家來說，這些纖夫“像是古希臘的哲學家，被當作奴隸賣給了蠻族”。[[27]](#27_3)他們身上的枷鎖就是俄羅斯人民被壓抑的創造力的象征。列賓認為卡寧“臉上呈現了俄羅斯人民的性格”：

他有著斯基泰人的臉，似乎有一種東方的古韻……看他的眼睛！多么深邃！……還有眉毛，如此濃密且有神……他像是一個巨大的謎團，而我正是深愛他這一點。卡寧頭上纏著一條破布，身上的衣服滿是自己打的補丁，沒穿多久就又破了，但整個人依然充滿尊嚴：他就像是一個圣人。[[28]](#28_3)

在《伏爾加河上的纖夫》（1873）的定稿中，躍然紙上的就是這種人性的尊嚴。它是一幅杰出且具有革命性的畫作。在此之前，即使在民主派畫家阿列克謝·韋涅齊阿諾夫的作品中，農民也是被理想化或者浪漫化了。但列賓筆下的每個纖夫都有自己的生命，每張臉都講述自己的苦難。斯塔索夫認為，畫中一個年輕纖夫調整自己纖繩的動作，反映出俄羅斯人民中間隱藏的反抗力量。而陀思妥耶夫斯基則稱贊這幅畫沒有明顯的傾向性，認為它是對俄羅斯民族特征寫實性的描繪。列賓的本意則很難判斷，因為他畢其一生都在政治與藝術之間掙扎。



《伏爾加河上的纖夫》草稿。伊利亞·列賓畫。1870年。現藏于捷克國家美術館（布拉格）。

列賓是“60年代人”中的一員，這是叛逆的一代，不停探尋藝術與社會的問題。在他所在的民主派圈子中，大家普遍認為藝術家的責任，是通過對普通人真實生活的描述，吸引全社會對社會公正的關注。這里還有一個全民性的目的：如果藝術是真實且有意義的，其目的如果是為了教育人民如何感受與生活，那么每一個人都應該知道，藝術是來源于普通人民的日常生活。這是斯塔索夫的論點，而當時他是國家各類藝術學院不容置疑的精神導師。

斯塔索夫聲稱，俄國畫家應該放棄模仿歐洲藝術，轉而從自己人民的生活中尋找藝術風格和主題。他們應該描繪“鄉村和城市的景象，故鄉偏遠的角落，被上帝所遺忘的小職員孤獨的生活，孤墳荒野、混亂嘈雜的集市，從朱門大宅或破陋小屋里涌出的所有快樂和悲傷”，而不是只關注古希臘羅馬或《圣經》中的題材。[[29]](#29_3)弗拉基米爾·斯塔索夫自封為現實主義藝術的領頭人。他引領了“巡回展覽畫派”運動和“強力五人組”的民族樂派，稱贊這兩個學派脫離歐洲藝術風格的影響，并極力促進其更加“俄羅斯化”。可以說，在1860—1870年代，每一個藝術家和作曲家，或多或少都感到自己處于斯塔索夫無所不在的掌控之下。這位評論家認為自己是將俄羅斯文化帶回世界舞臺的掌舵人，而畫家列賓、作曲家穆索爾斯基和雕塑家安托科利斯基則是肩負這一重任的三駕馬車。[[30]](#30_3)

馬克·安托科利斯基是來自維爾紐斯的一名貧窮猶太男孩，和列賓同時進入藝術學院。1863年，為了抗議古典主義的教條，他和其他同學一共14人離開校園，成立了一個自由藝術家合作社。很快，安托科利斯基憑著一系列反映猶太聚居區日常生活的雕塑而聲名鵲起，這些作品被反對藝術學院的人推崇為民主藝術的一次真正勝利。評論家對1867年首次展出的《在西班牙宗教法庭被迫害的猶太人》反響尤為熱烈。斯塔索夫認為這是一個關于政治和民族壓迫的寓言，對猶太人和俄羅斯人有著同樣重要的意義。[[31]](#31_3)

列賓是安托科利斯基的同道。他也來自一個貧窮的農村家庭，他的父親來自烏克蘭一個叫丘古耶夫的小鎮，是軍隊轄下的農奴（相當于隸屬國家）。在進入藝術學院之前，他是一名圣像畫家。和安托科利斯基一樣，他在圣彼得堡的精英社會中感到無所適從。兩個人都被伊凡·克拉姆斯科依所感染，他年紀較大，也是皇家藝術學院的學生。克拉姆斯科依領導了1863年的起義，同時他也是一名重要的肖像畫家。他為許多文化巨匠畫過像，例如托爾斯泰和涅克拉索夫，但也畫了許多不知名的農民。早期的畫家，比如韋涅齊阿諾夫，都把農民描繪成一個從事農業生產的對象。但是克拉姆斯科依通過簡單的背景襯托，更加注重面部表情的描寫，吸引觀眾通過人物的眼睛，來了解這些他們昨天還視為奴隸的人的內心世界。他的畫中沒有農具，沒有風景，也沒有茅草屋或者其他民族學的細節描繪，以免觀眾分散注意力，而是完全聚焦在畫中農民的眼神上，從而增加其中的文化沖擊力。這種心理學聚焦在藝術史上完全沒有先例，不僅是俄國，連歐洲也一樣。那時歐洲的藝術家，例如庫爾貝和米勒，都還在描繪農田里勞作的農民。

通過克拉姆斯科依和安托科利斯基，列賓在1869年得以進入斯塔索夫的圈子，那時他正在為創作《伏爾加河上的纖夫》做準備。斯塔索夫鼓勵他要多創作一些鄉村題材的作品，那時很多知名人物對此都很感興趣，包括特列季亞科夫和沙皇次子，弗拉基米爾·亞歷山德羅維奇大公。《伏爾加河上的纖夫》最終便是獻給亞歷山德羅維奇，他還把這些饑腸轆轆的農民請到自己奢華的餐廳里共享美餐。在斯塔索夫決定性的影響下，1873年《伏爾加河上的纖夫》大獲成功之后，列賓又創作了一系列的農村題材畫作。總體來說，這些畫家雖然離政治較遠，但在1870年代的語境之下，他們都算是民粹主義者，那時全社會都認為俄國的未來在于更充分地了解自己的人民和他們的生活。1873—1876年，列賓進行了自己第一次歐洲之旅，回到俄國后，他立志要把自己對于文化的反思與俄國廣大鄉村聯系起來，1876年他給斯塔索夫的信中寫道：“這片廣闊的土地被人遺忘，無人關心，被提及時只有嘲笑與輕蔑。但是這片真實存在的土地和上面的人民，過著比我們更為真誠的簡樸生活。”[[32]](#32_3)

穆索爾斯基跟列賓和安托科利斯基年紀差不多一樣大，但他在10年前，也就是1858年，自己才19歲的時候就已經成為斯塔索夫的門徒。作為巴拉基列夫最具歷史眼光和音樂才華的學生，斯塔索夫非常看好他，并促使其轉向民族主義的主題。斯塔索夫對于這名弟子在愛好和音樂手法上從沒放松過監督。他扮演準父母的角色，經常去探望“年輕”的穆索爾斯基（當時已32歲）和里姆斯基——科薩科夫（27歲），他們在圣彼得堡合租房子。他早上很早就到，叫他們起床，讓他們洗漱，給他們拿衣服，為他們準備早茶和三明治早餐，然后，用他自己的話說，“我們就開始談正事”。他會聽他們剛剛創作的音樂，給他們新的歷史資料和創作上的建議。[[33]](#33_3)在《鮑里斯·戈東諾夫》（增加了第四幕“克羅梅”的修訂版）中所流露出來的民粹主義情緒，無疑是受到斯塔索夫的影響。總體來說，穆索爾斯基所創作的歌劇都與“人民”有關——如果俄羅斯人民被看作一個整體的話。甚至被斯塔索夫深深詬病，認為滿是“貴族作風”[[34]](#34_3)的《霍宛斯基黨人之亂》，也被冠以“民族（人民）音樂”的副標題。穆索爾斯基在1873年寫給列賓的一封信中，祝賀后者成功創作了《伏爾加河上的纖夫》，同時也解釋自己的民粹主義手法：

我想要刻畫的只有人民的形象：我睡覺時會夢到他們，吃飯時會想著他們，喝酒時能看到他們真切地站在我的面前，形象高大，毫無矯飾，沒有俗艷的服飾。對作曲家來說，只要鐵路還沒有覆蓋我們國土的每一個角落，人民的含義就有著無限的可能。[[35]](#35_3)

但在斯塔索夫為他設立的民粹主義路線上，穆索爾斯基還是有一些不合拍的地方。這種種糾葛關乎總是與作曲家名聲緊密相連的文化政治。[[36]](#36_3)斯塔索夫在穆索爾斯基的生命中是極為重要的一個人。斯塔索夫發掘了他，給他提供了大部分作品的素材，如果不是斯塔索夫，在音樂方面，或許他一輩子在歐洲都不會為人所知，在死后肯定也會被淹沒在歷史的長河中。但是穆索爾斯基并不完全認可斯塔索夫的政治觀點，他曾經對列賓解釋說，他對人民的情感主要是在音樂層面。穆索爾斯基的民粹主義理念并非政治或哲學上的概念，而是關于藝術審美。他喜愛民樂，樂于把許多地方歌謠運用到自己的作品中。民歌中的襯腔式復調，旋律的轉合，讓其聽起來像是贊美詩或者挽歌的段落分割方式，這些顯著的特點成為他個人創作的一部分。總而言之，民歌成為穆索爾斯基翻新創作手法的借鑒，在《鮑里斯·戈東諾夫》中他首次運用，通過不同聲部的此起彼伏或者不和諧音，來營造出副歌部分的襯腔復調，這在克羅梅一幕中最為成功。

穆索爾斯基執迷于將人的演說賦予音樂的效果。這就是他所說的，音樂要有“與人民交談”的功能。但他的這一主張并沒有政治目的。[\*\*](#_234)依據德國文學史家喬治·蓋爾維努斯的類似觀點，穆索爾斯基認為人類的說話方式也遵循音樂的原理，也就是說講話者通過一些音樂性的功能來表達情緒和內容，例如節奏、韻律、語調、音色、音量、語氣等。他在1880年寫道：“音樂這門藝術的目的不僅僅在于用新的形式再現人類的情感，也在于再現人類的說話方式。”[[37]](#37_3)他許多重要的作品，例如根據果戈理《索羅欽集市》創作的歌劇（未完成）和組歌《親愛的薩維什納》，就試圖通過音樂來表現俄國農民獨具特色的語言特質。聽一下果戈理故事中的音樂：

你們一定聽見過從遠處轟轟然傳來的瀑布聲，那時驚擾的周遭充滿著隆隆之聲，奇妙而模糊的錯雜的聲音像一陣旋風似的迫近你們的身邊。當人群匯合成一個巨大的怪物，在廣場上，在狹窄的街上蠕動著軀干，喊著、笑著、喧嚷著的時候，不就是這同樣的感覺一霎時把你們卷進鄉村市集的旋風里去的么？叫囂、咒罵、牛叫聲、羊叫聲、馬嘶聲——這一切交錯成一片不和諧的噪音。公牛、麻袋、干草、茨岡人、瓦崗、女人、蜜糖餅、帽子——一切鮮明地、絢爛地、不調和地成堆晃動著，在眼前穿梭似的來往著。聲調不同的談話聲互相淹沒，沒有一個喊聲聽得清清楚楚。從市集的四面八方只聽到叫賣人拍巴掌的聲音。一輛貨車毀壞了，鐵鏵啷啷地響；木板砰的擲到地上；昏昏的腦袋不知道轉到哪一邊去才好。[††](#_235)[[38]](#38_3)

在穆索爾斯基人生最后的幾年中，他與導師之間的關系變得更加緊張。他退出了斯塔索夫的社交圈，他對城市藝術家比如涅克拉索夫嘲諷有加，幾乎所有的時間他都在和那些貴族酒友，比如沙龍詩人戈列尼謝夫——庫圖佐夫伯爵和大反動派T.I.菲利波夫，一起飲酒作樂。這并不是說他變成一名右翼政治分子，和以前一樣，他如今依然對政治漠不關心。他認為他們“為藝術而藝術”的觀點，擺脫了斯塔索夫政治意味濃厚和理念先行的死板教條。穆索爾斯基身上有一種特質，就是缺乏正統的學院派教育，或者說不受拘束、孩子般的性格，這使他既依賴自己的導師，又一直試圖掙脫他的控制。從他寫給列賓的信中可以看出這種緊張的關系：

就這樣吧，光榮的頭馬！即使步調不一致，三駕馬車已經承擔了自己責任！它還在繼續前進……這幅大師（斯塔索夫）的肖像簡直畫得太棒了！像是要從畫里走下來，來到我們面前一樣！如果掃光上油之后又會怎么樣呢？生命、力量……頭馬，使勁拉！打起精神！我只是旁邊的那匹，時不時拉幾下，不讓自己看起來那么難堪。我害怕鞭子的抽打！[[39]](#39_3)

同樣，在藝術理解上，安托科利斯基也感覺有必要脫離斯塔索夫的路線。他以厭倦城市藝術為理由，放棄創作《宗教法庭》，在1870年代前往歐洲游歷。那時他的藝術風格轉向純凈的主題，創作《蘇格拉底之死》（1875—1877）和《耶穌基督》（1878）等雕塑。這讓斯塔索夫非常惱火。他在1883年給安托科利斯基的信中寫道：“你已經不再是代表仍在黑暗中仍被世界所遺忘的人民的藝術家了。你的創作對象已經變成那些‘貴族精英’，就是摩西、耶穌基督、斯賓諾莎和蘇格拉底。”[[40]](#40_3)

就連列賓這匹“頭馬”，也開始擺脫斯塔索夫手中的韁繩：他不愿意繼續像纖夫一樣拉動自己的伏爾加河駁船。他前往西方，被印象派深深吸引，他的風格也轉向法式肖像畫和漂亮的咖啡廳街景，與俄羅斯實用主義和理念先行的民族藝術相比，可以說是徹底背道而馳。他從巴黎給克拉姆斯科依的信中這樣寫道：“我已經忘記怎么通過藝術作品來表達和傳遞價值判斷，這一功用過去幾乎要將我吞噬，失去它我毫不惋惜；相反，我寧愿它再也不要回來，盡管在我的故土我還是會變成原來的樣子，在那里事情就是這個樣子。”[[41]](#41_3)斯塔索夫譴責列賓的背叛，控訴他放棄了對祖國和同胞的藝術責任。兩人的關系在1890年代早期已經到決裂邊緣，那時列賓回到藝術學院，并重新評估自己對古典主義的看法，這相當于對整個民族主義學派的否決。列賓在1892年寫道：“斯塔索夫熱衷于野蠻人的藝術，他喜歡那些跟在自己身后、鼓吹自以為深刻的人類真理的家伙，那些渺小、肥胖、丑陋的半吊子藝術家……”[[42]](#42_3)他甚至一度和名為“藝術世界”團體的畫家（如亞歷山大·貝諾瓦和佳吉列夫）眉來眼去，希望追求純凈的藝術，而在斯塔索夫眼中這些人是腐朽墮落的代表。但最后，列賓還是和斯塔索夫重歸于好。不管法國藝術的光芒如何吸引他，他知道自己沒有辦法無視自己祖國那些沉重的問題。

第三節

1855年，托爾斯泰在牌局中輸掉了自己最心愛的房子。他和克里米亞辦公室里的同事連續兩天兩夜都在玩一種叫“俄羅斯十三張”的撲克，托爾斯泰一直都在輸，最后他在日記中承認自己“輸掉了一切”——位于亞斯納亞——博利爾納的房子。“我覺得寫作毫無意義，我對自己感到惡心，我想忘了我的存在。”[[43]](#43_3)托爾斯泰大部分的人生都可以用這場牌局來解釋。畢竟這也不是一座普通的房子，而是他出生的地方，在那里他度過了人生的前9年，這也是他心愛的母親留給他的神圣遺產。1847年他父親過世時，他繼承了2000英畝土地、200名農奴和這棟沃爾孔斯基家族的老房子，那一年托爾斯泰19歲。這座老房子并沒有什么了不起，那時候房子墻上的漆已經開始脫落，屋頂漏雨，游廊破敗，院里的英式花園由于長時間疏于打理也已雜草叢生。但不管怎樣，這棟房子對托爾斯泰來說依然十分珍貴。他在1852年給弟弟的信中寫道：“不論多少錢我也不會賣掉這座房子，這是我最不愿意放棄的東西。”[[44]](#44_3)然而為了償還賭債，他不得不要賣掉這座自己出生的房子。為了留住它，他賣掉了自己另外11座村莊，連同里面的農奴、木場和馬匹，但籌的錢仍然不足以讓他走出困境。最后這座房子賣給當地的一名商人，被拆掉后分批出售。

托爾斯泰搬進一棟附屬于老沃爾孔斯基莊園的小房子。似乎是為了彌補自己令人鄙夷的賭博過失，他下決心要把這里改造成一個模范農場。在這之前他就做過類似的嘗試。1847年他剛剛以少東家的身份來到這里時，懷著對農民利益的牽掛，他就立志成為一名模范農場主，并身兼畫家、音樂家、學者和作家。這也是他1852年的作品《一個地主的早晨》的主題。這是一部未完成的長篇小說，內容是關于一個地主（也就是托爾斯泰本人）來到農村尋找幸福與公正，結果發現僅憑理想根本不行，只有為那些處境不如自己的人努力爭取利益才能實現。最開始，托爾斯泰決定為自己農莊的農奴減低稅賦，結果他們并不信任他，拒絕了他的提議。這讓托爾斯泰十分惱火，他低估了農奴與貴族之間的階級鴻溝。于是他離開農村，來到莫斯科享受上流社會的生活，之后又在高加索地區參軍。但是1856年他回來的時候，社會上充滿了改革的氣氛。沙皇告知貴族要做好解放農奴的準備。懷著新的決心，他再次來到農民中，決心要“活在真實中”。他厭惡自己過去的生活，那些吃喝嫖賭宴樂無度的日子，充滿富人的齷齪事，不事勞作，毫無目標。和那些“走到人民中去”的民粹主義者一樣，他發誓要開始新的生活，一種基于農事勞作和階級友愛，充滿道德真理的生活。

1859年，托爾斯泰在亞斯納亞——博利爾納建立了第一所農民子弟學校，到1862年增至13所。老師大部分是那些持革命觀點而被學校開除的大學生。[[45]](#45_3)沙皇任命托爾斯泰為地方長官，前去落實解放農奴宣言，結果因為支持農民的土地訴求，他把他的所有同事（圖拉本地的鄉紳）都給得罪了。在他自己的莊園上，托爾斯泰分出相當大的一部分土地給農民，在全俄國沒有任何一個地方在執行廢奴宣言時有如此慷慨的表現。似乎托爾斯泰迫切地想要把自己的財富給分出去。他夢想著能夠放棄自己的特權，從而活得像個農民。有一陣子他甚至真的這樣去嘗試了。1862年他和新婚妻子索尼婭定居在亞斯納亞——博利爾納，他解雇了所有的傭人，并親自開始照顧農務。但這次試驗徹底失敗。托爾斯泰不屑于喂豬，結果他故意把豬都餓死了。他不知道怎樣做火腿，怎樣打黃油，什么時候耕地鋤草，沒多久他就受夠了這種生活，要么跑到莫斯科快活，要么把自己鎖在書房，把所有的勞動都留給雇工。[[46]](#46_3)



托爾斯泰在雅斯納亞—波利納亞的莊園。攝于19世紀末。

然而他對農民生活依然念念不忘。在學校里他會給村民子弟們講：“讓我告訴你們我最近的決定，我決定放棄我的田產和貴族生活，去當一名農民。我要在村邊給自己蓋一所茅屋，娶一個農村婦女，和你們一樣在田地上耕作：鋤草、犁地，還有其他所有的農活。”當孩子們問他要怎樣處理自己的田產時，他說他會把地都分了。“我們應該共享這些土地，所有人平均分配。”孩子們又問，如果人們嘲笑他一無所有，他會感到羞愧么？托爾斯泰嚴肅地答道：“為什么要感到羞愧？自食其力有什么好羞愧的？你們的父親告訴過你們要為自己的勞動感到羞愧么？沒有。一個人靠著勤勞與汗水，養活自己和家庭，是一件值得羞愧的事情么？如果有人嘲笑我，我會這樣回答他們：一個靠雙手勞動的人沒有任何可笑的地方，反而是那些游手好閑卻過得比別人好的人才應感到羞恥。這些才是我感到羞愧的事情。我吃喝、騎馬、彈鋼琴，卻依然感覺空虛，我對自己說：‘你真是個懶鬼。’”[[47]](#47_3)

這是他內心真實的寫照么？他說這些話，是為了讓這些將要成為農民的孩子對自己的辛勞感到自豪，還是說他真的要加入他們的生活？托爾斯泰的生活充滿了矛盾，他一直都在做貴族還是農民之間搖擺不定。一方面他接受了貴族的精英文化，《戰爭與和平》就是這一世界的映射。在寫這部非凡巨著的一些時候，例如1863年一所鄉村子弟學校解散那一天，托爾斯泰會對農民階級完全失去信心，認為他們是無藥可救的人。他們既不能被教育，也讓人無法理解。最早開始寫初稿的時候，他發誓這本書只會描述“王公貴族、大臣、議員和他們的孩子”，因為，作為一名貴族他無法理解一個農民，就像他無法理解“在擠奶的時候牛會想什么，或者在拉車的時候馬會想什么”。[[48]](#48_3)另一方面，他一生都在致力批判精英世界可恥的特權，嘗試要靠“自己額頭辛勤的汗水”生活。對于簡樸生活的追求是他作品里一項永恒的主題。拿貴族列文為例，這個《安娜·卡列尼娜》里熱愛農民的紳士，就是一個根據托爾斯泰本人的生活與夢想塑造的角色，基本就是他本人的自傳體。誰能忘記當列文在農田里加入割草的農民，成為他們勞作隊伍里一員時的幸福？

吃過早飯后，在割草的隊伍中，列文沒有站在之前的位置。現在他一邊是一個此前曾經略帶嘲弄地與他搭訕，后來邀請他作為鄰居的老人，另一邊則是一個去年秋天剛剛結婚，今年夏天第一次割草的年輕農民。

那個老人站得筆直，邁著大步向前走，兩腳邁著八字，均勻又準確地揮舞著鐮刀，看起來似乎毫不費力，就像一個人在走路時擺動手臂一樣。他把草堆成又高又平的草垛，好像就是兒童的游戲般輕松自如。鋒利的刀刃好像自動掠過鮮嫩多汁的青草一樣。

列文后面是年輕的米什卡，這個長著喜人稚嫩臉龐的年輕人，頭發里夾雜著幾根草屑，每一次出手都要付出巨大努力，但每當有人看他的時候，他都會報以微笑。他寧愿馬上死去，也不愿意承認這項勞動對他來說過于辛苦。

列文站在他們兩人中間。在大熱天里這項勞動看起來似乎沒有多么艱苦。滿身的汗水讓他感到一絲涼爽，陽光曬在他的背上、頭上、手臂上，給他的勞作增添了不懈的活力和力量；他越來越多地體會到一種忘我的狀態，在那個時候可以不用去想自己在做什么。鐮刀似乎自己就會割草。這些都是讓人快樂的時刻。[[49]](#49_3)

托爾斯泰享受和農民在一起。在他們面前，他獲得了強烈的情感和情欲上的快感。他們胡須上“春天般的氣息”讓他狂喜。他喜歡親吻這些農民。而農村女子對他來說完全不可抗拒，她們在肉體上強烈吸引著他，由于他擁有“紳士的特權”，往往他也能夠得逞。托爾斯泰的日記里記載了許多他在自己莊園里征服女奴的記錄。根據習俗，在與新娘索尼婭結婚的前一夜，他向新娘展示了一篇日記（就像列文向吉提做的那樣）[‡‡](#_236)：“1858年4月21日。美好的一天。在花園和井邊與農民婦女做愛。我好像著魔了一樣。”[[50]](#50_3)托爾斯泰外貌并不英俊，但他卻有著強烈的性欲，除索尼婭為他生的13個孩子，他至少還是自己莊園村子里十幾個小孩的父親。

但有一個女子并不只是他獵艷的戰利品。22歲的阿克西尼亞·巴齊吉娜是他手下一個農奴的妻子，1858年托爾斯泰第一次遇見她。“對她的愛是我此生之前從未體會過的，”他在日記中寫道，“今天在樹林里，我像是個禽獸一樣。她古銅色的臉，她的眼睛……讓我別無所想。”[[51]](#51_3)這不單單是肉欲。他在1860年寫道：“這超越了肉體的欲望，更像是丈夫對妻子的感情。”[[52]](#52_3)很顯然，托爾斯泰認真考慮過與阿克西尼亞在某個“村邊的茅屋”里開始一段新生活。那時屠格涅夫經常來拜訪他，他也寫到托爾斯泰“在和一個農奴熱戀中，不愿意探討文學”。[[53]](#53_3)屠格涅夫與自己的農奴也有幾段風流韻事，其中一個甚至給他生了兩個孩子，因此他應該完全理解托爾斯泰的感受。[[54]](#54_3)1862年與索尼婭結婚后，托爾斯泰試圖與阿克西尼亞斷絕關系。在他們婚后的頭幾年里，托爾斯泰不知疲倦地創作《戰爭與和平》，也就不可能再到小樹林里晃蕩去尋找阿克西尼亞。但是到了1870年他又開始與她聯系。她為他生了個兒子，名叫季莫菲，后來到亞斯納亞——博利爾納當了一名車夫。在那之后很長的時間里，托爾斯泰一直夢見阿克西尼亞。甚至在他人生的最后一年，也就是他們初次相遇半個世紀之后，他仍然回憶起第一次見到這個農村姑娘“裸露雙腿”時的愉悅，他會“想象她仍然活著”。[[55]](#55_3)這已經遠不是普通的紳士與農奴之間的感情了。阿克西尼亞是托爾斯泰“沒有名分的妻子”，在她年老之后，托爾斯泰依然深愛著她。傳統意義上來講，阿克西尼亞長得并不漂亮，但她身上有一種特質，一種精神力量和活力，讓所有村民都對她喜愛有加。托爾斯泰寫道：“沒有她，輪舞就不是輪舞，婦女不再歌唱，孩子也不懂玩耍。”[[56]](#56_3)托爾斯泰視她為俄國農民婦女身上所有美好品質的化身，她驕傲、堅強、隱忍，這是他在好幾部作品中對她的描述。例如短篇小說《魔鬼》。這篇小說講述了男主人公婚前和婚后與一個女子的情事。令人印象深刻的是，托爾斯泰很有可能不知道該怎樣結束這個故事，這部作品曾經出版過兩種結局——男主人公殺死了女子；男主人公選擇了自殺。

托爾斯泰自己生活中的問題卻依舊沒有解決。1870年代中期，在“走到人民中去”運動到達頂峰時，托爾斯泰經歷了人生中的一次重大精神危機，這使得他和學生們一樣，希望在農民中尋求救贖。根據他《懺悔錄》（1879—1880）記述，之前為他生活提供價值支撐的事物——家庭幸福和藝術創作——突然間變得毫無意義。沒有一個偉大哲學家的思想能給他帶來慰藉。東正教和它充滿壓迫的教會讓他完全無法接受。他想到了自殺。但突然間他意識到了可以安放自己信仰的宗教，那就是俄國農民艱辛堅忍的公社集體生活。“這就是我生命的全部，”他在給表弟的信中寫道，“這就是我的修道院，是我能逃離焦慮，遠離生命中的疑慮和誘惑，尋求平安的庇護所。”[[57]](#57_3)

但即使在精神危機過后，托爾斯泰依然搖擺不定：他把農民理想化，樂意與他們待在一起，但常年以來卻無法脫離傳統的社會準則，把自己真正變成一個農民。很多時候他只是在扮演一個農民。當他出去騎馬的時候，他會換上農民的裝束，這一形象也為全世界所熟知：農民的衣衫和腰帶，農民的褲子和草鞋。但當他去莫斯科或者和朋友們一起吃飯的時候，他會換上自己定制的衣服。白天時他會在亞斯納亞——博利爾納的農田里勞作，晚上則會回到自己的大房子，享用戴著白手套的傭人端上來的晚餐。畫家列賓在1887年來拜訪他，為這位大作家創作第一批肖像畫。作為一個出身卑微的人，列賓對托爾斯泰的行為十分反感。他回憶說：“花一天時間到農民中感受一下他們的疾苦，然后就宣稱‘我和你們在一起’，這是不折不扣的虛偽。”[[58]](#58_3)而且農民對這種行為也不買賬。4年以后，在1891年大饑荒最嚴重的時候，列賓又去拜訪了托爾斯泰。托爾斯泰堅持要向他展示“怎樣用農民的方法犁地”。列賓回憶說：“好幾次有亞斯納亞——博利爾納的農民經過，他們摘掉帽子向托爾斯泰鞠躬問候，然后徑直走開，似乎對他的勞作視而不見。但后來又來了一波從其他村子來的農民，他們駐足觀看了挺長時間。然后一件奇怪的事情發生了。我這一輩子，從來沒有在任何一個淳樸的農民臉上看到如此鄙夷的神情。”[[59]](#59_3)

托爾斯泰也意識到這種搖擺不定的立場，他許多年來也為此痛苦不已。作為一名俄羅斯作家，他感到藝術家有責任領導人民并為他們提供啟蒙。這也是他為什么主持修建農民學校，將自己大量的精力用于創作鄉村故事，并創立了一家出版社（“媒介”）為農村不斷增加的讀者印刷經典作品（普希金、果戈理、列斯科夫和契訶夫等作家的作品）。但同時他的觀點也在轉變，他認為社會要以農民為師，而自己和其他不道德文明的子民們則對世界毫無用處。通過在農民學校里教書，他總結說農民比貴族具有更高的道德智慧，他用農民再自然不過的公社集體生活來闡釋這個觀點。在《戰爭與和平》中，農民卡拉塔耶夫也是這樣教育皮埃爾的：

據皮埃爾了解，卡拉塔耶夫沒有牽掛，沒有朋友和愛人，但是對于生活帶給他的一切，尤其是所遇到的人，他都充滿熱愛與激情。他并不特別關注某個具體的人，而是所有那些他碰巧遇到的。對于皮埃爾來說，他深不可測，是純粹和真理完整且永恒的精神化身。[[60]](#60_3)

隨著時間的流逝，托爾斯泰盡力活得越來越像個農民。他學會怎樣自己制作鞋子和家具。他放棄寫作，轉而到田間從事勞作。在改變自己從前的生活方式時，他甚至主張禁欲，成為一名素食主義者。有時候在晚上，當從莫斯科前往基輔朝圣的人群經過他的莊園時，他會加入他們，一起走上幾英里，然后帶著更堅定的信仰，赤腳在第二天一大早走回來。他說：“是的，這些人認識上帝。盡管他們有這樣那樣的迷信，例如對于春天的圣尼古拉和冬天的圣尼古拉的崇拜（St.Nicholas-of-the-spring and St.Nicholas-of-the-winter），或者是對三手圣像（Troeruchitsa）的崇拜，但是他們比我們離上帝更近。他們過著勤勞守德的生活，他們淳樸的智慧在很多方面比我們虛偽的文化和哲學要優越許多。”[[61]](#61_3)

第四節

1862年，托爾斯泰在克里姆林宮的圣母安息大教堂舉辦婚禮，迎娶了索尼婭·貝爾斯，她的父親安德烈·貝爾斯是莫斯科克里姆林宮的常駐醫生。后來《安娜·卡列尼娜》中基蒂和列文那場壯觀的婚禮便是取材自托爾斯泰自己婚禮的場景。和那個年代許多貴族一樣，他們的婚禮也結合了東正教的禮儀和農民的習俗。而且用基蒂的母親，謝爾巴茨基公爵夫人的話來說，“在婚禮中所有的習俗都應該嚴格遵守”。[[62]](#62_3)確實，人們可以把這場婚禮的描寫當作一種民族志，從中了解俄國人生活方式的特殊之處。

普希金《葉甫蓋尼·奧涅金》中有一段每個俄國人都耳熟能詳的對話，深陷愛河的塔季揚娜問自己的保姆是否戀愛過。這位農村婦女講述了一個悲傷的故事，說她在13歲時，嫁給了一個之前從沒見過、比自己還小的男孩：

“得了吧！我們完全不是一個世界的人！我們從來沒有聽說過愛情。為什么，我那天殺的婆婆差點沒把我害死！”“那你為什么要結婚呢，奶媽？”“我想可能是天意吧……親愛的，那年我才13歲，可我的萬尼亞比我還小。整整兩個禮拜，媒人每天都會來我家，直到我父親同意把我嫁出去，并向我祝福。我當時嚇壞了，眼淚不停地流；我一直在哭，他們解開了我的辮子，然后唱著歌把我送到了教堂門口。”

“他們就這樣把我交給了陌生人……但是你根本都沒有在聽啊，親愛的。”[[63]](#63_3)

這個場景概括了俄國社會中兩種文化之間的沖突。受歐洲影響的塔季揚娜認為婚姻就像文學作品中描寫的那樣浪漫，而她的保姆則從俄羅斯民間家長制的觀點出發，把個人感情和選擇愛情的權力看作奢侈的舶來品。托爾斯泰在描寫基蒂的婚禮時也表現了這一沖突。在婚禮中，多莉眼含熱淚地回憶了自己和斯捷潘·奧布隆斯基之間的愛情，“她忘記了現在的一切”（指他在愛情上的不忠），“只回想起自己年輕純真的愛情”。這個時候，教堂入口處站著一群市井女人，她們“屏息凝神、激動不已”地圍觀新郎新娘在婚禮上宣誓。我們來聽聽她們都在聊些什么：

“為什么她的臉上都是淚痕？她是不得已才要出嫁的么？”

“不得已？看新郎的條件多好！他不是個公爵么！”

“那個穿著白色綢緞的是她姐姐么？你聽那教會執事在大聲宣告：‘妻子，要順從你的丈夫！’”

“那是丘多夫斯基教堂的唱詩班么？”

“不是，是西諾達爾內教堂的。”

“我問過仆人了，他好像很快就把新娘子直接帶回鄉下的家去。他們說新郎非常有錢。所以她才嫁給他。”

“不是吧，我覺得他們兩個挺般配的啊。”

……

“可憐的新娘子，就像一只盛裝打扮、隨即用來獻祭的小羊羔。隨便你怎么說吧，我真替這個小姑娘感到難過。”[[64]](#64_3)

基蒂或許并不認為自己是“獻祭的羊羔”，她與列文之間是有真愛的，但是對于索尼婭來說，她或許會在自身經歷與這些街頭婦女中間找到一些共鳴。

索尼婭嫁給托爾斯泰的時候只有18歲，以歐洲的標準來看她還非常年輕，但在俄國卻并非如此。18歲實際上是19世紀俄國女性的平均結婚年齡，這甚至要遠低于當時西歐未實現工業化的地區，那里的女性通常較早結婚（平均年齡約為25歲）。[[65]](#65_3)（過去300年來，除了俄國，歐洲其他國家女性的平均結婚年齡都沒有低于20歲，在這一方面，俄國更符合亞洲地區的文化特點。[[66]](#66_3)）因此，塔季揚娜的保姆即便在13歲——俄國當時教會法規定的最低結婚年齡——就結婚，也并沒有什么特別的。農奴主也希望自己的農奴早點結婚，好生出更多的奴隸；老一輩的農奴也期待以此緩解身上的經濟負擔。有時候農奴主還會強迫農奴早婚——管家會讓男孩兒女孩兒站成兩排，通過抓鬮的方式來決定哪兩個人進行婚配。[[67]](#67_3)上層社會（但不包括商人）的女孩會更晚一些成婚，盡管在一些外省地區稚氣尚未完全褪盡就成為新娘的貴族女孩也并非罕見。索尼婭應該會十分同情瑪麗亞·拉耶夫卡婭（謝爾蓋·沃爾孔斯基的妻子）的遭遇。瑪麗亞35歲就成了寡婦，當時她已經是17個孩子的母親，第一個孩子出生的時候她才只有16歲。[[68]](#68_3)

俄羅斯農民包辦婚姻的習俗一直持續到20世紀初。農民的婚禮并不是兩個相愛的人之間的結合（“我們從來沒有聽說過愛情。”塔季揚娜的保姆回憶道），而是一項集體儀式，使這一對新人以及他們的新家庭與家長制的鄉村文化和教會緊密聯系。嚴格的社會規范決定了選擇伴侶的標準：不酗酒、勤快、健康、有能力生養孩子，這些比長相或者性格更加重要。按照俄國人普遍的做法，當秋天婚配的季節到來，新郎的家長會指定一個媒人，讓他為兒子在附近的村子里物色合適的對象，并在“檢查所”（smotrinie）審查新娘的情況。如果第一步通過的話，兩家人便開始就新娘的彩禮、嫁妝、雙方財務狀況、婚宴開支等問題進行談判。當所有這些都達成共識以后，兩家人會在全體村民的見證下，碰杯正式立下婚約，同時還會唱一支典禮歌并跳上一段輪舞。[[69]](#69_3)從這些歌曲幽怨的曲調來看，新娘對自己的婚禮并無期待。俄國各式各樣的祝婚歌，大多數都是關于新娘的哭泣與哀傷，用20世紀民歌學者達爾（Vladimir Dal）的話來說，是“哀悼自己逝去的少女時光”。[[70]](#70_3)這些將在春天被農村姑娘一遍又一遍唱著舞著的，都是關于出嫁之后夫家生活的哀怨和苦澀：

他們強迫我嫁給一個蠢貨

他還有七大姑八大姨，

哎哎哎呀！

他有個媽，有個爸，

還有三個姐姐四個哥，

哎哎哎呀！

我的公公說：家里來了個大笨熊！

我的婆婆說：家里來了個小娼婦！

我的大姑小姑喊著：家里來了個吃白食的！

我的大伯小叔哼著：家里來個掃把星！

哎哎哎哎呀！[[71]](#71_3)

在農村婚禮習俗中，新郎新娘很大程度上只是任人擺布的角色，他們要嚴格遵守社會規范中高度程式化與戲劇化的儀式。婚禮前夜，新娘身上保護其處女貞潔的貞操帶會被取下，然后在澡堂里由村里的姑娘們幫她洗澡。新娘這次沐浴有著極其重要的象征意義。人們會唱起傳統的曲子，召喚澡堂里傳說能守護新娘及其孩子的神靈。新娘用浴巾擦干身體后，浴巾里擰出的水會被拿去發面，用來制作婚宴上供賓客食用的餃子。澡堂儀式的高潮，是新娘頭上的大麻花辮被解開，重新編成兩條小麻花辮，這象征著她展開了婚姻生活。在東方文化中，女性暴露頭發是一種強烈的性暗示，俄國農村所有已婚婦女都會把頭發藏在頭巾或者其他頭飾下面。農村公社里新娘的貞操意味重大。只有新娘的處女身份得到確認（不是靠媒人的手指就是查看床單上的落紅），她家人的名譽才得以保全。由賓客見證新娘的破處在婚宴上十分常見，有時賓客們甚至會將新郎新娘扒光衣服，用繡花毛巾將他們的腿綁在一起。

直到20世紀，在上流社會仍然可以尋得這種家長制文化的蹤跡。熟悉奧斯特洛夫斯基戲劇的人都清楚，在商人中間，這種來自農村的習俗非常活躍。在歐洲普遍轉向自由戀愛之后相當長的時間里，俄羅斯貴族依然保留著包辦婚姻的傳統；盡管在19世紀自由戀愛對俄國的影響越來越大，但卻從未真正成為指導婚姻的關鍵因素。即使在受過最好教育的家庭中，父母依然在兒女的婚姻選擇上有著最終決定權，那時回憶錄式的文學作品中充滿了兒女反抗父母干涉婚姻的故事。到19世紀末，父親也很少會決定不插手兒女的婚姻；因此，出于對傳統文化的尊重，追求者也往往會先征得對方父母的同意再提出求婚。

在外省地區，上流階層往往更受農村文化影響，貴族家庭甚至很晚才接受歐洲的自由戀愛習慣。通常都是由準新郎的父母向準新娘的父母提親。[[72]](#72_3)謝爾蓋·阿克薩科夫的父親就是如此，謝爾蓋的祖父向他的外祖父提親成就了他父母親的婚事。在18世紀和19世紀，許多貴族家庭保留了請媒人相親的農村習俗，審查新娘的做法也是——盡管這一習俗的形式變成一次例行晚餐，餐桌上作為客人的男方家長可以見到主人深閨中的女兒，如果他認可的話，會當場就向女方家長提出結為姻親。[[73]](#73_3)婚約往往也是在雙方貴族家庭成員的見證下達成。1780年代謝爾蓋·阿克薩科夫的父母舉行訂婚宴會，邀請了全部的親屬前來參加，這正是受農民習俗的影響。[[74]](#74_3)貴族間訂立婚約是件非常復雜的事情，18世紀90年代訂婚的伊麗莎白·里姆斯基——科薩科娃如此回憶。通常都要在“了解行情的人”的安排下，經過幾個禮拜的準備，最終舉辦一場隆重的訂婚儀式，雙方家庭的親戚都要參加。儀式上要做禱告、下聘禮，新郎新娘還要互相交換畫像。[[75]](#75_3)

莫斯科是外省貴族聯姻的中心市場。莫斯科的秋季舞會是農民和媒人們在秋天這個婚配季節里有意舉辦的活動。因此《葉甫蓋尼·奧涅金》中有人建議塔季揚娜的母親說：

莫斯科是未婚妻的集市！

那兒，聽說，有的是空位子！[§§](#SSSS_7)[[76]](#76_3)

普希金就是在莫斯科的秋季舞會上認識了妻子娜塔麗婭·岡察洛娃，那時她才只有16歲。根據19世紀初傳記作家F.F.維格爾的回憶：

那時在莫斯科有大量的媒人，貴族小伙子可以通過他們尋找對象，只需要告知自己心儀新娘的年齡和其他條件就可以了。這些媒人會在貴族聚會上開展自己的業務，尤其是秋天外省貴族紛紛前來莫斯科尋找合適新娘的時候。[[77]](#77_3)

《安娜·卡列尼娜》中，列文就是前往莫斯科向基蒂求婚。他們的婚禮儀式融合了教會圣禮和民間習俗。基蒂離開父母家，帶著象征家族的圖章前往教堂去見列文（和托爾斯泰結婚時一樣，列文參加婚禮時遲到了，因為他的仆人弄錯了他的襯衫）。按照習俗規定，新郎新娘的父母不能參加典禮，因為按照教義的理解，婚禮是一對新人離開世俗家庭，加入教會大家庭的儀式。和所有俄國的新娘一樣，基蒂是由自己的教父教母陪伴，他們在婚禮上的任務是幫助司祭將婚禮圣餅交給新郎新娘，用家族的圖章祝福他們，然后為他們戴上“婚禮的皇冠”：

當教士把皇冠遞到他手上，謝爾巴茨基戴著有三個扣子的手套，雙手顫抖著把皇冠舉到了基蒂的頭頂，這時他只聽到四面八方傳來一句：“戴上吧！”

“戴上吧！”基蒂微笑著低聲說道。

列文仔細看著她，然后被她美麗的表情迷住了。他不禁被她的情緒感染，心情變得和她一樣愉快。

懷著輕松的心情，他們聽著誦讀《使徒行傳》，司祭大聲朗誦最后一節詩篇，此時外面的群眾都已經等不及了；同樣懷著輕松的心情，他們喝掉了溫暖的紅酒和淺杯中的水，當司祭甩開圣帶，拉起他們兩個的手，讓他們站在誦經臺兩邊，用低沉的聲音大聲說道“要喜樂！彌賽亞！”的時候，他們兩個的心情更加激動了。幫忙扶著皇冠的謝爾巴茨基和契利科夫也愉快地微笑著，不時被新娘的裙擺絆住。每次司祭只要一停步，他倆要么落在后面，要么撞到新郎新娘的身上。基蒂心中愉快的心情似乎感染了教堂里面每一個人。列文似乎覺得教士和司祭和他一樣想要笑出聲來。

把皇冠從他們頭上摘下以后，司祭念了最后一段禱文，然后祝福了這對新人。列文瞄了基蒂一眼，心想她之前從沒像今天這樣可愛過，臉上洋溢著幸福的光芒。列文渴望著能跟她說點什么，但又不確定典禮是不是已經結束了。這時司祭到他身邊，和藹的面容上帶著微笑，輕聲對他們說：“新郎，親吻你的新娘吧！新娘，也請親吻你的丈夫。”然后從他們手中取走了蠟燭。[[78]](#78_3)

“加冕儀式”（venchane）——也就是婚禮在俄國的叫法——象征著這一對新人結成新家庭或家庭教會（Domestic Church是《圣經》里的一個專有名稱，表示基督信徒家庭含有教會性質）時從圣靈那里領受的恩典。皇冠通常由樹葉和花朵做成。這是象征著喜悅與犧牲的皇冠，因為對于每個基督徒來講，婚姻需要雙方的付出與犧牲。當然，皇冠也有更世俗的含義：老百姓管新郎新娘分別叫“沙皇”和“皇后”，而箴言里婚宴的意思就是“為國王準備的盛宴”。[[79]](#79_3)

傳統的俄國婚姻是父權制。丈夫的權力靠著教會的教義、民間習俗、教會法規和民事法律得以鞏固。根據《1835年法律摘錄》，妻子的主要義務就是“服從丈夫的意志”，在任何情況下都與丈夫同住，除非他被流放到西伯利亞。[[80]](#80_3)政府和教會賦予了丈夫專斷的權力，認為他對妻子和家庭的絕對權威是神的旨意和自然規律的一部分。康斯坦丁·波貝多諾斯切夫，這位大反動派、神圣宗教會議最高檢查長、前兩位沙皇的私人教師聲稱：“丈夫與妻子結為一體，丈夫是妻子的頭。妻子不能高于自己的丈夫。這是我們所制定的法律條文的基本原則。”[[81]](#81_3)實際上，俄國婦女在法律上有掌控自己財產的權利——這個權利應該是在18世紀確立的，這使得她們在財產權這一方面要優于同時期的歐洲和美國婦女。[[82]](#82_3)但在繼承家庭財產方面，婦女卻又處于明顯的劣勢；她們沒有權利要求分居或者挑戰丈夫的權威；并且，在沒有嚴重的身體傷害的情況下，她們甚至不能保護自己免受家庭暴力。

“哎哎哎哎呀！”新娘的哀怨并不是無病呻吟。農民的妻子注定要經歷痛苦的人生——以至于她們的生活已經變成農民苦難的象征，被19世紀的作家廣泛使用，用來突出俄國人民生活最糟糕的部分。和歐洲農民相比，俄國農民的家庭規模要大得多，通常都會包括12人以上的家庭成員，丈夫的父母、兄弟與他們各自的家庭一起住在同一屋檐下。年輕的新娘在剛進這個家門時，通常都會被指派做最辛苦的活計，比如跑腿和煮飯、洗衣服、帶孩子，她們的待遇和農奴并無二致。在性事上，她們不光要屈從于自己的丈夫，甚至還要忍受公公的騷擾。因為古老的農村習俗賦予了長輩在兒子不在時親近兒媳身體的權利。另外就是家庭暴力。幾個世紀以來，俄國農民都宣稱擁有毆打妻子的權力。俄國的諺語中關于這類暴力的說法隨處可見：

“用斧子把兒揍你媳婦兒，然后趴下來聽聽看她是不是還在喘氣，要是的話，那她就是裝的，想要你再揍她幾下。”

“媳婦揍得越狠，湯就越好喝。”

“像打皮大衣那樣揍你媳婦，那樣就能少聽她嘮叨幾句。”

“媳婦兒有兩次最讓人喜歡：剛嫁進門的時候和抬出去下葬的時候。”[[83]](#83_3)

對于那些視農民為天生的基督徒的人（基本全部知識分子都可以歸入此類）來說，這種野蠻的行為是個問題。陀思妥耶夫斯基試圖用辯解來繞過這一問題，他說應該用“他們渴求的神圣事物”來判斷人，而不是“他們時不時的獸行”，這只不過是他們的表面，是“千百年來被壓迫所蒙上的污垢”。但即使這樣，陀思妥耶夫斯基在面對毆打妻子這一問題時也無法自圓其說：

你見過農民毆打自己的妻子么？我見過。一開始他用繩子或者皮帶。農民的生活中毫無審美的樂趣，比如音樂、戲劇、雜志等；自然，這種空虛需要被填滿。于是，他們就把自己的妻子綁起來，或者兩腿夾在地板的縫隙中，然后我們善良的農民兄弟就開始有條不紊地、冷酷地甚至是心不在焉地，一下接著一下打下去，完全無視妻子的慘叫與哀求。或者他會聽妻子的叫喊，但卻是帶著快感。打妻子的快感來自哪里呢？……鞭打的速度越來越快，越來越狠，打的次數早就數不清了。他越打越興奮，越來越合自己心意。眼前被毆打這個人動物般的哀鳴像是伏特加一樣刺激著他的大腦……最后，她慢慢安靜下來；她不再尖叫，只剩呻吟，呼吸越來越急促。這時鞭打來得更快更兇猛。突然他扔掉手中的皮帶，順手拿起一根木棍，或者樹枝，或者隨便什么東西，令人慘不忍睹地狠狠地在她背上落下最后三擊，棍子應聲斷掉。夠了！他停了下來，在桌邊坐下，喘了一口氣，然后又喝了一杯。[[84]](#84_3)

打老婆在貴族階層中十分罕見，但在16世紀俄國人關于家庭生活的《治家格言》一書中，父權作風還是十分常見。亞歷珊德拉·拉布齊娜，一個小貴族家庭的女兒，1771年13歲時嫁給一個在婚前從未謀面的男人。她的父親已經過世，母親也已病重，結婚前母親給她的教導是“在所有的事情上順從自己的丈夫。”結果她的丈夫是個禽獸，婚后殘忍地虐待她。她被關在房間一鎖就是幾天，而丈夫要么是和自己的侄女行為不軌，要么出去和狐朋狗友酗酒嫖妓。他不準她去參加自己母親的葬禮，保姆病重時也不允許她前往探望。和其他此類人渣一樣，她的丈夫先是被發配到彼得羅扎沃茨克的煤礦做工，后來又到了沃爾孔斯基曾被流放的地方，西伯利亞的涅爾思琴克。遠離了社會約束，他虐待妻子的行為愈發殘忍。在一個寒冷的夜里，他把赤裸的妻子鎖在谷倉，自己則在屋里和妓女尋歡作樂。她懷著基督徒的溫順承受著這一切，直到丈夫最終死于梅毒。回到俄國后，她嫁給了皇家藝術學院的副院長。[[85]](#85_3)

拉布齊娜所受的虐待或許異常殘忍，但滋生這種行為的父權文化在19世紀下半葉之前都極為盛行。例如莊園主瑪利亞·亞當，她有一個姑姑在坦波夫省，19世紀50年代嫁給了一個臨近的莊園主。結果她發現丈夫和她結婚完全是為了霸占她的財產。兩個人剛剛完婚，他立馬就讓婚姻生活變得難以忍受。姑姑后來逃到侄女這里來尋求庇護，但丈夫追來，威脅說要“活活剝了她的皮”，并鞭打前來勸阻的女傭。在鬧得天翻地覆之后，瑪利亞帶著自己的姑姑和被打得不成人樣的女傭來到省長這里尋求幫助，但省長拒絕受理，打發她們回去。接下來的三個月，她們都住在瑪利亞家里，從屋里把門堵死，每天忍受前來滋事的姑丈的挑釁。直到1855年社會氛圍變得寬松，新的省長上任之后，經過地方議會批準，她的姑姑才得以離開丈夫獨自生活。[[86]](#86_3)這類離婚十分罕見，在19世紀50年代，全俄國每年只有區區50多例，即使在19世紀剩下的幾十年里，每年的離婚案例也不會超過數百宗，遠低于同時期歐洲的離婚數。[[87]](#87_3)直到1917年之前，俄羅斯教會仍掌管婚姻和離婚事務，頑固地抵制歐洲放松離婚法的潮流。

在《安娜·卡列尼娜》中，當基蒂的婚禮接近尾聲時，司祭讓一對新人走上一塊玫紅色的絲綢地毯，他們將在那里領受圣餐。

盡管在之前，他們都聽說過誰先踏上這塊地毯，誰就是一家之主的說法，但不管是列文還是基蒂，在走向紅毯之前都沒有考慮這些。他們甚至沒有聽到身后巨大的議論和爭吵聲，有人堅稱列文是第一個踏上紅毯的，而另外一些人則說他們是同時踏上去的。[[88]](#88_3)

托爾斯泰認為基蒂與列文的結合是完美的基督徒愛情：兩個人彼此為了對方而活，而靠著這種愛，他們又活在了基督里。托爾斯泰一生都在追求這種完美的結合，這種歸屬感。這一主題貫穿了他的文學作品。他曾一度認為自己在軍旅生活中找到了這種歸屬感，但后來卻諷刺軍隊中所謂的“兄弟情義”，并號召廢除軍隊。接著他在莫斯科和圣彼得堡的文人圈子里尋找這種感情，但最后也以批判告終。在一段相當長的時間里，他堅信自己問題的答案就在神圣的婚姻里，他的許多作品也表達了這一理想。但在真實生活中，他的這一理想再次落空。他的自私總是成為婚姻的障礙。或許托爾斯泰將自己和索尼婭的婚姻視作列文與基蒂婚姻的真實寫照，但現實生活卻并非如此。在托爾斯泰的婚姻里，關于誰先踏上那塊地毯是不容置疑的。這位伯爵先生在與妻子的關系上與那些農民可謂如出一轍。他與索尼婭婚后的前8年，索尼婭為他生了8個孩子（從索尼婭的日記來看，在她生產完身子還沒有完全恢復的時候，托爾斯泰就又向她提出性要求）。索尼婭還擔當他的私人秘書，常常在夜里長時間為他謄寫《戰爭與和平》的手稿。后來托爾斯泰承認自己“表現糟糕且無情，就像所有的丈夫對待自己的妻子那樣。我把所有苦活累活，我們稱之為‘女人的工作’都給了她，而自己卻去打獵和取樂”。[[89]](#89_3)出于對自己行為的厭惡，托爾斯泰開始質疑愛情是否為婚姻的基礎。這也是他從《安娜·卡列尼娜》到《克魯采奏鳴曲》（1891）再到《復活》（1899）等一系列小說的核心主題。安娜注定要自我毀滅，她并不是這個社會的犧牲品，而是自己激情的犧牲品（就像托爾斯泰自己那樣）。盡管她為了追求自己對渥倫斯基的愛情，失去了自己親生的孩子，做出巨大的犧牲也遭受巨大的苦難。但她卻犯了為愛而活的原罪。托爾斯泰在一篇題為《論生活》的文章中表明了自己的態度，文中他探討了那些只為自己活著的人身上的矛盾，他們追求個人的幸福，但幸福卻只有為他人奉獻時才能出現。這也是列文在婚姻生活與家庭生活中所學到的：幸福在于你所付出的愛；我們只能在和自己生活在一起的同類身上找到幸福。托爾斯泰并沒有在自己的婚姻中找到這種幸福，但他卻認為他在農民的身上找到了。

第五節

1897年，俄國社會卷入了一場由一篇文章所引發的討論風暴。契訶夫一篇名為《農民》的文章講述了一個莫斯科的服務員生病后帶著妻子和女兒回到了農村老家，結果這個赤貧的家庭因為突然要多養幾口人而對他心生怨恨。最后這個服務員悲慘死去，他的遺孀也因為短暫的農村生活而被折磨得身心憔悴，農民生活毫無出路，她帶著這樣的印象回到了莫斯科：

夏天和冬天的幾個月中，在一些日子里這里的人們活得比牲口還要差，他們的生活簡直糟糕透了。他們粗野、狡猾、骯臟、酗酒，互相沒完沒了地爭吵與口角，完全不尊重別人，彼此毫無信任、互相恐懼。是誰開的酒館讓農民天天醉如爛泥？是農民。是誰貪污了村子、學校、教會的公款，然后用來買酒喝？是農民。是誰打劫鄰居放火燒房，在法庭上為了一瓶伏特加就謊話連篇？是誰第一個在地方議會或者此類會議上對農民破口大罵？是農民。和這些人一起生活簡直糟透了；不過，他們總還算是人，和其他人一樣受苦哭泣，而且每件事總是有讓人諒解他們的理由。[[90]](#90_3)

關于好人農民的神話被這個故事擊碎了。農民此時走下了神壇，他們只是由于貧窮折磨而變得粗魯的野蠻人，身上并沒有成為社會道德模范的特質。民粹主義者批判契訶夫說他并沒有反映農民生活的精神本質。托爾斯泰說這篇文章是“對人民的犯罪”，并且批評契訶夫并沒有深入了解農民的內心。[[91]](#91_3)斯拉夫主義者大罵這完全是對俄國的誹謗抹黑。但當時開始在社會上發聲的馬克思主義者卻贊揚說，這篇文章揭示了資本主義城鎮的興起所導致的農村衰落。反動派對這篇文章也喜聞樂見，他們說，因為文章證明了農民最大的敵人就是農民自己。[[92]](#92_3)

一篇文學作品能夠在全社會掀起如此軒然大波，乍看之下的確是件奇怪的事情。但契訶夫摧毀的，是俄國人身份認同的基礎。民粹主義者塑造的理想農民形象已經成為這個國家自我認同的基礎，質疑這一形象就等于使整個俄國陷入痛苦的自我懷疑中。而這篇文章的寫實風格更具有殺傷力。它看起來不像是一篇虛構小說而是紀實研究：政府的審查部門直接稱之為“報道”。[[93]](#93_3)

契訶夫的故事來源于他關于農民所掌握的第一手資料。他的領地梅里赫沃周圍的村莊里，有很多農民到附近的莫斯科做服務員或者從事其他的服務行業。城市生活對于那些留守的人行為上的影響也非常明顯。在寫這篇文章前不久，契訶夫曾在自己的廚房看到一群醉醺醺的仆人。其中一個曾不顧女兒的意愿把她嫁了出去，給自己換回來一箱伏特加。他們當時喝的就是那箱酒。[[94]](#94_3)但契訶夫對這一幕并不感到驚奇。作為醫生，多年來他已經對農民有相當程度的了解。那些生病的農民從很遠的地方來梅里赫沃找他，他則免費為他們看病。1891年大饑荒之后霍亂橫行，他放棄寫作，在莫斯科地方自治委員會當了一名醫生。這份讓人精疲力竭的工作使他見識了最底層的農民一生所過的悲慘生活。“農民粗野、骯臟且不值得信任，”契訶夫在給一個朋友的信中寫道，“但一想到我們所做的一切并沒有白費，這些也就微不足道了。”[[95]](#95_3)5年之后，也就是1897年，契訶夫參與了俄國歷史上第一次人口普查工作。他被這些數據震驚了：就在離莫斯科僅僅幾公里遠的農村，每10個新生兒有6個會在1歲前夭折。諸如此類的現實讓他覺得憤怒，也讓他這個自由派的“小人物”在政治上轉為左派。在了解到農民出院后由于缺乏適當的護理而死亡的情況后，契訶夫寫了一篇措辭激烈的文章寄給葉若夫，一位為右派報紙《新時代》撰稿的著名專欄作家。契訶夫在文中稱，富人把農民逼成了酒鬼和娼妓，而自己卻越來越富有，他們應當為農民的健康買單。[[96]](#96_3)

圍繞契訶夫文章產生的爭論，背后實際是對俄國這樣一個農業國家未來的根本疑問。傳統農村要為新興城鎮讓路，整個國家也隨之被割裂。對于斯拉夫主義者與民粹主義者來說，俄國的獨特之處就在于古老的農民文化和農村公社，對他們來說，農村越來越受制于城鎮是場全國性的災難。但是對西化主義者、自由派和馬克思主義者來說，他們認為城市化是一種現代的先進文化，而農村是落后的，注定要被消滅。隨著城市的市場影響越來越深刻地改變著鄉村的面貌，甚至連政府都被迫重新評估自己的農村政策。農村公社已經無法負擔農村增加的人口，更不可能有足夠的盈余向市場出售給國家繳納稅款；隨著土地危機日漸加劇，公社也成為農民革命的組織核心。從1861年起，國家就把鄉一級的行政管理權交給農村公社，期冀它能成為鄉村家長制秩序的堡壘，中央政府的權力只到縣一級就不再向下延伸。但1905年革命之后，政府開始改變這一政策。斯托雷平在1906—1911年間擔任政府總理，在他的領導下，政府試圖廢除農村公社——它曾經組織農民反對地主——轉而鼓勵有實力的農民建立私人農場，脫離公社管轄；同時幫助那些沒有能力從事農業勞動或者因為私有制的新條款而失去土地的農民，將他們轉變為城鎮的勞動力。

這一轉變的根源是在人口過剩的俄國核心地區農耕的持續衰退。農民的平均主義作風使得他們除了生小孩以外，沒有其他任何刺激生產的動力，因為公社是按照每個家庭的人數來分配土地。在19世紀下半葉，俄國的人口出生率（大約每年每1000人中有50個新生兒）是同時期歐洲平均出生率的將近兩倍，而出生率最高的地區就是那些由公社按照家庭規模來分配土地的地區。農民人口如天文數字般增長（在1861—1897年間由5000萬暴增至7900萬），導致土地日益短缺。到了世紀之交，每10戶農民家庭中就有1戶完全沒有土地；而每5戶中就有1戶只擁有不超過1公頃的土地，當時俄國的主要農業區廣泛采用原始耕作，這點土地幾乎難以養活一家人。當時公社還保留著中世紀歐洲的敞田農業三圃輪作制，也就是將土地劃為三塊，每年耕作其中兩塊，另外一塊休息。每戶家庭都會根據人口多少分配到一部分可耕作的帶狀地，因為所有的土地不設圍籬，又允許牲畜在上面啃食秧苗，因此所有的農民都要輪種同樣的莊稼。隨著人口日漸增長，這些可耕地也變得越來越窄。在人口最為密集的地區，這塊地不過幾米寬，現代耕犁都無法在上面使用。為了養活新增人口，公社不得不讓更多的休耕土地和畜牧用地投入耕種。然而長此以往，所造成的后果只能使情況變得更糟糕：由于過度開墾，土地肥力消耗殆盡，而由于放牧地減少，牧草產量（牲畜主要的飼料來源）也嚴重下滑。到了19世紀末，每3戶人家就有1戶沒有做力畜的馬匹。[[97]](#97_3)數百萬農民由于赤貧不得不離開土地。其中一些依靠在當地做些手藝活得以糊口，比如織布、制陶、木工、伐木運木等，盡管這些生計在大工廠的擠壓下生存空間越來越小；另外一些人到地主的莊園上做工，但是隨著新機器的涌入，那里對于勞力的需求也逐年減少。還有一些離開了人口密集的中部地區，來到廣闊的西伯利亞大草原，這里的土地向墾民開放。但大部分人還是被迫進入城市，他們不得不在工廠找一些不要求技術的工作，做仆人或是服務員。契訶夫筆下的主人公就是這些打工大軍的一員。

新的城市生活方式也開始擴散到偏僻的鄉村。傳統的農民大家庭開始瓦解，年輕、文化程度更高的農民開始尋求擺脫農村家長式的控制，從而建立自己獨立的家庭。他們將城市和城市文化視為一條通往獨立和實現自我價值的道路。與農村單調且艱苦的環境相比，幾乎任何一種城市里的工作都是讓人期待的。20世紀初一項在農村學生中間的調查結果顯示，半數以上的孩子希望能到城市里尋求“有文化的職業”，只有不到百分之二的孩子希望跟隨父輩的腳步，成為一名農民。“我希望做一名商店的售貨員，”一個小男生說，“因為我不想在泥巴地里干活。我想像那些穿著干凈衣服的人一樣，在商店里當一名售貨員。”[[98]](#98_3)老師們被警告說，這些農民的兒子一旦識字，就會放棄農村勞動，自命不凡地穿著城里人的衣服四處招搖。一位村民寫道，這樣的男孩“會跑到莫斯科，隨便干一份什么工作”。[[99]](#99_3)他們回過頭來會認為農村是一塊赤貧且迷信的“黑暗”和“落后”之地，就如托爾斯泰所描述的，是俄羅斯“偶像和蟑螂”并存的小天地，他們將城市美化成社會進步與啟蒙的化身。這也是布爾什維克發動文化革命的社會基礎。當時黨招募的普通成員就是這些農村孩子，他們的意識形態根本上來說是一種蔑視農民的思想理論。新的革命即將把農民拋到一邊。

城鎮的大眾商業文化是布爾什維克主義的基礎。城市歌曲、狐步舞、探戈、留聲機、大型游樂場、電影院等等，這些是1917年之后的大眾文化形式。不過這種城市文化在19世紀90年代剛剛開始在農村地區出現，農民就深深為其所吸引。農村歌曲逐漸被城市的“苦情歌”（又稱為chastushka）所取代，這是一種經常在餐廳或者街頭演奏，有著簡單韻腳、通常由手風琴（這也是一項新發明）伴奏的歌曲。和民謠那種集體表演且非個人的表達方式不同，這種歌曲的主題通常都是個人情感和自我的表達。民間傳說也逐漸式微，隨著基礎教育的普及，城市里的新讀者開始選擇廉價的偵探小說、探險傳奇和言情故事。托爾斯泰擔憂農民會被這一新的讀書潮流所宣揚的個人主義所蠱惑。他看不慣這些故事中的主角憑借自己的狡詐與欺騙而成功，認為農村傳統所推崇的才是更高的道德準則。出版商瑟京是一名小商人的兒子，通過在鄉村販賣這類廉價讀物而發了財，通過和他聯手，托爾斯泰成立了自己的出版社“媒介”，目的是在農村發行廉價版本的俄國文學經典讀物和淳樸的鄉間傳說，例如托爾斯泰為廣大農村讀者寫的《調皮鬼如何贖回一塊面包》和《有上帝的地方就有愛》等等。出版社成立4年之后也就是1884年，圖書的銷量從40萬冊劇增至1210萬冊，這一數字只有毛澤東時代的中國才能與之媲美。[[100]](#100_3)但在19世紀90年代，隨著更新奇的讀物出現，這類圖書的銷量開始減少，讀者們不再對托爾斯泰的“童話故事”和“道德故事”抱有熱情。[[101]](#101_3)

知識分子認為，將大眾的文明程度提升到和自己一樣的高度是他們的文化責任；對他們來說，這種背叛對他們是一次致命打擊。農民“迷失”在愚蠢的城市商業文化之中。他們本應該是俄羅斯靈魂的代表——天然的基督教徒、無私的社會主義者和全世界的道德標桿——卻變成平庸的大眾。突然之間，舊的觀念被打破，就如陀思妥耶夫斯基所預測的那樣，一旦那些“人民”的擁護者發現，真實的人民并非他們頭腦中想象的那樣，他們會毫不猶豫地對其進行批判。之前農民還是光明，現在則變成俄羅斯頭上揮之不去的陰影，這種情況將會持續到1917年。知識階層陷入道德恐慌，把一切都看作農村倒退回野蠻狀態的標志。

1905年革命印證了他們的擔憂。長久以來，知識分子一直夢想著能有一場真正的民主革命。自19世紀90年代以來，自由主義者和社會主義者在社會政治改革運動中并肩作戰。1905年春天，當整個國家似乎完全團結起來爭取民主權利的時候，他們感到欣喜若狂。到了1905年10月，平民起義在俄國遍地開花，軍隊嘩變，幾乎完全喪失戰斗力，全國總罷工也讓沙皇頭上的皇冠搖搖欲墜，此時，尼古拉二世在壓力之下不得不向自由派內閣讓步，出臺了一系列政治改革方案。《十月宣言》是一份憲政式的政治綱領——盡管它并不是以這種名義頒布的，因為沙皇拒絕給自己的皇權加上任何實質性的限制。《十月宣言》賦予了公民自由權，并通過廣泛選舉成立了立法議會（又稱國家杜馬）。舉國歡慶，新的政黨隨之成立。人們都在談論說一個新的俄國誕生了。然而，政治改革往往總是演變成一場社會革命——工人們就工業民主提出更加激進的訴求，并展開更大范圍的罷工和暴力抗議活動，而農民堅持世世代代以來對于土地的訴求，他們沒收地主的財產，把貴族趕出了自己的領地。1905年全民大團結的局面很快變成泡影，自由主義者和社會主義者也在10月之后分道揚鑣。對于有產階級的社會精英來說，頒布《十月宣言》就是這場革命的終極目標。但是對于工人和農民來說，這只是一場反對特權和有產階級革命的開始。嚇壞了的自由派對革命的滿腔熱情也很快熄滅。底層人民的反抗愈發激烈，街頭騷亂，農村地區縱火和毀壞地主莊園，農民寫在臉上的仇恨和不信任，這一切雖然最后都被血腥鎮壓，但卻使擁有土地的貴族心有余悸，也徹底粉碎了關于“人民”和他們的事業的浪漫幻想。

1909年，由一群哲學家撰寫的批判激進知識分子以及他們在1905年大革命期間所扮演角色的文章集結出版，書名叫《路標》，書中對于激進知識分子的失望之情溢于言表。這些文章在社會上掀起了軒然大波，引發巨大爭議——尤其是這些頗具名望的作者（諸如彼得·司徒盧威和尼古拉·別爾嘉耶夫等前馬克思主義者）都有著無可指摘的聲望（也就意味著他們是政治上的激進派），這也反映出知識分子中間彌漫的質疑情緒和自我懷疑。這些文章猛烈攻擊了19世紀對于“人民”的盲目崇拜，以及為了所謂人民的事業放棄其他所有原則的作風。通過這種對于物質利益的追求，知識分子將把俄國推向第二次革命，這一次要比第一次更加慘烈，破壞性更大。俄羅斯文明面臨巨大威脅，知識分子必須面對這樣一個現實：

我們就是如此：我們不僅無法繼續幻想著和人民融為一體，我們比恐懼國家機器的懲罰更懼怕他們，我們不得不寄希望于國家暴力的權威，用刺刀和監獄來保護我們免受暴民怒火的傷害。[[102]](#102_3)

社會上有一種情緒，就如文章中所表達的一樣，認為人民大眾會毀滅俄羅斯脆弱的歐洲文明，隨著革命的爆發，俄國將會被帶回半野蠻的農業社會。安德烈·別雷的小說《彼得堡》（1913—1914）中，充滿了城市被亞洲部落蹂躪的場景。就連高爾基，這位被平民推崇的英雄人物，也深陷這種末日情緒。“這次真的是萬劫不復了，”他在1905年給一個作家朋友的信中寫道，“（革命）催生了真正的蠻族，就像那些毀滅羅馬的人一樣。”[[103]](#103_3)

這種灰暗的情緒在文學作品中也被敏銳地表達，而對于農村生活最為絕望的描寫無疑是伊凡·蒲寧的小說《鄉村》（1910）。蒲寧有過農民生活的經歷。與出身貴族精英家庭的屠格涅夫和托爾斯泰不同，蒲寧來自一個農村的士紳家庭，他們和農民近距離地生活在一起，許多生活方式也十分接近。蒲寧認為農民是“民族形象的縮影”，他關于農民的作品也意在批判俄羅斯人民和他們的歷史。他從沒有對農民所謂高貴的品質或高尚的靈魂抱有任何幻想。他的日記里滿是各式各樣的駭人故事，是他在農村里親眼所見或耳聞得來的：一個女人被喝醉的丈夫毒打，不得不被“包裹得像個木乃伊一樣”；另外一個女人經常被自己的丈夫強奸，最后失血過多而死。[[104]](#104_3)蒲寧早期的文章是關于19世紀90年代農村的殘酷生活——這10年間，干旱和饑荒一直在折磨這片土地上的人。文章里到處都是破敗荒涼的景象：廢棄的村莊、噴著血紅色濃煙的工廠、老弱病殘的農民。這時蒲寧筆下的農村還是美麗自然的王國，只是被新的工業經濟影響并逐漸破壞掉了。但在1905年之后，蒲寧改變了對農村的看法。他認識到農民不僅僅是受害者，同時也是毀滅自己的罪魁禍首。《鄉村》的背景設置在1905年一個叫做杜爾諾沃的地方（來自durnoi一詞，意思是“壞的”或者“腐朽的”）。村子里的農民被描繪成心理陰暗、無知愚昧、偷雞摸狗、毫無誠信、懶惰腐敗的一群人。在杜爾諾沃沒有什么新鮮事。蒲寧的小說毫無情節設計，他只是刻畫了一個枯燥乏味的酒店老板，他所有的智商只夠意識到自己生活的空虛。“天吶！這是什么地方啊！簡直是一座監獄！”他最后總結道。就如蒲寧的小說喻示的一樣，整個俄國農村就是一座“杜爾諾沃”。[[105]](#105_3)

《鄉村》給社會帶來了巨大的震動。它比其他任何文學作品都更發人深思，讓人反思俄國農村毫無希望的命運。“這本書讓讀者感到震驚的地方，”一位評論家寫道，“不是對于農民物質、文化、法定權利的匱乏的描寫……而是讓人意識到，這個問題是無解的。正如蒲寧所描寫的，農民所能做的只是意識到自己的原始生活毫無出路，這一切都是命中注定。”[[106]](#106_3)高爾基評論說，《鄉村》迫使社會開始嚴肅考慮“不單單是農民的問題，而是整個俄國生死存亡的問題”。[[107]](#107_3)

和蒲寧一樣，馬克西姆·高爾基知道真實的農村生活是什么樣的：他之所以對農民不抱任何幻想，也是源于自己的生活經驗。他出身貧寒，來自社會的“最底層”——他是一名孤兒，一個衣衫襤褸的街頭小子，靠在伏爾加河畔和城市中拾荒流浪活了下來。托爾斯泰曾說高爾基“好像生下來就是個老頭一樣”，確實，高爾基在人生前8年看到的人生疾苦比托爾斯泰這位伯爵80年看到的還要多。高爾基祖父的房子在下諾夫哥羅德，父親死后他在這里長大，他在《我的童年》（1913）中回憶了這段經歷。這里是俄國農村的一個縮影：貧窮、殘忍、卑鄙，幾乎所有的男人都在喝大酒，而女人則在宗教中尋找慰藉。他的一生都對“落后”的農民俄國充滿鄙夷，這種鄙夷讓他和布爾什維克主義產生了共鳴：

當我試圖回憶俄國那種野蠻的、讓人無比厭惡的生活時，有時我會問自己：他們值得你記錄么？但每次我都會有更確定的答案：值得。因為這種真切的令人厭惡的現實如今還沒有改變。人們需要了解這一現實的根源究竟是什么，才能找到問題的答案，把這種令人厭惡的東西從人們的記憶中、從人類的靈魂中、從我們壓抑可恥的生活中徹底抹去。[[108]](#108_3)

1888年，在他20歲的時候，高爾基跟一個名叫洛馬斯的民粹主義者一起參加了“走到人民中去”的運動。洛馬斯試圖在伏爾加河畔喀山附近的村子建立一個合作社，把農民組織起來。結果這個合作社徹底失敗了。洛馬斯沒有意識到富裕的農民對于自己的敵意，他們與周邊市鎮中有實力的商人關系密切，而這些商人對洛馬斯的所作所為深惡痛絕，于是慫恿這些農民燒毀了合作社。3年后，高爾基撞見一個農民將自己的妻子扒光，用馬鞭狠狠抽打，周圍都是圍觀叫好的村民，因為這個女人被認定犯了通奸罪。他上前勸阻時，被一群農民打到昏迷不醒。生活的經驗讓高爾基完全不相信存在所謂“高貴的野蠻人”。這也讓他認為，不管農民本身有多善良，只要他們“聚集成一個黑壓壓的群體”，所有這些善良品質都會消失殆盡：

和狗一樣想要取悅強者的欲望控制了這些村民，讓我看到他們就感到惡心。他們彼此狂吠，隨時準備打上一架，并且會為任何雞毛蒜皮的事爭斗不休。這種時候他們讓人感到恐懼，昨晚他們甚至像一群綿羊一樣，謙卑順從地到教堂禱告，今天他們就能把這個教堂無情地拆毀。[[109]](#109_3)

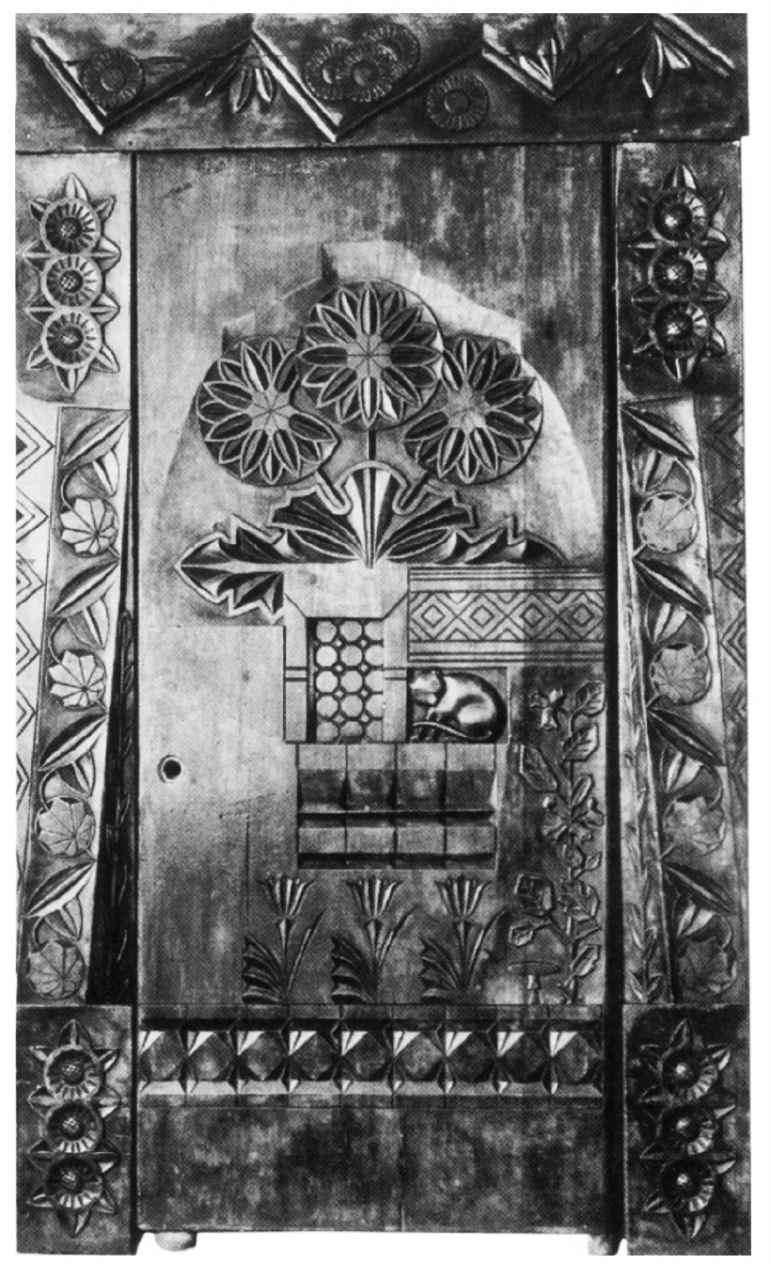
1922年，當他回顧革命年月里的暴力，一種被他總結為俄國農民“野蠻本能”的暴力，高爾基這樣寫道：

那些19世紀俄國文學作品里描述的，令人信服地展示在全世界面前的美好形象，那些善良的、深思熟慮的、對于真理和正義孜孜以求的農民都哪里去了？我年輕的時候，曾在俄國農村苦苦尋找這樣的農民，但從來沒有遇見過。[[110]](#110_3)

第六節

1916年，佳吉列夫被問到俄羅斯芭蕾舞團的文化淵源來自哪里。他回答說：來自農民，“從他們的實用器具（農村地區的家用工具）、雪橇上面的繪畫、農民服裝的樣式和顏色或者窗欞上面的雕花，我們都能夠找到靈感，在此基礎上我們建立了俄羅斯芭蕾舞團”。[[111]](#111_3)實際上，俄羅斯芭蕾舞團是19世紀70年代“走到人民中去”運動的直接產物。

所有這些開始于阿布拉姆采沃，這是馬蒙托夫在他莫斯科附近的莊園上為藝術家建立的一塊樂土，很快這里就成了藝術和手工藝運動的中心。這位鐵路大亨的妻子伊麗莎白對民粹主義的同情和支持廣為人知，他們在1870年買下這塊地不久，她就在上面為農民建起了學校和醫院。1876年這里又開設一座木工坊，那些從學校畢業的孩子可以在這里學到一項謀生的手藝。隨著鐵路的普及，越來越多的廉價商品被從城市帶到農村，建立這座木工廠的目的也是為了復興已經瀕臨失傳的農民手工藝。一些藝術家，例如哈特曼和葉蓮娜·波列諾娃，他們從農民的工藝品中獲取創作靈感，在波列諾娃的指導下，許多新的手工工坊被建立起來，用以滿足中產階級對于農村風格的陶器和亞麻制品日益增長的需求。波列諾娃和她的藝術家們會前往農村，模仿那些窗欞、房門、家居用品、家具等的設計，然后經過改良，在藝術家的工坊里設計生產出那些獨具風格的手工藝品。波列諾娃收藏了數千件農村工藝品，這些藏品直到今天還在阿布拉姆采沃手工藝博物館中展出。她認為這些工藝品是古代俄羅斯風格的傳承和延續，因此在她眼里，這要比過去那些啟發藝術家靈感的莫斯科公國時期的設計風格要寶貴得多。因為后者已經完全喪失了生命力，對于俄國民眾來說，它就像“非洲或古希臘的藝術”一般遙遠。[[112]](#112_3)波列諾娃在自己的畫作和家居設計中，借鑒了農民工藝品的風格，采用了動物圖案和花朵裝飾，用她自己的話說，試圖表現“俄國人民看待自然時的詩意視角以及其中充沛的生命力”。[[113]](#113_3)



“貓與貓頭鷹”雕花門。阿布拉姆采沃工場，伊琳娜·博樂諾娃創作。1890年代初。圖片來源：Izobrazitel’noe Iskusstvo,Moscow。

這種“新民族”風格在城市中的支持者看來，是純粹正宗的俄羅斯藝術。例如斯塔索夫就認為，波列諾娃的“貓與貓頭鷹”雕花大門可以被看成是一位“不知名、有著非凡藝術天分的古羅斯藝術家”的作品。[[114]](#114_3)然而實際上這種觀點只是他的一廂情愿。19世紀90年代初這扇門完工時，波列諾娃已從借鑒民間設計轉向更為新潮的風格，這也使得她的作品在城市中產階級中更加受歡迎。

另外一些藝術家也選擇了這條從民俗風格轉向商業化藝術的道路。例如在坦波夫省所羅門科的刺繡工坊，藝術家的設計越來越傾向于滿足那些有能力購買奢侈品的都市女性的布爾喬亞品位。不同于農民所青睞的俗艷色彩（橙色、紅色和黃色），他們選用了都市消費者更加喜歡的柔和顏色（深綠、奶白和棕色）。同樣的變化也發生在瑪利亞·契倪什娃公爵夫人的針織工坊（1898年在她斯摩棱斯克的領地上建立的塔拉什基諾莊園）。契倪什娃回憶說，當地的農村婦女“不喜歡我們的顏色，她們說這種顏色太過‘單調’”，她不得不給這些織布工發放獎金，才說服她們使用這種顏色。[[115]](#115_3)

作為塔拉什基諾最重要的藝術家，謝爾蓋·馬柳金民間風格的工藝品則是一種全新的創造。在1891年，馬柳金設計制作了俄國第一個“許愿娃娃”，也就是俄羅斯套娃。那時他在莫斯科地方自治委員會的手工工坊工作，這是一個專門制作俄羅斯玩具的工坊。和今天人們普遍抱有的觀點相反，俄羅斯套娃跟俄國傳統文化毫無關系。這是接到馬蒙托夫委托仿制日本嵌套玩偶的訂單后，馬柳金憑空想象出來的設計。他構思了一個筒形身材紅臉蛋的農村姑娘，胳膊里抱著一只雞。每個更小的娃娃都描繪俄國農村生活的一個方面，而中間最小的部分是一個俄羅斯風格的襁褓包著的娃娃。19世紀90年代這一設計風靡了整個俄國，每年全國出產數以百萬計的套娃。從那時候起，套娃開始被人們誤認為是俄國傳統文化的象征。[[116]](#116_3)在塔拉什基諾，馬柳金還把自己標志性的設計風格應用在家具、陶瓷、圖書插畫、舞臺、建筑等設計中。他在城市里的支持者認為其作品代表了“俄國農民天然本質”的精髓，佳吉列夫在他眾多民族主義式名言里曾說過，它將預示“北方文化的復興”。[[117]](#117_3)但真正的俄國農民并不這么看。1902年，契倪什娃在斯摩棱斯克舉行一次塔拉什基諾作品展，只有不到50個人前來參觀。契倪什娃回憶說，那些農民“對我們的作品并不喜歡，而是帶著木訥和困惑，我們很難解釋這是為什么”。[[118]](#118_3)

為什么佳吉列夫會被阿布拉姆采沃和塔拉什基諾的新民族主義風格（其催生了俄羅斯芭蕾舞團這個民間藝術的奇葩）所吸引，一開始的原因并非顯而易見。1898年，他發表一篇關于“農民藝術”的長文，批判那些想要靠“把農民的破鞋爛衫搬上畫布”來“震驚世界”的藝術家。[[119]](#119_3)盡管來自彼爾姆的農村地區，這位舞團經理人從藝術氣質上來看屬于貴族和大都市。10歲以后他居住在祖父的房子里，這里有著附庸風雅的文藝氣氛，會定期舉辦音樂會、讀書會等活動，年輕的佳吉列夫彈得一手好鋼琴，法語和德語流利，在其中自是如魚得水。作為一名19世紀90年代早期在圣彼得堡大學就讀的法律系學生，佳吉列夫和那些美學家相處愉快，比如亞歷山大·貝諾瓦、德米特里·費洛索福夫（佳吉列夫的表兄）和沃爾特·努維爾。總體來說這個圈子信奉的是平民主義，尤其是在普斯科夫附近的莊園，這塊莊園屬于費洛索福夫的姑姑安娜·帕夫洛夫娜，她是一名著名的婦女解放活動家和文學沙龍的女主人，時常受到一些文學巨匠的光顧，包括陀思妥耶夫斯基、屠格涅夫和勃洛克。這4名學生整個夏天就在這塊莊園度過。就是在那個時候，他們突發奇想，想要通過制作一本雜志來教育人民關于過去那些偉大的藝術。他們和藝術家萊昂·巴克斯特（他是貝諾瓦、費洛索福夫和努維爾在圣彼得堡五月藝術學院的老同學）一起組織了“藝術世界”運動，他們組織了音樂會、藝術展覽、藝術講座等，并創辦了同名雜志，從1898年堅持發行至1904年。靠著契倪什娃和馬蒙托夫的贊助，雜志對那些受到民間藝術啟發的藝術家以及他們結合西方藝術的創作做了專題報道，這種創作手法后來被佳吉列夫和貝諾瓦用到了俄羅斯芭蕾舞團中。

“藝術世界”的創始人自認為是圣彼得堡的世界主義者（他們稱自己為Nevsky Pickwickians），并且主張一種根植于普世文明的普世文化。他們對于貴族有很深的認同感，認為他們全面繼承了俄國的文化遺產。貝諾瓦在回憶錄中的一段話對于深入了解“藝術世界”有非常重要的作用，他在追憶費洛索福夫家族這個俄國古老的貴族時強調了這一點：

18世紀到19世紀，俄國文化領域最重要的人物全都來自這一階級，他們創造了俄國人生活方式中令人愉悅的部分。普希金、萊蒙托夫、屠格涅夫和托爾斯泰小說中的男女主人公也是來自這一階級。這個階級擁有平和、寶貴、持久的成就，并且注定要世代延續。他們奠定了俄國的生活節奏……俄國人心理中所有細膩縝密的部分，我們道德情感之間的微妙分野，都是在這一背景下產生并發展成熟。[[120]](#120_3)

最重要的是，他們十分認同貴族看待藝術的價值觀。他們認為藝術是對人類創造天分的精神表達，并不是社會運動或政治觀點的載體，而在他們眼中，俄國藝術在斯塔索夫的領導下已經完全淪為工具。他們對于普希金和柴可夫斯基的推崇也是源于這一理論，盡管他們經常宣稱這并非由于“讓藝術回歸藝術”，而是源自各種觀點都應在藝術作品中得以融合的理念。

出于對19世紀現實主義傳統的反對，“藝術世界”試圖重塑早期藝術創作中審美應作為第一準則的理念。他們構想并成功推廣了這一愿景，期待由此可以實現俄國的文藝復興。圣彼得堡的古典主義傳統就是這一理想的一個例子。“藝術世界”的圈子對18世紀的圣彼得堡狂熱追捧，這是他們對一種即將逝去的文明的懷舊。貝諾瓦和他的外甥尤金·郎瑟雷分別創作了一系列的印畫和石版畫，畫中描繪了彼得大帝和凱薩琳大帝治下的城市景觀。貝諾瓦對19世紀粗俗的民族主義者拋棄了18世紀圣彼得堡的古典主義理想感到十分痛心。1905年革命中，佳吉列夫在塔夫利宮（后來作為國家杜馬和彼得格勒蘇維埃政府的辦公地）組織了一場展覽，展出了大量18世紀創作的俄國肖像畫。他介紹說這些畫“匯總了我們歷史上一個偉大的、燦爛的時代，如今這一時代行將逝去”。[[121]](#121_3)

然而，農民藝術也可以被認為是一種“古典主義”，至少從新民族主義者所采用的表現形式來看確實如此。農民藝術是客觀的、象征性的、簡潔的，嚴格遵守民間傳統藝術的表現手法；既有對精神世界的神秘表達，又與農村集體生活和習俗緊密相關。這是一個古老的、不一樣的“藝術世界”，它的審美原則可以用來顛覆19世紀資產階級和浪漫主義藝術令人窒息的影響。

對佳吉列夫來說，錢也是很重要的一部分。這位經理人總是熱衷于發現新的市場機遇，他驚訝地發現新民族主義者的藝術作品在市場上越來越受歡迎。世紀之交的歐洲對于“原生態”和“異域情調”有著無止境的需求。東方的野性被看做是將西方從疲憊的布爾喬亞文化中解脫出來的一股精神力量。佳吉列夫很早就看到了這一趨勢。“歐洲需要我們的年輕和自主性，”1896年他從歐洲游歷回到俄國之后寫道，“我們必須立刻前進。我們必須全面展示自己，把我們民族的優秀品質和缺點都展示出來。”[[122]](#122_3)1900年當俄國藝術和工藝品在巴黎博覽會展出時，獲得巨大的反響，這也印證了佳吉列夫的直覺判斷。關注的焦點是柯羅文的“俄國鄉村”，他在深入俄國北部，對當地的木質建筑結構進行細致研究后，把一組俄國農民帶到巴黎，在現場重建了一座古木塔和一座木質教堂。巴黎人為這些“原始木匠”所著迷，他們有著“蓬亂的頭發和胡須，孩子般的憨厚笑容以及他們原始的建筑手法”，就像一名巴黎的評論家所寫，“如果這些展示的物品用來出售的話，那么我想一件也不會剩下”。[[123]](#123_3)俄國的農民手工藝品源源不斷地運往歐洲，需求之旺盛使得20世紀初這些專賣店在巴黎、倫敦、萊比錫、芝加哥、波士頓和紐約遍地開花。[[124]](#124_3)巴黎時裝設計師保羅·波烈1912年前往俄國購買農民的服裝，從中為自己的時裝設計汲取靈感。“俄式上衣”成了各大時尚賣場的熱門詞匯，一些模特身上的服裝帶有明顯的俄羅斯女士連衣長裙和手織外套的風格。[[125]](#125_3)

但是讓佳吉列夫對新民族主義者感興趣的并不僅僅是因為生意。事實上，像波列諾娃和馬柳金這樣的藝術家開始越來越多地把他們的“農民藝術”與現代主義風格相結合，這使得他們與“藝術世界”的精神氣質相契合。佳吉列夫最喜歡的是維克多·瓦斯涅佐夫的畫作，他的色彩選擇還是農民畫的基調，但是題材上民間內容并不多。維克多認為色彩是俄國人對于藝術審美理解的關鍵，19世紀70年代他曾到維亞特卡省游歷，期間收集了許多民間藝術品，通過對這些民間藝術（木刻版畫和圣像）以及農民手工藝品的學習研究，他發展出一套自己的著色手法。在為馬蒙托夫出品的《雪姑娘》做舞美設計時，維克多運用了這些明亮活潑的色彩，這也成為佳吉列夫和俄羅斯芭蕾舞團的舞美樣板。

對于那些追隨瓦斯涅佐夫的新民族主義者——例如阿布拉姆采沃和“藝術世界”的藝術家們——來說，他的設計給了他們巨大的啟發。這種童話般的風格在后來俄羅斯芭蕾舞團的舞美設計中十分明顯，例如亞歷山大·戈洛文（1908年的《鮑里斯·戈東諾夫》和1910年的《火鳥》）和康斯坦丁·柯羅文（1909年的《魯斯蘭與柳德米拉》）。瓦斯涅佐夫對民間藝術精華部分的色彩、圖案、空間的運用有更加深遠的影響，以至于影響了像娜塔麗婭·岡察洛娃、卡濟米爾·馬列維奇和馬克·夏加爾這樣的原始主義畫家。這些畫家在追求新的詩意化世界的同時，表現出對圣像、木刻版畫和農民手工藝品非常濃厚的興趣。1913年，岡察洛娃在莫斯科舉辦了一場圣像和木刻版畫的展覽，她談到，和西方具象派的藝術傳統相比，“農民審美”更加接近東方的象征主義手法。“這種藝術既不模仿現實，也不改善現實，但是能夠重構現實。”這也是岡察洛娃在為俄羅斯芭蕾舞團設計舞美時的靈感來源，例如1914年的歌劇《金雞》。

俄羅斯芭蕾舞團將所有藝術形態融為一身，經常被看作瓦格納式“總體藝術”在俄國的體現，其中包括了音樂、藝術、戲劇等元素。但實際上這種總體藝術與其說是受到瓦格納的影響，不如說是受俄國農民的影響更多。在阿布拉姆采沃藝術合作精神的引領下，馬蒙托夫的私人歌劇院成為俄羅斯芭蕾舞團的根據地。這塊藝術領地成立之初的目的就是將所有藝術形態和手工藝集結在一起，通過農村公社這樣帶有理想主義色彩的集體協作形式，將藝術和生活相結合。阿布拉姆采沃的藝術家們最欣賞農民文化的一點就是它對藝術和工藝的自然結合。一件普通的工藝品，比如紡織品或陶瓷，就把藝術美感帶進了人們的日常生活。傳統的集體活動，比如輪舞，就是各種藝術形態協作的產物。小型的“春祭”將民歌和儀式性的舞蹈運用到農村生活的真實事件當中。這里是重造“藝術世界”的一次嘗試。全部的人都參與到建設自己教堂的工作當中：藝術家、手工藝者和農民建筑工人。歌手、音樂家、服裝設計師、舞臺道具設計師共同協作，制作屬于自己的歌劇。這就是為什么佳吉列夫說，俄羅斯芭蕾舞團是建立在農民藝術和手工藝的基礎之上。

“我發一個提案給你，”佳吉列夫1909年在給作曲家阿納托利·利亞多夫的信中寫道——

我需要一臺芭蕾舞劇，俄國的芭蕾舞劇，這也是俄國的第一次。之前我們有俄國歌劇、俄國交響樂、俄國歌曲、俄國舞蹈、俄國韻律，但是沒有俄國芭蕾。而這就是我想要的，我要讓它明年5月就在巴黎大歌劇院和倫敦皇家劇院上演。這出劇不需要是三段式的，劇本已經寫好了。這是我們集體創作的成果。劇名叫做《火鳥》，只有一幕或者兩個場景。[[126]](#126_3)

佳吉列夫并不是一開始就對芭蕾舞劇抱有如此強烈的熱情。他是以畫家的身份進入藝術領域，而他在劇院的第一份工作也離舞臺非常遠。1899年他被沃爾孔斯基公爵聘用，沃爾孔斯基是著名的十二月黨人謝爾蓋·沃爾孔斯基的孫子，他剛剛被沙皇任命為圣彼得堡帝國劇院的主管。他讓佳吉列夫負責劇院的內刊工作。8年后，當佳吉列夫為歐洲帶去自己的第一份舞臺制作作品，他在充滿異域風情的俄羅斯演出季上演的是歌劇而非芭蕾。僅僅是因為制作歌劇的成本更高，才讓他轉向芭蕾舞劇這一相對成本較低的劇種。



莫斯科阿布拉姆采沃教堂。維克多·瓦斯涅佐夫設計。1881—1882年。照片版權所有者：威廉·C·布倫菲爾德。

作為20世紀藝術創新的源頭之一，芭蕾的重要性此前沒有人會想到，直到它在佳吉列夫的手下重新煥發活力。當時芭蕾已經成為一種僵化的藝術形式，在歐洲大部分地區都認為這只是一種過時的宮廷娛樂。但它在圣彼得堡得以繼續生存，因為這里的文化氛圍依然受宮廷主導。在馬林斯基劇院（斯特拉文斯基在這里度過了他大部分的童年時光），每周三和周日都會有芭蕾舞日場演出。用列文公爵的話說：“劇場一半的位子是空的，觀眾席里都是跟自己母親或者家庭女教師一起來的孩子，還有戴著眼鏡的老頭們。”[[127]](#127_3)對于嚴肅的知識分子來說，芭蕾舞是為“小市民和疲憊的小販準備的娛樂”。[[128]](#128_3)大多數為芭蕾舞劇創作音樂的都是外國人（例如普尼、明庫斯和德里戈）[¶¶](#PP_7)，當然柴可夫斯基是個例外，但他也因為參與芭蕾舞劇創作而被許多人詬病。里姆斯基——科薩科夫，音樂方面的絕對權威，20世紀初曾和斯特拉文斯基一起學習。他有一句著名的評論就是芭蕾“算不上真正的藝術”。[[129]](#129_3)

在藝術世界團體里面，貝諾瓦是一名真正的芭蕾愛好者。芭蕾符合他的貴族形象，以及他對19世紀圣彼得堡古典藝術的強烈鄉愁。這種復古符合俄羅斯芭蕾舞團所有創立者——貝諾瓦、多布任斯基、評論家費洛索福夫和佳吉列夫——的審美取向。柴可夫斯基的作品是古典主義理想的化身，盡管他在俄國作曲家中不被人欣賞，他的作品也從未在巴黎俄羅斯演出季中上演，但他卻激勵了俄羅斯芭蕾舞團的創立者。柴可夫斯基是最后一位偉大的歐洲宮廷作曲家（他生活于18世紀最后一個歐洲帝國）。作為一名堅定的君主制擁護者，他與沙皇亞歷山大三世關系密切。他帶有“帝國風范”的音樂作品，也比穆索爾斯基、鮑羅丁和里姆斯基——科薩科夫更受宮廷的青睞。

這種帝王曲風實際是受到波蘭舞曲（polonaise）的影響。波蘭作曲家約瑟夫·科澤羅維斯基在18世紀末將它引進俄國，波蘭舞曲隨后便成為最高級的宮廷音樂，在所有舞會曲目中大放異彩。它象征著18世紀圣彼得堡的歐式華麗。普希金（如柴可夫斯基）在歌劇《葉甫蓋尼·奧涅金》中，描寫塔季揚娜在圣彼得堡參加盛大舞會，背景用的就是波蘭舞曲。托爾斯泰在《戰爭與和平》中寫到沙皇駕臨舞會，娜塔莎和安德烈開始起舞，舞會隨之達到高潮時也用了波蘭舞曲。在《睡美人》（1889）和歌劇《黑桃皇后》（1890）中，柴可夫斯基重現了富麗堂皇的18世紀皇家盛景。以路易十四世統治時期為背景，《睡美人》追述了法國文化對18世紀音樂和文化的影響。黑桃皇后以普希金的文學作品為基礎，重現凱薩琳大帝時期圣彼得堡昔日榮光，那個年代，這座俄國的首都仍與歐洲文化緊密相連，并在其中扮演著重要的角色。柴可夫斯基在歌劇中加入了洛可可元素（他自己說舞會場景是對18世紀風格的“盲目模仿”）。[[130]](#130_3)他運用故事中鬼魅般的幻影構建出一個過去的夢幻世界。圣彼得堡成了一個虛幻的城市，人們可以穿梭回到過去，重現它逝去的輝煌和古典主義理想。

《黑桃皇后》首演的那天夜里，柴可夫斯基離開馬林斯基劇院，獨自一人在圣彼得堡的大街上溜達，以為自己的這部歌劇失敗了。突然間他聽到朝他走來的人群在唱著他這部作品里最棒的二重唱。他攔下這群人，問他們是從哪里聽到這個音樂的。三個年輕人做了自我介紹：他們是貝諾瓦、費洛索福夫和佳吉列夫，也就是“藝術世界”的創始人。據貝諾瓦回憶，從那時起，三個人都為柴可夫斯基和他關于圣彼得堡的古典主義理想所折服。貝諾瓦在他晚年的時候寫道：“柴可夫斯基的音樂幾乎是我從童年時就在等待的作品。”[[131]](#131_3)

1907年，貝諾瓦在圣彼得堡馬林斯基劇院制作了尼古拉·切列普寧的芭蕾舞劇《阿密德之亭》（故事基于戈蒂耶的《翁法勒》）。和《睡美人》一樣，這部作品的背景同樣設置在路易十四的年代，屬于古典主義風格。它給佳吉列夫留下深刻印象。貝諾瓦華麗的設計，福金現代風格的編舞，尼金斯基令人炫目的舞蹈，佳吉列夫聲稱，所有這些“必須在歐洲展示”。[[132]](#132_3)《阿密德之亭》成為1909年巴黎演出季的暖場節目，同時還有鮑羅丁的長幕歌劇《伊戈爾王子》中的韃靼人舞曲（同樣是由福金編舞），演出季集合了一系列俄國古典和民族主義風格的作品。這種“奇特的”異域風格引起轟動。法國人大愛我們“原始的野性”，貝諾瓦后來寫道，“以及我們所帶來的新鮮感和自然表現”。[[133]](#133_2)佳吉列夫則看到將更多的俄國芭蕾通過這種渠道輸出到歐洲是件有利可圖的事情。他立刻行動，寫信給利亞多夫，共謀策劃一部芭蕾舞劇《火鳥》。佳吉列夫、福金、貝諾瓦，與寓言作家雷米佐夫、畫家戈洛文、詩人波特金和作曲家切列普寧（因《阿密德之亭》而聞名）一起，以俄國傳統的集體協作精神在餐桌前共同討論這部舞劇的構架。但最后利亞多夫不愿意為它撰寫劇本。再問格拉祖諾夫和切列普寧，他們也拒絕了。在幾乎絕望的情況下，佳吉列夫找到了當時還名不見經傳的年輕作曲家伊戈爾·斯特拉文斯基。

貝諾瓦稱《火鳥》這部芭蕾舞劇為“成年人的童話”。通過將一系列民間故事拼湊在一起，這部舞劇的目的就是——用貝諾瓦的話說——將一個“神秘的俄羅斯出口到西方去”。[[134]](#134_2)真正出口的是淳樸農民的傳說和他們年輕的活力。這部劇所有的元素都有民間傳說的風格印記。斯特拉文斯基的配樂對民歌的借鑒隨處可見，尤其是“公主之舞”和終曲中的農民婚禮歌曲。故事梗概是將兩個完全獨立的農民故事拼湊在一起（《火鳥》中并沒有單一的故事線），這些民間故事來自19世紀阿法納謝夫和許多木刻版畫的內容：伊凡王子（Ivan Tsarevich）和火鳥的故事，長生不老的卡什切伊的故事。這兩個故事被重新改寫，故事重點從一個充滿異教魔力的故事（農民故事中的大灰狼），變成了一次神圣的救贖（火鳥），這也符合俄國在全世界傳播基督教的使命。[[135]](#135_2)

在這出芭蕾舞劇中，伊凡王子被尚未出嫁的公主的美色引誘，闖進了怪物卡什切伊的花園。火鳥從怪物和看守手中解救了王子，它在空中施法讓卡什切伊和他的手下狂舞不停，直到最后全都沉沉睡去。接著，伊凡發現了裝有卡什切伊靈魂的巨蛋，最后怪物被消滅，伊凡得以和公主團聚。作為一個重新設計的角色，火鳥在芭蕾舞臺上所肩負的責任要比在俄國民間傳說中大得多。她被重新塑造成一個類似鳳凰的角色，自由和美德的化身，代表著在烈火中涅槃重生的俄國鄉村。作品使用一種仿斯拉夫的象征主義，而這種形式幾乎主宰了芭蕾舞劇的創作理念（正如勃洛克的不朽詩篇“預言鳥”，萊昂·巴克斯特為此所創作的木刻版畫被當作了《藝術世界》的封面）。巴黎演出季中的舞臺制作有意識地運用了俄羅斯的異域風情，從戈洛文色彩艷麗的服裝，到雷米佐夫在“火鳥之舞”使用的神秘怪物——例如“奇奇莫拉”等女巫和“雙頭怪”，所有這些設計都是為了迎合世紀之交的西方對俄國“原始”特色的追捧。



古斯里演奏者。復制自克洛伊·奧博蘭斯基所著的《照片中的俄羅斯帝國》（London:Jonathan Cape,1979）。

但《火鳥》真正的創造是斯特拉文斯基對民樂的運用。之前俄國科班出身的作曲家僅僅把民樂當作一種主旋律的材料。他們經常會從中采樣，但總是按照里姆斯基——科薩科夫規范的傳統（基本上也就是西方的）音樂手法來改編。對他們那對受過音樂訓練的耳朵來說，俄國民樂中襯腔式的和聲唱法聽起來野蠻粗俗且毫無美感，嚴格意義上來講甚至不能稱之為音樂，因此將它們作為自己藝術風格的一部分是極為不妥的。斯塔拉文斯基第一個將民樂作為一種風格元素吸收到自己創作中，它不但借用民歌的曲調，而且保留它的和聲和旋律，作為自己獨特的“現代風格”。[\*\*\*](#_237)

《火鳥》是一次重大的突破。但如果沒有兩位民族志學者開創性的工作，這種突破也不可能發生，這兩名學者在音樂上的發現是19世紀70年代“走到人民中去”運動的另一產物。第一位學者名叫尤里·梅爾古諾夫，是名鋼琴家和語言學者，他在19世紀70年代曾到卡盧加省做過多次實地考察。在考察過程中他發現了俄國農民歌曲中的復調和聲，并找到一種科學的方法將其轉錄下來。另外一位是葉甫根尼亞·利尼奧夫娃，她在實地考察時用留聲機記錄農民歌曲的唱法，從而印證了梅爾古諾夫的發現。這些錄音是她后來（1904—1909年間）在圣彼得堡發行《大俄羅斯民樂集——民間的和聲》的基礎，這本書直接影響了斯特拉文斯基在《火鳥》《彼得魯什卡》和《春之祭》里的配樂。[[136]](#136_2)利尼奧夫娃作品最重要的意義在于，她發現，和此前“強力五人組”所認為的不同，農民歌曲副歌部分歌者的音調，并不會因為個人的特點而改變，而是盡量表現得不帶個人痕跡。關于這一點，她在這本書的序中是這樣寫的：

[一個名叫米特雷芙娜的農村婦女]唱起了我最喜歡的一首歌《小火把》，此前我到處在找這首歌，但是一直沒有機會錄到。米特雷芙娜唱這首歌的主旋律。她的聲音低沉洪亮，對于她的年紀來講，顯得十分年輕。她的演唱絕對沒有在情感上刻意表達某個段落。這種簡潔的表現方式讓我十分詫異。旋律緩慢而平穩地流淌出來，一句歌詞也沒有拉下。盡管旋律很長，節奏很慢，但她依然賦予了歌詞強大的力量，以至于她好像是同時唱和念這首歌一樣。我被這種純粹嚴謹的古典風格深深吸引，而歌曲與她嚴肅的神情也十分合拍。[[137]](#137_2)

正是這種“古典式”的特質不僅成為斯特拉文斯基音樂的核心，更成為整個原始主義藝術的理論核心。用巴克斯特的話來說，“原始藝術簡潔的形式是歐洲藝術新的前進方向”。[[138]](#138_2)

在《彼得魯什卡》（1911）中，斯特拉文斯基使用俄國日常生活之聲顛覆了此前完全被歐洲音樂規則所壟斷的審美和技法。這是另外一場俄國革命——一場圣彼得堡底層民眾的音樂起義。關于芭蕾的一切都被從人類學的角度來解讀。貝諾瓦的劇本用一種魔幻主義手法，從細節上重現了懺悔節嘉年華的游樂場，那是他童年時在圣彼得堡最快樂的時光。福金機械式的編舞手法呼應了配樂里固定音型跳動的節奏，那是斯特拉文斯基當初聽到的小販叫賣聲、街頭演奏、手風琴的旋律、工廠歌曲、農民粗魯的話語和農村樂隊演奏中的切分音。[[139]](#139_2)這是木刻版畫的音樂版本——一曲由街頭噪音構成的交響畫。

但在斯特拉文斯基所有的俄國芭蕾舞劇中，迄今為止最具顛覆性的就是《春之祭》（1913）。這個劇本最初的創意來自畫家尼古拉斯·廖里赫，但后來卻被斯特拉文斯基搶走了功勞簿，在善于搶功這一點上他可謂臭名昭著。廖里赫的畫以史前斯拉夫人題材為主，他還是一名成績卓著的考古學家。他潛心研究新石器時代俄羅斯的風俗儀式，他將那一時期理想化為一個藝術與生活合為一體的泛神論精神王國，在那里人與自然也和諧相處。斯特拉文斯基最初為了一個戲劇主題聯系上廖里赫，后來親自去塔拉什基諾的藝術家聚居地拜訪他，在那里，兩個人共同討論創作了劇本《偉大的犧牲》，這就是《春之祭》一開始的名字。這出劇最初的想法是要重現古代異教崇拜時期的肉身祭儀式。他們最初是要展現這個儀式——不是講述儀式的由來，而是要在舞臺上重現這個儀式本身（當然，并不真正殺人獻祭），由此用最直接的方式展現肉身祭既刺激又恐怖的過程。這部劇的劇本和19世紀那些浪漫愛情芭蕾舞劇有著本質區別。它直接把一系列的宗教儀式放在一起：表達對大地和太陽崇拜的部落舞蹈；選擇獻祭的少女；儀式核心的步驟，即由部落的長者召喚祖先的亡靈；最后的高潮是少女獻祭時的犧牲之舞，以她的死亡展現出舞蹈狂熱的能量。

史前俄羅斯使用肉身祭的考古證據并不確切。從人類學的角度來看，如果這部芭蕾舞劇采用一種仲夏獻祭儀式（伊凡·庫帕拉節，Kupala）會更加準確一些。在這個斯基泰人的宗教儀式里，洛維奇找到一些尚未定論的肉身祭證據，他在1898年將這一發現發表。[[140]](#140_2)在基督教的影響下，伊凡·庫帕拉節與圣約翰節相融合，但是古代異教儀式的痕跡卻留在了農民歌曲和典禮儀式中——尤其是輪舞，其宗教儀式般的旋轉動作在《春之祭》中發揮了極其關鍵的作用。他們改用異教的春祭儀式（Semik），部分原因是想將這種祭祀與古斯拉夫人對太陽神亞里奧（Yarilo）的崇拜聯系起來。在象征主義者的神秘主義世界觀里，太陽神代表著末日之火，大地在烈火中毀滅之后得以重生。但這種轉變也是基于民俗主義者的發現，例如阿法納謝夫，他們將把未婚少女獻祭的宗教儀式與春天崇拜聯系在一起。阿法納謝夫的代表作《斯拉夫人的浪漫主義自然視角》（1866—1869），這本書稱得上斯拉夫版的《金枝》[†††](#_238)。對那些想要將真實的人類學元素運用到自己對古羅斯的構想中去的藝術家，例如斯特拉文斯基，這本書中豐富的歷史資源為他們提供大量的素材。例如穆索爾斯基在《荒山上的圣約翰之夜》中，就大量借鑒了阿法納謝夫對女巫安息日的描述。阿法納謝夫認為，通過對當代農民的宗教儀式和民間信仰的研究，可以推斷出古代斯拉夫人的世界觀（但這種假設也有諸多問題）。他的研究表明，民間還有許多地方有焚燒人偶或肖像的習俗，這種儀式是為了豐產祈福，儀式中的舞蹈宣告春耕的開始。但在俄國的一些地方，這種儀式中的祭物被換成了美貌少女：農民們會把一名少女脫光，給她戴上花圈（就像亞里奧在民間的形象），然后讓她坐到馬背上，在村里長者的注視下牽著馬穿過整片田地。有時候還要焚燒一個少女人偶。[[141]](#141_2)這也是《春之祭》劇本的主要核心。



《春之祭》1913年于巴黎首演時少年們的戲裝。尼古拉·洛里奇設計。照片來源：Lebrecht Collection，London。

從藝術層面上，芭蕾舞試圖真實地還原人類學的元素。廖里赫的舞臺服裝是直接從契倪什娃塔拉什基諾的收藏品中拿來的。他的原始主義舞臺場景則是參考考古學的發現。然后就是尼金斯基令人震驚的編舞：1913年5月29日在巴黎香榭麗舍劇院那場臭名昭著的首演中，編舞才是真正的元兇。舞臺上的一片混亂讓人幾乎聽不到背景音樂，當劇場的幕布剛一拉開，演員們就開始怒吼、廝打。尼金斯基編舞中選用的動作是丑陋而生硬的。舞蹈演員的每一個動作都在表現自己身體的沉重，而不是按古典芭蕾舞原則來說應有的輕盈。他們拋棄了舞蹈動作所有的基本原則，舞者們雙腳內翻、胳膊肘夾在身體兩側、手掌攤開，就像是廖里赫關于斯基泰俄國神話畫作中的著名木偶。他們并不是像傳統芭蕾舞那樣靠舞步和音樂協調配合，而是隨著樂隊不規則的猛烈鼓點朝一個方向集體行進。舞者們在舞臺上用力跺腳，積蓄著能量，最終在獻祭舞中帶著驚人的力量完全爆發。這種帶有韻律的暴力正是斯特拉文斯基至關重要的創造。和大多數芭蕾舞劇的題材一樣，它也取自農民音樂。[[142]](#142_2)在西方的藝術音樂里面，完全沒有這種韻律（斯特拉文斯基說他不知道該怎樣把這些音樂寫成譜子）——總是以不規律的下拍結束，使得幾乎每一個小節收尾都會有變化，樂隊指揮整個身體都不得不運動起來，雙手以劇烈的幅度揮舞，看起來好像在跳薩滿教的舞蹈一樣。在這些爆炸式的韻律里，你可能真的會聽到第一次世界大戰和1917年革命中那駭人的震動。

第七節

大革命發生時，斯特拉文斯基正在瑞士克拉倫斯，1914年世界大戰爆發后，這里就被封鎖在德國戰線之后。“我的腦海里全都是跟你在一起那些難忘的幸福時光”，1917年當聽說帝國被革命推翻之后，他給彼得格勒的母親的信里寫道。[[143]](#143_2)斯特拉文斯基對革命抱有很高的期望。1914年時，他跟法國作家羅曼·羅蘭說，他“希望戰后能有一場革命推翻帝國，建立一個斯拉夫聯合王國”。羅曼·羅蘭說，斯特拉文斯基認為俄國扮演著“杰出的、健康的野蠻角色，孕育著能夠改變西方世界思想的新觀點”。[[144]](#144_2)但他的期待很快就徹底幻滅了。1917年秋天，他在烏斯帝盧格（Ustilug）一座心愛的莊園被農民洗劫。好多年里他都不知道這座莊園的命運如何——盡管種種跡象表明，它肯定是被毀掉了。20世紀50年代，當指揮家根納季·羅日杰斯特文斯基在莫斯科街頭的書報攤流連時，他發現一本《德彪西前奏曲》（第二卷）的扉頁上寫著“贈好友斯特拉文斯基雅賞”，這本書就是來自烏斯帝盧格。[[145]](#145_2)這么多年來無法確認這座莊園的命運，大大加深了斯特拉文斯基的失落感。他在烏斯帝盧格度過了自己童年中一段歡樂的夏季時光，感覺這一小片俄國的土地是真正屬于自己的，而他對蘇維埃政權的憎惡，也是跟他的過去被人掠奪的感覺緊密相關。（納博科夫類似的經歷也影響了他的政治觀點，他在《說吧，記憶》中回憶了自己在家族已經失去的維拉莊園上的“失落童年”。）

斯特拉文斯基在音樂中也表達了這種情感。在和祖國隔離的時候，他對故土的思念愈發強烈。戰爭歲月時他的筆記本里都是關于農民歌曲的筆記，這些歌曲在他的《俄國歌曲四首》（1918—1919）中也再次出現。這首四重奏的終曲取自一個東正教舊禮儀派的故事，講述的是一個罪人找不到返回上帝身邊的路。歌詞讀起來就像是這個被放逐且備受折磨的靈魂的哀歌：“暴風雪封閉了所有通往天國的道路。”斯特拉文斯基很少談論這首令人難以忘卻的短歌。但從他筆記本中看，他在創作時花費了大量的精力，并且經過多次改動后才最終定稿。定稿的樂譜總共是5頁，但這5頁是從最少32頁草稿中修改而成的。這也顯示他為了能給這些歌詞配上合適的旋律，花了多少精力。[[146]](#146_2)

斯特拉文斯基在創作《婚禮》時甚至花費了更多的精力。他在第一次世界大戰之前就開始創作這部作品，直到9年后，也就是1923年，才第一次在巴黎（從Svadebka改名為Les Noces）演出，是他所有創作中耗時最長的。這部芭蕾舞劇源于他最后一次前往烏斯帝盧格的旅行。斯特拉文斯基一直都想創作一部芭蕾舞劇，能夠重現農民的婚禮習俗。他知道自己在烏斯帝盧格的書房里有農民歌曲的抄本，可以用作這部劇的素材，于是他在戰爭爆發前匆忙返回那里，取回了這些資料。對他來說，這些素材是他所失去的俄國的吉祥物。他花了數年的時間來研究這些民歌，試圖吸收這些人民音樂的精華，并將它們和自己在《春之祭》中已經形成的簡潔風格結合起來。他削減了樂器的編配，在處理這些音樂小品時盡量避免過于復雜的交響編曲，他用鋼琴、欽巴龍（cimbalom）和打擊樂營造出一種簡單的、更加機械性的聲音效果。但他真正里程碑式的發現在于，和西方的音樂以及語言表達不同，俄國歌曲中，不同的地方口音在歌唱時被忽略了。根據他從烏斯帝盧格帶回的資料，他突然發現民歌里的重音經常會落在“錯誤的音節”上。“發現這個事實后所帶來的音樂上的無限可能性，是我這一生最為快樂的事，”他向自己的音樂助理羅伯特解釋說，“我就像一個人突然發現自己的手指不光第二個關節可以彎曲，原來第一個也可以。”[[147]](#147_2)農民歌曲中不受限制的重讀方式，無疑和他在《春之祭》中不斷變化的韻律有著天然的密切關系，兩者都有讓人熱情煥發或翩翩起舞的效果。斯特拉文斯基如今開始根據某個單詞的有趣發音或者有意思的雙關語來譜寫音樂，或是玩些韻律游戲，就像1918年他為俄國的五行打油詩（Pribautki）譜曲那樣。但除了這些玩票性質的娛樂，這個發現可謂對這個被流放在祖國之外的作曲家的救贖。通過音樂，他可以找回內心失落的俄羅斯。



斯特拉文斯基在記錄一位農民古斯里演奏者演唱的民歌，地點為斯特拉文斯基在烏斯帝盧格的宅邸，時間為1909年。照片來源：Fondation Theodore Stravinsky/Lebrecht Collection，London。

這也是《婚禮》背后的創作動機——用他自己的話來說，試圖在藝術中重現俄國的本質。一個歷史悠久的自18世紀以來就被膚淺的歐洲文明所壓制的農民俄羅斯。那是——

東正教庇護下的神圣俄國，一個掃去青苔覆蓋的俄國；拋棄來自德國的官僚主義，一種在貴族階級中頗為時髦的英國式自由主義；拋棄她的科學主義（天吶！），她的知識分子以及他們對于進步愚蠢而迂腐的信仰；這是彼得大帝和歐洲化之前的俄國，一個農民的更重要的是基督教的俄國，歐洲大陸唯一一個真正的基督教國家；《婚禮》里那個有笑有淚（同時又哭又笑，有時甚至分不清哪個是哭哪個是笑）的俄國；《春之祭》里我們看到的那個在困惑與數不清的污穢中自我覺醒的俄國。[[148]](#148_2)

斯特拉文斯基找到了一種表達人民充沛的活力和精神的音樂形式——一種真正意義的斯塔索夫式的民族音樂。1914年底，斯特拉文斯基完成了《婚禮》第一部分的創作。當他給佳吉列夫演奏之后，佳吉列夫感動得當場落淚，說這是“最美妙、最純粹的俄羅斯芭蕾舞劇”。[[149]](#149_2)

《婚禮》是一出民族音樂劇。斯特拉文斯基晚年試圖否認這一點。沉浸于戰爭間歇期巴黎的世界主義文化中，加上自己對蘇維埃政權的憎恨，他在公眾面前有意撇清自己的俄國淵源。但這些并不能令人信服。這部芭蕾舞劇恰恰就是斯特拉文斯基所否認的：對農民文化與音樂最直接的表達。經過仔細閱讀民間音樂素材，從農民的婚禮歌曲直接取材，這部芭蕾舞劇的整體概念就是將農民的婚禮習俗用藝術的形式重新搬到舞臺上。

生活與藝術是緊密相連的。俄國農民婚禮本身就是一系列的集體儀式，每個儀式都伴隨著典禮歌曲，有時候還會有輪舞那樣的儀式舞蹈。在俄國南部，即斯特拉文斯基那些民歌素材的來源地，婚禮儀式主要分為四個部分。第一項是配對，兩個指定的長者，一男一女，第一次前往新娘家拜訪，查看對方家庭和新娘的條件，這時候按照習俗，新娘要為告別家人和老家唱一首挽歌。接下來是訂婚，雙方經過復雜的談判后，確定嫁妝和互相交換的彩禮，之后在全村人的見證下，干掉一杯伏特加表示婚約正式確立，這時還有一個標志性的儀式，就是唱一曲“圣徒頌”，歌頌鐵匠的守護人（因為按照民間俗話，婚姻都是被“打造”出來的）。第三項就是婚前的一些儀式，比如到澡堂為新娘洗澡、解開新娘的麻花辮等，這時候有更多的哀歌，緊接著就是婚禮當天上午，新娘的家人用家族的族徽為她祝福，伴隨著村子里姑娘的哭泣，新娘子出發前往教堂。最后一項就是新婚典禮，以及婚宴。斯特拉文斯基將這些儀式重新編排為四個場景，更加側重于表現新郎和新娘的結合如同“兩條河流最終的交匯”：一，“在橋上”；二，“在新郎家”；三，“送別新娘”；四，“婚宴”。在農村文化的古老習俗里，農民的婚禮被視為家庭融合的象征。它被描繪成一種集體儀式，將一對新人與家長制的農民集體文化捆綁在一起，而不是兩個個人之間浪漫的結合。

在斯特拉文斯基移居巴黎后所處的歐亞主義者圈子中，有一個現象十分常見（這是一種俄國人身上特有的強大力量，是將他與西方人區別開來的最大特點），那就是他們自愿放棄個人意志，服從集體的習俗和生活方式。這種對個人主義的超越正是最初芭蕾舞吸引斯特拉文斯基的一點——從《春之祭》以來，芭蕾舞是他所有農民音樂創作的最佳載體。《婚禮》中，歌唱的部分并沒有可供個人情感發揮的地方。按照作者的安排，歌者的聲音應該融為一體，就像他們在教堂唱詩班和民歌中一樣，創造一種——用斯特拉文斯基的話來說——“完全一致，完全不夾雜個人感情，完全機械式”的效果。對樂器的選擇也是為了營造這一效果（為了能找到代表俄國的聲音，這些樂器的搭配是他們苦苦研究了10年的成果）：四臺鋼琴（在舞臺上），欽巴龍、鐘琴以及打擊樂——所有樂器都應該以“機械式”的方式演奏。岡察諾娃為縮小了規模的交響樂團（為了達到農村樂隊的演奏效果）制作道具時選用了灰暗的色調。這個以色彩搭配而聞名的藝術家放棄她活潑的紅色和農村樣式的鮮艷，取而代之的是灰藍色天空和深褐色大地的極簡主義設計風格。尼金斯基的編舞也同樣放棄了個人特色——舞群作為整體一起移動，就像是機器大批量復制出來的人偶，這樣的動作貫穿了整個故事主線。“這里沒有領悟的部分，”尼金斯基解釋說，“每個人的動作都和整體融合在一起……個人的動作不是通過單獨某個人來表達，而是通過整體的動作。”[[150]](#150_2)這是最為理想的俄羅斯農民。

注釋

[\*](#_223)　“走到人民中去”是俄國1860年代掀起的民粹主義運動的口號之一。——譯注

[†](#_224)　猶太教徒因為不承認耶穌基督是救世主，所以是不佩戴十字架的。——譯注

[‡](#_225)　1861年沙皇亞歷山大二世簽署的廢奴法案，結束了沙皇俄國的農奴制度。——譯注

[§](#SS_6)　此處是借指美國20世紀60年代，在越戰背景下的青年反戰和自由化運動。——譯注

[¶](#P_6)　這些開明鄉紳的希望最后全都落空了。1881年亞歷山大二世遇刺后，由于視地方自治委員會為滋養激進主義的危險溫床，新的沙皇亞歷山大三世極大地削弱了他們的權力。許多參加“走到人民中去”活動的學生，最后都成為地方自治組織的雇員。他們擔任老師、醫生、園藝工或者數據普查員，而他們的民主政治主張引起警察的注意。警察突襲地方自治委員會的辦公室，甚至包括醫院和瘋人院，搜查抓捕“革命分子”。他們甚至逮捕了一名教農村小孩識字的貴族婦女。——原注

[\*\*](#_226)　這就是說，在這種語境下，他使用的“人民”一詞實際是“liudi”——這個詞是復數的個體——盡管經常被翻譯為集體意義的大眾（這是另外一個代表人民的詞narod的含義）。——原注

[††](#_227)　果戈理《狄康卡近鄉夜話》，滿濤譯，人民文學出版社2006年版，第14頁。——譯注

[‡‡](#_228)　沙皇尼古拉二世、小說家弗拉基米爾·納博科夫和詩人弗拉基米爾·霍達謝維奇也向他們的妻子展示過類似的日記。——原注

[§§](#SSSS_6)　《葉普蓋尼·奧涅金》，普希金全集（四），智量譯，浙江文藝出版社1997年版，第214頁。——譯注

[¶¶](#PP_6)　凱薩勒·普尼（Cesare Pugni，1802—1870），從1851年后一直待在俄國；路德維希·明庫斯（Ludwig Minkus，1826—1907），1850—1890年間待在俄國；里卡多·德里戈（Riccardo Drigo，1846—1930），1879—1920年間待在俄國。——原注

[\*\*\*](#_229)　因為在俄國農民音樂中找到了19世紀德國交響樂的替代品，斯特拉文斯基并沒有表現出與其他現代主義音樂家一樣，例如勛伯格、貝爾格和韋伯恩，對于序列（十二音階）音系理論的熱情。直到1945年之后，斯特拉文斯基才開始發展出自己的一套序列音樂理論。——原注

[†††](#_230)　《金枝》是英國著名人類學家詹姆斯·喬治·弗雷澤爵士（Sir James George Frazer，1854—1941）的代表作。書中搜集傳教士和旅行家的記錄，綜合近東和歐洲相似的神話，探求神話和宗教儀式與產生它們的文化之間的關聯，以及對以后文化的影響。《金枝》是20世紀最有影響力的書之一，對西方的科學、文學和思想史產生了難以磨滅的影響。——譯注

# 第五章　尋找俄羅斯靈魂

《火鳥》（1926）的背景幕布設計圖（娜塔莉亞·岡察洛娃）。現藏于倫敦維多利亞與阿爾伯特博物館照片展廳。



第一節

奧普京修道院安靜地坐落在日茲德拉河畔的松樹林與草坪中間，這里緊鄰莫斯科南部卡盧加省的科澤利斯克市，距離莫斯科大約200公里。修道院白色的圍墻，深藍色的圓頂，上面金色的十字架在陽光下熠熠生輝，在深綠色樹林的背景襯托之下，你在幾公里外就能看到這里。修道院與現代世界隔絕開來，在19世紀，這里還沒有通鐵路和公路，朝圣者只能通過水路或步行，有的甚至是一路跪拜而來，讓人有一種時光倒流的感覺。奧普京修道院是俄國最后一方隱士的避難所，這種隱居傳統將俄羅斯與拜占庭之間聯系起來，它也被視為俄羅斯精神的核心所在。19世紀所有的偉大作家——包括果戈理、陀思妥耶夫斯基和托爾斯泰——都曾來這里尋找“俄羅斯的靈魂”。

修道院于14世紀建成。但19世紀初，這座寺院走到了中世紀隱居傳統復古運動的風頭浪尖，才聲名遠揚。它內部建起了一座隱居所（skete），這完全背離了神圣宗教會議的《精神條例》，因為從1721年開始，條例就嚴格禁止建立隱居所。《精神條例》相當于教會的憲法。但它的內容其實和宗教無關，正是這部條例使得教會服從于政府權威之下。教會歸神圣宗教會議管理，這是在1721年廢除大牧首之后，由沙皇指派的教徒和神職人員組成的辦事機構。按照《精神條例》的規定，神職人員的職責是維護和加強沙皇的權威，宣讀政府法令，行使國家行政管理的職能，向警察匯報不同政見者和犯罪行為，哪怕這些信息是從教徒的懺悔中得到的。教會很大程度上成為受沙皇掌控的忠實工具，破壞現狀對他們并沒有好處。18世紀時，教會手中的土地大都被政府收回，因此教會要依靠政府的財政撥款來養活神職人員和他們的家庭。[\*](#_251)窮困潦倒、貪贓枉法、缺少教育、肥頭大耳，這些詞從來就和教會里的神父形象聯系在一起。隨著宗教生活的日漸萎縮，人們開始脫離官方的教會，轉而加入舊禮儀派或者18世紀盛行的其他教派，在那里可以找到更虔誠的宗教生活。

同時在教會內部，也有一股愈演愈烈的復古風潮，他們試圖找回像奧普京修道院那樣的古老寺院傳統，使教會在精神上獲得重生。教會和政府當局對這種復古運動心存警惕。如果寺院的神職人員可以建立自己的基督教團體，按照自己的方式從事宗教活動，有獨立的收入來源，他們就有可能散播對現有的教會和政府教條不滿的意見。這樣一來，就無法控制寺院的社會影響和傳教的內容。比如奧普京修道院就有給窮人發放救濟品和提供精神安慰的傳統，這使得修道院擁有大批的信眾。盡管如此，高層神職人員中的一部分人仍對俄國古老神秘的隱修傳統表現出強烈的興趣。派西神父是18世紀下半葉教會復古運動的領軍人物，他的禁欲主義信條實際上就是主張像俄國最受尊敬的中世紀僧侶那樣靜修。

在東正教神賜恩典的概念中就有靜修（Hesychasm）的根源。和西方人認為的恩典只賜予義人或者上帝的選民不同，東正教認為恩典是一種自然狀態，從神創世造人時就已存在，所有上帝創造的人類都有享受神賜恩典的權利。在這種觀點下，東正教徒相信自己親近神是出于精神上的自覺，通過學習耶穌基督能更好地應對自己生命旅途中可能會碰到的各種危險。靜修士相信他們可以在自己內心找到親近上帝的方式——通過那些可以感應上帝“能量”的“圣人”或“長者”所提供的精神指導，用苦修和禱告的方式去尋找上帝。15世紀末靜修主義開始發展壯大，修士尼爾·索爾斯基斥責教會擁有土地和農奴，他離開寺院，到伏爾加河畔的森林中隱居。成千上萬的隱士和教派分裂人士（schismatics）紛紛效仿。出于對索爾斯基的苦行教義可能引發社會革命的恐懼，教會鎮壓了這一靜修運動。但18世紀時，隨著像派西神父這樣的神職人員重新開始追求教會的精神意義，索爾斯基的主張再次浮出水面。

19世紀初始的幾十年間，派西神父的觀點開始被神職人員逐漸接受，他們試圖回歸“古老的俄國行為準則”。1822年，在禁止修建隱居所的禁令頒布100年之后，這一禁令終于被廢除，在受派西神父觀點影響最大的奧普京修道院，一座新的隱居所建立起來。隱居所是19世紀修道院復興的關鍵。在隱居所內部的圣所里，每個隱士擁有自己獨立的一小塊空間，最多可以容納30個人，他們在此冥修，并嚴格服從修道院長老的管教。[[1]](#1_6)修道院內有三大長老，他們都是派西神父的門徒，同樣以虔誠而著稱，三人使奧普京修道院名聲大噪，創造了它的黃金時代：神父萊奧尼德和神父瑪喀里分別從1829年和1841年開始擔任修道院的長老；神父安弗若西則是1860年到1891年。[†](#_252)正是這三名長老的個人魅力使得這座修道院如此不同尋常——可以說是“靈魂的治愈所”——每年從俄國各地有幾千名朝圣者和修士慕名而來。有些人來向長老尋求精神指引、懺悔或者咨詢意見，另外一些則是來求祝福或治愈。他們甚至在修道院的墻外搭起了臨時住所，就是為了每天能見上長老一面。[[2]](#2_6)教會看到長老們如此受歡迎后感到十分憂慮。長老在信徒中間享有圣人一樣的地位，而教會并不了解他們宣教的內容，尤其是他們所主張的苦修和對基督團體更廣義的社會愿景，因此他們搞不清楚這些長老會不會對現有的教會產生威脅。萊奧尼德在早年間的遭遇幾乎稱得上是迫害。主教轄區的官員試圖阻止朝圣者來拜訪寺院長老。他們指使修道院里的一位老僧侶瓦西安神父（《卡拉馬佐夫兄弟》中費拉蓬特神父的原型）在一系列公開文章中抨擊萊奧尼德。[[3]](#3_6)不過長老依然作為一種制度留存了下來。他們在普通民眾中享有極高的聲望，并且逐漸在俄國的修道院中扎根，雖然只是官方教會高墻之外的一股精神清流。



俄國北部一座修道院中的隱士。照片來源：Popperfoto,Northampton。

19世紀的人們試圖從中世紀神秘主義教派中尋求真正的俄羅斯信仰，這點并不奇怪。他們身上似乎有一種觸動俄羅斯人民內心的宗教意識，和官方教會形式主義的宗教信仰相比，這種意識對人民來說更加重要，也更加容易引起感情共鳴。除此以外，這種信仰也具有浪漫主義情感。像基列耶夫斯基這樣的斯拉夫主義者引領了知識分子前往奧普京修道院朝圣的風潮。他們發現，俄國教會的一個重要特點就是神秘主義，這種特點在修道院中得到最純粹的保留，神秘主義中的反唯物主義理念與知識分子的思考形成了共鳴。他們將修道院看做自己所追求的共同體的宗教版本——一個理想俄國的神圣縮影——在這一基礎上，他們將教會定義為東正教的精神聯合體，真正充滿基督徒間友愛的團體只有在俄國教會中才可能存在。當然，這是斯拉夫主義者的神話，但俄國教會確實存在一種神秘主義。西方教會的神學理論建立在對于神性的理性理解之上，和他們不同，俄國教會相信人類的大腦無法理解上帝（因為我們可以理解的事物都在上帝之下），甚至以人類的身份去談論上帝都會減弱他啟示中的神圣奧義。想要親近俄羅斯上帝的唯一辦法就是超越世俗世界的精神體驗。[[4]](#4_6)

這種對神性作神秘主義體驗的強調，與俄國教會的兩個重要特點緊密相連。一是對天命的服從以及出世的信條。和他們的西方教友不同的是，俄國修道院的僧侶全身心地投入到冥修生活當中，完全沒有在公共生活或學術界扮演任何積極角色。東正教宣揚謙卑，他們對逆來順受的強調超過了其他任何教派（俄國教會最早的圣徒，鮑里斯和格列布，他們成圣的原因是毫無反抗地任由自己被人殺死）。第二點就是他們對宗教儀式和藝術、對禮拜儀式的情感體驗的強調，認為這是進入神的王國的精神大門。教會的美是東正教最為明顯的外部特征，也是它存在的根本基礎。根據11世紀由僧侶編纂、第一部基輔羅斯的歷史文獻《往年紀事》記載，俄羅斯皈依拜占庭基督教是因為他們被君士坦丁堡的教堂外形所吸引。10世紀時，基輔羅斯信仰異教的弗拉基米爾大公派特使前往不同國家尋找“真正的信仰”。他們首先拜訪伏爾加流域信仰伊斯蘭教的保加利亞人（Muslim Bulgars），但發現他們的信仰無趣且沒有明顯的優點。之后他們去了羅馬和德意志，但發現他們的教會也都非常普通。最后他們到了君士坦丁堡，特使向大公報告說：“我們不知道自己是在天堂還是在人間，但可以肯定的是，世界上其他地方絕對沒有如此宏偉壯麗的美景。”[[5]](#5_6)

俄國教會完全體現在自己的禮拜形式里，想要通過讀書來了解它完全是徒勞：每個人必須親自前往教堂敬拜祈禱。東正教的禮拜是一種強烈的情感體驗。俄羅斯人民的靈魂，以及他們大部分最優秀的音樂和藝術，都貢獻給了宗教事業，在國家遭遇危機，比如受蒙古侵略的時候，他們都會在宗教里尋求希望和支持。和中世紀西方的情況不同，俄羅斯的禮拜儀式從來不是知識分子或神職人員的專利。這是屬于人民的宗教儀式。俄羅斯的教堂里沒有長凳、沒有社會等級。信徒可以自由走動——通常他們會在不同的神像面前俯伏敬拜——這使得教堂和嘈雜的農貿市場無異。契訶夫在自己的作品《復活節之夜》（1886）中是這樣描述的：

然而任何地方的激動和不安都不及教堂里表現得那么強烈。教堂門口，涌進去的人潮和擠出來的人潮正進行一場無休止的斗爭。有些人擠進去了，有些人擠出來，不久卻又走回去，為的是多站一會兒，然后再走開。人們從這個地方跑到那個地方，到處走動，好像在找什么東西。浪潮般的人群涌進教堂，在整個教堂里跑來跑去，甚至驚動了前邊站著的幾排神態莊嚴、身子笨重的人。講到聚精會神的祈禱，那是根本辦不到的。而且這兒根本就沒有人祈禱，所有的只是一種連綿不斷而又天真無邪的歡樂，它正尋找機會，竭力要表現出來，化為某種行動，哪怕變成橫沖直撞、推推搡搡也好。

就連舉行復活節祈禱儀式的時候，這種不同尋常的活躍也仍然一目了然。那些圣障中門都敞開著。空中，枝形大燭架四周，神香的濃重煙霧飄浮不定。無論往哪邊看，到處都是燭火、亮光、燭芯的爆裂。誦讀經文已經完全辦不到，只有匆忙歡暢的歌聲一刻不停地唱到儀式結束。每唱完一首贊美歌，教士們就去更換法衣，然后走出來，搖著手提香爐，這樣的事兒幾乎每隔十分鐘就要重復一次。[‡](#_253)[[6]](#6_6)

每個去俄羅斯教堂參加禮拜的人都會被其中優美的頌歌和贊美詩所打動。整個宗教儀式的內容就是唱詩——教堂執事低沉渾厚的嗓音伴隨著唱詩班悠揚的歌聲。東正教禁止在唱詩時使用樂器，這促使俄羅斯教會的聲樂創作尤其多姿多彩。民樂中的復調和聲唱法也被吸收進了“符號圣歌”（znamenny）——之所以這樣稱呼，是因為這種樂譜是用一種特殊的符號譜寫，而不是西方的五線譜——這使得這些圣歌有著獨特的俄羅斯韻律和風情。和民歌一樣，歌曲里的旋律片段不斷重復，通常會超過幾個小時（東正教的禮拜以冗長著稱），這種音樂會讓人產生一種沉迷于宗教的超驗快感。有著知名執事和唱詩班的教堂能夠吸引大量的信眾——最吸引俄國大眾的就是宗教儀式中的音樂。不過，這其中一部分原因是俄羅斯的宗教音樂創作實際上被教會所壟斷——柴可夫斯基是第一個挑戰這種壟斷地位的人，他于1878年創作了《圣約翰·克里索斯托的禮拜儀式》——因此直到19世紀尾聲時，大眾才能在音樂廳里聽到宗教音樂。拉赫瑪尼諾夫的《晚禱》（1915年，又稱《守夜》），一開始就是為了宗教儀式而創作的。拉赫瑪尼諾夫的宗教觀全來自對古代圣歌的細致研究，從這個意義上來講，它不僅代表了一種神圣的藝術創作，同時也是一整套關于宗教生活的文化。

俄羅斯人在禱告的時候是睜著眼睛的——他們凝視著一幅圣像。凝視圣像本身就是禱告的一種形式。圣像是通往神圣世界的一扇大門，不像中世紀的西歐地區，那里圣像成為一種裝飾或者對窮人的宣教工具。和天主教截然不同的是，東正教教徒并不向神父懺悔，而是在后者的陪伴和精神指引下，對著一尊耶穌神像懺悔。圣像是信徒宗教情感的中心——它將信徒和圣徒與三一神（圣父圣靈圣子）聯系起來——正是出于這種原因，圣像被大部分俄羅斯人視為一種圣物。即使基列耶夫斯基這樣轉投羅馬教廷的“外人”，也被圣像的“神奇能力”所吸引，他對赫爾岑說：

曾經我站在一個神龕前，注視著一幅具有奇妙能力的圣母瑪利亞像，想象著那些有著孩子般純潔信念的人在她面前祈禱；一些女人和虛弱的老人在圣像面前下跪，用手在胸前畫著十字，然后俯伏在地深深叩頭。我懷著熱切的希望，凝神注視著圣像，慢慢地，她神奇能力的秘密開始在我面前一點點解開。是的，這并非僅僅是一塊畫板——幾百年來，她吸收那些信徒的熱情和希望，聽取磨難和不幸；她充滿了所有這些祈禱所蘊含的能量。她成為一個有血有肉的有機體，成為人與上帝之間的信使。想到這些，我重新看了看那些俯伏在塵埃里的女人、老人和孩子，又看了看圣像。這時，我也看到圣母身上栩栩如生的細節，我看到她滿懷愛意與憐憫地注視著這些淳樸的人，我不覺跪倒在她面前，虔誠地祈禱起來。[[7]](#7_5)

10世紀時，圣像從拜占庭傳到俄國，在起初大約200多年時間里，圣像幾乎都是希臘風格。但13世紀蒙古人的入侵切斷了俄國與拜占庭帝國之間的聯系；此時，修道院獲得很大程度上的自由，開始逐漸發展出自己的風格。對敬拜者禱告中的引導作用成為俄國圣像與其他風格圣像之間的顯著區別：它簡單的線條和配色相得益彰，迷人的“反焦點透視”（畫中的線條運用造成一種立體效果）給觀眾創造了一種特殊的空間感，用俄國最偉大的圣像學者萊奧尼德·烏斯賓斯基的話說，象征著“在我們眼前發生的事情超越了自然世界的規律”。[[8]](#8_5)這一技法在15世紀初安德烈·盧布廖夫的畫作中達到頂峰——此時期恰逢俄國推翻韃靼人的統治，因此這一宗教藝術的發揚光大也成為俄羅斯民族的一種身份認同。盧布廖夫的圣像代表了民族精神的統一。在國家還未形成的這一關鍵時刻，俄羅斯人民的身份認同全都來自基督教。讀者們可能會回想起安德烈·塔可夫斯基電影《安德烈·盧布廖夫》（1966）最后那有著象征意義的一幕，一群匠人為被洗劫的弗拉基米爾教堂敲響了巨鐘。這是一個令人難忘的畫面——這是俄羅斯如何保持精神力量和創造力的象征。在勃列日涅夫當政時期，這部電影自然成為禁片。

關于俄國是從拜占庭帝國而非西方接受基督教這一點，不論如何強調都不算過分。正是出于拜占庭的傳統精神，俄羅斯帝國將自己視為一個神權國家，真正的基督教王國，政教合一，沙皇上帝般的地位就是這一傳統的產物。[[9]](#9_5)隨著君士坦丁堡被土耳其人征服，俄國教會宣稱莫斯科為“第三羅馬”——拜占庭帝國的直接繼承者、東正教最后的代表、拯救基督教世界的彌賽亞。1472年伊凡三世娶了拜占庭帝國最后一位皇帝康斯坦丁的侄女索菲亞，這一拜占庭遺產得以鞏固。俄國的執政君主為自己取了“沙皇”的名號，并杜撰了自己來自拜占庭和羅馬帝國皇家血統的傳奇身世。“神圣羅斯”也由此成為上天安排的救贖之地——他們與西方的隔絕更加深了這一救世主情結。

隨著拜占庭帝國的衰落，俄羅斯被隔離在主流基督教文明之外，到了15世紀末，俄國成為唯一仍信奉東正教的大國。由此產生的后果就是，俄國教會變得落后保守，對其他宗教更不寬容，對于自己的民族宗教儀式也更加自守。它成為一個政教合一的國家教會，其文化根源深深植根于拜占庭帝國的歷史之中。和西方教會不同，拜占庭帝國的教皇權力沒有凌駕于國族之上。他們沒有像拉丁文這樣的通用語言——例如，大多數俄國神職人員對于希臘文一竅不通——因此他們無法推行通用的宗教儀式或宗教律法。因此，從一開始東正教就注定要隨國界線的變化分裂成為一個個獨立的教會（希臘、俄國、塞爾維亞等），造成的結果就是，宗教加強了——或往往就等同于——民族認同感。說自己是“俄國人”就等于說自己是“東正教徒”。

對于這些國家來說，它們之間差異的根本在于教會的儀式。很久以前基督教早期教父曾制定一套共同的準則，但每個國家教會都有自己特有的宗教儀式，組成各自的信眾團體。對于西方讀者來說，他們習慣性地認為宗教的差異在于教義與道德觀念的不同，因此他們很難理解儀式如何對一個民族或國家有決定性的影響。宗教儀式對于東正教尤其重要，因為“東正教”（Orthodox）這個詞本身又包含著“正確儀式”的意義。這也解釋了為什么東正教根本上是保守的——因為儀式的純潔性對于教會來說最為重要——以及為什么異議運動通常拒絕在禮拜儀式上有任何革新，舊禮儀派就是最明顯的例子。

宗教儀式貫穿了18世紀和19世紀俄羅斯人的全部生活。他們一出生就會受洗并取一個教名。每年慶祝命名日比過生日更加重要。俄國人生活中所有的大事件——開始上學或考大學、參軍或進入政府部門、買房買地、婚喪嫁娶等——都會請一名神父來祈福。俄國的宗教節日比其他任何基督教國家都要多。但沒有其他任何國家對于飲食的要求如此嚴格。在5月和6月期間，有5個禮拜的禁食期，8月有2個禮拜，圣誕節前有6個禮拜，四旬齋節期間則有7個禮拜。四旬齋節是所有社會階層必須遵守的齋戒節日，始于懺悔節。懺悔節是俄國最為豐富多彩的節日，人們飽餐一頓，然后去滑雪橇。安娜·勒隆于19世紀40年代在梁贊省一個中等規模的莊園長大，在她的記憶里，懺悔節是地主與農奴之間和諧共處的一個節日：

大約在懺悔節當天下午兩點，人們開始給馬套上韁繩，拉上兩到三臺雪橇，雪橇的駕駛位上會放上一個圓桶。老維薩里昂會站在上面，穿著席子做的斗篷，戴著有樹葉裝飾的帽子。他駕駛著最前面一臺雪橇，后面的雪橇上坐著我們的傭人，高興地唱著歌。他們會繞著整個村子跑來跑去，其他村子來的人也會搭上他們的雪橇一起取樂。滑雪橇的人們組成了龐大的馬車隊，他們一直玩到太陽落山。大約晚上七點我們的客廳里會擠滿了人。農民們在四旬齋節前“道別”。每個人手上都帶著禮物，比如白面包或面包卷，我們這些小孩有時候則能拿到香料蛋糕或者蜂蜜黑面包。我們和農民們互相親吻告別，為即將到來的四旬齋節送上祝福。我們把農民帶來的禮物放到一個大籃子里，然后回贈他們伏特加或者咸魚。禮拜天的時候只有我們本村的農民，其他村子的農民則是禮拜六過來。農民走后，房間會被牢牢密封起來，因為里面全是羊毛大衣和泥巴的味道。四旬齋節之前，我們最后一餐的第一道菜是一種叫“tuzhiki”的特殊薄餅。我們還喝魚湯，魚肉也分了一些給我們的傭人。[[10]](#10_5)

在莫斯科，人們可以到莫斯科河的冰面上滑冰，那里著名的游樂場里會有馬戲團、木偶表演、雜技和變戲法兒的，許多人都來看熱鬧。但在四旬齋節的第一天，城里就會發生翻天覆地的變化。“沒完沒了的鐘聲召喚人們去做禮拜。”米哈伊爾·澤爾諾夫回憶說，“所有禁忌的食品從每戶人家的餐桌上消失了，沿著莫斯科河的岸邊開了蘑菇市場，人們在這里可以買到支撐家人度過四旬齋節的所有東西——蘑菇、泡菜、腌黃瓜、凍蘋果、漿果、四旬節人造黃油做的各種面包、教堂祝福過的一種特別的糖等。”[[11]](#11_5)四旬齋節期間每天都有各種禱告儀式。隨著日子一天天過去，這種宗教的緊張感也在不斷加劇，直到復活節才能得到釋放，澤爾諾夫回憶說：

復活節前夜，莫斯科結束了規定的禮拜儀式，一個喧囂熙攘的市場在紅場開放。人們按照古羅斯的異教傳統迎接溫暖天氣的到來，將嚴格的東正教教規拋在一邊。每年我們都會和父親一起出去參加這個傳統的莫斯科慶祝活動。在去參加慶祝的路上，即使離紅場還很遠，你都能聽到口哨、笛子和其他各式各樣自制樂器的聲音。廣場上站滿了人。我們沿著那些攤子轉來轉去，這些木偶表演的攤子和各種帳篷都是一夜之間搭建起來的。我們來這兒的正當理由是為紀念耶穌進入耶路撒冷而舉行的守夜活動購買柳條。但我們更喜歡那些賣各種奇奇怪怪沒什么用的小玩意兒，比如填充了彩色液體內有“海洋生物”的玻璃盒子，或者羊毛做的猴子玩偶。我也不清楚他們與圣枝主日到底有什么關系。這里還有設計巧妙的彩色氣球，我們不允許購買的俄式甜點和蛋糕。我們也不能去看長著大胡子的女人，真正的美人魚，或者長了兩個頭的牛犢。[[12]](#12_5)

復活節的禮拜是俄國教會中最重要也是最漂亮的一次禮拜活動。果戈理曾經評論道，俄國人對于慶祝復活節有著特別的興趣，因為他們信仰的基礎就在于希望。在午夜到來的時候，教堂的每一位信徒都會點亮一支蠟燭，伴隨著唱詩班柔和的歌聲，在教堂內舉著圣像和旗幟緩步繞行。教堂的氣氛逐漸升溫，高潮在午夜鐘聲敲響一刻到來，教堂大門打開，神父出現，用自己低沉的嗓音宣布：“基督復活了！”聚集在一起的信眾熱切地回應道：“是的！基督復活了！”之后，唱詩班開始唱起《復活節贊歌》，教堂里的信眾用三次貼面禮彼此問候祝福，同時嘴里念著：“基督復活了！”復活節是一次真正的全民節日——在這一刻，來自不同階級的人擁抱在一起。地主瑪麗亞·尼科樂娃回憶和自己的農奴一起度過的復活節：

農民從教堂出來后會直接前來和我們交換復活節的祝福。來了大概有500人。我們和他們每個人行貼面禮，并送給他們一塊復活節蛋糕和一個雞蛋。在那一天，所有人都可以自由地在我們的房子里活動，但我記得我們沒有丟任何東西，甚至屋內的東西他們連碰都沒有碰過。我們的父親會在前廳接待那些重要的和最受尊敬的農民、老人和長者。他會贈送他們葡萄酒、餡餅和肉，在保姆的房間，我們的傭人會給大家派發啤酒和自釀的酒。那天我們會接受無數次的貼面禮，而大多數人的胡子并不怎么干凈，以至于我們不得不盡快洗臉，以免自己長疹子。[[13]](#13_5)

在復活節星期一舉行的圣像游行，是另外一種集體分享的宗教儀式，那天圣像會被帶到每家每戶給他們祝福。維拉·哈魯津娜，俄國第一位民族學女教授，給我們留下了一段生動的描述，講述了18世紀70年代莫斯科一戶富有的商人如何迎接圣像：

有太多人想要得到圣母圣像和殉道者圣像的祝福，因此人們會事先排個表，根據安排的順序來確定圣像在城中前進的路線。我父親總是很早就出門去工作，因此他希望圣像和圣物能在一大早出門之前或者深夜回家之后被請到家里來。圣像和圣物會分別來到，幾乎從未撞在一起。它們的造訪給人留下深刻的印象。家里的大人會整夜不睡覺。我母親只會在沙發上靠上一小會兒。我父親和姑姑從前一夜開始就不吃東西，這樣他們就能在當天空腹喝到圣水。我們這些小孩很早就會被招呼睡下，第二天圣像到來之前就被叫起來。前廳角落里的植物會被挪走，放上木制的長凳，這樣圣像來的時候就可以放在上面。木凳的前面會擺上一張桌子，鋪上雪白的桌布。桌上會放上一碗水，等著被祝福。準備盤子和空杯子——這樣神父來的時候就可以把圣水倒入杯子中，還有蠟燭和香。家里所有人都充滿了熱切的期盼。父親和姑姑會在窗戶之間不停地走來走去，等待運送圣像的車子抵達。載著圣像和圣物穿城走巷的是特制的車廂，十分結實和笨重。家里的管家會站在門廳里，身邊全是家里的傭人，等候她的吩咐。看門人正在招呼客人，我們知道當他看到車子來的時候，會盡快跑到前門，用力敲門提醒我們車子到了。然后我們就會聽到六匹大馬響亮的馬蹄聲越來越近。一個擔任左馬馭者的男童坐在車的前面，一個強壯的男人坐在后面。盡管那個時節天氣還是非常寒冷，兩個人的頭上都沒有任何遮擋。管家領著一群人，抬著沉重的圣像，艱難地邁上臺階。我們全家人都會在門口迎接圣像，并行跪拜禮。一股寒流會經敞開的大門從外面吹進屋里來，這讓我們感到一陣清爽。這時禱告儀式開始，傭人們有時還有他們的親戚都擠在門口觀看。姑姑會從盤子里將神父倒滿圣水的杯子取出。她拿著杯子，讓每個人都抿上一口，人們也會用手指沾一下圣水，點在自己臉上。我們的管家手捧灑水刷和圣水，跟在神父后面在房間里走來走去。這時每個人都會上前撫摸圣像——首先是我父母，然后是姑姑們，之后輪到我們小孩子。此后是我們的傭人和他們帶來的親戚。我們會拿起綁在圣像上面袋子里的神圣羊毛擦自己的眼睛。禱告儀式結束之后，圣像會被抬到其他房間轉上一圈。有些人會拜倒在圣像面前，那些抬圣像的人會跨過它們。然后圣像會被直接抬出大門，街上正在等待的人們紛紛上來撫摸圣像。這時，這些路過的人會和我們一起禱告，而我們根本不認識他們，以后或許再也遇不到他們。當圣像被重新放回車里的時候，每個人都立正并在胸前劃十字。此時我們會站在大門口，皮大衣搭在肩膀上，圣像剛一放回車里，我們就立刻跑回屋子，以免自己著涼。屋子里依然洋溢著節日的氣氛。這時，餐廳內已經準備好了配茶的小點心，姑姑則帶著喜悅的表情坐在茶爐前。[[14]](#14_5)

宗教儀式是俄羅斯信仰和民族意識的核心，也是東正教內部分裂的主要原因，教派的分裂將俄國一分為二。16世紀60年代，俄國教會采取了一系列的改革措施，目的是讓俄國的宗教儀式更貼近希臘。人們認為，隨著時間的推移，俄國的宗教儀式出現了一些偏差，需要重新回歸正軌。但舊禮儀派辯稱，俄國的宗教儀式實際上比希臘的更加神圣，因為希臘在1439年佛羅倫薩大公會議上與羅馬教廷合并，也就失去了上帝的眷顧。在舊禮儀派的眼中，上帝對希臘人這一叛教行為的懲罰，就是讓他們在1453年失去了君士坦丁堡，由此東正教的中心轉移到了莫斯科。西方讀者或許會認為，這種關于宗教儀式中一些細節上的教派分歧（最具爭議的一次改革將人們在胸前畫十字的方式由兩根手指改為三根手指），與西方基督教世界在16、17世紀時的分歧比起來顯得無關緊要。但在俄國，信仰與宗教儀式和民族意識的聯系如此緊密，以至于人們認為這種分歧和世界末日無異。舊禮儀派認為，這些改革是反基督的行為，是世紀末日即將到來的征兆。在17世紀最后幾十年間，多個舊禮儀派團體揭竿而起：最后當國家軍隊逼近的時候，他們寧愿把自己關在木制教堂里活活燒死，也不愿和這些反基督徒有任何接觸，從而在基督審判日到來之前玷污了自己。另外還有許多人效仿隱居者，逃往北方偏遠的湖區和森林、伏爾加流域的邊陲，或者南方的頓河哥薩克地區、西伯利亞的林地。他們在諸如白海海岸等地建立起烏托邦式的社區，希望在這里擺脫邪惡的俄國教會和政府干涉，建設真正的基督教王國。在其他地方，比如18到19世紀的莫斯科，這些人大多聚居在扎莫斯科沃雷奇區。舊禮儀派是政治和宗教異見分子掀起的一場廣泛的社會運動。隨著現有的教會在18世紀歸順政府，教會內部的道德日益敗壞，越來越多的人加入了舊禮儀派。到20世紀初，他們的信徒數量達到頂峰，估計有近2000萬人，但由于教會和政府一直都對他們進行迫害，確切的數量很難確定，也不排除在邊遠地區還有更多的舊禮儀派信徒。[[15]](#15_5)

在許多方面，舊禮儀派信徒對于普通人精神理想的追求都要比教會更加虔誠，他們也正是從這種追求中獲得大眾的力量。19世紀的歷史學家波戈金曾經評價說，如果政府廢除對舊禮儀派的禁令，那么一半的俄國農民就會轉投他們。[[16]](#16_5)一個由沙皇統治的基督教國家，這樣的專制教條在當時大行其道，出于對它的抵制，舊禮儀派教徒堅持自己對于基督教國家的理想，這與那些感到自己被世俗和西化的政府所拋棄的人產生了共鳴。舊禮儀派教徒嚴格遵守他們所信仰的宗教儀式以及中世紀莫斯科公國的家長制習俗。他們是淳樸的農業團體，信奉艱苦勞動、勤儉節約、克制自律等美德，也是這樣嚴格地教育年輕人。俄國許多最成功的農場主、商人和實業家都是在舊禮儀派的教育下長大。

由于從一開始就受到政府的迫害，舊禮儀派發展出了濃厚的自由主義傳統。它吸引了對社會不滿的無產階級、被壓迫的邊緣化群體，更重要的是那些反對政府破壞自己習俗以及干涉自己自由的哥薩克人和農民。舊禮儀派教徒拒不執行17世紀彼得大帝的命令，他們拒絕剃去胡須和穿西方的服飾。他們在17世紀70年代（由斯捷潘·拉辛領導）和18世紀70年代（由葉梅利揚·普加喬夫領導）的哥薩克起義中扮演了重要角色。在舊禮儀派群體當中，有著明顯的無政府主義和平均主義的特點，尤其那些不需要神父來帶領敬拜的團體（bezpoptsy），他們認為神職人員的等級制度是對教會的腐蝕。這些群體的核心理念是古代俄羅斯在人間建立純粹精神世界的追求，它源于大眾在“神圣羅斯”中找到一個神圣王國的信仰，也是民族意識的一種早期形態。

其他各式農民教派和宗教盲流也有類似的烏托邦式訴求，他們同樣不為教會和政府所容：例如“鞭笞派”，或者叫“Kblysty”（有可能是Kbristy一詞的變體，意為“基督”），他們相信基督會借助某個人的肉體重生，常常會有農民裝作靈魂附體，在村子里裝神弄鬼吸引信徒（拉斯普京[§](#SS_9)就是這一教派的信徒）；“杜霍波爾教派”（Dukhobortsy，意為靈魂斗士），他們主張一種基于基督教信條的無政府主義，借此逃避所有國家稅收和兵役；“流浪者”（Stranniki），他們切斷了和現有政府與社會之間的所有聯系，將后者視為反基督徒的王國，而自己則是游蕩在俄羅斯大地上自由的靈魂；“飲奶者”（Molokane），他們相信耶穌基督會以一個淳樸的農民形象重生；最為詭異的是“閹割派”（Skoptsy），他們相信只有切除掉罪惡的根源之后，才能獲得救贖。

俄羅斯是孕育基督教無政府主義和烏托邦分子的沃土。俄國宗教信仰的神秘根基，加上民族意識中的救世主情結，使得俄國民眾對于在“神圣的俄羅斯土地”上建立一個純粹的上帝國度抱有強烈的精神追求。陀思妥耶夫斯基曾經說過：“這種在世界上建立大一統的基督教會的不懈追求，一直扎根在俄羅斯人民的心中，這也是俄國社會主義的基礎。”[[17]](#17_5)這種精神追求還包含另外一層含義，就是大眾心中對于一個真理與正義（pravda）的俄羅斯理想國度的向往。很多事情并非巧合，比如舊禮儀派和其他教派的教徒都參與到社會抗議活動中——拉辛和普加喬夫領導的哥薩克叛亂，或1861年農民大游行——當時許多農奴對于廢奴法令中的限制條文感到不滿，不愿意相信這是“偉大神圣”的沙皇簽署的。在俄國這樣的國家，宗教異見和社會抗議注定聯系在一起，因為沙皇在這里有神一樣的地位，他有萬能的權力和至高無上的身份。農民相信世界上有神的王國。許多人認為天堂就在世界上某個偏遠的角落，那里綠草四季常青，河中流淌的都是奶與蜜。[[18]](#18_4)這種觀念催生了許多關于俄國隱藏著的人間天堂的傳說。這些傳說千奇百怪，關于“遙遠的國度”、“黃金島”、“歐伯納王國”（Kingdom of Opona）以及“出德王國”（Land of Chud）等。“出德王國”講述的是在俄國的地下隱藏著一個神圣的國度，那里的“白沙皇”按照農民“古老且完全公義”的理念來統治這個國家。[[19]](#19_4)

這些民間神話中最古老的是基捷日（Kitezh）——這是一座在斯沃特羅亞（位于下諾夫哥羅德州省）湖底的圣城，只有真正虔誠的俄羅斯信徒才能看到這座城市。據說圣僧和隱士能夠聽到那里的古老教堂傳來遙遠的鐘聲。基捷日被異教徒圍攻，但就在這個生死存亡的關頭，整座城市突然消失在湖底，致使圍城的韃靼人全部淹死。

幾個世紀以來，這個傳說和其他的民間故事混雜在一起，這些故事里有隱藏在地下的城市和修道院，有神奇的海底王國和寶藏，也有民間英雄伊利亞·穆洛梅茨的傳奇。但18世紀初，舊禮儀派教徒把這些傳奇通俗化，它們才在19世紀廣為流傳。例如在舊禮儀派的版本里，基捷日的故事是一個關于真正的基督教俄羅斯被反基督徒掩蓋的寓言。但在農民中間，它變成一個對國家教會之外的純凈精神世界的寄托。整個19世紀，成千上萬的朝圣者來到斯沃特羅亞湖設立祭壇，滿懷希望地祈求基捷日能夠從湖中重現以前的榮光。氣氛最熱烈的時候是夏至，也是古老的異教節日伊凡·庫帕拉節（Kupala），那天成千上萬的朝圣者擠滿湖四周的樹林。作家季娜依達·吉皮烏斯1903年目睹了這一盛況，她描述說這里就像是一個“天然的教堂”，敬拜者三五成群地聚集在一起，他們把圣像貼在樹上，手捧蠟燭唱著古老的頌歌。[[20]](#20_4)

另外一個烏托邦信仰是彼樂地（Belovode）傳奇，這個故事和主流的宗教信仰相比毫不遜色，講述的是一個友愛、平等、自由的基督教徒團體，據說他們存在于俄國和日本之間的某個群島上。這個傳說是有現實基礎的，18世紀時，曾有一群農奴逃離西伯利亞阿爾泰地區的山地，之后再也沒有人見過他們，于是開始有流言傳說他們找到了上帝的應許之地。尤其是“流浪者派”更加熱衷于這個傳說，他們相信在已知世界的邊緣一定存在一個神圣的國度，還會前往西伯利亞尋找這樣的人間天堂。[[21]](#21_4)1807年之后，這個傳說的影響力變得更大，因為當時一個修士發表了一本彼樂地指南，他聲稱自己親眼看到過這個世外桃源，盡管書中對于它所處的位置語焉不詳，但也沒能阻止每年成百上千的農民騎馬、坐馬車或乘船前去尋找這塊應許之地。19世紀關于這場探險的最后記載，是有人傳說托爾斯泰曾到過彼樂地（一群哥薩克人還特意去找這位作家詢證真偽）。[[22]](#22_4)然而直到很久以后，彼樂地依然是人們心里揮之不去的夢想。畫家廖里赫對這個傳說很感興趣，他在20世紀20年代造訪阿爾泰地區，在那里他遇到了依然執迷于這塊神奇樂土的農民。

第二節

“我在奧普京修道院的隱居所停下，”果戈理在給A.P.托爾斯泰伯爵的信中寫道，“然后從那里帶走了我終生難忘的回憶。那里顯然有著神的恩典，從敬拜時一些外在的特征就能感受得到。我在其他地方從沒見過這樣的僧侶，通過他們每一個人我似乎都可以和上帝交流。”在人生最后的幾年，果戈理去過幾次奧普京修道院。在寺院靜謐的氛圍中，他為自己飽受困擾的靈魂找到了安慰和指引。他相信這里就是他窮盡一生所追求的神圣的俄羅斯王國。在離修道院數英里以外的地方，果戈理給托爾斯泰寫信說：“你可以在這里聞到寺院德行中的芬芳：一切都有治愈你的力量，人們的敬拜更加虔誠，彼此之間的友愛更加深厚。”[[23]](#23_4)

果戈理出身于烏克蘭一個虔誠的信徒家庭。他的父母在教會中都非常活躍，在家里他們也謹守所有的禁食和宗教信條。家庭中對宗教神秘主義的耳濡目染，影響了后來這位大作家的生活和藝術創作。果戈理父母的相識源于他父親在當地教堂中神的一次啟示：圣母瑪利亞出現在他面前，用手指著他身邊的一個女孩對他說，她將成為你的妻子，而后來事情真的就是如此。[[24]](#24_4)和他的父母一樣，果戈理并不滿足于僅僅遵守教會的教條。從很小的時候他就期待著能夠親身經歷神靈現身，以滿足他內心深處的渴求。1833年他給母親寫信說：

（在我小時候）我看待每一件事都是通過別人的眼睛；我去教堂要么是因為被要求去，要么就是被人帶去；但是我一到那就只能看見十字褡、神父和大聲咆哮的執事。我在胸前畫十字是因為我看到別人也都這樣做。但有一次——我現在依然能夠回憶起當時的每一個細節——我讓你給我講講審判日的故事，你講述得如此生動如此全面，等待著那些義人的美好事物是如此動人，而等待著那些罪人的永世折磨在你口中顯得如此恐怖，使我的身心都感受到震撼。這次經歷讓我日后中心有了崇高的思想。[[25]](#25_4)

跟托爾斯泰和陀思妥耶夫斯基不同，果戈理從來沒有對宗教產生懷疑。他晚年心靈上的煎熬也是因為懷疑自己在上帝面前是否能稱得上義人。但作家堅定的信仰并不從屬于任何教會。從某種程度上說，就像他自己也承認的，他的信仰和新教徒十分接近，他更相信個人與耶穌基督之間的關系。[[26]](#26_4)不過從1836年到1842年，果戈理在羅馬生活期間，他與天主教傳統的關系也十分親密。之所以沒有選擇皈依羅馬教廷，用他自己的話說，就是在他看來兩種宗教之間沒有什么明顯差別：“我們的信仰和天主教是一回事，因此也就沒有必要從一個轉向另外一個。”[[27]](#27_4)在他從未發表的《死魂靈》的最終版本中，果戈理原本設想其中的神父一角兼具東正教和天主教的優點。他似乎一直在尋找一個能夠將所有人以基督徒之間的友愛聯結在一起的精神教會。在奧普京修道院，他認為自己找到了這一理想的“俄羅斯靈魂”。

果戈理的小說是他精神探索的舞臺。和許多學者的觀點相反，果戈理其實并不存在所謂早期“文學作品”和晚年“宗教作品”之間的割裂，盡管他后期對宗教表現出更明顯的興趣。果戈理所有的創作都有著神學上的重要意義——它們確實開辟了一個賦予小說和宗教啟示同等地位的民族傳統。他的許多故事都應該當作宗教寓言來讀。那些古怪奇特的人物并不有意再現現實——不如說是一種圣像，給世人以啟示。這些人物讓人思考另外一個世界，那里善與惡正在展開一場爭奪人類靈魂的戰爭。在果戈理早期的作品中，這種宗教象征大多寄托在圣經式的主題或非常隱晦的宗教隱喻當中。例如《外套》就呼應了圣亞加索（St.Acacius）的生活——他是一名隱士（和裁縫），在受到長老多年的虐待之后死去，后來這位長老懺悔了自己的罪過。這解釋了《外套》中主人公為什么叫阿卡基·阿卡基耶維奇——他是圣彼得堡一名卑微的公務員，被人搶去了一件珍貴的外套，最后凄慘死去，死后成為幽靈到城里復仇。[[28]](#28_4)在《欽差大臣》（1836）失敗之后——作者創作這部戲劇的本意是要作為一篇道德寓言，但大眾卻把它當作諷刺喜劇——果戈理決定在創作中讓自己傳達的宗教信息更容易理解。此后他將全部精力投入到一部三段式小說《死魂靈》的創作中。這是一部但丁《神曲》般的史詩，俄羅斯的天命在最后得以揭示。俄國鄉村的各種缺點在小說最終僅完成的第一章（1842）中被暴露出來，而在未完成的第二、第三章中，作者本想通過描寫崇高的、“真實存在的俄羅斯靈魂”來否認這些缺點。主人公乞乞科夫在農村騙取瀕死的鄉紳和他們死去的農奴（或“魂靈”）的身份，從政府獲得大量錢財。但即使這樣一個惡棍，隨著果戈理創作主題轉向基督的愛和手足情誼這種斯拉夫式理想，乞乞科夫最后也被上帝拯救，成了一個地主。這部“史詩”的整個概念就是俄羅斯的“再生”，以及它精神上在“人類通往完美的無盡階梯上”不斷地向上攀登——這也是他從《圣經·創世記》中借鑒的雅各布天梯的故事。[[29]](#29_4)

果戈理關于神圣異象的靈感來自他所擁護的斯拉夫派人士，他們夢想著俄國能夠成為純潔基督徒的神圣聯合之地。果戈理對缺乏靈魂、個人主義盛行的現代社會滿懷擔憂，斯拉夫派的思想對他而言自然充滿吸引力。其根源是俄國教會作為一個充滿友愛的自由基督徒團體，正如神學家阿列克謝·霍米亞科夫在19世紀30年代到40年代所勾畫的概念——一種“自由的統一體”（sobornost，來自俄語sobor，指代“大教堂”和“集會”）。阿列克謝·霍米亞科夫這個概念來自一套神秘主義理論。他說，信仰不能通過理性獲得，必須通過親身體驗，從內心深處感受基督的真理，而不是靠教條和律法。真正的教會不能規勸或者強迫人們成為信徒，因為除了基督的愛以外，任何人都沒有這個權力。作為一個自由選民的群體，它只存在于基督愛的精神之中，正是這種愛將虔誠的人和教會聯系在一起，也只有這種精神是他們虔誠的保證。

斯拉夫派相信真正的教會是俄羅斯式的。跟西方通過律法和僵化的等級制度（例如設置教皇）來行使自己權威的教會不同，他們認為，俄國的東正教是真正的精神共同體，而基督是他們唯一的領導。毫無疑問，斯拉夫派對俄國教會抱有批判態度，認為他們和沙皇政府間過于親密的關系已經削弱其精神屬性。斯拉夫派支持一個社會性的教會，有些人或許會稱之為社會主義者的教會，這使得他們很多關于信仰的文章都被政府查禁（阿列克謝·霍米亞科夫的神學作品直到1879年之后才得以出版）。[[30]](#30_4)斯拉夫派是農奴解放運動的堅定信徒：因為只有精神和身體完全自由的個人才能組成俄羅斯式的真正教會。他們相信俄羅斯人民擁有基督徒的精神，而正是這種精神造就了真正的教會。斯拉夫派相信只有俄羅斯人民才是世界上真正的基督徒，他們農村公社的集體生活（一種“基督徒真愛與友愛的結合”），他們溫和謙遜的品質，他們吃苦耐勞的精神，以及為了更高的道德追求犧牲個人自尊的意愿，而這種更高的追求就是公社、國家和沙皇。憑借這些基督徒的品質，俄羅斯已遠遠不止是一個民族——他們身上扛著對世界的神圣任務。用阿列克謝的話來說：“俄羅斯人民已不僅僅是人民，而是全人類。”[[31]](#31_4)

這就是關于“俄羅斯靈魂”的構想，果戈理打算在《死魂靈》的第二、第三部分來描述它，人們認為它是將要拯救基督教世界的普世精神。民族之魂或民族精髓的概念在浪漫主義時期十分常見，但果戈理是第一個給“俄羅斯靈魂”賦予了救世含義的人。這一概念源自德國，在那里像弗里德里希·謝林這樣的浪漫主義者創造了民族精神的概念，用以將本國的文化與西方文化區分開來。19世紀20年代，謝林在俄國享有神一般的地位，他關于精神的概念被那些想要將俄國與歐洲區分開的知識分子奉為圭臬。作為謝林在俄國的頭號門徒，奧多耶夫斯基公爵聲稱，西方人為了追求物質進步，已經將靈魂賣給了魔鬼。“你的靈魂已經變成一臺蒸汽機，”他在小說《俄羅斯之夜》（1844）中寫道，“在你身上我看到的是螺絲釘和齒輪，而看不到生命。”現在只有俄國和她年輕的靈魂可以拯救歐洲。[[32]](#32_4)這印證了一個規律，就是像德國和俄國這樣在工業化進程中落后于西方的國家，更容易產生民族之魂這樣的概念。這些國家在經濟上的缺失，可以通過其保持原生態鄉村中的精神美德找回一點平衡。民族主義者認為淳樸的農民身上具有創造性的自發性和友愛精神，而這些品質在西方資產階級文化中早已經消失不見。在18世紀最后的幾十年間，俄羅斯靈魂的概念在這種模糊的浪漫主義思想中開始發展起來。彼得·普拉維利希科夫的論文《論俄羅斯靈魂的內在特質》（1792）提出了一些觀點，例如俄國有一種自然的創造力，要比西方的科學有更大的潛力。這位劇作家被這種民族自豪感沖昏了頭，甚至斷言俄國有許多看似不可能的第一：

我們以為農民發現了連希波克拉底（古希臘名醫）和加侖（希臘解剖專家、內科醫生和作家）都沒有發現的藥酊。阿雷克西沃村子里的正骨醫生在外科手術的領軍人物中十分出名。庫利賓和來自特維爾地區的機械師索巴金在機械技術方面都技藝高超……俄國人無法發現的東西，對于全人類來說將是永遠的未知。[¶](#P_9)[[33]](#33_4)

在1812年勝利之后，關于農民靈魂的概念以及他們無私的美德和自我犧牲的精神，開始與俄羅斯將是西方的救世主的說法聯系起來。這是果戈理最初在《死魂靈》中所擔負的使命。在更早的《塔拉斯·布爾巴》中，果戈理將俄羅斯靈魂歸因于一種只有俄國人才能感受到的愛。“沒有哪種感情比這樣的同志情誼更加神圣的了！”主人公塔拉斯·布爾巴對他的哥薩克族人說：

父親愛自己的孩子，母親也愛自己的孩子，孩子則愛著自己的父母。但兄弟們，這并不完全相同，就連野獸也愛自己的孩子。然而精神上而不是血緣上的緊密聯系，是只有人類才有的。別的國家也有志同道合的同志，但和俄國土地上的友愛相比就不算什么了……兄弟們，俄羅斯靈魂的熱愛，并不是只用頭腦或者你身體的某一部分，而是用上帝所賜予你的一切去愛。[[34]](#34_4)

果戈理與斯拉夫主義者靠得越近，越相信這種基督徒間的友愛是俄國帶給世界的獨特啟示。在《死魂靈》第一章最后令人難忘的三駕馬車（troika）一段中，果戈理曾透露過關于“俄羅斯靈魂”天啟般的圖景：

俄羅斯，你不也像這快得誰也趕不上的三駕馬車一樣奔馳嗎？只見大路在你輪下揚起塵土，橋梁被你震得隆隆作響，一切都被你超越而落在后面。過路行人被這種神奇的景象所驚駭，停下腳步問道：這是不是天上掉下來的閃電？這令人震戰的狂奔意味著什么？喂，駿馬呀，駿馬，你們有多么了不起！你們的馬鬃里是不是帶有旋風？你們的每根血管里是不是帶有敏銳的耳朵？一聽到天上傳來熟悉的歌聲便一齊挺起紅銅板的胸膛，幾乎蹄不沾地在半空中飛馳，身子變成一條線，只有得到神的鼓舞你們才會跑得這么快！俄羅斯，你要奔向何方？請給個回答。你不肯回答，只是鈴兒發出美妙的聲響；空氣被風撕成碎片，呼嘯不停；大地上的一切從旁邊掠過，所有其他民族和國家都側目而視，退到一旁，為她讓路。[\*\*](#_254)[[35]](#35_4)

基督徒之愛的“俄羅斯準則”——果戈理將在第二、第三部分揭示——旨在將人類從西方世界自私的個人主義中拯救出來。正如赫爾岑在讀完果戈理這部小說之后評論的那樣，“俄羅斯的靈魂中隱藏著巨大的潛力”。[[36]](#36_4)

果戈理在這部小說上花的精力越多，越覺得揭示“俄羅斯靈魂”中的神圣真理是自己肩上所背負的使命。“上帝只賜給我完成并發表第二部分的力量，”他在1846年給詩人尼古拉·亞齊科夫的信中寫道，“然后他們會發現我們俄國人身上有很多他們猜都猜不到的東西，而這些我們自己并不愿承認。”[[37]](#37_4)果戈理想從寺院中尋求神的啟示——他相信俄羅斯的靈魂就藏在這里等待被發現。他最敬佩奧普京修道院中隱士的一點就是，他們對于掌控自身欲望以及洗涮自己靈魂罪過的能力。他認為這種自律精神就是解決俄羅斯精神頑疾的良方。這次又是斯拉夫主義者將果戈理帶到了奧普京修道院。基列耶夫斯基在19世紀40年代曾多次去那里拜訪瑪喀里神父，兩個人整理了派西神父的生平，并將早期教父的作品由希臘語翻譯過來。[[38]](#38_4)和他之后所有斯拉夫主義者一樣，基列耶夫斯基相信奧普京修道院的隱士是東正教古老精神傳統的真正象征，這里是“俄羅斯靈魂”最活躍的地方，當果戈理從國外回到莫斯科，那時出入沙龍的全是奧普京修道院的信徒。

《死魂靈》被當作一部有宗教指導意義的作品。它的寫作風格帶有強烈的以賽亞精神特質——以賽亞在《圣經》里預言了巴比倫王國的覆滅（在創作《死魂靈》第二部分的時候，果戈理在他的信件中經常引用這一景象）。[[39]](#39_4)果戈理在絞盡腦汁創作這部小說時，也沉浸在自我預言的宗教狂熱之中。他埋頭研究7世紀西奈半島神學家約翰·克利馬科斯的著作，后者主要論述一個人靈魂純凈以及攀登通往完美精神世界的階梯（果戈理在給一個朋友的信中使用了這一場景，他說自己還在階梯的最底端）的必要性。[[40]](#40_4)果戈理唯一的安慰來自不停地禱告，他相信從中可以獲取完成創作《死魂靈》這一神圣任務的精神力量。“為我祈禱吧，以耶穌基督的名義，”他在1850年給奧普京修道院的菲拉雷特神父的信中寫道：

請尊敬的修道院院長，請主里所有的弟兄姐妹，請那些最虔誠也最熱衷禱告的信徒，請他們為我代禱。我所選的是一條艱難的道路，沒有上帝每天每時每刻的幫助，我的任務不可能完成，我的筆動都動不了……慈愛的上帝，他有成就一切的權柄，能把我這樣像煤炭一樣黑的作家，變成一個純潔無瑕只開口談論圣潔與美妙事物的人。[[41]](#41_4)

問題是果戈理沒有辦法描繪出這樣一個圣潔的俄國，這樣一個滿是基督徒情誼的王國——而他將這視為自己的天授使命。所有俄國作家，即使那些最有想象力的，也無法描繪出這樣一個地方——或者說，沒有一處能滿足作家吹毛求疵的要求。無論他如何努力去賦予筆下的俄國主人公理想的形象——一幅俄羅斯靈魂的圣像，如果你愿意這么說的話——果戈理對現實的觀察，讓他總是忍不住將人物原型身上奇奇怪怪的特點嫁接到他們的形象之上。當他對自己打上宗教光輝的做法感到絕望的時候，他寫道：“這一切只不過是一場夢，只要一個人轉而關注它在俄國的真實情況，這場夢就碎了。”[[42]](#42_4)

意識到自己在小說上的努力失敗之后，果戈理轉而試圖在《與友人書信選》（1846）中表達自己的觀點。書中的內容是關于俄國自身神圣原則的迂腐道德說教，本來這些文章是想用來做《死魂靈》未完成部分的某種意識形態意義上的前奏。果戈理宣稱俄國的救贖在于每個獨立公民精神上的革新，但是他卻沒有觸動現有的社會體制。他忽略了農奴制與專制國家的問題，可笑地宣稱只要兩者能遵守基督徒的信條，它們的存在則是完全可以接受的。進步分子被徹底激怒了——這是對他們關于進步的神圣理想、關于人民事業的政治承諾的背叛。在1847年的一封公開信中，作為一名現實主義者和政治改革的支持者，別林斯基對他曾經擁護（或許是誤解）的果戈理，展開一場毀滅性的攻擊：

是的，我曾經愛過你，曾經用我對自己國家血緣般緊密的感情愛過你，我把你當作國家的希望、榮耀和驕傲，視你為這個國家通往良知、進步與發展道路上的領路人……俄國的出路不在神秘主義，不在禁欲主義，也不在于虔誠的心，而是如你所說的，在于教育、文明以及文化。這個國家不需要說教（她已經聽了太多），也不需要祈禱（她已經念了太多），她需要的是人民尊嚴的覺醒，這種自尊已經丟在污泥里埋了幾百年。[[43]](#43_4)

同樣致力于改革的斯拉夫主義者，也絕望地放棄為果戈理辯護。謝爾蓋·阿克薩科夫給果戈理寫信說：“我的朋友，如果你的目的是制造一出丑聞，或者讓你的朋友和敵人聯合起來反對你，那么恭喜你，你成功了。如果這部作品是一個玩笑，那你也讓所有人大跌眼鏡：每個人都被弄迷糊了。”[[44]](#44_4)甚至連果戈理在奧普京修道院的精神導師，瑪喀里神父，也無法支持這部書信選。這位長者認為果戈理沒有理解謙卑的必要性。把自己當成了先知，然后瘋子般狂熱地祈禱，卻沒有搞清楚何為真理，也并沒有從圣靈身上獲得任何的啟示。“這對于信仰來說是不夠的，”他于1851年9月寫信給果戈理說，“如果一盞燈想要發光，只擦凈它的玻璃是不夠的：燈里還必須點上蠟燭。”[[45]](#45_4)瑪喀里神父也不認可他對社會的無為主張。奧普京修道院的精神感召就是要緩解窮人的痛苦。瑪喀里神父的批評對于果戈理來說是一次致命打擊，從這時候起，他應該已經認識到這些批評是中肯的：他的內心確實沒有受到神的感召。他在收到瑪喀里神父的信之后，就斷絕了和奧普京修道院的所有聯系。他意識到自己想要成為一名預言式作家的神圣任務已經失敗了。他感覺自己在上帝面前毫無價值，開始想絕食。他吩咐自己的傭人燒毀自己未完成的作品手稿，然后安心赴死。1852年2月24日，時年43歲的果戈理，在死前的最后一句話是：“給我拿一把梯子，快！一把梯子！”[[46]](#46_4)

第三節

別林斯基在給果戈理的信中承認，俄國農民對上帝充滿了虔誠的敬畏，“但他們在禱告時也沒忘了抓癢癢”。他還談到了圣像：“圣像是用來禱告的，不過你也可以用它來當鍋蓋。”這位評論家總結說：“如果認真觀察你會發現，俄國人的天性是信奉各種偶像的無神論者，并沒有真正的信仰可言。”[[47]](#47_4)

對于所謂農民靈魂中的基督本性的質疑，絕不僅僅局限于以別林斯基為代表的社會主義知識分子。教會本身也越來越受到農民粗野且表現得沒有信仰的困擾。教區神父描繪了農村地區對宗教無知的慘淡景象。I.S.貝利欽在19世紀50年代寫道，“每一百個男性農民中”——

最多只有一個會經常閱讀《信經》，最多兩三個會頌短禱（當然，至于自己所念的東西到底是什么他們根本也不關心）。每一千個男人中，最多只有兩三個人知道十誡的內容；至于女人，我們甚至什么都不用說了。這就是所謂的東正教俄國么？簡直太丟人了！那些偽君子竟然還說什么俄國是最后一塊宗教凈土，實際上在俄國，三分之二的人根本都不知道信仰為何物！[[48]](#48_4)

對于教區神父來說，想要讓農民了解信仰的內涵無疑是一項艱巨的任務——甚至比讓他們抵抗來自城市的世俗觀念更難。其中一部分原因是就連神父也大多是文盲。大部分神父只是子承父業罷了。他們在農村長大，很多人除了在本地的教會學校上過幾年學以外，沒有接受過任何教育。在農民眼里這些神父的地位也不怎么高。農民視他們為貴族和政府的仆人，他們那普通甚至可以說是寒酸的生活條件也很難贏得農民的尊重。憑借政府發放的一點微薄的薪水，或者耕種教會自有的小塊田地，神職人員很難維系自己的生活。他們的收入很大程度上依賴于宗教服務——主持一場婚禮差不多一個盧布，主持一場葬禮一瓶伏特加——如此一來，在農民眼里，他們更像是做法事賺錢的生意人，而非他們信仰上的精神指引。窮酸的農民和以貪婪聞名的神父經常會為了一點費用長時間地討價還價，結果讓新娘子在教堂站著等上幾個小時，或者讓人死了幾天都不能下葬，直到雙方在價碼上達成一致為止。

在這種毫無穩定可言的生活狀態下，神父不得不在教會所宣揚的基督信仰與農民生活半迷信的異教風俗之間不停搖擺。他們會用圣像、蠟燭和十字架為農民驅魔，因為農民相信這些惡靈會給牲畜和莊稼下咒，讓婦女不孕不育，給家庭帶來災難或疾病，或者作為亡靈在他們家里陰魂不散。相較于堅定的斯拉夫主義者和虔誠的舊禮儀派教徒，俄國農民從來都和真正的東正教信仰若即若離，他們只是披上一層薄薄的基督教外衣罷了。誠然，每個俄國農民都會投入極大的精力表現自己的基督徒形象。他們不停地在胸前劃十字，每一兩句話都以贊美神結尾，總是嚴格遵守四旬節的禁食規定，在宗教節日一定會去教堂，他們甚至會時不時去圣壇參加朝圣。他們首先自認為是“東正教徒”，然后才是“俄國人”（是不是俄國人似乎也沒那么重要）。確實，如果一個人可以穿越時空回到19世紀的俄國農村，詢問當地居民問他們是誰，那么他們八成會回答說：“我們是東正教徒，我們就來自本地。”農民的宗教信仰和教會神職人員書本中的基督教相隔甚遠。由于基本都是文盲，19世紀的俄國農民對《圣經》中的福音書知之甚少，因為當時也沒有在農村地區布道的傳統。即使是識字的農民，也很難接觸到俄國的《圣經》（俄文版《圣經》全本直到19世紀70年代才得以出版發行）。上帝的禱語和十誡對于普通農民來說是完全陌生的。他們頭腦里只有模糊的天堂和地獄的概念，毫無疑問，他們期冀通過對教會教條終身的嚴格遵守，最后使自己的靈魂得救，而其他抽象的概念完全如天書一般。他們認為上帝就是一個人，無法理解他那所謂無形的圣靈存在。高爾基在《我的大學》（1922）中描述了他在喀山附近的農村遇到的一位農民——

這位農民認為上帝是一個高大英俊的老者，是宇宙智慧的主宰，但是上帝無法征服罪惡，因為“他沒有辦法同時去那么多地方，而且到處都有新的壞人出生。不過當然，最后他還是會取勝。但是我真的沒有辦法理解耶穌基督！我認為他的存在沒有什么必要嘛。既然有了上帝就已經足夠了。但現在又來了一個！他們管他叫圣子。他是上帝的兒子又會怎么樣。上帝還沒有死，至少我是這么覺得”。[[49]](#49_4)

農民也是這么看待圣徒和民間神靈的：實際上在農民半基督半異教的信仰當中，這兩者密結合或者可以互換。在農民家里，他們會在圣像的后面放上一束大麥，來祭祀正午女神（Poludnitsa）這個民間的豐收之神；而草藥保護神弗拉斯（Vlas），在信仰基督后則變身為圣瓦拉西斯；好運之神拉達（Lada，俄國人在出行時往往會向此神祈福）在農民的婚禮歌曲中則和圣喬治與圣尼古拉一同出現。在俄國教會內部，也有將民間神靈基督化的情況。俄國信仰的核心對母性著重強調，這一點在西方并不存在。天主教的傳統是突出圣母瑪利亞的圣潔，而俄國教會則是強調瑪利亞的神圣母性——所謂的“俄羅斯母親”（Bogoroditsa）——正是這一點奠定了俄國人宗教儀式中三位一體的概念。從圣像的呈現手法能輕易看出這種對于母性的崇拜，圣母的臉龐總是親密地和圣嬰的頭緊貼在一起。這似乎是俄國教會有意識地結合了異教中對送子女神（Rozhanitsa）以及古斯拉夫信仰中的“大地母親”，也就是廣為人知的母神莫格西（Mokosh）的崇拜，而正是從母神莫格西信仰中衍生出了“俄羅斯母親”的概念。[[50]](#50_4)農民信仰中最古老的形式，實際上是俄國人對土地的崇拜。

俄國東正教的禮儀和裝飾也直接受到異教風俗的影響。例如從16世紀開始，俄國教會的十字架游行是圍著太陽沿順時針方向行進的（和西方教會一樣）。在俄國人的認識中，這被看作對輪舞的模仿，而輪舞中沿著太陽的方向是為了召喚它巨大的能量（最遲至19世紀，俄國農民中依然有朝太陽的方向耕種會帶來好運的寓言）。[[51]](#51_4)俄國教堂的洋蔥圓頂也是對太陽的模仿。它內部的“天頂”或者天花板上，通常會把三位一體真神畫在太陽的中間，周邊散發出十二道圣徒的光芒。[[52]](#52_4)中世紀的俄國教堂和宗教經文中經常會出現植物花紋和其他裝飾，例如玫瑰花環、長菱形、萬字符、花瓣、半月形和樹等，這都是來自異教中的萬物有靈崇拜。毫無疑問這些花紋和符號早已經失去了最初的宗教象征意義，但是它們在19世紀民間設計中（比如木雕和刺繡）高頻率的再現，意味著它們在農民的意識中依然是一個通往超自然世界的窗口。

刺繡的手絹和束帶在農民文化中有神圣的功用——在農民家中“神圣屋角”上掛著的圣像周圍通常都懸掛著這些刺繡品——每種花紋、顏色和裝飾在不同的儀式中都有著不同的象征意義。例如螺旋紋象征著創世紀（“大地開始扭曲，然后就出現了”，農民這樣說道）。[[53]](#53_4)紅色有著神奇的力量：在神圣的儀式上，紅色是束帶和手帕的專用顏色。俄語中的“紅色”（krasnyi）是和“美麗”（krasivyi）聯系在一起的，這也解釋了“紅場”的名字以及其他許多事物的源由。紅色也是象征孕育的顏色——因為懷孕被看作神的恩賜。人生的每個階段都有不同的束帶。剛出生的嬰兒要用束帶綁上，男孩子會被贈與一根“童男帶”，新婚夫婦則會纏上刺繡的麻布束帶。按照習俗，懷孕的婦女在生產之前要踩上一條紅束帶。[[54]](#54_4)逝者在下葬的時候戴上一條陪葬的束帶是非常重要的，最好是他出生時候系著的那根，這象征著一場生命的輪回，他的靈魂可以回到神靈的世界去了。[[55]](#55_4)根據民間傳說，魔鬼害怕系著腰帶的人；不系腰帶會被看作來自地下世界的人。因此俄國的魔鬼和美人魚都被描繪成不系束帶的形象。巫師在做法事時，會解去腰帶，和神靈世界通靈交談。

這些古老的異教習俗絕不只在農民中流傳。很多都發展成了民族傳統，甚至在以緊跟現代思潮為自豪的上層社會，也能覓得這些習俗的蹤影。普希金的歌劇《葉甫蓋尼·奧涅金》中的拉林家族就是這方面的一個典型例子：

他們保持著古老的風習，

日子這樣過得平平靜靜；

在那吃大葷的謝肉節里，

照例要吃俄國的薄餅；

他們每年總要齋戒兩遍；

他們愛打團團轉的秋千，

愛圓舞、愛聽圣誕節小調，

逢到降靈節謝主的祈禱，

一邊打著呵欠想要睡覺，

這時候他倆也往草束

灑幾滴眼淚以表示感傷。[[56]](#56_4)

在俄國這類情況并不罕見——貴族家庭一方面嚴格遵守教會的各種規定，另一方面兼顧那些被歐洲人視為農奴階級糟粕的異教迷信傳統，兩者沒有矛盾。算命這類游戲和儀式在貴族中司空見慣。有的家庭會花錢請術士來解夢，有些人則會讓家里的女仆通過茶葉的紋理解讀所預示的運程。[[57]](#57_4)圣誕節期間的算命大會是一項非常嚴肅的活動，據安娜·勒隆回憶，它是跨年守夜活動的一部分：

每逢跨年都會有一場通宵守夜和祈福的活動。九點鐘吃晚飯，然后大家會在餐廳算命，我們用洋蔥做成十二個空杯子——每個代表一個月份——然后在挖空的洋蔥里撒上鹽。我們在洋蔥杯上標注月份，在桌子上擺成一圈。我們這些小孩能分到兩個杯子，我們在里面倒上水，然后加入一些蛋清。新年的第一天早晨，我們起床后的第一件事就是先到滿是洋蔥味的餐廳來查看我們的杯子，這時杯子里的蛋清都變成了神奇的形狀——教堂、高塔或者城堡——我們就會嘗試給這些形狀賦予一些美好的含義。大人們則會通過查看洋蔥杯里的鹽巴是不是保持干燥，來預測明年哪個月會下雨下雪，哪個月會干旱。人們非常嚴肅地看待這件事情，還會拿筆記下觀察的結果。我們也會預測在收割稻谷時會不會下雨。然后我們會把這些收拾干凈，生起爐子，把所有的窗戶都打開，點上一種能夠散發出特別香味的粉末。那天上午我們不用去教堂，可以在家玩玩偶，廚房里的傭人們還會給我們一些宴會上的食物。[[58]](#58_4)

農民的迷信活動在貴族階層中也十分常見，甚至那些對農民任何習俗都嗤之以鼻的家庭也是如此。例如斯特拉文斯基，他是個純粹的歐洲紳士，但卻一直佩戴著一個出生時得到的吉祥物。佳吉列夫則是從他的農民保姆那里繼承了許多迷信思想。他不喜歡拍照；當看到有人把他的帽子放在桌子上時他會非常介意（這意味著他會損失錢財），放在床上也不行（這意味著他會生病）；看到一只黑貓，即使是在巴黎的香榭麗舍大街，也會讓他滿心恐懼。[[59]](#59_4)

無疑那些農民保姆是這些迷信思想的主要來源，她們在這些紳士的成長過程中扮演了極其重要的角色，以至于他的下意識活動中出現的不是教會的各種教條，而是保姆的那些話語。例如在普希金的成長過程中，東正教的影響微乎其微。他被教育要禱告，也會去教堂；除此以外他是一名堅定的伏爾泰式知識分子，一輩子至死不渝地堅持啟蒙主義的信仰。[[60]](#60_4)但是他從他保姆那里繼承了許多來自中世紀的迷信思想。當一位算命先生告訴他，他會被一名高個子的金發男人殺死后，他幾乎被這種不祥之兆給擊垮（最后這個預言也成真了）。另外普希金對野兔的迷信也非常出名（這在一定意義上挽救了他的生命，1825年他在自己普斯科夫[††](#_255)莊園附近的路上看到了一只野兔，這讓他對前往圣彼得堡加入元老院廣場十二月黨人的行動產生了懷疑）。[[61]](#61_4)

對于死亡的迷信在貴族中尤其盛行。果戈理在自己的信件中從來沒有使用過“死”這個字，唯恐它會給自己帶來殺身之禍。實際上很多人都有類似看法。這或許也是為什么托爾斯泰《伊凡·伊里奇之死》那些對死亡的精彩描述，以及《戰爭與和平》中安德烈之死的段落，用一個中性的“它”來指代死亡這件事。[[62]](#62_4)對死亡充滿恐懼的柴可夫斯基也有著同樣的迷信（那些聲稱他通過自殺來掩蓋自己是個同性戀者的人，通常忽視這一點）。在這位作曲家面前，他的朋友們都會盡量避免提到類似“墳墓”“葬禮”之類的字眼，以免他受到太大的刺激。[[63]](#63_4)

東正教徒、異教崇拜，還是理性主義者——一個受過教育的俄國人可以兼有數種信仰。作為一名俄國人就要具備處理這種內心沖突的能力，并將這種矛盾轉化為對生活的體察入微，一種與他人完美地和諧共處的生活態度和生活方式。比如斯特拉文斯基，雖說他比大部分人都要善變，但最終仍于20世紀20年代在法國天主教找到了心靈的歸屬。不過與此同時，他在感情上也比任何時候都更親近俄國教會。從1926年起，他就開始定期前往巴黎的東正教堂做禮拜；他在巴黎的家收藏許多圣像，虔誠地進行個人敬拜；他甚至還計劃在家里建造一座俄國教堂。這種結合彼此并不沖突——至少對他自己來說是這樣。確實，對于斯特拉文斯基這樣的世界主義精英分子來說，同時保持著幾種不同的信仰是非常普遍的現象。有些人傾向于羅馬教會，尤其是那些認為與國家至上的俄國教會相比，超越民族國家的羅馬教廷與自己的世界觀更加契合的人（例如季娜伊達·沃爾孔斯卡婭，她在19世紀30年代移居到意大利）。另外一些人則是投入到路德教派之中，這些人和許多貴族一樣，通常都帶有德國血統。很難講這種復雜的宗教意識的進化過程中間哪些方面起了更加重要的作用，是這些貴族成長過程中相對薄弱的宗教背景，導致他們的頭腦中留下了包容其他信仰的空間，還是這一階級中多國文化的影響，但不管怎么說，它創造了一種比我們頭腦想象中虛構的“俄羅斯靈魂”更加復雜的文化。

第四節

1878年，陀思妥耶夫斯基第一次走進了奧普京修道院，這一年他到此造訪數次。這段時間是這位作家生命中一段痛苦的時期。他最心愛的孩子阿列克賽（阿廖沙）剛剛因為癲癇去世，而這種病正是從他身上遺傳的。在妻子的敦促下，陀思妥耶夫斯基來到奧普京修道院，尋求心靈上的安慰和指引。當時這位作家正在創作自己的最后一部著作《卡拉馬佐夫兄弟》（1880），他這本書最初的構思是準備寫成一本關于孩子和童年的小說。[[64]](#64_4)在奧普京修道院的經歷后來在小說多處場景中重現，書中佐西馬長老關于教會的社會愿景的長篇演講可以看作陀思妥耶夫斯基本人的內心獨白，它借鑒修道院內部的一些文章，其中一大部分幾乎是逐句照搬了塞德霍爾姆神父《萊奧尼德長老生平》（1876）一書。[[65]](#65_4)佐西馬長老的形象很大程度上是以阿姆夫羅西長老為原型塑造的，陀思妥耶夫斯基曾與阿姆夫羅西長老有過三面之緣，印象最深刻的一次是長老身邊有一大群專程前來修道院拜訪他的朝圣者。[[66]](#66_4)陀思妥耶夫斯基被長老的人格魅力深深打動，在小說前面部分的一章“虔誠的農村婦女”中，他重現了一個把我們帶往俄國信仰的核心場景。佐西馬長老是這么安慰一個同樣因為失去幼小的兒子而備受悲傷折磨的婦女：

“這一位可是遠道而來的！”他指著一個還完全算不上年老、卻干癟得只剩皮包骨的女人說。那女人的臉不是一般的曬黑，而是徹底變黑，她跪倒在地，目不轉睛地注視著長老，她的眼睛里有一股狂亂的邪氣。

“老遠來的，老爺子，老遠來的，離這兒有三百里地。老遠哪，神父，老遠哪！”那女人拉長聲調說，腦袋不緊不慢地左右搖晃，手掌托著一邊腮幫子。她說話像是在哭親人。

老百姓的悲痛有長期積在心中默默忍受的；它深沉內向，無聲無息。但也有向外宣泄的悲痛；它會以眼淚的形式迸發出來，從那一刻起便轉為連帶哀訴的號哭。這種悲痛尤其多見于女人。但它并不比無言的悲傷好受些。號哭只能痛快于一時，其代價則是進一步刺激和撕裂心中的創傷。這樣的悲痛甚至不愿別人給予安慰，它自知無法解脫，索性以痛攻痛。號哭只是一種不斷刺激創傷的需要。

……

“你為什么哭？”

“心疼兒子啊，老爺子，他都快三歲了，只差三個月就滿三歲了。我為兒子傷心，神父，為兒子。那是剩下的最后一個兒子，我跟尼基圖什卡有過四個孩子，可我們家留不住孩子，好人哪，留不住哇。頭仨我埋了，倒也不怎么心疼他們，可這最后一個我埋了以后老是忘不了。他就像站在我前面似的，總不走開。把我的心都熬干了。我瞅著他的小睡衣、小襯衫、小靴子，忍不住放聲大哭。我把他留下的東西一件件全都擺出來，瞅著瞅著，就哭起來了。我對我的丈夫尼基圖什卡說：當家的，你讓我出去燒燒香、求求上帝吧。他是個馬車夫，我們不窮，神父，不窮，我們趕自己的馬車載客，馬是自己的，車也是自己的。可如今我們還要它干嗎？我不在家，我的尼基圖什卡就整天喝酒。我知道他一定會的，過去也是這樣：我只要一轉身，他就管不住自己。而如今我壓根兒不去想他。我離家已經兩個多月。我把他忘了，我什么都忘了，也不想記起來；往后我跟他還有什么奔頭？我跟他算是完了，我所有的親人都完了。如今我也不想瞅瞅自己的房子和自己的家產，反正我是什么也瞅不見的了！”

“聽著，大嫂，”長老說，“古時候有位大圣人，一天在寺院里看見一個像你這樣做母親的在哭，因為她唯一的小孩也被上帝召去了。大圣人對她說：‘莫非你不知道，這些小孩在上帝的寶座前面膽兒有多大？天國里甚至沒有比他們的膽兒更大的。’他們對上帝說：“主啊，你把生命賜給了我們，可是我們剛睜眼看到生命，你又把它從我們身上拿回去了。”他們就是不怕，硬是向主請求，于是上帝立刻賜給他們天使頭街。所以，‘你做母親的應該高興才是，不要哭泣，你的孩子此刻也在上帝身邊位列天使。’古時候圣人對失去孩子而哭泣的母親就是這么說的。他是一位大圣人，絕不會對她說假話……”

……

“……至于你的孩子，我要為他作安魂祈禱。他叫什么名字？”

“叫阿列克塞，老爺子。”

“名字很可愛。是依圣徒阿列克塞取的吧？”

“對，老爺子，對，正是依圣徒阿列克塞取的名！”

“多好的圣人哪！我一定為你的孩子祈禱，大嫂，我也要在禱告中提到你的悲哀，還要祝愿你的丈夫健康。不過，你撇下他不管可是罪過。回到你丈夫身邊去，好好照看他。你的孩子要是從天國看到你拋棄他的父親，他將為你而哭泣；你為什么要擾亂他的辛福呢？要知道他還活著，活著，因為靈魂是永生的，他雖不在家里，可是他總在你身邊，只不過看不見罷了。倘若你說你恨自己的家，那他怎么能進家門呢？倘若不能看到你們倆——父親和母親——在一起，那他上門去找誰呢？眼下你老是夢見他，覺得很痛苦，可是將來他會給你送去寧靜的好夢。回到你丈夫身邊去吧，大嫂，今天就動身。”[‡‡](#_256)[[67]](#67_4)

陀思妥耶夫斯基對信仰充滿了渴望。但如果說自己小孩的死是神的計劃的一部分，那他完全無法接受這樣的現實。在他創作《卡拉馬佐夫兄弟》那段時間所做的筆記里，寫滿了他對當時媒體報道中孩童所遭受的殘酷待遇的悲憤評論。其中一個真實的故事出現在《卡拉馬佐夫兄弟》有關上帝的論述之中。故事講述的是一個將軍的獵狗被他莊園上一個農奴小孩扔的石頭給砸傷了，將軍就把小孩抓了起來，在其他圍觀的村民面前將他扒個精光，不顧孩子絕望的母親苦苦哀求，讓一群兇猛的獵狗將這個孩子撕得粉碎。這起事件借伊凡之口講出，他是卡拉馬佐夫三兄弟中的理性主義哲學家，他向在寺院做見習修士的弟弟阿廖沙解釋自己為什么不相信上帝的存在——如果上帝的真理允許這些無辜的小生命受到如此殘害：

“……我先在此聲明，全部真理不值這個價。說到底，我不愿母親與唆使獵狗咬死她兒子的兇手擁抱！……全世界有哪一個人能寬恕或有權利寬恕？我不要和諧，這是出于對人類的愛……”[§§](#SSSS_9)[[68]](#68_4)

在給一個朋友的信中，陀思妥耶夫斯基說伊凡的觀點是“無可辯駁”的。[[69]](#69_4)從人的道德感來說，對這樣的暴行如果沒有復仇的話是不可接受的，甚至連阿廖沙，這個想要以基督的寬仁之心為榜樣的忠實信徒，也同意將將軍槍斃。陀思妥耶夫斯基不僅是在這部小說，而是在他整個生命和全部藝術作品中，提出了這樣一個根本性的問題：如果上帝所創造的世界充滿了痛苦和折磨，那人還怎么信奉他？當一個人舉目觀看自己所生活的社會時，他注定會提出這個問題。上帝怎么會創造了俄羅斯呢？

用陀思妥耶夫斯基自己的話說，他來自一個“虔誠的俄國家庭”，“幾乎一出生就聽聞耶穌基督的福音”。[[70]](#70_4)福音書里的教誨一直是陀思妥耶夫斯基做人做事的核心，甚至在他19世紀40年代成為一個社會主義者之后也是如此，他所信奉的社會主義和基督的理想世界有著密切的聯系。他同意別林斯基的觀點，認為“如果耶穌基督來到俄國，那他一定會成為一名社會主義者”。[[71]](#71_4)1849年，陀思妥耶夫斯基作為一個激進地下運動組織的成員，在年輕的社會主義者米哈伊爾·彼得拉舍夫斯基圣彼得堡的家里集會時被捕。他的罪名是宣讀了別林斯基1847年寫給果戈理的一封非常著名的信（當時被查禁），信中攻擊了宗教，并呼吁俄羅斯進行社會改革。當時像陀思妥耶夫斯基這樣傳播或者閱讀這封信的手抄本都是被嚴格禁止的。陀思妥耶夫斯基和他的同志們被判處死刑，但到了最后一刻，他們在閱兵場等候槍決的時候，傳來了沙皇的特赦令。陀思妥耶夫斯基獲得減刑，改到西伯利亞勞動教養4年，之后作為列兵到西伯利亞的一個前線兵團服役。

陀思妥耶夫斯基在鄂木斯克監獄的幾年成了他一生的轉折點。他在這里每天和最粗魯最野蠻的普通老百姓面對面，這讓他認為自己獲得了對俄羅斯靈魂深處的特殊洞見。“不管怎樣，這段時間沒有白費，”他在1854年寫給弟弟的信中說，“我已經認識了俄國，或者至少說認識了她的子民。我可以說，也許沒有幾個人像我這樣了解他們。”[[72]](#72_4)陀思妥耶夫斯基從同犯的身上看到人性墮落的程度，這使他擺脫自己過去作為知識分子對人民內心善良與完美的幻想。在這個混雜著強盜與殺人犯的渣滓窩中，他看不到任何人性的尊嚴——只有貪婪與欺騙、殘忍暴力與醉生夢死，以及對他這個紳士的敵意。而這其中最讓人絕望的，就像他在《死屋手記》（1862）中所描述的，是這里沒有任何對惡行的悔改之心。

我已經說過，幾年以來，我不曾在這些人中間看見過絲毫懺悔的跡象，也沒有看見他們對自己的罪行有一點點痛心疾首的表示。而他們的大多數人在內心里還認為自己是清白無辜的哩。這是事實。當然，虛榮心、不好的榜樣、無法無天、虛偽的羞愧等，在很大程度是成為這一切的原因。從另一方面說，誰能夠說他徹底洞察這班墮落的人們的內心世界，并了解了他們隱藏在內心深處為世人所不知的奧秘呢？但是，經過這段漫長的歲月，本來是能夠發現、覺察、捕捉到這些人心靈中的某種足以證實他們內心煩惱和悲哀的特征的。但是并沒有這樣做，根本就沒有這樣做。是啊，罪行似乎不能單從犯罪構成的事實這一現成的觀點來加以理解，犯罪的哲理要比人們所想象的復雜得多一些。[¶¶](#PP_9)[[73]](#73_4)

這種人類內心的黑暗面成為陀思妥耶夫斯基的靈感來源，他那些充斥著謀殺與偷盜的后西伯利亞小說，第一部就是《罪與罰》（1866）。

但在他絕望的深處，有種對救贖的向往重樹了作者的信心。仿佛奇跡一般，在復活節的時候，基督的啟示出現了，我們可以從陀思妥耶夫斯基后來在《作家日記》中的回憶看到這一點。[[74]](#74_4)囚犯們在狂飲打斗，而陀思妥耶夫斯基則躺在自己的木板床上躲避著這一切。突然，一件早已經忘卻的童年往事重新浮現在他腦海中。他9歲時，有一段時間待在鄉下的家里，8月里的一天他一個人漫無目的地走到了樹林里。他聽到一個聲音，以為是有人在喊：“狼來了！”嚇得趕緊跑到附近的一塊農田，在那里他遇見了父親的一名農奴，這個名叫馬列伊的農奴心疼地安慰他說：

“你看，嚇成什么樣啦，哎呀！”他搖搖頭。“算啦，親愛的。看你這小伙子，哎！”

他伸出手，突然摸摸我的面頰。

“嗯，夠啦，嗯，畫個十字吧，上帝保佑你。”可是我沒有畫十字；我的嘴角還在顫動，這似乎特別使他吃驚。他悄悄伸出自己那粗大的、沾著泥土的指甲黢黑的手指，輕輕撫摸了一下我顫動著的嘴唇。

“哎，瞧你這樣子，”他慈祥地、深情地朝著我微微一笑，“上帝啊，瞧你，這是怎么啦，哎呀。”[\*\*\*](#_257)[[75]](#75_4)

想到這件“充滿母性”的友善之舉后，陀思妥耶夫斯基對獄友的態度發生了神奇的轉變。

我下了板床，向四周看了一眼，我記得，我突然感到，我可以用完全不同于從前的另外一種眼光看待這些不幸的人，突然間，我心中的全部憎恨、憤怒，像出現了奇跡似的都一掃而光。我向外走的時候仔細地端詳著迎面遇到的每個人的面孔。那個剃了光頭、臉上帶著烙印受到侮辱性懲罰的農民，喝得醉醺醺的，正在扯著嗓門甕聲甕氣唱醉漢歌曲，說不定這又是一個馬列伊，只是我不能看到他的內心去。[†††](#_258)[[76]](#76_4)

突然間，陀思妥耶夫斯基覺得所有的俄國罪犯心中都有一絲善良的光輝（但是，作為一名堅定的民族主義者，他始終拒絕承認波蘭人也是這樣）。在圣誕節的時候，他們中的一些人會準備一臺雜耍節目，出于對他的尊重，人們向他這個受過教育的人尋求幫助。這些罪犯雖然可能是盜賊，但是他們會把錢交給監獄中的一個舊禮儀派教徒，因為他贏得了眾人的信任，他的正直也得到大家的認可。如今對陀思妥耶夫斯基來說，這些罪犯在監獄如此惡劣的壞境下，能夠保留任何一絲人類的尊嚴，差不多算是奇跡了，這也是俄羅斯大地依然有耶穌基督存在的最好證據。在這個愿景下，陀思妥耶夫斯基建立了自己的信仰，雖然這種信仰的根基稱不上堅固。從對一位農民善舉的遙遠回憶開始，這位作家的信仰有了一個巨大的飛躍，他相信俄國農民的靈魂深處一定仍有以耶穌基督為榜樣的地方。但他對于農民在現實中的生活方式沒有任何不切實際的幻想（他對農民“如何毆打自己的妻子”的駭人描述就是一個明確的證據）。他認為這種野蠻是因為數百年來農民靈魂中的基督性為“不堪的東西”所掩蓋，就像被埋藏在泥土里的鉆石一樣。“對普通的俄羅斯老百姓，”他寫道——

要善于把他們的美從他們偶然沾染的野蠻性中區分出來……不要根據俄羅斯人民經常干的那些壞事判斷他們，而是按照他在自己所犯的可惡錯誤中，還經常企盼的那些偉大的、神圣的事物來認識他。實際上，在人民之中并不全是卑鄙無恥之徒，也有圣潔無瑕的人，而且還是一些自己發光為我們大家照亮道路的人！……不要根據我們的人民現在是什么樣子來評判他，而要根據他希望成為什么樣子。[‡‡‡](#_259)[[77]](#77_4)

1859年，陀思妥耶夫斯基獲釋，被允許回到圣彼得堡，3年后，沃爾孔斯基被稱為“解放者”的沙皇亞歷山大二世釋放。當陀思妥耶夫斯基從西伯利亞歸來時，整個首都文化圈的情緒極度高漲。這時農奴解放已經到了最后的準備階段，這也讓人們對民族與國家精神的重生充滿了希望。地主和農民將要在俄國的基督教義下重歸于好。陀思妥耶夫斯基將廢奴法案與俄國988年皈依基督教相提并論。此時他隸屬“根基主義”作家團體。他們號召知識分子（尤其是俄國的作家）轉向農民，不僅要重新發現農民的民族性，并在自己的藝術作品中表達這一點，更重要的是，要懷著真正的“俄羅斯基督徒”間的友愛，將自己從西方所學的知識帶進落后的俄國農村。

對于陀思妥耶夫斯基來說，更是如此，這種朝著“俄國”的轉變成了他的重要信條。他是個悔改了的虛無主義者，用他自己的話來說，是一個不幸福的無神論者，期冀找到俄國的信仰。19世紀60年代早期，他籌劃了一部由一系列小說組成的名叫《大罪人傳》的宏大作品。書中打算描述一個從西方求學歸來的俄國人，在喪失了自己的信仰之后過著罪人的生活。他前往修道院尋求真理，成為一名斯拉夫主義者，加入“鞭笞派”[§§§](#SSSSSS_7)，最終他找到了“基督的國度和俄羅斯故鄉，俄羅斯的基督和俄羅斯的上帝”。這將會成為一部“宏大的作品”，陀思妥耶夫斯基在1868年12月寫給詩人阿波隆·邁科夫的信中說，“請不要告訴任何人，但對我來說會是如此：即使是付出生命的代價，我也會寫一部這樣的小說——我會吐露自己的全部心聲”。[[78]](#78_4)陀思妥耶夫斯基沒能寫出這部作品。但他的四部偉大的著作：《罪與罰》、《白癡》、《群魔》和《卡拉馬佐夫兄弟》——都是這一主題下的變種。

就像他筆下的罪人一樣，陀思妥耶夫斯基一直為了信仰而掙扎。“我是時代的孩子，”他在1854年寫道，“一個沒有信仰，滿心懷疑的孩子。”[[79]](#79_4)他的小說中充滿了和他一樣的人物，這些人希望在自己的疑慮與邏輯中尋求真正的信仰。甚至像《群魔》（1871）中沙托夫這樣的忠實信徒，也從來未能全身心地投入到對上帝的信仰當中。沙托夫告訴斯塔夫羅金：

“我信仰俄羅斯，我信仰它的東正教……我信仰圣體……我相信基督再臨將發生在俄國……我信仰……”沙托夫狂怒地嘟囔起來。

“上帝呢？上帝呢？”

“我……我會信仰上帝的。”[¶¶¶](#PPP_7)[[80]](#80_4)

陀思妥耶夫斯基的小說可以看作理性與信仰之間的對話，兩者之間的緊張關系在他的小說中一直都沒有消解。[[81]](#81_4)根據陀思妥耶夫斯基的觀點，真理是蘊藏在理智與信仰之中——誰也不能削弱誰——所有真正的信仰必須能夠經得起理智的考驗。對于伊凡質疑上帝為什么要讓小孩子受罪的問題，我們找不出一個理性的答案。同樣，對于“宗教大法官”——這個《卡拉馬佐夫兄弟》中伊凡筆下虛構出來的人物，當耶穌基督重新出現在反宗教改革時期的西班牙時，大法官逮捕了他——的種種爭論，也找不到合適的回應。在審訊他的階下囚時，宗教大法官辯稱，普通人的意志力過于薄弱，完全沒有辦法效仿基督的榜樣，因此想讓人類免于苦難，這條路是走不通的，唯一可行的是建立一套理性的秩序，如果有必要，甚至可以通過強力來實施，以此來保證人民真正希望的平安和幸福。但是陀思妥耶夫斯基的信仰并非通過理智的思辨就可以實現。他譴責追求對神性的理性理解，或者需要通過教皇的法律和等級制度的強制才能實現的一切“西方”信仰（在這個意義上，陀思妥耶夫斯基有意識地用虛構的宗教大法官來駁斥羅馬教廷）。陀思妥耶夫斯基所信仰的“俄羅斯上帝”只能通過信仰的飛躍才能實現：這是超越了所有理性思辨的神秘信仰。正如他在1854年所寫的一篇罕見的信仰獨白中所透露的：“如果有人向我證明，基督在真理之外，而真理也的確在基督之外，那我仍寧愿站在基督的一邊，而不是真理。”[[82]](#82_4)

在陀思妥耶夫斯基看來，俄國人的一項特殊天賦，是在壓倒性的科學證據面前還能繼續保持信仰。《卡拉馬佐夫兄弟》中有一幕，講述的是卡拉馬佐夫的仆人斯乜爾加科夫在家庭晚餐時在上帝的問題上高談闊論。為了反駁耶穌的福音書，斯乜爾加科夫邏輯混亂地說，沒有人能把高山搬到大海里去——除非是“一兩個生活在沙漠里的隱士”。

“打住！”費堯多爾·巴甫洛維奇樂不可支地尖聲叫道，“你畢竟認為有那么兩個人能夠移山，是不是？伊萬，把這記下來。俄國人的性格不是整個兒都表現出來了嗎？”[\*\*\*\*](#_260)[[83]](#83_4)

和卡拉馬佐夫一樣，陀思妥耶夫斯基也以這種“俄羅斯信仰”為樂，這其中包含著對奇跡的迷信。這是他民主主義理念的根基，也是他為什么會認為“俄羅斯靈魂”是彌賽亞，是拯救西方唯物主義盛行的精神救世主，在這一理念下，他最終于19世紀70年代給民族主義報刊寫了一篇關于“偉大俄國的神圣任務”就是在世界上建立一個基督教帝國的文章。陀思妥耶夫斯基聲稱，淳樸的俄羅斯人民已經解決了知識分子在信仰上糾結的問題。他們需要自己的信仰，這是他們生活的核心，也給了他們繼續活下去忍受苦難的力量。這也是陀思妥耶夫斯基信仰的來源——盡管有各種疑慮，他仍需繼續保持信仰，因為沒有信仰他無法活下去；理性主義只會讓人絕望，讓人去殺人或自殺——這也是他書中所有理性主義者的下場。陀思妥耶夫斯基對懷疑和思辨的反應有些類似于存在主義的“我信故我在”，這一理念也來源于“俄羅斯式人物”——隱士、神秘主義者、圣愚和淳樸農民——這些或幻想或真實的人物其信仰都超越了理性的思辨。

陀思妥耶夫斯基筆下的東正教與他堅信俄羅斯農民心靈中的贖罪特質分不開。在他所有的作品中，“大罪人”對“俄羅斯信仰”的追尋都與通過回歸故土而獲得救贖的理念緊密聯系在一起。在西伯利亞的監獄中，當第一次與俄羅斯人民日夜相處時，陀思妥耶夫斯基找到了自我的救贖，這種有關懺悔與救贖的主題貫穿他之后的所有作品。《罪與罰》就是如此，這本談論謀殺的小說其實帶有政治隱喻。小說中的主人公拉斯柯爾尼科夫試圖用虛無主義者和革命分子常用的功利性理由來為自己謀殺當鋪老板阿廖娜·伊凡諾夫娜作辯解：這個老太婆對社會已經沒有用了，而他卻很貧窮。他用利他性的理由說服自己殺死了這個當鋪老板，就像那些給自己的犯罪行為找正當性的革命分子那樣，后來在他的情人和精神導師、妓女索尼婭的幫助下，他意識到他殺死老太婆只是為了顯示自己的優越性。他跟凱撒和拿破侖一樣，以為自己超越了世俗道德的約束。拉斯柯爾尼科夫對自己的罪行供認不諱，他被判處發配西伯利亞罪犯集中營勞動教養7年。在一個溫暖的復活節，索尼婭出現在他面前。在一種神秘力量的指引下，“仿佛有個什么東西攫住了他”，拉斯柯爾尼科夫拜倒在索尼婭的腳下。在這樣的懺悔中，她明白他已經學會了去愛。這是一個帶有宗教啟示性的時刻：

在她眼睛里閃射出無限幸福的光輝；她明白了，她已經毫不懷疑了，他愛她，無限深摯地愛她，這個時刻終于到來了……

他們都想說話，可是都說不出來。他們眼眶里都含著淚水。他們倆都臉色蒼白，身體瘦弱；但是在這兩張病容滿面、蒼白的臉上，已經閃爍著新的未來和充滿再生與開始新生活的希望的曙光。[††††](#_261)[[84]](#84_4)

索尼婭的愛給了他力量，他打開了此前她帶給他的福音書，利用在監獄里的時間尋找道德指引，走向新生。

這類罪犯所經受的磨難長久以來被俄國作家當作一種精神救贖的形式。前往西伯利亞變成尋求上帝之旅。例如果戈理就在《死魂靈》的最后一卷中，設想老流氓乞乞科夫能在西伯利亞的流放地見到上帝的救贖之光。[[85]](#85_4)在斯拉夫主義者看來，被流放的十二月黨人有著與烈士相似的地位。他們奉謝爾蓋·沃爾孔斯基為“理想的俄國人”，用伊凡·阿克薩科夫的話說，因為“他用最純潔的基督徒靈魂接受了自己所有的苦難”。[[86]](#86_4)瑪麗亞·沃爾孔斯卡婭在19世紀中期民主分子的圈子中尤其受到敬仰，每個人都會背誦詩人尼古拉·涅克拉索夫的詩歌《俄羅斯女人》，詩中將瑪麗亞比作圣人。陀思妥耶夫斯基對十二月黨人和他們飽經苦難的妻子也懷有同樣的敬仰。19世紀50年代，他在流放至西伯利亞途中，他的馬車在托博爾斯克中轉站遇到一群十二月黨人的妻子。即使在20多年后，他在《作家日記》中回憶起這次相遇時，依然對她們充滿了崇敬之情：

我們看到偉大的烈士家屬，他們自愿跟隨自己的丈夫來到西伯利亞。她們放棄了一切：社會地位、財富、關系、親屬，他們為了終極的道德責任犧牲了這一切，而她們本來無須承擔任何責任。她們平白無故地承受了25年和自己被定罪的丈夫一樣的苦難。我們交談了一個小時。她們給我們即將開始的新旅程送上了祝福；她們在我們面前畫了十字，并送給我們每人一本福音書，這是唯一允許帶進監獄的書籍。在我服刑的4年時間里，這本書一直壓在我的枕頭底下。[[87]](#87_4)

1854年，陀思妥耶夫斯基寫信給其中一位十二月黨人的妻子，她的名字叫做娜塔莉亞，信中他第一次明確表達了自己在鄂木斯克監獄里所找到的全新信念。

最讓這位作家震驚的是，這些女性是自愿來承受這些苦難的。陀思妥耶夫斯基信仰的核心就是謙卑，他認為這是俄國農民身上真正的基督徒精髓——他們“承受苦難的精神力量”。[[88]](#88_4)這也是他們為什么會自然地同情弱者和窮人，甚至那些被發配往西伯利亞的罪犯，從村莊經過時村民們也會贈與他們食物和衣服。陀思妥耶夫斯基認為這種同情心是由于農民“對同胞有一種基督徒式的同罪心和責任感”。[[89]](#89_4)這種基督徒般的感情成為《卡拉馬佐夫兄弟》的中心思想。這部小說的主題就體現在佐西馬長老的宣教中——“我們都要對彼此負責”，甚至對那些“世界上的殺人犯和盜賊”也一樣，我們必須共同承擔他們的痛苦。佐西馬長老總結說，只有每個人都“洗心革面”之后，天國才有可能到來，“人類的博愛情誼才能實現”。[[90]](#90_4)

在陀思妥耶夫斯基筆下，佐西馬長老的轉變正好發生在他意識到自己對窮人的罪孽和責任的時候。在成為僧侶之前，佐西馬曾是一名軍官。他愛上了一位社會名媛，但她卻拒絕了他，投向另一個男人的懷抱。佐西馬去找自己的情敵決斗。就在決斗的前一天晚上，上帝給了他啟示。那天晚上佐西馬心情很糟，就拿自己的勤務兵出氣，他使盡全力抽了勤務兵幾個耳光，打得他鮮血直流，但是他“一動不動地保持立正，挺胸抬頭，眼神堅定地看著我，就好像閱兵時一樣，我每次抽打他都會顫抖一下，但卻不敢抬手阻擋”。那天晚上佐西馬睡得很不安穩。但是第二天一大早起床時他卻感到“一種奇怪的羞愧和恥辱”，這并不是因為在即將到來的決斗中他可能會流血，而是因為自己前一天晚上對待可憐的勤務兵肆無忌憚的殘酷。突然間他意識到，自己沒有權利再這樣下去，因為他“是神照著自己的樣子所造的”。他心中充滿了愧疚，跑到勤務兵的房間，跪在他的面前，請求他原諒。在決斗中，他讓情敵先開槍，在情敵打偏之后，他朝天放了空槍，并向對方道了歉。那天，他辭去了軍隊的職務，去修道院做了僧侶。[[91]](#91_4)

德米特里·卡拉馬佐夫也是一名放浪不羈的軍官，在經歷了類似的精神啟示后，最后也懺悔自己的優越出身。盡管被冤枉說他謀殺了自己的父親，他仍愿意到西伯利亞承受痛苦的折磨，借此來凈化自己的靈魂，并替他人贖罪。苦難可以喚醒一個人的良心。神對德米特里的啟示出現在他的夢里。在法庭審判之前的聽證會上，德米特里睡著了，夢里他發現自己來到一個農民的小屋里。他不明白農民為什么會如此貧苦，為什么這個母親喂不飽自己的孩子，而這個嬰兒餓得不停地哭鬧。夢醒之后他整個人都變了，“臉上洋溢著喜悅的光芒”，最后他感覺自己已經“改頭換面”，并流露出對自己同胞的同情。[[92]](#92_4)他很清楚自己并沒有謀殺父親，但是他覺得自己對農民以及農奴所承受的苦難是有責任的。沒人明白為什么德米特里會一直喋喋不休地說什么“可憐的嬰孩”，以及他為什么“必須要到西伯利亞去！”。[[93]](#93_4)但是在審判中一切都真相大白了：

就算到礦井里用鎬頭挖20年礦石又怎么樣呢？對此我根本毫不畏懼。我現在害怕的是別的事情——就是我內心的“新我”會離我而去。即使在地底下的礦井里，你也能在你身邊的罪犯和殺人犯的身上找到一顆有人性的心，并與他交朋友。在那里人一樣可以去生活、去愛、去承受痛苦！一個人可以給一個罪犯已經冰封的心帶來新的曙光。一個人可以在等待多年以后，最終把自己埋藏在污穢里的靈魂重新帶往光明，這個飽受摧殘的靈魂已經意識到了自己的人性，可以重新像天使般生活，讓自己成為一個英雄！有許許多多這樣的人，成百上千這樣的人，我們要對他們負責任！我為什么會在那個時候夢見那個“嬰兒”？“為什么那個小孩子如此貧窮？”這是神在那個時候給我的一個啟示！正是為了“這個嬰兒”我才要去西伯利亞。因為我們都要為這一切負責。為了所有的“嬰兒”，有小孩子也有大孩子。我們所有人都是“嬰兒”。我會為了他們所有人去西伯利亞，因為總得有人為了他們去。[[94]](#94_4)

陀思妥耶夫斯基所信仰的是一種負有社會責任感和社會行動性的教會。他批評官方教會從18世紀起就任由自己被彼得大帝的政府所轄制，因而喪失了自己的精神權威。他呼吁教會要更積極地參與到社會事務中去。他說教會已經忘記了自己宣教的角色，而且對俄國社會現在所面臨的重大問題——窮人的苦難——漠不關心。這個觀點得到許多世俗神學家的認可，比如斯拉夫主義者霍米亞科夫，甚至一些教會領導集團中的神父也抱此觀點，他們的作品曾對陀思妥耶夫斯基有過影響。[[95]](#95_4)大家普遍認為，教會已日漸式微，取而代之的是社會主義知識分子和各種教派和神秘主義團體，他們追求一種更有意義、擁有社會責任感的精神共同體。

我們必須在這一背景下來看待陀思妥耶夫斯基的作品。他也在追尋這樣一種教會，一種像是斯拉夫派的民族統一體，它可以超越修道院的圍墻，將所有俄羅斯人團結成為一個有生命力的信徒團體。作家腦海中的烏托邦是一個關于神秘社會的理想，或者可以說是一個神權社會。陀思妥耶夫斯基的這一想法在《卡拉馬佐夫兄弟》中得到了進一步發展——書中有一幕講述了伊凡的一篇主張擴大教會法庭裁決權的文章得到佐西馬長老的認可。這在小說發表時是一個社會廣泛討論的重要話題。伊凡認為，和西方歷史中教會最終被政府所吸納的模式不同，神圣羅斯應該是將政府提升到教會的高度。在伊凡關于教會法庭改革的主張中，政府的強力將會被教會的道德審判所取代：與其懲罰那些罪犯，社會更應該尋求改造他們靈魂的辦法。佐西馬長老看到這個觀點后非常欣喜。他說，“靠流放西伯利亞從事苦力的判決”根本無法威懾罪犯，更別說改造他了。佐西馬長老堅稱，和西方那些罪犯不同，俄羅斯哪怕最鐵石心腸的殺人犯，內心深處也埋有信仰，這使得他們能夠意識到并懺悔自己的罪行；長老預測，通過這種精神改造，不僅東正教徒可以獲得拯救，更重要的是“或許罪犯的數量也會降低到一個不可思議的程度”。[[96]](#96_4)從陀思妥耶夫斯基的筆記中可以明確看出，他抱有和佐西馬長老一樣的神權國家的預想（這與奧普京修道院的塞德霍爾姆神父的著作緊密相關），在他的設想中，一個“唯一的普世教會權威”注定將出現在俄國的土地上。“一顆明星將會在東方升起！”[[97]](#97_4)

據陀思妥耶夫斯基的朋友和作家同行弗拉基米爾·索洛維約夫透露，作家所設想的教會將成為一個由基督之愛構成的社會聯合體，他打算用一系列的作品來描述這一理想，而《卡拉馬佐夫兄弟》只是其中的第一部。[[98]](#98_4)讀者們可以在《卡拉馬佐夫兄弟》的最后看出這個理想的端倪，最后一幕描寫了阿廖沙（他離開寺院，回歸塵世）參加了死于肺結核的可憐的伊柳沙的葬禮。葬禮之后，阿廖沙身邊聚集了一群孩子，他們和他一起照顧伊柳沙走過生命最后的日子。他們站在伊柳沙的父親為他孩子所選的墓碑前。在悼念伊柳沙的告別演講中，阿廖沙告訴這些孩子，伊柳沙的亡魂將會永遠活在他們的心里。它將會成為他們生活中一個善意的來源，并提醒他們：“如果你做了善良而公義的好事，生活將會多么美好！”[[99]](#99_4)他們所預想的教會，是在寺院的高墻之外，教會的思想能夠深入每個孩子的內心；就如阿廖沙曾經夢想的那樣，這個教會“將沒有窮人和富人，沒有尊卑之分，所有人都是神的孩子，一個真正的基督王國將會到來”。[[100]](#100_4)

國家審查機關封禁了陀思妥耶夫斯基小說中的大部分內容，聲稱這些章節更接近社會主義而非基督教的思想。[[101]](#101_4)這對一個以反社會主義聞名的作家來說或許有些諷刺，但陀思妥耶夫斯基對民主教會的設想的確與他年輕時所擁護的社會主義理想十分接近。盡管他所強調的重點有所改變——作為一名社會主義者，他曾信奉對社會改造的道德需求，而作為一名基督徒，他認為人的自我精神改造才是影響社會變化的唯一方法，但是他對真理的追求卻從未改變。陀思妥耶夫斯基的一生可以看成是將基督教教諭與追求人類社會中的社會正義相結合的一生，他認為自己在“俄羅斯靈魂”中找到了答案。在他晚年的作品里，陀思妥耶夫斯基總結了自己對于俄國教會的構想：

我現在談論的不是教堂的建筑，也不是傳教活動：我談的是我們俄國的“社會主義”（并且，不論看來多么奇怪，我還是選擇用這個詞，這個看起來和教會所代表的一切完全相反的詞，來解釋我的想法），我們的目標和最終目的是為了在世界可以承受的范圍內建立一個普世教會。我所談論的是我們俄羅斯血脈中所傳承，對于在基督友愛的名義之下建立一種偉大、廣泛、普世聯合體的無休止的渴望。如果這個團體現在還不存在，如果這個教會還沒有完全建立——不僅是在禱告里，而且是在現實中——那么對它本能上的無窮渴望……就會一直存在于千千萬萬俄羅斯人民的心中。共產主義里找不到它，種種機械教條中也沒有：俄羅斯人民的社會主義，我們相信，是救贖終將存在于全世界以基督之名建立起來的大聯合之中！這就是俄國的社會主義！[[102]](#102_4)

第五節

1910年10月28日凌晨4點，托爾斯泰溜出自己亞斯納亞——博利爾納的房子，搭了一輛車來到附近的火車站，買了一張前往科澤利斯克的三等車票，踏上了前往奧普京修道院的旅程。在自己82歲，生命只剩下10天的時候，托爾斯泰聲明與一切——他的妻子和孩子、他生活了將近50年的老家宅、他的農民以及他的寫作生涯——斷絕關系，在修道院中尋求心靈的安慰。他曾經多次有逃離的沖動。從19世紀80年代起，他就養成一個習慣，就是加入經過他莊園去基輔的朝圣者，在夜里走上很遠，通常直到第二天吃早飯的時候還沒回來。但現在他有一種一走了之永不回頭的沖動。和妻子索尼婭無休止的爭吵——這些爭吵通常都是關于莊園的繼承問題——讓家庭生活變得難以忍受。他希望在人生最后的時刻能夠獲得平靜和安寧。

托爾斯泰不知道自己要往哪里去。他毫無計劃地匆匆離去。但好像有什么東西把他帶到了奧普京。或許是他剛剛才第一次讀到的《卡拉馬佐夫兄弟》；或許是他姐姐瑪麗亞的出現，這是他的幸福童年唯一幸存的見證者，她的生命如今也快走到盡頭，就在附近奧普京僧侶轄下的沙莫蒂諾修道院安度晚年。奧普京離亞斯納亞——博利爾納莊園不遠，在過去30年間，托爾斯泰曾多次像個農民一樣，到那里跟阿姆夫羅西長老探討關于上帝的問題，借此來撫慰自己困擾的心。奧普京隱士們禁欲式的生活啟發了托爾斯泰：《謝爾蓋神父》（1890—1898）可以看作托爾斯泰本人批判世界的宗教獨白——故事講述了一個在奧普京修道院做隱士的軍官，他試圖在禱告和冥想中尋求上帝，最終在謙卑的修行中找到內心的平靜。有人說托爾斯泰在奧普京是試圖與教會和解——他希望能在自己死前，讓教會撤銷將自己開除教籍的處罰（1901）。當然，如果想達到這個目的，奧普京無疑是最好的選擇。這里帶有神秘主義氣息的基督教教義，符合教會規定的樸素儀式，都與托爾斯泰的宗教信仰十分貼近。但似乎托爾斯泰更多的只是想要“逃離”。他希望逃離塵世紛繁復雜的一切，為自己即將開始的靈魂之旅做好準備。

從《懺悔錄》中推斷，托爾斯泰信仰上帝是一次突然的轉變——源于他19世紀70年代末的一次道德危機。許多學者也這樣認為，危機之前的文學家托爾斯泰與危機之后的宗教思想家托爾斯泰有著明顯的區別。但實際上，對于信仰的追求貫穿了作家的一生以及他所有的藝術創作。[[103]](#103_4)他全部的自我認同與他對精神意義以及精神完滿的追求緊密相連，他也從基督的一生獲取創作的靈感。托爾斯泰眼中的上帝象征著愛與和諧。他希望歸屬于一個團體，感覺自己是其中的一分子。這是他在婚姻以及與農民的相處中所尋找的理想。對于托爾斯泰來說，上帝就是愛：有愛的地方，就有上帝。每個人神圣的核心就是擁有同情和熱愛他人的能力。罪就是因為失去了愛——這本身就是一種懲罰——獲得救贖的唯一方法就是愛。這一主題貫穿了托爾斯泰的所有小說，從第一部《家庭幸福》（1859）到最后一部《復活》（1899）。那種認為他的文學作品與宗教信仰分裂的觀點是錯誤的。相反，和果戈理一樣，這些文學作品寄托著他的宗教觀。所有托爾斯泰筆下的人物都在追尋一種基督式的愛，一種與其他人之間的關聯性，而這種關聯性賦予生命意義與目標。這就是為什么安娜·卡列尼娜——一個被孤立后只能依靠自己的人物——注定要在托爾斯泰的世界消失；或者為什么他筆下最為歌頌的人物，比如《戰爭與和平》中的瑪麗亞公爵小姐和農民卡拉塔耶夫，會通過承受其他人的苦難來展示自己的愛。

托爾斯泰用一種神秘主義的方式來看待上帝。他認為人類無法用自己的智慧理解上帝，只有通過愛與祈禱才可以。對托爾斯泰來說，祈禱是人類洞察神性的時刻，是片刻的狂喜和自由，祈禱時人類的靈魂可以從人性中解放出來，與宇宙融合。[[104]](#104_4)許多東正教的神學家都將托爾斯泰的信仰與佛教和其他東方信仰做過對比。[[105]](#105_4)但實際上這種神秘主義與奧普京修道院的隱士們更為接近。托爾斯泰與俄國教會之間有著根本的分歧，甚至奧普京修道院都無法滿足他的精神要求。托爾斯泰反對教會的教條——三位一體、基督復活、神圣基督的整體概念——相反，他宣揚基督是一個活生生的人，而人們要以他為榜樣。他的這種基督教信仰難容于任何教會。它超越修道院的高墻，直接參與到社會事務中——關于貧窮和不平等、殘忍與壓迫，在俄羅斯這樣的國家里，沒有一個基督徒能無視這些問題。這也是從19世紀70年代末起，托爾斯泰的道德危機以及他與社會割裂的根源。托爾斯泰越來越相信一個真正的基督徒應該像耶穌在《登山寶訓》[‡‡‡‡](#_262)中所教導的那樣去生活，他立誓要賣掉自己的財產，把錢分給窮人，懷著基督徒間友愛的情誼與他們生活在一起。本質上他的信仰是一種基督教式的社會主義——更確切地說是無政府主義，因為他反對任何形式的教會和政府權威。但托爾斯泰并不是一名革命分子。在他看來，反對不公正與壓迫的唯一方法就是遵守基督的教誨。

1917年革命讓我們忽視了托爾斯泰對福音書的樸素解讀所帶給教會與政府的真正威脅。在20世紀初他被開除教籍時，托爾斯泰的信徒已經遍布全國。他基督教式的無政府主義對農民有極大的吸引力，因此對于官方教會，甚至對于沙皇來說，這都是個巨大的威脅。俄國任何社會革命都必然有一個精神基礎，即使是最強調無神論的社會主義者，也意識到要為自己所追求的目標賦予宗教意義。保守派報紙《新時代》的主編A.S.蘇沃林寫道：“俄國有兩個沙皇，他們是尼古拉二世和托爾斯泰。哪個更強大？尼古拉二世拿托爾斯泰完全沒有辦法；他無法撼動托爾斯泰的地位。但毫無疑問，托爾斯泰卻可以撼動他。”[[106]](#106_4)如果沙皇政府最初不找托爾斯泰麻煩的話，事情也不會發展到這個地步。在19世紀80年代，很少有人讀過托爾斯泰關于宗教的作品，到了19世紀90年代，教會開始批判托爾斯泰，說他試圖顛覆政府之后，托爾斯泰作品的非法印刷品才開始在各地大范圍地流通。[[107]](#107_4)到了1899年，當托爾斯泰發表《復活》時，他更為人所知的身份是社會批評家和宗教異見分子，而不是一名小說家。書中對沙皇體制——教會、政府、司法裁決與刑事判罰體系、貴族階層的私人財產和社會習俗——的批判，使得這本書的銷量遠遠超過他的其他作品，成為作家寫作生涯中最為暢銷的一本書。[[108]](#108_4)“所有的俄國人都從這本書中汲取營養，”斯塔索夫在給托爾斯泰的一封賀信中寫道，“你無法想象這本書所引發的討論和爭議……19世紀所有的文學事件沒有一件能與它相提并論。”[[109]](#109_4)教會和政府越攻擊托爾斯泰，他的追隨者就越多，直到1901年他被徹底開除教籍。教會這么做是為了掀起大眾對托爾斯泰的仇恨，一些反動分子和東正教狂熱分子的確響應了這一號召。托爾斯泰收到了死亡威脅和謾罵信件，喀瑯施塔得地區的主教以支持極端民族主義分子而臭名昭著，他甚至寫了一篇詛咒托爾斯泰死亡的禱文，這篇禱文在右翼媒體中受到極大歡迎。[[110]](#110_4)但每有一封威脅信，托爾斯泰就會相應收到一百封來自全國各地的支持信。人們給他寫信控訴地方政府的胡作非為，或者感謝他在著名的《我不能保持沉默》一文中對沙皇的批判，這篇文章描寫的是那場引發了1905年革命的“血色星期天”大屠殺。數百萬從未讀過小說的人開始閱讀托爾斯泰的作品。作家所到之處，都有大批心懷敬仰的民眾前來圍觀——據警察統計，在慶祝托爾斯泰80歲生日時，前來慶賀的民眾數量要遠遠高于給沙皇做壽的。

托爾斯泰將《復活》所得的一切收入都捐給了杜霍波爾教派。杜霍波爾派教派可以說是托爾斯泰之前的托爾斯泰主義者。其歷史可以追溯到18世紀——如果不是更早的話，它的首批團契于那時成立。作為反對教會與政府權威的和平主義者，他們剛剛在俄國崛起就受到各種迫害，19世紀40年代他們被強迫遷到高加索地區。托爾斯泰對杜霍波爾派的興趣始于19世紀80年代早期，他們的思想對托爾斯泰寫作的影響是顯而易見的。所有“托爾斯泰主義”的核心元素——天國是在每個人心中的理念、對官方教會的教條和禮儀的反對、（理想）農民集體生活中的基督徒準則——也都是杜霍波爾教派的理念。1895年，教派發起一系列反對征兵的大規模抗議活動。成千上萬的托爾斯泰主義者（或自稱托爾斯泰主義者的和平主義分子）涌入高加索地區，許多人加入杜霍波爾教派的隊伍。托爾斯泰親自宣傳他們的訴求，給媒體寫了數百封公開信，并在后來安排他們移居加拿大，并支付了其中的大部分費用（在加拿大，這些異見人士也成為當地政府的燙手山芋）。[[111]](#111_4)

托爾斯泰與其他許多教派也有密切的聯系。他的“活的基督教”（living Christianity）理念與各教派對真正的俄國教會的追求有著天然的聯系：兩者都來自社會烏托邦式的構想。“托爾斯泰主義”（Tolstoyism）本身就是一個教派——至少他的敵人們是這樣認為的。在他的追隨者與其他主要的宗教教派之間有個持續的討論，就是在托爾斯泰的領導下組織一場統一的社會運動。[[112]](#112_4)這對于教會來說是個巨大的挑戰。教派分子的數量在急速增長，從18世紀地區性的大約300萬人，至20世紀第一個十年大約有3000萬人，但是一些學者認為足足有三分之一的俄國人口（約1.2億人）都是教派主義分子。[[113]](#113_4)隨著19世紀末民粹主義知識分子的研究不斷深入，每年都會有新的教派成立或者被發現。到了20世紀，神智學者、神人同形同論者、象征主義者、拉斯普京信徒和各式各樣的神秘主義分子，都開始把這些教派當成自己所追求的新的以及更“本質的”俄羅斯信仰的答案。官方教會處于崩潰邊緣。政治上受制于政府，教區生活停滯，即使教會在精神上還沒有徹底死去，他們也已經無力阻止大批農民轉投其他教派，或者逃往城市，加入社會主義者的陣營尋求世界真理與正義。

如果說，托爾斯泰基督教式的無政府主義是由于他渴望歸屬一個充滿宗教友愛情誼的自由共同體，那么他這番信仰的個人因素則是源于他與日俱增的死亡恐懼。死亡是他一生和所有藝術創作中都不能擺脫的主題。他父母去世的時候他還是個小孩子；在很年輕的時候，他又失去了自己的哥哥尼古拉——這一情景揮之不去，在《安娜·卡列尼娜》中，他描述了另外一個尼古拉，列文公爵的哥哥之死。托爾斯泰不顧一切地想理性地看待死亡，將其看成生命的一部分。“人們恐懼死亡，是因為對他們來說死亡意味著空虛與黑暗，”他在《論生命》（1887）中寫道，“但是他們之所以看到空虛與黑暗，是因為他們沒有理解生命。”[[114]](#114_4)后來或許是受到了叔本華的影響，托爾斯泰認為死亡是個人人格的幻滅，成為宇宙中的抽象物質。[[115]](#115_4)但這些觀點無法令熟識他的人信服。就像契訶夫在寫給高爾基的一封信中所說的，托爾斯泰對自己的死亡充滿恐懼，但他不愿意承認這一點，因此他通過閱讀經文來使自己獲得平靜。[[116]](#116_4)

1897年托爾斯泰拜訪了契訶夫。這位劇作家當時身患重病。他得肺結核已經很長時間了，這時他的病情突然急轉直下，并且伴有肺部大出血，契訶夫沒辦法像之前那樣對自己的病情置之不理，只好找來醫生。托爾斯泰是在契訶夫肺部出血6天后到的醫院，他發現契訶夫當時情緒很好，有說有笑，把血咳在一個大啤酒杯里。契訶夫很清楚自己病情的危險程度——畢竟他曾經是一名醫生——但是他依然保持著良好的精神狀態，甚至還在談論未來的計劃。契訶夫用自己一貫的詼諧睿智說，托爾斯泰發現自己的朋友還沒有到垂死的邊緣時“幾乎非常失望”。顯然托爾斯泰是想要來跟他談論死亡的。他驚異地發現契訶夫面對死亡能夠泰然處之，繼續像平常一樣生活，或許他對這種鎮定自若的態度有些羨慕，因此他想了解得更多。通常來說，在一個病重的人床前是不適合談論死亡的，但是托爾斯泰很快就提起這個話題。契訶夫還躺在這邊咳血，他那邊就長篇大論地談起了死亡和來生。契訶夫認真地聽著，但最后他還是失去耐心，跟托爾斯泰爭論起來。在他看來，托爾斯泰所謂死亡的神秘力量是一種“看不見摸不著的僵直渾沌”，他告訴托爾斯泰自己也不想要這種永生。實際上他并不理解死后還有來生這種說法。用他的話說，思考這種“虛幻的永生”或用它來自我安慰都是沒有意義的。[[117]](#117_4)這就是兩個人之間最關鍵的分歧。當托爾斯泰思考死亡時，他想的是另外一個世界，而契訶夫關注的則是眼下。托爾斯泰走后，契訶夫在醫院里對自己的朋友，出版人A.S.蘇沃林說：“你就這樣不存在了是件非常可怕的事情。他們把你送到墓地，然后回家，喝茶，說一些關于你的虛偽的話。想想都讓人覺得不舒服！”[[118]](#118_4)

契訶夫并非一個無神論者——盡管晚年他聲稱自己沒有信仰。[[119]](#119_4)事實上他對宗教的看法非常復雜而矛盾。契訶夫生長在一個虔誠的信徒家庭，終其一生他都與教會習俗有著非常緊密的聯系。他收藏圣像。在他雅爾塔的家里，臥室的墻上就掛著十字架。[[120]](#120_4)他喜歡閱讀俄羅斯修士和圣徒的傳記。[[121]](#121_4)從他的信件中我們得知契訶夫鐘愛教堂的鐘聲，經常去教會享受敲鐘的儀式。他在修道院里流連，不止一次設想自己出家修行。[[122]](#122_4)契科夫將教會看作藝術家的支持者，而藝術是一種精神的布道。有一次，他跟朋友格魯金斯基（Gruzinsky）說，“村里的教堂是唯一能讓農民有機會見識美好事物的地方”。[[123]](#123_4)

契訶夫的文學作品中充滿了宗教式人物和主題。除他以外，沒有任何一位俄國作家——列斯科夫或許是個例外——對人們的禮拜行為或者教堂的儀式抱有如此溫柔的感情，或如此頻繁地描寫它們。契訶夫的許多重要作品（例如《主教》《大學生》《在路上》和《六號病房》）都深刻探討了追求信仰的問題。契訶夫本人對信仰有自己的疑慮——他曾經說過，如果修道院招收不信教的人，并且他也不用禱告的話，他就愿意當一名僧侶。[[124]](#124_4)但他卻明顯與有信仰的人產生了共鳴。或許《三姐妹》中瑪莎最好地闡述了契訶夫的觀點：“在我看來一個人必須要有信仰，或者在追求信仰，否則他的生命就是空虛的，極度空虛。”[[125]](#125_4)契訶夫并沒有過分糾纏于上帝是否存在這個抽象的問題。就像他對蘇沃寧所說的，一個作家應該對這種問題了解得更多，而不是問得更多。[[126]](#126_4)但他確實認為信仰是一種生活方式——這是一種基本的道德準則——對他來講是如此，他認為對淳樸的俄國人民來說也應如此。[[127]](#127_4)

在他早期的作品《在路上》（1886）中，契訶夫探討了俄國對于信仰的需求。這一場景發生在高速公路旁邊的一個旅館里，人們在這里躲避壞天氣。一個年輕的貴族婦女加入了名叫利哈廖夫的紳士的談話當中。她想知道為什么所有知名的俄國作家在死之前都尋得了信仰。“據我了解，”利哈廖夫回答說，“信仰是圣靈的禮物。這是一種天賦：必須是你與生俱來的。”

據我判斷，我說的也只代表我自己，從所有我所見過的事情來推斷，這種天賦在俄國人身上得到了最好的體現。俄羅斯人的生活里有著數不清的信仰和熱情，但如果你征求我的意見，我認為俄國人還遠沒有到不信或者反對信仰的地步。如果一個俄羅斯人不相信上帝，那他也一定會信別的什么東西。[[128]](#128_4)

這與契訶夫的觀點十分接近——從這個意義上來說，他還是一個俄國人。或許契訶夫自己有關于上帝是否存在的疑慮，但他卻從來沒有懷疑過信仰對于俄國人的必要性。因為如果沒有對一個更好的世界的憧憬，他那個時代的俄羅斯人將難以忍受自己的生活。

信仰的必要性是他藝術創作的中心思想，同樣也是俄國人生活的中心主題。契訶夫創作了大量的和他一樣的人物角色（《萬尼亞舅舅》中的鄉村醫生阿斯特諾夫，《三姐妹》中的維爾希寧，《櫻桃園》中的特洛菲莫夫），他們共同的特點是對工作能力以及科學能夠改善人類生活的信仰。這些作品充滿了基督徒式的人物，他們懷著對未來美好生活的向往，忍受著眼下的痛苦與磨難。就像《萬尼亞舅舅》中，索尼婭所說的著名結束語（我們之前已經引用過）：“時間一到我們就會順從地死去，到了那里，那個另外的世界，我們將會說我們受過苦，我們哭泣過，我們的一生都很悲慘，而上帝將會憐憫我們。”[[129]](#129_4)契訶夫認為藝術家是受難者——為了一個高尚的結局而努力的人。1902年他在寫給佳吉列夫的信中說：

現代文化是追求更美好未來的開端，這種追求還要繼續，或許還要繼續一萬年，這樣人類就能夠，即使在遙遠的未來，了解到真正的上帝真理——不需要猜測，不需要詢問陀思妥耶夫斯基，而是能夠明確地獲知，就像知道2×2=4一樣。[[130]](#130_4)

所有契訶夫的作品都有關于死亡的內容，在他后期的許多作品中死亡成為創作的主題。契訶夫的一生都在和死亡作斗爭——起先是作為一名醫生，后來是作為一個垂死之人——或許正是因為他與死亡如此接近，他才能以如此無畏誠實的方式來描寫死亡。契訶夫知道，通常人們都以極其普通的方式死去——大多數情況下他們死的時候都在想著要活下去。他看到死亡只是自然過程中的一部分——因此當他面對生命的終點時，他保持著自己的尊嚴和勇氣，以及他一直以來表現出來的對生活的熱愛。1904年，他和妻子奧爾加一起預定了德國巴登韋勒的一家酒店。“我去那里等待死亡了，”出發前夕，他對一位朋友說，“一切都結束了。”[[131]](#131_4)7月2日晚上他醒來，發著高燒。他找來醫生，大聲說：“Ich sterbe.”（“我要死了。”）醫生盡力讓他鎮靜下來。前者離開后，契訶夫點了一瓶香檳，喝了一杯躺在床上，隨即告別了這個世界。[[132]](#132_4)

對托爾斯泰來說，死亡就不是這么容易了。出于對自己死亡的恐懼，他把信仰維系在一種神秘的理念上，認為死亡是精神的解脫，肉身幻滅后會成為一個“宇宙的靈魂”；但這并沒有完全消除他的恐懼。沒有人比托爾斯泰更加頻繁地，或者說更有想象力地描寫死亡的時刻——他對伊凡·伊里奇以及《戰爭與和平》安德烈的死亡描寫是文學史上的經典。但這些并不僅僅是死亡。這是最后的審判——此時，將死之人重新審視自己生命意義，在精神真理中找到救贖或者最終解答。[[133]](#133_3)在《伊凡·伊里奇之死》中，托爾斯泰展示了一個男人——一個高級法官，他在臨終回顧時才真正認識了自己。伊凡發現他的一生都只是在為自己而活，因此他的生命被浪費掉了。他的終身職業是一名法官，但他對那些工作中接待過的人的關心，遠趕不上眼前這位醫生對他的關心。他的一生都圍著自己的家庭轉，但他并不愛他的家人，他的家人似乎也不愛他，由于沒有人意識到他即將死去這個事實，也沒有人來安慰他。唯一與伊凡有真正親密關系的是他的仆人格拉西姆，一個照顧他的“青澀農民小伙”，格拉西姆整夜守在他床前，并抱著他的腿讓他感覺舒服一些。格拉西姆所做的一切完全是對一個他知道即將不久于人世之人的善意之舉，而他意識到這個人即將死去，也是對彌留之人的巨大安慰。在伊凡看來——

對于他即將死去這件糟糕透頂的事，在那些與他相關的人的眼里似乎成了一件偶然的、不愉快的，或者說相當不合時宜的事情（就好像一個身上有怪味的人走進了一家人的客廳）——而他們有如此的反應，恰巧是出于他終生所信奉的那種適可而止的禮貌。他覺得沒人同情他，因為沒有人愿意真心理解他的處境。格拉西姆是唯一一個理解他并同情他的人。這也是為什么只有當格拉西姆在伊凡身邊時，他才能感到放松……只有格拉西姆不會撒謊；所有事情都證明，只有格拉西姆了解事情的真實狀況，并覺得沒有必要去掩蓋現實，只是單純地為他病重的、將死的主人感到難過。有一次，伊凡準備讓他回去睡覺時，格拉西姆甚至毫不避諱地說：

“我們都會死，這點小事算什么？”意思就是他不介意多干點活，因為將來他也會死，他做這些的目的就是希望將來在他要死的時候，也會有人這樣對他。[[134]](#134_3)

一個淳樸的農民給這位法官上了一堂關于真理與同情的道德教育課。格拉西姆向他展示了人應該怎樣生應該怎樣死——一個農民對于死亡坦然接受的態度，使得伊凡在自己人生最后還清醒的時刻，克服了對死亡的恐懼。

《伊凡·伊里奇之死》是根據托爾斯泰一個在司法機關工作的朋友伊凡·伊里奇的死而創作的，伊凡的哥哥向托爾斯泰講述了伊凡死前幾天一些詳細的情況。[[135]](#135_3)在俄國上流社會中，死前從陪伴他們的仆人身上獲得精神安慰是一件常見的事。從貴族人士的日記和回憶錄里來看，與前來聽取懺悔和主持最后儀式的神父相比，那些仆人給他們的精神力量要大得多，農民的淳樸信仰讓他們克服了死亡的恐懼，“可以面對面地正視死亡”。[[136]](#136_3)在19世紀俄國的文學作品中，農民面對死亡時的無畏態度隨處可見。“農民的死簡直太了不得了！”屠格涅夫在《獵人筆記》中寫道，“他們的精神狀態既不是冷漠，也不是愚蠢；他們的死仿佛就像是在進行一項宗教儀式，冷酷而又簡單。”[[137]](#137_3)屠格涅夫筆下的獵人遇到了好幾個將死的農民。一個是叫馬克西姆的伐木工，他被一棵倒下的樹砸中。他請求同伴原諒自己，在咽下最后一口氣之前，他還請同伴們確保自己的妻子去領回一匹他已經付了錢的馬。另外一個人在鄉下的醫院里被醫生告知他只能再活幾天。這個農民想了一會兒，撓了撓脖子，戴上帽子，看著好像要轉身離開。醫生問他要往哪兒去。

“往哪去？還用說么，要是病情已經這么糟糕，當然是回家了，家里還有很多事要安排呢。”

“但你這樣做可真的會傷害自己的身體啊，瓦西里·德米特里奇，說實話我都驚訝你是怎么走到這兒的。留下吧，算我求你了。”

“不了，卡皮通兄弟，如果我要死的話，我也要死在家里。如果死在這兒，天知道家里會亂成什么樣。”[[138]](#138_3)

農民面對死亡時同樣的態度在托爾斯泰的《三死》（1856）、列斯科夫的《著魔的流浪人》（1873）、薩爾蒂科夫——謝德林的《波謝洪尼耶遺風》（1887）中都曾出現過，可以說所有俄國的大作家都對此有過描述，以至于最后農民的堅忍克己成為一種文化傳說。這一場景在亞歷山大·索爾仁尼琴的《癌病房》中再次出現，故事里葉夫列姆回憶起“故鄉的老人們怎樣在卡馬河上死去”：

他們不會給自己鼓氣，也不會苦苦抵抗或者對自己的死夸夸其談——他們只是平靜地面對死亡。他們絲毫不避諱分財產的事，他們默默地、迅速地決定好誰將得到母馬，誰將得到馬駒，誰拿大衣誰拿靴子，然后他們輕描淡寫地離去，就好像只是搬往另外的新房去一樣。沒有人會被癌癥嚇倒。畢竟，沒有人得過癌癥。[[139]](#139_3)

但這樣的態度并不僅是文學創作。在各種回憶錄、醫學報告和19、20世紀初的民俗學研究中，都記錄了這樣的例子。[[140]](#140_3)其中一些將農民面對死亡的態度看作農奴的宿命論：死亡是對痛苦的解脫。當他們談起自己的命運時，農民通常把來世比作“自由王國”，認為他們的祖先正活在“上帝的自由”之中。[[141]](#141_3)這也是《獵人筆記》背后的構思。在《枯萎了的女人》中，屠格涅夫講述了一個患病的婦女渴望通過死亡來結束自己的痛苦。跟許多和她同一階級的人一樣，她相信苦難能為自己換來天國的幸福，這使她在面對死亡時毫不畏懼。另外有人將這種農民的宿命論看作一種自我保護。死亡在農村生活如此常見，因此某種程度上農民在面對死亡時必須要變得鐵石心腸。在一個5歲前嬰孩的死亡率接近百分之五十的國家，人們不得不找到一種對抗這種悲傷的方法。醫生經常注意到，農村的家長在面對自己孩子的死亡時，并不會流露出來特別強烈的感情；在一些最貧窮的地區，由于家里需要養活的人口太多，一些母親甚至會感謝上帝將自己的孩子帶走。[[142]](#142_3)有些農民的諺語則更甚，例如“孩子死的時候是個好日子”。[[143]](#143_3)殺嬰行為并不少見，尤其是在經濟困難時期，對于處理那些私生子來說，這簡直是最普遍的做法。[[144]](#144_3)

在《卡拉馬佐夫兄弟》中，佐西馬長老告訴那個絕望的農婦，她的孩子已經被上帝帶走，授予天使的身份。俄羅斯的農民普遍相信，用梁贊省的一個村民的話說，“小孩子的靈魂可以直接上天堂”。[[145]](#145_3)這種想法一定對他們有真正的安慰作用。在農民心中，宇宙中的人間和靈界是緊密聯系在一起的。靈界觸手可及，天使和魔鬼與自己朝夕相處每天相伴。他們親屬靈魂的運數對他們來說至關重要。俄國農民相信有好靈，也有壞靈，一個人的死法會決定他成為好靈還是壞靈。必須為死亡做好準備，讓他們走得舒舒服服，要為臨死的人禱告，結束與他們的爭吵，要合理地分配他們的財產，為他們舉行基督徒的葬禮（有時會準備一支蠟燭和一個面包做的梯子，為他們在陰間的路上提供幫助），這樣他們的靈魂才能平靜地進入靈界。[[146]](#146_3)那些死時心懷不滿的人，會變成惡鬼或者疾病來糾纏活著的人。因此在很多地方，都有不把被謀殺、自殺或中毒而死的人，以及畸形人、巫師和巫婆等埋在墳區的習俗。

在糧食嚴重歉收時，農民甚至會把他們認為導致這一災難的惡靈的尸體從墳墓里挖出來。[[147]](#147_3)在農民的信仰體系里，死去之人的靈魂依然過著正常的生活。他們的靈魂也吃也睡，也能感覺冷暖和疼痛，它們也會經常回到家人身邊，按照習慣說法，它們會住在爐子后面。祭奠死者是非常重要的事情。死者的房子里會留下各式各樣的食物，因為人們相信他的靈魂會在此停留40天。水和蜂蜜是必需的，在大眾的觀念里，伏特加也一樣，都是為了他們的靈魂即將開始前往另一個世界的漫長旅途而準備。有些地方人們也會留一些錢，或者放在墓里，這樣死去的人就能在另一個世界為自己購買所需要的東西。[[148]](#148_3)

在每年固定的日子，尤其是復活節和圣靈降臨節，很重要的一項家庭活動就是悼念死人，給他們上供，帶著合乎風俗的面包和彩蛋在死人墳邊野餐。人們會在墳上撒面包屑來喂鳥——鳥兒象征著死人的靈魂，它們從地底下飛出來，復活節時在村子周邊盤旋——如果有小鳥出現的話，就意味著他們親人的靈魂生活得很好。[[149]](#149_3)陀思妥耶夫斯基在《卡拉馬佐夫兄弟》中借鑒了這一古老的習俗，書中那個將死的男孩伊柳沙讓父親在自己的墳前撒上面包屑，“這樣麻雀就會落下來，我就能聽見它令人高興的叫聲，這樣我就不會一個人孤單地躺在那里了”。[[150]](#150_3)對俄國人來說，墳墓遠不止是埋葬死人。這是一塊神圣的地方，活人和死人在這里可以交流。

在阿斯塔波沃火車站站長的小屋里，托爾斯泰臨死前有一句遺言：“農民呢？他們是怎么死的？”他多次思考過這個問題，并且相信農民的死亡方式和知識分子階層不一樣，農民死的時候知道自己的人生意義是什么。農民死時接受了死亡，這為他們的信仰做了見證。托爾斯泰也希望自己能夠這樣死去。[[151]](#151_2)很多年前，他曾在日記里寫過：“當我死的時候，我希望有人能問我，你是否還像以前那樣看待生活，認為生活是通向神的道路，是愛的累積。我應該沒有力氣說話，如果答案是肯定的，這時我會閉上眼；如果答案是否定的，我將死不瞑目。”[[152]](#152_2)在他死的時候，沒人想到問他這個問題，因此我們永遠不會知道他如何穿越這個帶給他無盡痛苦和疑慮的障礙。盡管托爾斯泰去了奧普京修道院，他也沒能和教會重歸于好。神圣宗教會議試圖讓托爾斯泰回心轉意，在他離開修道院，由于病情過重無法繼續前行而留在阿斯塔波沃時，他們甚至派了一名奧普京的僧侶前去探望他。但這個僧侶還是沒有完成任務——沒有一位托爾斯泰的家人允許他與臨死的托爾斯泰見上一面——因此最終，這位作家也沒能擁有一場基督徒的葬禮。[[153]](#153_2)

然而，如果說教會拒絕為這位去世的作家做彌撒，那人們也會用另外的方式來為他祈福。盡管警察試圖阻撓，但是成千上萬的悼念者還是來到了亞斯納亞——博利爾納，托爾斯泰被埋在這個他最喜歡的童年故地，人們對他的死所流露出來的悲傷超過了任何一次沙皇歸天。他的墓地在樹林里，許多年前，他的哥哥尼古拉曾在這片地里埋了一根魔棒，上面寫著關于永恒的寧靜將會如何到來、邪惡將會如何被驅逐出這個世界的秘密。當托爾斯泰的靈柩被緩緩放進墓坑，悼念者開始唱起一首古老的俄羅斯歌謠。在作家生命旅程的終點，警察依然來執行教會開除其教籍命令。有些人朝他喊道：“跪下！把帽子摘掉！”[[154]](#154_1)每個人都遵循基督教的禮儀，在猶豫了片刻之后，警察雙膝跪地，脫掉了自己的帽子。

注釋

[\*](#_239)　俄羅斯東正教的神父可以結婚。只有修道院的修士不可以成家。這點和天主教非常不同。——原注

[†](#_240)　三位神父英譯名分別為Father Leonid，Father Macarius和Father Amvrosy。——譯注

[‡](#_241)　《契訶夫小說全集》第五卷，汝龍譯，上海譯文出版社2000年版，第9—10頁。——譯注

[§](#SS_8)　帝俄時代尼古拉二世時的神秘主義者，被認為是東正教中的佯狂者之流。——譯注

[¶](#P_8)　俄國的民族主義者經常發表類似的言論。在20世紀時，一篇惡作劇式的報道聲稱一位俄國的老農民用自制的飛機成功飛行了幾公里，這被當作俄國的家長式體制不但比西方制度更好甚至更聰明的證據。——原注

[\*\*](#_242)　《死魂靈》，王士變譯，譯林出版社2000年版，第189—190頁。——譯注

[††](#_243)　普斯科夫（Pskov）是俄羅斯西北部的一個古城，位于圣彼得堡西南約250公里處。——譯注

[‡‡](#_244)　《卡拉馬佐夫兄弟》，榮如德譯，上海譯文出版社2004年版，第51—54頁。——譯注

[§§](#SSSS_8)　同上，第290頁。——譯注

[¶¶](#PP_8)　《死屋手記》，侯華甫譯，上海譯文出版社1986年版，第19—20頁。——譯注

[\*\*\*](#_245)　《作家日記》（上），張羽、張有福譯，河北教育出版社2010年版，第217頁。——譯注

[†††](#_246)　《作家日記》（上），第219頁。——譯注

[‡‡‡](#_247)　《作家日記》（上），第207頁，譯文略有改動。——譯注

[§§§](#SSSSSS_6)　17到18世紀俄國一個本土基督教派，其教義主要包括：反對崇拜圣像，禁欲主義，以及祈禱儀式時，教徒在集體舞蹈中自我鞭打，說著種種預言，從而進入神魂顛倒的境界，即所謂“進入圣靈”，也具有自虐贖罪的涵義。——譯注

[¶¶¶](#PPP_6)　《鬼》，婁自良譯，上海譯文出版社2001年版，第241頁。——譯注

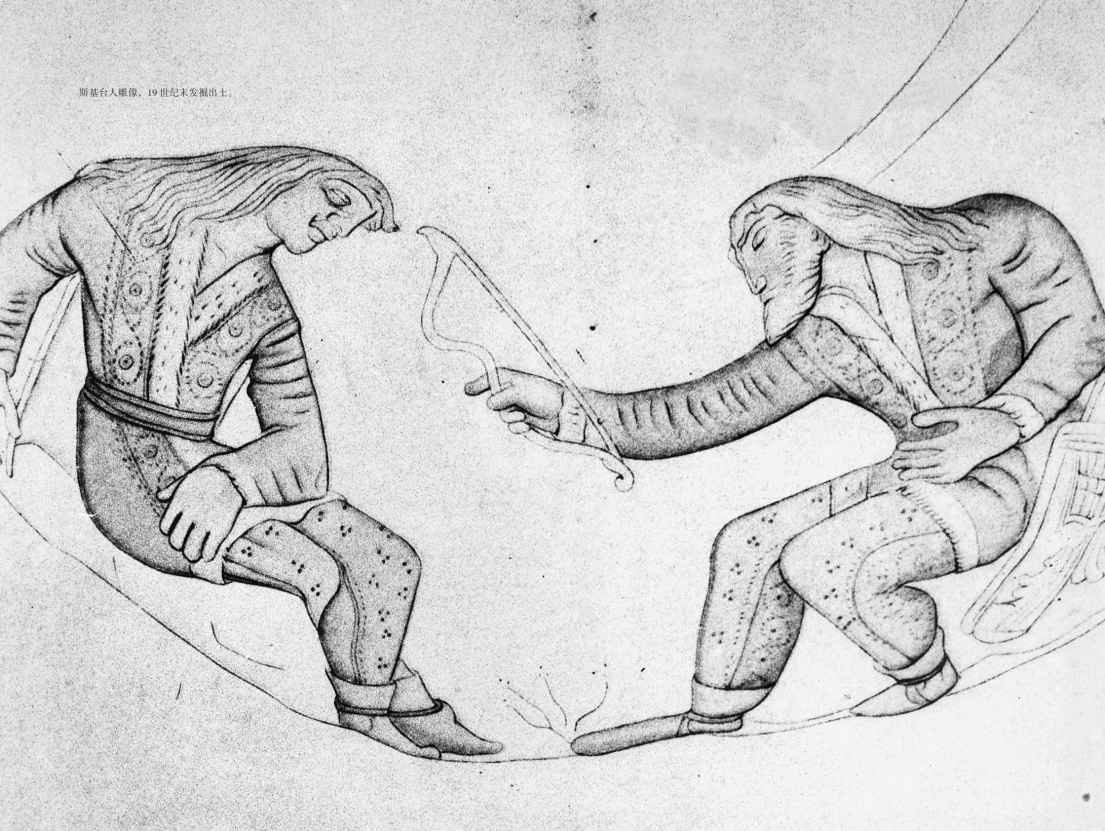
[\*\*\*\*](#_248)　《卡拉馬佐夫兄弟》，第152頁。——譯注

[††††](#_249)　《罪與罰》，岳麟譯，上海譯文出版社1979年版，第637頁。——譯注

[‡‡‡‡](#_250)　指《圣經·馬太福音》中耶穌在山上所說的話。——譯注

# 第六章　成吉思汗的后裔

斯基臺人雕像，19世紀末發掘出土。



第一節

在投身藝術之前，康定斯基原以為自己會成為一名人類學家。他就讀于莫斯科大學法學系，在畢業的前一年突然病倒，于是出發前往距離莫斯科800公里、位于莫斯科東北方的科米地區（Komi）休養，學習芬蘭——烏戈爾部落的信仰。他先搭乘火車到了沃洛格達，這里是鐵路的盡頭，然后乘船沿蘇霍納河東去，進入森林中的“另一個世界”，據他回憶，那里的人仍然信奉神靈和鬼魂。人類學家很久以前就指出，科米地區是基督教與亞洲部落所信奉的古老薩滿教的交匯處。這里是一片“仙境”，“人們的每一個動作都伴隨著神秘而帶有魔力的儀式”。[[1]](#1_7)這次旅行給康定斯基留下不可磨滅的印象。他在那里發現的薩滿教成為他抽象藝術的一個主要靈感來源。[[2]](#2_7)“在這里我學會了如何看待藝術，”他后來寫道，“如何調轉角度，將自己置身于畫作之中。”[[3]](#3_7)

康定斯基的這次東方之旅仿佛是穿越了時間隧道。他在尋找俄國傳教士所描繪的自中世紀以來那里就一直信奉的薩滿教遺俗。歷史上有關于科米人崇拜太陽、河流和樹木的古老記錄，也記錄了他們召喚亡靈的狂亂舞蹈，以及關于科米地區的薩滿教徒敲著鼓騎著帶有馬頭的棍子飛往幽靈世界的傳奇故事。600年來不斷興建的教堂僅給這里歐亞混雜的文化披上了一層基督教的外衣。14世紀時，科米人被彼爾姆的斯特凡強迫改信基督教。數百年來這里成為俄羅斯殖民者的定居點，而科米人的文化，從語言到服飾，都已經十分接近俄羅斯人。

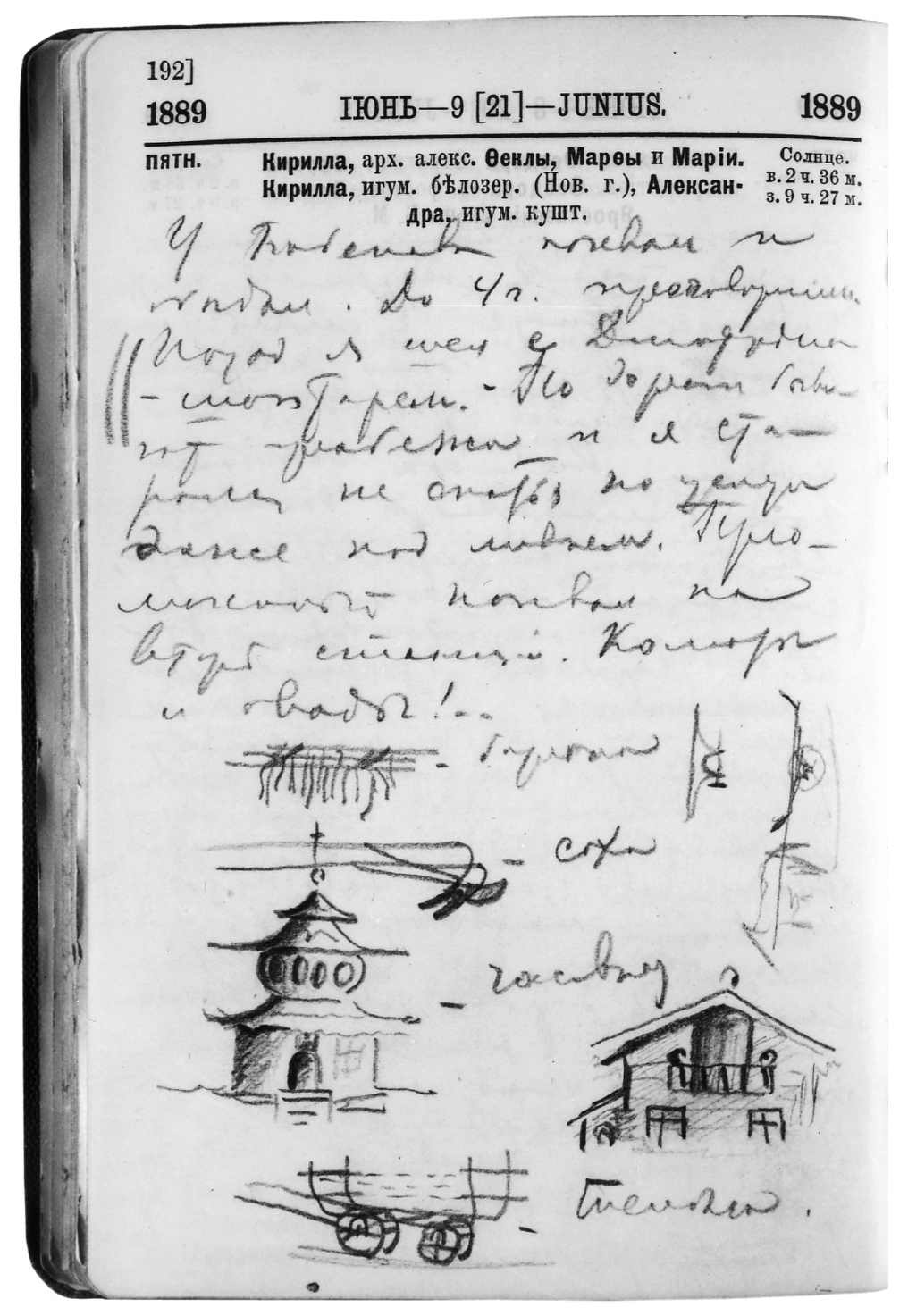
烏斯特——瑟索爾斯科（Ust-Sysolsk）是這個地區的首府，康定斯基在此度過了3個月的夏季。這里看起來與一般俄國城鎮沒什么兩樣，農民的木頭小屋環繞著市政府建筑，麻雀雖小五臟俱全。康定斯基在這里的田野工作主要是記錄老人們的信仰，在民間藝術中尋找薩滿教的文化符號，他在調查中很快就發現了隱藏在他們俄羅斯式外表下的古老異教文化影響。當地所有人都不會否認自己是一名東正教徒（至少不會對一個來自莫斯科的人否認這一點），并且在他們的公共生活中也由一名神父引導諸般宗教儀式。但是正如康定斯基所查明，他們私下里依然信奉著古老的薩滿教。科米人信奉一個叫做“沃爾薩”（Vörsa）的森林巨人。他們還有一個稱為“奧特”（ort）的“活的幽靈”，他們相信這個幽魂會跟隨自己一生，并在死前向他們顯現。他們向風神和水神禱告；他們會對著火焰說話，就好像在跟一個活人講話一樣；他們的民間藝術依然有崇拜太陽的符號。有些科米人告訴康定斯基星星是被釘在天上的。[[4]](#4_7)

在揭開科米人的面紗后，康定斯基發現了他們與亞洲的淵源。幾個世紀以來，芬蘭——烏戈爾部落就不斷與北亞與中亞大草原來的突厥人融合。19世紀考古學家在科米地區出土了大量帶有蒙古紋飾的陶器。康定斯基發現一個帶有蒙古風格屋頂的教堂，他把它畫在了自己的旅行日記里。[[5]](#5_7)19世紀的語言學家提出一種觀點，將芬蘭人、奧斯蒂亞克人[\*](#_284)、芬蘭——烏戈爾人、薩摩耶人和蒙古人歸為烏拉爾——阿爾泰語群，匯集到同一種文化之中，這種文化從芬蘭開始，橫貫歐亞大陸，直至中國東北。隨著19世紀50年代芬蘭探險家M.A.卡斯特倫在東至烏拉爾地區的旅程中發現了許多與自己故鄉相似的物品，這一觀點得到進一步論證。[[6]](#6_7)卡斯特倫的發現被后來的學者所證實。例如在芬蘭的民族史詩《卡勒瓦拉》（意為“英雄之地”）中，就有薩滿教的主題，這或許意味著他們歷史上與東方人有聯系，盡管芬蘭人視自己的史詩為“波羅的海的奧德賽”，百分百來自卡累利阿的民間傳統，卡累利阿是芬蘭與俄羅斯的接壤之地。[[7]](#7_6)和薩滿教徒攜帶的鼓和馬頭棍類似，史詩中的主人公維納莫寧也帶著康特勒琴[†](#_285)（一種稱為齊特琴的歐洲扁形樂器）去往亡魂所居住的地下世界。全詩有五分之一的篇幅都是關于魔法的內容。這首詩直到1822年才被書面記錄下來，而且通常都用與康特勒琴的五弦相對應的五聲（印度支那式）音階哼唱。康特勒琴和它的前身俄羅斯古斯里五弦琴一樣，都是按這種五聲音階調音的。[[8]](#8_6)



一群身著典型民族服飾的科米人。照片。S.I.謝爾蓋攝于約1912年。復制自L.N.莫洛托娃所著的《蘇聯民族人類學博物館中的俄羅斯聯邦民間藝術》（Leningrad:Khudozhnik RSFSR,1981）。

康定斯基對科米地區的探索不只是一次科學的求索，也是他的一次尋根之旅。康定斯基家族的姓氏來自西伯利亞托博爾斯克附近的孔達河，他們于18世紀到此定居，祖上是來自蒙古阿穆爾河沿岸的通古斯人部落。康定斯基對于自己蒙古人的外貌十分自豪，他常常稱自己為17世紀通古斯酋長根忒木爾的后裔。18世紀，通古斯人向西北遷徙到鄂畢河和孔達河流域。他們與奧斯蒂亞克人和烏戈爾人相融合，這些部落在烏拉爾山脈的西麓與芬蘭人和科米人從事貿易活動。康定斯基的祖先就是這些商人中的一員，他們后來逐漸與科米人通婚，因此康定斯基也可能擁有科米血統。[[9]](#9_6)



科米人居住區建筑的草稿。瓦西里·康定斯基畫。出自《沃洛格達日記》（1889）。現藏于巴黎蓬皮杜中心國立現代藝術博物館。版權所有者：AD AGP，Paris與DACS，London，2002年。照片版權所有者：CNAC/MNAM Dist.RMN。

許多俄羅斯家庭有蒙古血統。“在俄羅斯人的皮膚下面都藏著一個韃靼人。”拿破侖曾經這樣說過。俄羅斯家庭外套衣袖上的紋飾就是來自蒙古人的遺產，比如隨處可見的馬刀、弓箭、月牙和八角星。蒙古人的后裔主要分為四個族群。首先是13世紀跟隨成吉思汗的軍隊橫掃俄羅斯、講突厥語的游牧民族，隨著15世紀伏爾加河畔金帳汗國的瓦解，他們在俄羅斯定居下來。這個族群涌現過諸多俄羅斯歷史名人：作家有卡拉姆津、屠格涅夫、布爾加科夫和阿赫瑪托娃；哲學家如恰達耶夫、基列耶夫斯基和別爾嘉耶夫；政治家例如戈東諾夫、布哈林和圖哈切夫斯基；作曲家例如里姆斯基——科薩科夫。[‡](#_286)第二個族群是從西方來到俄國的突厥人：來自意大利的丘特切夫家族（Tiutchevs）和契切林家族（Chicherins）；或者18世紀從波蘭來的拉赫瑪尼諾夫家族。甚至庫圖佐夫家族都有韃靼人的血統（“qutuz”在突厥語中的意思是“狂怒”或者“瘋狂”）——偉大將軍米哈伊爾·庫圖佐夫一向被視為純正俄羅斯人的英雄，由此看來頗有幾分諷刺。第三類是混合了斯拉夫人和韃靼人血統的家族。其中一些是俄國最顯赫的貴族世家：舍列梅捷夫家族、斯特羅加諾夫家族和羅斯托普欽家族，盡管更多的人處于社會的底層。例如果戈理，他的家族就混合了波蘭和烏克蘭血統，但他們與突厥的古戈爾人（Gogels）有相同的祖先，他們的姓氏來自楚瓦什語“gögül”——一種草原上的鳥類（果戈理一些類似鳥類的外貌特征廣為人知，尤其是他的鷹鉤鼻）。最后一類是將姓氏改為更接近突厥語發音的俄羅斯家族，他們更改姓氏的原因要么是與韃靼人通婚，要么是在東部購買了田產，為的是和當地部落更好地相處。例如俄羅斯的韋利亞米諾夫氏，就將他們的姓氏改為突厥語“Aksak”（來自“aqsaq”一詞，意為“瘸子”），以便于他們從奧倫堡附近的巴什基爾人手中購買大量的草場：斯拉夫人中最偉大的家族阿克薩科夫就這樣誕生了。[[10]](#10_6)

15世紀至18世紀，取突厥名字成為莫斯科宮廷的時尚，當時來自金帳汗國的韃靼人影響依然十分強大，并建立起許多貴族王朝。到了18世紀，彼得大帝的貴族們開始向西方看齊，這一風潮才開始衰落。但19世紀這一風潮得到了復蘇，以至于許多純正的俄羅斯家族也編造自己有傳奇的韃靼人祖先，以使自己看起來更加有異國情調。例如納博科夫就聲稱（或許他是在開玩笑）自己的祖先是一個不次于成吉思汗的角色，“第一個納博克據說是12世紀的韃靼小王公，他在那個俄羅斯文化氣氛濃厚的時代娶了一名俄羅斯女子”。[[11]](#11_6)

康定斯基在從科米地區返回之后，在圣彼得堡為皇家考古學會做了一場關于自己旅途見聞的講座。會場座無虛席。歐亞部落的薩滿教信仰對俄國民眾充滿神秘的異域吸引力，當時普遍認為西方文化早已在精神上死亡，知識分子都試圖從東方尋找精神上的重生。但這種對歐亞大陸文化突如其來的興趣，其實也是一場關于俄羅斯民間文化根源的爭論核心。

在典型的何為俄羅斯的傳說里，俄羅斯被認為是一種基督教文明，她的文化是斯堪的納維亞和拜占庭文化結合的產物。關于自己的民族史詩，俄羅斯人喜歡講述的，是一個北方森林中的農業文明與亞洲草原馬背上的文明——阿瓦爾人和可薩人、韃靼人和蒙古人、哈薩克人、卡爾梅克人，以及所有最初劫掠過俄羅斯、“帶著弓與箭”的部落——之間斗爭的故事。這一民族神話在俄羅斯人的歐洲身份認同中是如此根深蒂固，以至于提到亞洲文化對俄羅斯文化的影響時，幾乎將招致叛國的罪名。



手持鼓、鼓槌和馬頭棒，戴面具的布里亞特薩滿。托曼諾夫攝于20世紀初。

然而到了19世紀最后幾十年，文化的風向開始轉變。隨著帝國擴張到整個亞洲草原，開始出現了將亞洲文化看作俄羅斯文化一部分的運動。這一文化風向轉變的重要標志首先出現在19世紀60年代，當時斯塔索夫正努力想要證明俄羅斯的民間文化、她的飾物與英雄歌謠都有東方的血統。斯塔索夫被斯拉夫主義者和其他愛國者所批判。但到了19世紀80年代末，當康定斯基完成自己的旅程，掀起了一股研究俄羅斯民間文化的亞洲淵源的風潮。包括D.N.阿努欽和N.I.維謝洛夫斯基在內的考古學家揭示了韃靼文化對石器時代俄國影響的深遠程度。他們還揭示或者至少是暗示了，草原上的俄羅斯農民的許多民間信仰都有其亞洲淵源。[[12]](#12_6)人類學家在俄羅斯農民的宗教儀式中發現了薩滿教的儀式。[[13]](#13_6)還有人指出西伯利亞地區的俄羅斯農民在宗教儀式中使用圖騰。[[14]](#14_6)人類學家德米特里·澤萊寧斷言農民的萬物有靈信仰是從蒙古部落遺傳下來的。與巴什基爾人和楚瓦什人（與韃靼人有著緊密血緣關系的芬蘭人部落）類似，俄羅斯農民也用像蛇一樣的皮革做法事下蠱；和科米人或者奧斯蒂亞克人以及遠東的布里亞特人一樣，他們有一種著名的做法，就是在家門口懸掛白貂或者狐貍的尸體，來躲避“魔鬼的眼睛”。伏爾加河中游彼得羅夫斯克地區的農民有一種和許多亞洲部落類似的圖騰崇拜。當一個小孩出生時，他們會刻一個木娃娃，與胎盤一起放進一個棺材里，埋在自家屋底下。他們相信這能讓小孩長命百歲。[[15]](#15_6)所有這些發現都對俄羅斯人的身份提出了一個令人困擾的問題。他們是歐洲人還是亞洲人？他們是沙皇的子民還是成吉思汗的后代？

第二節

1237年，一支龐大的蒙古騎兵離開他們位于黑海北部欽察草原的駐扎地，突襲了基輔羅斯諸公國。俄羅斯人實力薄弱，且內部四分五裂，根本無力抵抗，在接下來的3年時間里，除了諾夫哥羅德以外，蒙古人攻陷了所有俄羅斯的重要城市。之后的250年，盡管是以間接的方式，俄羅斯實際都在蒙古可汗的掌控之下。蒙古人并沒有占領俄羅斯的中心地帶。他們將自己的馬群放養在南方肥沃的草原上，向俄羅斯城鎮征稅，通過不時發動武裝襲擊宣示自己對這里的統治。

“蒙古鐵軛”給俄羅斯人帶來的民族恥辱感怎樣強調都不算過分。如果不算匈牙利，基輔羅斯是唯一一個被亞洲鐵騎所推翻的歐洲大國。從軍事實力來看，蒙古騎兵要遠高于俄羅斯各公國。但他們幾乎不用證明這一點。這些公國的大公幾乎沒有一個想去抵抗。一直到了1380年，蒙古人的實力已經衰落，俄國人才發動了第一場真正意義上的反抗戰爭。即便之后蒙古人之間內斗不斷，最終3個汗國脫離了金帳汗國（1430年克里米亞汗國獨立，1436年喀山汗國獨立，1466年阿斯特拉罕汗國獨立），俄羅斯的王公們又花了一個世紀才逐一擊敗蒙古人。因此總的來說，蒙古對俄羅斯的占領實際上是俄羅斯大公們對這一亞洲霸主的主動屈從與配合。這也解釋了為什么很少有城市毀于蒙古的鐵蹄，這一點和民族神話恰恰相反。同樣，俄羅斯的藝術和手工業，甚至大型的工程項目例如興建教堂，在這期間并沒有放緩的痕跡；貿易和農業正常發展；在蒙古占領期間，離蒙古軍士最近的南方地區，并沒有出現大規模的俄羅斯人口遷移。[[16]](#16_6)

根據民族神話，蒙古人風馳而來燒殺搶掠之后又疾馳而去，不留蹤跡。俄羅斯也許屈服于蒙古人的劍下，但她的基督教文化，以及她的教堂和寺院，并沒有受到亞洲鐵蹄的影響。這一假設一直以來都是俄國人基督教身份認同的核心，或許他們是居住在亞洲的草原上，但是一直面朝西方。20世紀俄國重要的文化歷史學家德米特里·利哈喬夫曾經寫道：“從亞洲，我們獲得的少之又少。”——他的《俄羅斯文化》一書，也幾乎沒有談到蒙古遺產。[[17]](#17_6)俄羅斯民族神話建立在對蒙古文化是一種落后文化的認知之上。蒙古人通過恐怖手段來維持統治，和摩爾人征服西班牙完全不同，（用普希金的名句來說）他們來到俄羅斯時“既沒有帶來代數，也沒有帶來一個亞里士多德”。他們使俄國陷入了自己的“黑暗年代”[§](#SS_11)。卡拉姆津在其《俄羅斯國家史》中，對于蒙古人統治所留下的文化遺產只字未提。他問道：“一個文明國家能向這些游牧民族學習些什么？”[[18]](#18_5)俄國偉大的歷史學家謝爾蓋·索洛維耶夫在其28卷的《俄羅斯歷史》一書中，只花了區區3頁的篇幅來講述蒙古人的文化影響。甚至19世紀蒙古學者的領軍人物謝爾蓋·普拉托諾夫，也認為蒙古人對俄羅斯的文化生活沒有產生影響。

實際上蒙古部落一點也不落后。尤其是在軍事技術和組織上，他們要比自己長期統治的俄羅斯人先進很多。蒙古人有成熟的行政管理和稅收體系，俄羅斯國家就是在他們的基礎上發展了自己的組織架構，俄語中許多來源于韃靼語的詞匯，例如“dengi”（金錢）、“tamozbna”（海關）和“kazna”（國庫）。在金帳汗國首都薩萊（靠近察里津，今伏爾加格勒，位于伏爾加河畔）附近的考古發現顯示，蒙古人已經有能力建設大型城鎮，城中包括宮殿和學校、規劃完整的街道和水利設施、手工工坊和農場。蒙古人沒有占領俄羅斯中心區域，并非像索洛維耶夫所說的那樣，是因為他們過于原始而沒有能力掌握或者控制這一地區，而是由于缺乏肥沃的草場和貿易路線，北方林地對蒙古人這樣的游牧民族并沒有什么實際的益處。甚至他們在俄羅斯所收的稅，與他們從絲綢之路沿途的殖民地——例如高加索、波斯和北印度等——所獲得的財富比起來也顯得微不足道。

蒙古人的統治給俄國人的生活方式留下深刻的印記。普希金在1836年給恰達耶夫的信中寫道，就是在蒙古占領時期，俄國逐漸脫離了西方。這段歷史對俄國人的歐洲身份認知提出了根本性的挑戰：

毫無疑問（蒙古占領使得）我們和歐洲其他地區隔絕開來，我們沒有參與歐洲發生的任何重大事件；但我們有自己的使命。是俄羅斯將蒙古侵略者限制在她廣闊的領土之上。韃靼人不敢穿越我們西部的邊界，這樣我們就留在了敵后。韃靼人撤退到他們的沙漠之中，基督教文明得以保存下來。為此我們不得不過著完全孤立的生活，這在使我們這些基督徒得以幸存的同時，又使我們幾乎完全不為基督教世界所知……韃靼人的入侵是一段悲傷且令人印象深刻的歷史……你難道沒有看到俄國當時處境中一些令人贊嘆的、將會使未來歷史學家為之驚嘆的史實？你不覺得歷史學家會把我們劃在歐洲之外么？……我絲毫不贊賞我身邊所見的事物……但我向你發誓，世界上其他任何東西也不能讓我用我的國家來交換，沒有誰的歷史能夠與我們的祖先相比，這塊土地就像是上帝賜予我們的一樣。[[19]](#19_5)

普希金愿意接受這一遺產是令人出乎意料的，尤其是考慮到亞洲在當時俄國的受教育階層中被視為禁忌的情況。或許這可以用普希金的身世來解釋——他本人從他母親這邊繼承了非洲血統。普希金的曾祖父亞伯拉罕·漢尼拔是阿比西尼亞[¶](#P_11)人，俄國大使在伊斯坦布爾奧斯曼蘇丹的王宮里看到他，把他買回來當禮物送給了彼得大帝。由于受到彼得大帝的寵愛，阿布拉姆被送往巴黎學習。在茜茜公主治下，阿布拉姆成為一名大將軍，并被賜予普斯科夫附近米哈伊洛夫一座擁有1400名農奴的莊園。普希金很為自己的曾祖父感到驕傲——他也繼承了曾祖父非洲人的厚嘴唇和濃密的黑色鬈發。普希金有一本未完成的小說名叫《彼得大帝的黑人》（1827），在《葉甫蓋尼·奧涅金》的開篇，他的臺詞“在我們非洲的藍天下”為自己的族譜添加了長長的注腳（毫無疑問，這句是為了注腳而創作的）。[[20]](#20_5)但是像恰達耶夫這樣的親歐派就認為蒙古人的遺產沒有什么值得一提。對于為什么自己的國家和西歐選擇了完全不同的發展道路，許多俄國人都將其歸罪于蒙古可汗的專制。卡拉姆津指責蒙古人敗壞了俄國的政治風氣。歷史學家瓦西里·克柳切夫斯基認為俄國“內部是亞洲的組織結構，盡管披著歐洲的外衣”。[[21]](#21_5)

俄國專制統治中的亞洲特色成為19世紀民主知識分子中的老生常談。赫爾岑曾將尼古拉一世比作“會用電報的成吉思汗”。俄國的專制傳統其來有自，但蒙古人的影響是奠定俄國政治基石的最主要因素。蒙古可汗要求子民絕對服從，不論是農民還是貴族，并通過無情的強制手段來保證這一點。16世紀當蒙古可汗被趕出俄國后，取而代之的莫斯科大公及后來的沙皇從蒙古人那里繼承了這一傳統。確實，他們新生的帝國不僅建立在拜占庭的精神血統上，同時也是基于從成吉思汗那里繼承的廣闊疆土。“沙皇”這一稱呼就來自金帳汗國的最后一位可汗，長期以來在俄語中，“可汗”與“沙皇”就是可以互換的。[[22]](#22_5)

隨著金帳汗國的覆滅以及沙皇政權東進，許多以前為可汗效力的蒙古人留在俄國，為莫斯科政權服務。成吉思汗的后人在莫斯科宮廷中享有崇高的地位，據估計，相當一部分的俄羅斯貴族身上都有蒙古可汗的血統。至少有兩個沙皇是金帳汗國的后裔。其中一個是西美昂·貝克布拉托維奇（原名薩因·布拉特），1575年，他大部分時間以沙皇的身份統治著部分俄國。作為金帳汗國一名可汗的孫子，貝克布拉托維奇進入莫斯科宮廷并步步高升，成為伊凡四世（又名“恐怖伊凡”）的心腹。伊凡四世任命貝克布拉托維奇掌管波雅爾的貴族領地，自己則隱退到鄉野，自封“莫斯科大公”。這一短暫的任命是伊凡四世的一個政治手段，目的是加強對手下特轄軍（oprichnina）[\*\*](#_287)的控制。貝克布拉托維奇只是名義上的當權者。伊凡的動機明顯是因為當時金帳汗國在社會上保留著崇高的地位。在貝克布拉托維奇短暫的“統治”之后，伊凡大帝賜予他14萬公頃土地以及“特維爾大公”的封號。但是在沙皇鮑里斯·戈東諾夫統治時期，貝克布拉托維奇被控犯有叛國罪，他被剝奪了全部田產，并被迫到白湖附近的圣基里爾修道院做修士。鮑里斯·戈東諾夫是另外一個有著金帳汗國血統的沙皇——他是一位名叫切特（Chet）的韃靼可汗的曾曾曾曾孫，他的這位可汗先祖于14世紀中期投奔莫斯科大公。[[23]](#23_5)

留在俄國定居的并不僅僅是蒙古貴族。蒙古人入侵時，大量的游牧部落被迫遷徙，隨著蒙古帝國人口的快速膨脹，他們不得不尋找新的草場。整個歐亞大陸草原，從烏克蘭到中亞，都被新來的部落所占據。當金帳汗國被趕回蒙古時，許多部落移民被吸收成為定居人口留在俄羅斯。在俄國南部和伏爾加流域的地圖上，許多地方依然標注著韃靼語名字：奔薩（Penza）、切姆巴（Chembar）、阿爾德姆（Ardym）、阿尼貝（Anybei）、克夫達（Kevda）、阿爾達托夫（Ardatov）和阿拉特里（Alatyr）。其中一些居民原來是蒙古軍隊的步兵，作為統治者駐扎在伏爾加河與布格河之間的南部邊境地區。另外一些是在俄國城鎮謀生的商人和手藝人，或者是失去草場后被迫成為雇農的貧窮牧民。這批韃靼人數量巨大，幾個世紀以來他們不斷地與當地人融合，因此所謂純正俄羅斯血統的農民無疑只是一個傳說。

蒙古對俄羅斯民間文化的影響是深入骨髓的。許多俄語中的基礎詞匯都來自韃靼語——馬（loshad）、市場（bazar）、谷倉（ambar）、箱子（sunduk）以及數以百計的其他詞匯。[[24]](#24_5)就像前面提到的，外來的韃靼語詞匯主要是商業和行政類用語，而這兩個領域基本上被金帳汗國的后裔所掌控。到了15世紀，莫斯科宮廷十分流行使用韃靼語，以至于瓦西里大公指責自己的隨從“過于鐘情韃靼人以及他們的語言”。[[25]](#25_5)但突厥語也對民眾的語言產生了影響——或許最為明顯的是表示日常行為意圖的口頭禪“davai”：“davai poidem”（走吧，出發吧）、“davai posidim”（來吧，咱們坐下）以及“davai popem”（走吧，咱們喝酒去）。

俄國的風俗也同樣受到韃靼移民的影響，盡管與普通俄國民眾相比，這一影響在宮廷和上層社會顯得更加明顯，貴族待客的習俗明顯被可汗的文化所影響。另外，考古學家維謝洛夫斯基將俄國民俗中對于門檻的禁忌（例如不能踩在門檻上或不能隔著門檻和別人打招呼）追溯到了金帳汗國的習俗和信仰。他還發現，俄國農民通過將一個人拋向空中來向他表示致敬的做法也是源于蒙古人的習俗——當納博科夫的父親解決了一場關于土地的糾紛之后，一群感激的農民將他抬起來拋向空中。[[26]](#26_5)

從我在桌前的位置，透過一扇西窗我會突然看見一個懸浮的神奇事例。在那里，在一瞬間，我父親身穿被風吹皺的白色夏裝的形象會顯現，在空中光榮地攤開著，他的四肢處于一種奇異的隨便狀態，他英俊鎮靜的面貌朝向天空。接連三次，隨著他那些看不見的拋舉者嗬嗬有聲的強大拋擲，他會這樣飛上去，第二次會比第一次上得更高，繼而在他最后也是最高的高度，他會斜臥著，仿佛永遠如此，襯著夏日正午的鈷藍色，像一座教堂穹頂上那些靜靜飛翔的極樂人物中的一個，他們的衣服上有那么多的褶皺，而下面，一支接一支，蠟燭在凡塵的手中點亮，在一片焚香的霧中形成一群連續的火焰，而神父吟誦永恒的安眠，葬禮的百合花在游動的光里，在打開的靈柩中，隱藏起了躺在那里的無論哪個人的臉。[††](#_288)[[27]](#27_5)

正如19世紀末康定斯基以及他的人類學家同行所主張的，我們有理由相信，俄國農民的信仰融合了蒙古部落的薩滿教崇拜（盡管他們稱沒有發現14世紀時金帳汗國所信奉的伊斯蘭教的印記）。[‡‡](#_289)許多農民的宗教教派，比如“哭泣者”和“蹦跳派”，他們所采用的許多做法都與亞洲薩滿教徒達到宗教狂喜的超驗手法極為相似。[[28]](#28_5)

圣愚（yurodivyi）很有可能也來自薩滿教，盡管他們的形象是許多藝術作品中典型的“俄國標志”。很難說圣愚到底來自哪里。可以肯定的是圣愚并沒有門派，和拉斯普京（他自己本人也算是一個圣愚）一樣，他們本身似乎是普通人，憑著自己特殊的預言和治愈的能力，開始了浪跡一生的宗教旅程。在俄羅斯民間傳說中，“為了耶穌基督而活的愚人”，或簡稱“圣愚”，有著和圣人相同的地位——盡管他們的行為更像是一個傻子或者瘋子，而不是使徒保羅所要求的自我犧牲的烈士。圣愚被普遍認為具有巫術和預見未來的能力，他衣著古怪，頭戴一頂鐵帽或者頭盔，衣服下面系著鐵鏈。他像個窮人一樣在鄉下流浪，靠村民的救濟生活，而村民普遍相信他具有神力和治愈人的能力。鄉下的貴族也經常會施舍給他食物，并為他提供住處。

托爾斯泰的家人在他們亞斯納亞——博利爾納的莊園就供養著一位圣愚。在他半虛構半自傳體的《童年》中，托爾斯泰回憶起小時候難忘的一幕，家里的孩子們藏到愚人格里沙房間一個黑暗的衣櫥里，就是為了在他準備睡覺時看一看他身上的鐵鏈：

格里沙幾乎緊跟著我們悄悄走進來。他一手拄著拐杖，一手拿著插著蠟燭的黃銅燭臺。我們都屏住呼吸。

“主耶穌基督！至圣的圣母！圣父、圣子、圣靈……”他喘著氣，用各種爛熟的音調和略語念著。

他嘴里祈禱著，把拐杖放在屋角，瞧了瞧床，動手脫衣服。他解開黑色舊腰帶，慢吞吞地脫掉破舊的土布上衣，仔細把它折好，搭在椅背上。此刻他的臉不像平時那樣慌張而愚蠢；相反，他顯得鎮定沉著，若有所思，簡直可以說很威嚴。他的舉動緩慢而穩重。

他只穿一件襯衣，慢慢在床上坐下，朝四面八方畫了十字，然后吃力地（這從他皺緊的眉頭上看得出來）整理了一下襯衣下的鐵鏈。他坐了一會兒，仔細查看襯衣上的幾處破洞，然后站起來，一邊禱告，一邊把蠟燭舉到神龕那么高，龕里擺著幾尊圣像，他對著圣像畫了十字，就把蠟燭倒過來，讓火苗往下，蠟燭爆了一下熄滅了。

一輪近乎圓滿的月亮把它的光輝投進面向樹林的窗子。瘋修士長長的白色身體一邊被銀色的月光照亮，一邊投下黑色的陰影；這陰影同窗框的陰影一起投到地板上、墻壁上，一直達到天花板。更夫在院子里敲著鐵板。

格里沙把兩只大手交叉按住胸口，垂下頭，不住重重地喘著氣。他默默地站在圣像前，然后費力地跪下來祈禱。

他先是輕聲念著大家熟悉的祈禱文，只強調幾個字，然后反復背誦，但聲音越來越響，情緒越來越激動。接著他用自己的話禱告，竭力用古斯拉夫語表達。他語無論次，但音調動人。他為所有的施主（他這樣稱呼招待他的人）祈禱，其中包括我們的母親和我們，他也為自己祈禱，懇求上帝饒恕他的重大罪孽，又一再說：“上帝啊，饒恕我的仇敵吧！”他呼哧呼哧地喘著氣爬起來，反復這樣叨念著，也不管鐵鏈的重量，伏在地上又站起來，鐵鏈撞在地上發出刺耳的響聲……

格里沙還久久地處在這種宗教的狂熱中，隨口祈求著什么。一會兒，他反復叨念：“主保佑！”但每次都用不同的語氣和表情；一會兒，他說：“饒恕我吧，主啊，教教我怎么做……教教我怎么做！”他臉上的表情仿佛希望馬上得到答復；一會兒，只聽得悲慘的哭聲……他跪著抬起身子，雙手交叉在胸前，

一言不發。[§§](#SSSS_11)[[29]](#29_5)

作家和藝術家將圣愚描繪成淳樸的俄國信徒的原型。在普希金和穆索爾斯基所創作的歌劇《鮑里斯·戈東諾夫》中，圣愚代表著沙皇的良心發現以及受苦受難的人們的呼聲。陀思妥耶夫斯基小說《白癡》的主人公梅什金公爵，雖然身患癲癇卻有著基督般的人格，有錢的地主羅戈任就叫他圣愚；很明顯陀思妥耶夫斯基想把他塑造成一個圣愚般的真正基督徒，他們都被排斥到社會的邊緣。米哈伊爾·涅斯捷羅夫在他的畫作《俄羅斯》（1916）中，將圣愚描繪成俄羅斯民間公認的精神領袖。然而圣愚那未經訓練且很大程度上都是隨意為之的敬拜儀式更多是源自亞洲薩滿教，而非俄羅斯教會。和薩滿教徒一樣，為了進入宗教狂喜狀態，圣愚也會跳一種輪圈舞，并伴有詭異的尖叫和吶喊聲；在做法時，他使用鼓和鈴鐺；他身上戴著鐵鏈的原因也是相信鐵具有一種超自然的力量。同樣，和薩滿教徒相同，圣愚在做法時也會經常使用烏鴉的形象——一種在俄羅斯民間傳說中具有魔力和破壞力量的鳥。整個19世紀，伏爾加流域的農民都認為哥薩克叛軍領袖普加喬夫和拉辛是飛在天空中的巨大烏鴉。[[30]](#30_5)

俄羅斯服裝的很多元素也有亞洲淵源——這一事實反映在俄語中，許多與衣服相關的詞匯都來自突厥語，比如“kaftan”（土耳其式長衫）、“zipun”（一種輕薄的外套）、“armiak”（一種厚重的外套）、“sarafan”（俄國傳統裙裝）和“khalat”（中亞傳統長袍）。[[31]](#31_5)甚至沙皇的王冠或帽子（Monomakh）——傳說承襲自拜占庭帝國——也很有可能是來自韃靼人。[[32]](#32_5)俄國的飲食也受到東方文化的深遠影響，許多俄羅斯特色食品，比如抓飯（plov）、雞蛋面（lapsha）和奶渣（tvorog）都來源于高加索地區和中亞。一些飲食習慣，比如俄國人對馬肉以及發酵的馬奶（koumis）的熱衷，毫無疑問是蒙古部落流傳下來的。和西方基督教以及東方的佛教文化相反，俄國并沒有關于食用馬肉的宗教禁忌。和蒙古部落的傳統一樣，俄國人甚至還養殖了一種專門用來食用或產奶的馬（在伏爾加地區）。在西歐完全沒有這種做法——直到19世紀，法國社會改革派呼吁食用馬肉，以解決貧困人口的營養不良問題。但即使在那個時候，吃馬肉也是一件不光彩的事。在西方人看來，養馬為了吃肉的做法是十分野蠻的。[[33]](#33_5)

所有中亞的主要部落——哈薩克人、烏孜別克人、卡爾梅克人和柯爾克孜人——他們都是金帳汗國的分支。隨著15世紀金帳汗國衰落，他們留在俄羅斯草原，成為沙皇的子民。哈薩克人的祖先——信奉伊斯蘭教的突厥語系蒙古人——在15世紀時脫離了金帳汗國。在被自己的對手準噶爾人和烏孜別克人趕出最肥美的草場之后，哈薩克人逐漸向俄國人靠攏。烏孜別克人也在15世紀脫離金帳汗國。他們定居下來，在肥沃的費爾干納平原過起農耕生活，繼承了奧克蘇斯河和錫爾河之間富庶的古伊朗城鎮，在此基礎上他們建立了烏孜別克族國家布哈拉、希瓦和浩罕，并與沙皇建立了貿易關系。至于卡爾梅克人，他們是西蒙古人的一支（Oriats），金帳汗國覆滅后，他們脫離蒙古軍隊留在俄羅斯大草原（卡爾梅克人的名字來源于突厥語Kalmak，意為“留下”）。在其他部落的驅趕之下，他們向西遷徙，帶著自己的牲口定居在里海北岸的阿斯特拉罕，后來他們成為俄國騎兵所用馬匹的主要供應者，每年他們要往莫斯科運送5萬匹馬，直到18世紀這一貿易才逐漸衰落。[[34]](#34_5)俄國墾居者在19世紀最初幾十年間將卡爾梅克人逐出了伏爾加草原。大多數部落向東回撤，但仍有一些留在俄國，他們從事農業生產或者貿易，并皈依了東正教。列寧就是其中一支卡爾梅克人的后裔。他的祖父尼古拉·烏里揚諾夫，就是阿斯特拉罕一名卡爾梅克人的兒子。

第三節

為了紀念擊敗蒙古喀山和阿斯特拉罕汗國，伊凡雷帝下令在莫斯科紅場修建一座新的天主教堂。1560年，圣瓦西里大教堂落成，這座紀念莫斯科最受人愛戴的圣愚[¶¶](#PP_11)的教堂后來名揚四海，從開工到建設完成僅僅用了5年時間。它的意義遠不止是俄國擊敗蒙古汗國勝利的標志。它是一個勝利宣言，宣告著俄國人從自13世紀以來統治他們的韃靼文化中解放出來。從它炫耀式的鮮艷色彩、輕松活潑的裝飾風格以及夸張的建筑圓頂，可以看出圣瓦西里教堂就是為了展現俄國如今回歸拜占庭傳統的歡快情緒（盡管從實際來看，東正教傳統中完全沒有如此華麗的風格，而它類似清真寺的圓頂則很有可能是來自東方的建筑風格）。

教堂最初被命名為“圣母代禱教堂”——以記錄1552年圣日（Pokrova）攻下喀山。莫斯科擊敗韃靼人被看作一次宗教勝利，俄羅斯帝國的此次大捷在很多方面都被看成一次東正教的十字軍東征。征服亞洲大草原被描繪成一場東正教對抗韃靼異教徒的神圣戰爭。莫斯科由此宣稱自己為“第三羅馬”——這一聲明被刻在圣瓦西里教堂的石碑上——俄國也自認為是一個基于拜占庭傳統，真正普世的基督教帝國。就像為了保護居住在異教徒草原上的基督子民，一個強大的俄國應運而生，這場對抗東方的宗教戰爭也塑造了俄國人的民族意識。在他們看來，信仰的邊界總是遠比民族的邊界更加重要，而最古老的稱呼外國人的詞匯（例如inoverets）就有異教徒的意思。俄語中對農民的稱呼（krestianin）也有同樣的表征意義，在歐洲所有其他國家中，農民一詞往往都與農村或者土地相關，只有俄國農民是一個意為基督徒（khristianin）的詞語。

從1522年攻克喀山到1917年革命，俄羅斯帝國以每年10萬平方公里的驚人速度迅速擴張。俄國人為了獲得皮草不斷東進，在皮草貿易最為鼎盛的17世紀，這種被稱為“軟黃金”物品的貿易收入占俄羅斯帝國國庫收入的三分之一。[[35]](#35_5)俄國的殖民擴張主要是為了滿足對熊、貂、黑貂、白貂、狐貍和水獺的龐大需求。緊跟皮草狩獵者腳步的是哥薩克雇傭兵，比如俄羅斯民間英雄葉爾馬克（Ermak）指揮的軍隊，他們為自己的金主斯特羅加諾夫占領了烏拉爾山脈的富礦，并最終于1582年攻克了西伯利亞汗國。此后到來的是沙皇軍隊，他們在這里建筑堡壘，向當地部落索要貢品。不久傳教士也來了，他們則試圖改變當地的薩滿教信仰。蘇里科夫那幅巨大的《葉爾馬克征服西伯利亞》（1895）——畫中舉著圣像、用火槍射擊的哥薩克人與手持弓箭、敲著薩滿教鼓點的異教部落恢宏的戰爭場面——比其他任何藝術品都更加清晰地描繪了傳說中俄羅斯帝國的民族覺醒。就像蘇里科夫所表現的，這場征服之戰的真正目的是摧毀薩滿教在亞洲部落中的神圣地位。

和歐洲其他國家在海外進行的同樣帶有宣教意味的戰爭相比，在宗教上征服亞洲草原對俄羅斯帝國來說要重要得多。這是因為俄國地理位置的特殊性。俄國與其亞洲殖民地之間并沒有大洋相隔：它們處在同一塊大陸上。作為亞洲草原與歐洲草原分界線的烏拉爾山脈，本身也僅僅是夾雜著草場的連綿大山丘罷了，許多穿越烏拉爾山脈的游客經常會問他們的車夫，那些著名的大山到底在哪里。因此在沒有明顯的地理界線將俄國與其亞洲殖民地分隔開來的情況下，俄國人轉而尋求文化上的界限。在18世紀，這一點變得尤其重要，那時俄國正試圖將自己定義為一個在西方有話語權的歐洲帝國。如果俄國想要被認為是一個西方國家，那她需要構建一條更清晰的文化界限將其和亞洲其他東方國家相區分，而信仰則是最簡單的劃分方式。所有歸降沙皇的非基督徒部落都被劃分為“韃靼人”，不管他們原有的信仰是伊斯蘭教、薩滿教或是佛教。為了加強“善惡之分”，韃靼（Tartar）一詞被故意拼錯（多加了一個r），使其和希臘語中的“地獄”（tartarus）更為接近。更普遍的是，人們通常會把俄國新征服的領土（西伯利亞、高加索和中亞）一律歸類為“東方”（Aziatshchina），這也幾乎成為“東亞病夫”和“落后”的代名詞。高加索地區的形象也被東方化，游客中流傳著種種關于那里原始部落野蠻人的傳說。18世紀的地圖將高加索劃歸東方穆斯林地區，盡管從地理上來看它屬于南方，而歷史上它也是屬于基督教西方。高加索地區的格魯吉亞和亞美尼亞所蘊含的基督教文明能夠追溯到4世紀，比俄國皈依基督教要早500年。它們是歐洲最早信奉基督教的國家——甚至比君士坦丁大帝皈依基督教以及拜占庭帝國的建立都要早。

在俄國，沒有哪里比西伯利亞更急于樹立文化界限。在18世紀人的想象中，烏拉爾山脈是一座巨大的山系，似乎是由上帝在草原中間所造，用來標記文明世界最東邊的邊界。[\*\*\*](#_290)在山脈西邊的俄國人是基督徒，而在山脈東邊的亞洲人則被俄國游客稱為需要馴化的“野蠻人”。[[36]](#36_5)為了使其更加亞洲化，18世紀俄國的地圖集取消了西伯利亞的俄語名字（Sibir），取而代之的是西方地理術語“大韃靼”（Great Tartary）。游記作家記述了這里的亞洲部落，包括通古斯人、雅庫特人和布利亞特人，卻對在西伯利亞定居的俄羅斯人只字未提，盡管當時這些定居人口數量已相當龐大。如此一來，俄國的東進殖民運動就顯得理所當然，在俄國人心目中，大草原被塑造成一個粗野蠻荒之地，那里的財富等待著被發掘。這是“我們的秘魯”和“我們的印度”。[[37]](#37_5)

隨著18世紀和19世紀初西伯利亞的經濟衰退，俄國人的這種殖民態度進一步得到加強。隨著歐洲風尚的轉變以及皮毛貿易的重要性日漸衰退，再加上俄國在采礦方面的收入沒能彌補皮草貿易衰落所造成的損失，這塊原本充滿前景的處女地突然之間變成一片廣袤荒涼的廢墟。一位官員寫道：僅僅是圣彼得堡的“涅瓦大街”，價值就至少是西伯利亞的5倍。[[38]](#38_5)另外一位作家在1841年寫道，如果西伯利亞這片“冰雪的海洋”能是一片真正的海洋，那么至少可以使俄國與遠東的海上貿易更加便利，俄國的境況也會因此有所改善。[[39]](#39_5)西伯利亞被改造成巨大的監獄之后，這種悲觀的看法進一步加強。“西伯利亞”一詞已經成為人們口頭語中服刑的近義詞，例如由此衍生出來的“野蠻殘酷”（sibirnyi）和“殘酷的生活”（sibirshchina）。[[40]](#40_5)詩歌中對于西伯利亞殘酷自然條件的想象本身就是一種殘暴：

這塊晦暗的土地上，

是無盡的殘酷與荒涼，

河流在怒吼，

風暴時常喧囂，

天空郁積著沉沉黑云。

那些讓人懼怕的漫漫冬夜，

冰雪凍住了時間，

沒人要來

這塊悲慘的土地，

這個為流放者準備的廣闊之獄。[[41]](#41_5)

這是人們頭腦中的西伯利亞，一塊與歐化的俄羅斯截然相反的想象之地。它的邊界不停變遷。對于19世紀初的城市精英來說，“西伯利亞”就是他們所熟悉的“小俄羅斯”——圣彼得堡或者莫斯科，以及通往他們莊園的道路——之外的未知世界。詩人卡捷寧說，科斯特羅馬（Kostroma）這個在莫斯科東北方僅300公里的城市，“離西伯利亞不遠”。赫爾岑以為烏拉爾山脈以西幾百公里的維亞特卡河是在西伯利亞（某種意義上來說這個地方確實算是西伯利亞，因為他曾在1835年被流放到那里）。F.F.維格爾認為彼爾姆——更靠東邊但還遠遠未到烏拉爾山脈——已“深入西伯利亞腹地”。還有一些人認為弗拉基米爾、沃羅涅日或梁贊，是“亞洲大草原”開始的地方，這些地方距離莫斯科都不遠，坐一天的馬車就能到達。[[42]](#42_5)

但俄國人對東方的態度遠非清一色的殖民者立場。從政治上來看，俄國是一個和西方任何國家一樣的帝國主義國家。但文化上俄國就模棱兩可得多，因此除了像西方國家一樣帶著對“東方”的優越感之外，他們對東方文化有著深深的迷戀甚至說有著密切的聯系。[†††](#_291)這多少是源于俄羅斯坐落在亞洲大草原邊緣，被東西方文化來回牽扯吸引的自然結果。這種地理位置上的不確定性也造成俄國人深深的不安全感——尤其是與西方的關系上，盡管這種感覺正是俄羅斯對待東方的猶疑態度的主要根源。或許俄國人認為自己是和亞洲有關系的歐洲人，但對于西方人來說，他們就是“亞洲人”。所有的西方作家都提到這一點。按照古斯丁侯爵的說法，圣彼得堡市中心是沙皇龐大的帝國中唯一的歐洲領土，穿過涅瓦大街，就已經涉險進入了“一直包圍著圣彼得堡的亞洲蠻族地帶”。[[43]](#43_5)受過教育的俄國人對自己國家中“亞洲般的落后”心生憤恨。他們迫切渴望能被西方人平等看待，能夠進入并成為歐洲主流社會中的一員。但當他們被西方人排斥或者感到自己的俄羅斯文化被小看，即使是最西化的俄國知識分子也會心存不滿，并不自覺地表現出一種大國沙文主義的自豪感（作為一個亞洲式地域遼闊的國家）。例如普希金，盡管他在歐洲長大，并和所有參與啟蒙運動的人士一樣，認為西方才是俄國的最終歸宿。但是當歐洲批判俄國鎮壓波蘭1831年暴動時，他寫了一首民族主義詩歌《致俄國的毀謗者》，詩中他強調了自己祖國的亞洲本質，“從芬蘭冰冷的山崖到炙熱的科爾基斯（高加索的希臘語名字）”。

在這股面朝亞洲的趨勢里，攪起的絕不僅是對西方的仇視。俄羅斯帝國靠著殖民開拓不斷擴張，那些前往邊境的人，有些是為了從事貿易或農耕，有些是為了逃離沙皇的統治，他們把俄羅斯的生活方式強加給當地部落的同時，也在潛移默化中接受了那里的文化。例如阿克薩科夫家族，18世紀他們在奧倫堡附近的大草原上定居，生病時他們會使用韃靼人的藥方。從一個馬皮制包中汲出酸馬奶來喝，使用特殊的草藥并吃蘑菇油。[[44]](#44_5)在西伯利亞大草原上，貿易和通婚是文化交流最普遍的方式，但是越往東，俄國人的生活方式就越容易被當地人改變。例如，根據一位19世紀20年代作家的說法，在西伯利亞東北部的雅庫茨克，“所有的俄國人都說雅庫特語”。[[45]](#45_5)米哈伊爾·沃爾孔斯基，這位十二月黨人的兒子，在19世紀50年代俄國征服并殖民阿穆爾盆地中扮演了領導者的角色，他回憶說，當時特地派了一個哥薩克小分隊來村子里教布里亞人俄語。一年后沃爾孔斯基回來查看哥薩克小分隊的工作情況：結果沒有一個布里亞人可以用俄語交流，但是200個哥薩克人都會講一口流利的布里亞語。[[46]](#46_5)

類似的事情絕對不會在一個歐洲國家的海外殖民地發生，至少不會在他們的殖民方式由貿易轉變為殖民統治之后。因為，盡管有少許例外，歐洲人并不需要定居在自己的殖民地（也不需要對當地的文化有過多的了解）就能帶走那里的財富。但是對于沙皇俄國這樣一個龐大的帝國來說——定居在偏遠地區的俄國人，回到莫斯科需要經過半年的旅程——則不可避免地要在當地安家。俄羅斯帝國通過將俄羅斯文化強加給亞洲大草原來實現自己的擴張，但在這個過程中，許多殖民者本身也被亞洲化。這種交流的結果之一就是對殖民地文化的感同身受，這在歐洲國家的殖民者身上是十分罕見的。一個十分常見的現象就是，即使是最熱心的沙皇帝國主義信徒，往往也是東方文化的狂熱分子和專家。例如，塔夫利宮的主人波將金公爵，他自1783年從最后一個蒙古汗國手中奪取克里米亞之后，一直醉心于那里的種族融合。為了慶祝這場勝利，他為自己建造了一座摩爾達維亞——土耳其風格的宮殿，建筑帶有穹頂和四座伊斯蘭式的尖塔，看上去就像個清真寺。[[47]](#47_5)確實，這不僅僅是俄國，而且也是整個歐洲在18世紀的典型特征。當俄國軍隊不斷東進征服異教徒時，葉卡捷琳娜的建筑師們正在皇村建造中國式的村落和高塔、東方式的石窟以及土耳其風格的亭子。[[48]](#48_5)

這種雙重性的一個活生生的例子就是格里高列·沃爾孔斯基，他是著名的十二月黨人謝爾蓋·沃爾孔斯基的父親，作為蘇沃洛夫大元帥騎兵中的一名英雄，他退休之后，于1803年至1816年擔任奧倫堡省的省長。當時奧倫堡是俄羅斯帝國的一個重要軍事要塞，坐落于烏拉爾山脈南麓，是中亞與西伯利亞之間所有主要商路通往俄羅斯的咽喉。每天，1000只駱駝組成的車隊滿載來自亞洲的貴重貨物，包括牲口、地毯、棉花、絲綢和珠寶，要從奧倫堡經過，接著前往歐洲市場。[[49]](#49_5)省長的任務是保護和推廣這些貿易，并從中征稅。沃爾孔斯基在這里的執政頗有成效，開拓了通往希瓦和布哈拉的新商路，這兩座城市是重要的棉花之都，是通往波斯與印度的大門。[[50]](#50_5)但奧倫堡也是俄羅斯帝國最后的前哨——這座軍事要塞庇護著伏爾加草原上的俄國農民抵御游牧民族的入侵，這些游蕩在東部貧瘠草場的部落，包括諾蓋人、巴什基爾人、卡爾梅克人和吉爾吉斯人。

18世紀，巴什基爾牧民發動了一系列針對沙皇政府的叛亂，因為俄國殖民者開始占領他們祖先的牧場。1773年至1774年許多巴什基爾人加入哥薩克首領普加喬夫的隊伍，反抗葉卡捷琳娜二世的暴政。他們包圍了奧倫堡（普希金在《上尉的女兒》中講述了這個故事），攻占伏爾加河與烏拉爾山脈之間的其他市鎮，一路燒殺搶掠。沙皇當局在這次平叛之后，加強了奧倫堡的防御工事。他們以奧倫堡為堡壘，對草原上的游牧民族展開了殘酷的鎮壓。沃爾孔斯基延續了這一舉措，同時他還必須面對烏拉爾地區哥薩克人的一次嚴重暴動。兩者他都采取了極為嚴酷的手段。在沃爾孔斯基的命令下，數百名巴什基爾和哥薩克叛軍首領被公開處以鞭刑，在前額刺字，或者發配至遠東。巴什基爾人私底下稱這位省長為“嚴酷的沃爾孔斯基”；在哥薩克人的民間傳說中，他是一個魔鬼形象，直到1910年代，關于他的歌謠仍在傳唱。[[51]](#51_5)但沃爾孔斯基絕不是一個任何時候都冷酷無情的人。按照他家人的說法，他本質溫和善良，熱愛詩歌和音樂，私底下是個虔誠的基督徒。在奧倫堡市民眼里，沃爾孔斯基則是出了名的古怪。在與突厥人的戰爭中他有一次被彈片擊中頭部，之后他腦子里就一直聽到各種奇怪的聲音，或許這正是那次受傷造成的后果。隆冬時節的奧倫堡溫度最低可以達到零下30攝氏度，這時他會穿著自己的睡袍，有時甚至只穿著內衣在奧倫堡的大街上游蕩，嘴里喊著蘇沃洛夫（已于10年前去世）“還活在他的身體里”。在這種精神狀態下，他會到市場里給窮人分發食物和錢，或者全身赤裸地去教堂禱告。[[52]](#52_5)

盡管對待巴什基爾人手段殘忍，但沃爾孔斯基本人是個突厥文化的專家。他掌握了突厥語，可以和部落中的人交流。[[53]](#53_5)他廣泛游歷中亞地區，并在自己的日記和家書中寫下大量關于那里動植物群、風俗歷史、古代文化的內容。他認為烏拉爾山脈東側的托博爾河是“俄羅斯最好的一隅”。[[54]](#54_5)他是一位東方披肩、地毯、瓷器和珠寶的鑒賞家，他在圣彼得堡的朋友們會委托他幫忙購買這些東西。[[55]](#55_5)他在奧倫堡的最后幾年里甚至過著半東方式的生活。“我愛這個地方，”他在給自己的侄子、亞歷山大一世的幕僚長帕維爾·沃爾孔斯基的信中寫道，“我愛這種游牧式的生活。”[[56]](#56_5)沃爾孔斯基在自己充滿異域風情的宮殿中過著波斯蘇丹王般的生活，身邊的侍從全是吉爾吉斯和卡梅爾克人，他把他們當作自己的“第二家人”。[[57]](#57_5)他甚至秘密豢養了一群巴什基爾女人為“妻”。[[58]](#58_5)沃爾孔斯基與一大幫韃靼牧民混在一起，他喜歡稱他們為“我的族人”。[[59]](#59_5)他扔掉了自己的皇家官服，有時會穿著蒙古禮服接見吉爾吉斯可汗，有時甚至會穿著土耳其長袍。[[60]](#60_5)在奧倫堡居住的這么多年里，沃爾孔斯基從沒說過他思念圣彼得堡，這么多年他也只回去過一次。“在亞洲大草原上平靜的生活很符合我的性格，”他給女兒索菲亞寫信說，“你可能認為我是亞洲人——或許我自己也這么認為。”[[61]](#61_5)

第四節

“一塊《一千零一夜》中的仙境。”1783年，葉卡捷琳娜二世第一次造訪新被吞并的克里米亞這塊韃靼人土地時說道。[[62]](#62_5)在俄國征服東方的過程中，文學與帝國始終是緊密相關的。這片令人驚嘆的土地是人們想象力的豐富來源，許多政治家都通過自己在文學與藝術方面的想象來看待這個地方。18世紀的文學故事，以翻譯俄文版的《一千零一夜》為開端（1763—1771），將東方描述成充滿感官奢華與怠惰、宮殿與王位的享樂王國，然而貧苦的北方卻并非如此。這些主題在19世紀關于東方的夢想世界中不斷出現。

這個“東方”在任何地圖上都是找不到的。它在南方，在高加索和克里米亞，同樣也在東方。指南針上的南邊和東邊在這里被合并成了想象中的“東方”——俄國人腦海中充滿異域風情的亞文明之地——它被編造成一個各種不同文化元素的大雜燴。例如在鮑羅丁的歌劇《伊戈爾王子》中，“韃靼人之舞”中所用的一段用來表現東方音樂精髓的花腔，實際上就是從楚瓦什人、巴什基爾人、匈牙利人、阿爾及利亞人以及阿拉伯人的音樂中借鑒而來的，其中甚至包括美洲奴隸的歌謠。[[63]](#63_5)

遠在俄國人從民族學的角度認識自己的殖民地之前，他們就已經在文學和藝術上創造了它。高加索地區在俄國人的想象中占據了特殊的地位，19世紀的大部分時間里，沙皇的軍隊都在跟這里的穆斯林部落浴血奮戰，努力想控制這片山地，這時，俄國的藝術家、作家和作曲家則是用一種浪漫主義的手法看待這塊土地。這些文藝工作者在自己的作品中將高加索描繪成具有異域風情與魅力，美麗、狂野而又危險的地方，來自北方的俄國人在這里遭遇了信奉穆斯林的南方部落的頑強抵抗。普希金比其他任何人都更鐘情于塑造俄國式的高加索。他在詩歌《高加索的俘虜》中將高加索塑造成“俄國的阿爾卑斯山”，一個適合冥修與從都市生活的頑疾中康復的勝地——稱得上是東方的《恰爾德·哈羅爾德》[‡‡‡](#_292)。這首詩成為之后幾代俄國貴族的旅行指南，他們不遠千里到高加索地區來做溫泉理療。到了19世紀30年代，當萊蒙托夫把自己小說《當代英雄》的背景設置在皮亞季戈爾斯克溫泉勝地，“高加索式療養”成為上流社會的時尚，他們每年南下的旅行甚至可與穆斯林前往麥加朝圣相提并論。[[64]](#64_5)一些游客失望地發現，普希金詩歌中狂野且充滿異域風情的美麗之地其實只是些灰溜溜、單調乏味的邊塞城市，而為了安全起見，他們也只能待在城里。這種對探險與浪漫的渴望，使得亞歷山大·別斯圖熱夫（馬爾林斯基）這樣不入流的作家（時至今日他們幾乎已被徹底遺忘）僅僅因為創作了關于高加索的故事和游記，就被尊崇為文學天才（他甚至被稱為“散文界的普希金”）。[[65]](#65_5)

這種對高加索的癡迷并不僅僅只是為了追尋異域情調，至少俄國作家們是這么認為的。普希金這一代文人受到西斯蒙第[§§§](#SSSSSS_9)在其《南歐文學》中所闡述的“南方理論”的深遠影響，這一理論將古阿拉伯描述成浪漫主義的起源。對于這些年輕的俄國浪漫主義者來說，他們正在尋找一種能將俄羅斯文化與西方區別開來的根源，西斯蒙第的理論為他們提供了重大的啟示。突然間，俄國似乎在高加索找到了自己的“南方”，這塊融合了基督教與伊斯蘭教文化的殖民地獨一無二，讓他們比任何其他西方國家都更要接近浪漫主義。作家奧列斯特·索莫夫在其論文《論浪漫主義詩歌》中宣稱俄國是新浪漫主義的發源地，因為高加索地區繼承了阿拉伯的精神。十二月黨詩人威廉·丘克貝克稱俄國詩歌結合了“歐洲與阿拉伯地區的所有精神財富”。[[66]](#66_5)萊蒙托夫曾經說過，俄國詩歌將會通過“跟隨東方而不是歐洲與法國的腳步”來找到自己的命運。[[67]](#67_5)

哥薩克人是一個由兇猛的俄國士兵組成的特殊群體，從16世紀起他們就住在俄羅斯帝國南面與東面的前線，他們在那里有自治區，從高加索地區捷列克河沿岸的頓河和庫班，到奧倫堡草原，再到西伯利亞的鄂木斯克、貝加爾湖以及阿穆爾河周邊的戰略要地，都有他們的身影。這些最早的俄羅斯勇士過著半亞洲式的生活，幾乎和東部草原以及高加索地區的韃靼部落沒有區別，而他們可能就是這些韃靼人的后裔（“Cossack”或“quzzaq”是突厥語，意為騎士）。哥薩克人和韃靼人在保衛自己自由的時候都表現出無比的勇氣；他們都有一種熱情且自然的天性；他們都熱愛美好的生活。果戈理在《塔拉斯·布爾巴》中強調了烏克蘭哥薩克人“亞洲”和“南方”的特點；實際他在使用這兩個詞時經常互換。在一篇相關的文章中（《小俄羅斯成立一覽》，“小俄羅斯”指的就是烏克蘭）他表達了自己的觀點：

從信仰和地理位置來看，哥薩克人屬于歐洲人，但同時他們在習俗與服飾方面卻過著完全亞洲人的生活。他們是具備了世界上截然相反特點的一群人，這兩種格格不入的精神卻奇怪地組合在一起：歐洲人的審慎與亞洲人的放縱；淳樸又狡猾；充滿活力卻又享受懶惰；向往進步與完美，卻又樂于挖苦任何形式的完美。[[68]](#68_5)

作為一名歷史學家，果戈理試圖將哥薩克人的本質與從“古代匈奴”時期就席卷大草原的游牧民族周期性的移民大潮聯系起來。他堅持認為，只有哥薩克人這樣好戰且能量充沛的民族才能在開放的大平原上幸存。哥薩克人的鐵騎“以亞洲人的方式橫穿大草原”。他們在“突襲敵人時猶如下山猛虎般迅捷”。[[69]](#69_5)托爾斯泰因為曾在軍中任職對哥薩克人也有了解，他同樣認為他們有半個亞洲人的特點。在《哥薩克》中，托爾斯泰展示了捷列克河以北的俄羅斯哥薩克人的細節特征，他們與捷列克河以南車臣山區部落的生活方式并沒有明顯的區別。

普希金在19世紀20年代早期造訪了高加索地區，當時他以為自己到了另外一個國家。“我從來沒有到過我無垠的俄國之外”，他在《埃爾祖魯姆之行》（1836）中寫道。[[70]](#70_5)但是30年之后造訪這里的萊蒙托夫則將高加索視為自己的“精神故鄉”，并請求這里的群山像保佑“自己的兒子一樣”保佑他：

內心深處我屬于你

無時無地不屬于你！[[71]](#71_5)

這里的群山確實給了他許許多多的創作靈感，并成為他許多作品的背景，包括他的杰作《當代英雄》，這是俄國的第一部散文體小說。萊蒙托夫于1814年生于莫斯科，他小時候飽受風濕所引起的發燒的折磨，因此也多次跟隨家人前往溫泉理療圣地皮亞季戈爾斯克調養。這里狂野浪漫的山區景色給這位年輕的詩人留下了終生難忘的印象。19世紀30年代早期，他還是莫斯科大學東方文學與哲學專業的一名學生，從那時起他就被宿命論觀點深深吸引，他認為俄國從穆斯林世界繼承了這一理論（他在《當代英雄》最后一章有所探討）。萊蒙托夫對高加索地區的民間傳說有著濃厚的興趣，尤其是舒拉·諾格莫夫所講述的關于山中勇士的英雄事跡。來自皮亞季戈爾斯克的舒拉原來是一名毛拉（伊斯蘭教國家對老師、先生、學者、領袖的敬稱），后來做了軍官。其中一個故事給了萊蒙托夫1832年創作第一篇重要詩作——《伊斯梅爾·貝》——的靈感（盡管很多年后這篇作品才得以發表）。詩中講述了一名穆斯林王子在俄國軍隊征服高加索時成為人質，作為一名俄國貴族撫養長大，但伊斯梅爾放棄了自己在俄國軍中的職務，轉而承擔起保衛切爾克斯同胞的責任，他們的家園毀于沙皇軍隊的鐵蹄。萊蒙托夫本人曾經參軍與這些山地部落作戰，一定程度上他與伊斯梅爾惺惺相惜，感受著同樣的對于忠誠的分裂感。在格羅茲尼要塞，這位詩人以卓絕的勇氣與車臣人戰斗，但是在山村攻打車臣要塞時野蠻恐怖的戰斗令他心生厭惡。在《伊斯梅爾·貝》中，萊蒙托夫最后對俄羅斯帝國進行了激烈的抨擊，沙皇政府的審查也無法掩蓋這一點：

怎么樣的草原、大海、高山

抗拒得了斯拉夫人的武器？

又有何處的仇視和背叛

不會受俄國沙皇的壓制？

馴服吧，切爾克斯人，可能

東方和西方與你同命運

時間一到——你會傲慢地講

奴隸，我也是屬于宇宙王！

到時——由另一位奧古斯都

來裝點北方新羅馬雄都！

村落在燃燒，無防護依賴，

祖國男兒們被敵人擊敗，

光照，像懸空不逝的彗星，

霧在云中跳躍，觸目驚心。

勝利者如同兇猛的野獸，

端刺刀闖進溫馨的住戶；

他屠殺老年人和孩子們，

對貞潔處女和年輕母親，

則用他血腥的手去撫摸，

山里婦女的心卻不仁弱！

隨著一聲親吻，劍聲響起，

俄國佬跳開——嘶啞著——倒地！

“同志，復仇！”——于是一剎那間

（足夠為兇手復仇的瞬間！）

簡陋的平頂屋歡愉快活，

燃燒——切爾克斯人自由之火！[¶¶¶](#PPP_9)[[72]](#72_5)

萊蒙托夫還是一位成就卓越的水彩畫家，在一幅自畫像中，他的手中緊緊攥著一把切爾克斯人的佩劍，身上則披著切爾克斯人的斗篷，身著軍服，胸前掛著山地部落佩戴的彈夾盒。這種半俄羅斯人半亞洲人的混合，也被萊蒙托夫應用在《當代英雄》中畢巧林的身上。畢巧林性格焦躁，憤世嫉俗，他對圣彼得堡上流社會極為失望，作為一名衛戍部隊軍官被派往高加索之后，他的人生經歷了一次重大轉變。他愛上一位切爾克斯人酋長的女兒貝拉，跟她學會了突厥語，并穿上切爾克斯人的服裝來表達自己對她的愛意。作者曾將他比作切爾克斯的土匪。這似乎是作品的中心含義：在俄國殖民者的“文明”與亞洲部落人的“野蠻”之間，并沒有明顯的界限。

萊蒙托夫并不是唯一一位將高加索視為自己“精神家園”的俄國人。作曲家巴拉基列夫是另外一個“大山的兒子”。作為俄羅斯民族樂派的創立者，他為自己的韃靼人血統感到自豪，這一點從他在畫像中頻頻身著高加索地區的服裝就能夠看出來。[[73]](#73_5)他在1862年給斯塔索夫的信中寫道：“從他們的服裝開始（我沒見過比切爾克斯人更漂亮的服裝），我對切爾克斯人的興趣和萊蒙托夫一樣濃厚。”[[74]](#74_5)里姆斯基——科薩科夫評價巴拉基列夫是“一個半俄國半韃靼的人物”。斯特拉文斯基回憶說他是一個“大塊頭，禿頂，有著卡爾梅克人的頭腦和列寧一般銳利的眼睛”。[[75]](#75_5)巴拉基列夫在1862年環游了高加索地區。他深深愛上那里狂野的自然景觀。這讓他想起了自己最喜歡的詩人萊蒙托夫。他從皮亞季戈爾斯克寫信給斯塔索夫說：“在所有俄國的人與事中，萊蒙托夫對我的影響最深。”[[76]](#76_5)

巴拉基列夫試圖在自己的交響詩《塔瑪拉》（1866—1881）中喚起對作家萊蒙托夫的愛，這部作品基于萊蒙托夫的同名詩《塔瑪拉》（1841）。詩中講述了一則民間傳說，格魯吉亞皇后用充滿誘惑力的歌聲將情人們勾引到她俯瞰捷列克河的城堡里。在一夜放蕩的舞蹈之后，她會把她殺死的情人尸體從城堡的高塔上扔到下面的河里去。用斯塔索夫的話說，巴拉基列夫就是想在自己狂亂的鋼琴組曲中重現塔瑪拉“輪圈舞”的瘋狂氣氛：



一幅已遺失的手持切爾克斯劍、身披切爾克斯披風者自畫像的水彩畫復制品。米哈伊爾·萊蒙托夫畫于1837年。圖片來源：Novosti，London。

奇奇怪怪的聲音

整夜不停

似乎在這空蕩的高塔中

有成百上千饑渴的少男少女

一起參加新婚典禮

或者一場葬禮的盛宴。[[77]](#77_5)

巴拉基列夫所使用的音樂編排大多是“東方音樂”的標準風格——充滿感官刺激的半音音階、帶有舞蹈律動的切分音和慵懶的和聲，這些都滿足了西方人長期以來對東方作為一個沉溺感官享受的異域之地的想象。但是巴拉基列夫還在其中加入一項全新的、令人驚奇的元素，那就是他所改編的高加索民歌。因為巴拉基列夫發現，所有高加索民歌的和聲都以五聲音階為基礎，這在亞洲音樂中十分常見。五聲音階或者“印度支那”音階的顯著特征就是避免使用半音，因此歌曲旋律不會過分側重于某一音節。這種編排使歌曲產生了一種“浮音”的效果，這一特點在東南亞音樂中尤其突出。《塔瑪拉》是第一部大范圍使用五聲音階的俄羅斯音樂作品。巴拉基列夫的創新就像是發明了一種新的藝術語言，這賦予了俄國音樂獨特的“亞洲感覺”，使之與西方音樂區別開來。在后來的俄國作曲家中，五聲音階的使用極為流行，從里姆斯基——科薩科夫到斯特拉文斯基，都跟隨著巴拉基列夫“民族樂派”的腳步。

這一東方元素是由“強力五人組”所發展出來的俄羅斯民族樂派的顯著特征之一——這是一群民族主義作曲家所組成的創作圈子，成員包括巴拉基列夫、穆索爾斯基、里姆斯基——科薩科夫和鮑羅丁。“強力五人組”創作了許多典型的俄國作品——從巴拉基列夫的《伊斯拉美》鋼琴幻想曲（Islamei，俄羅斯鋼琴流派的奠基石，柴可夫斯基鋼琴大賽的必考曲目）到鮑羅丁的《伊戈爾王子》和里姆斯基——科薩科夫的《天方夜譚》——都是以這種東方風格創作的。作為這一流派的創始人，巴拉基列夫鼓勵在創作中使用東方主題與和聲，以使自我覺醒的“俄羅斯”音樂與受德國影響的安東·魯賓斯坦和音樂學院的交響樂派區分開來。里姆斯基——科薩科夫創作的“俄國第一部交響樂”——實際是在魯賓斯坦創作《海洋》交響曲之后12年才完成——之所以有此稱謂，是使用了俄國民歌和東方旋律，這些東方元素得益于里姆斯基的老師巴拉基列夫在高加索地區的采風。“這部交響曲很棒，”作曲家策扎爾·居伊在1863年給里姆斯基的信中寫道，“前幾天我們在巴拉基列夫家里演奏了這部作品，斯塔索夫十分滿意。這部作品帶有真正的俄羅斯特色。只有俄國人才能創作出這樣的作品，因為里面沒有絲毫呆板的德國味道。”[[78]](#78_5)

斯塔索夫與巴拉基列夫一起，對俄國東方音樂的發展發揮了至關重要的影響。許多造就這一風格的“強力五人組”的實驗性作品，都要歸功于這位民族主義評論家，包括《伊戈爾王子》和《天方夜譚》。1882年，斯塔索夫寫了一篇名為《俄國藝術25年》的文章，試圖闡述東方風格對俄羅斯作曲家的深遠影響：

他們其中一些人親自到過東方。另外一些人雖然沒有，但他們一生都受東方的影響。因此，他們的作品生動且富有沖擊力地表現出東方的特質。在這一領域他們對所有的東方事物都有著俄羅斯式的共鳴。他們深刻地影響了俄羅斯人的生活，并賦予俄羅斯藝術獨特的色彩……如果僅僅認為這是這些俄羅斯作曲家突如其來、反復無常的奇想，那將是十分荒謬的。[[79]](#79_5)

在斯塔索夫看來，俄羅斯藝術中的東方元素絕不只是一些帶有異域風情的裝飾，而是俄羅斯繼承了古老的東方文化這一史實的佐證。斯塔索夫相信亞洲的影響在“俄羅斯所有的藝術領域中都是顯而易見的：語言、服飾、習俗、建筑、家具和日常用品、裝飾、歌曲、和聲以及我們所有的民間傳說”。[[80]](#80_5)

斯塔索夫的這一觀點，最早是在19世紀60年代他一篇關于俄國裝飾品起源的論文中提出。[[81]](#81_5)通過研究中世紀俄羅斯教堂的經文，他將印版中的裝飾與來自波斯和蒙古的圖案聯系起來（菱形、玫瑰花環、萬字符和格子花紋，以及一些特定的花飾和動物圖形）。相似的設計在拜占庭其他文化表現形式中也可以尋見，它們都受到波斯文化的影響；但拜占庭文化僅僅是借鑒了一部分波斯裝飾，而俄羅斯文化則是照單全收，對斯塔索夫來說，這意味著俄國是直接從波斯舶來了這些元素。這一論點很難被證實——因為這種簡單的圖案在全世界都可以找到。但斯塔索夫主要關注一些極其相似的地方。例如，裝飾圖案里樹的造型尤其雷同，斯塔索夫認為這與波斯和俄羅斯異教徒都把“樹當作一種神物來崇拜”有關。[[82]](#82_5)在這兩種傳統中，樹的根基都是圓錐形的，樹干被枝蔓纏繞，光禿禿的樹枝上掛著木蘭花。康定斯基發現，在神樹崇拜的異教傳統里，這種圖案十分常見，在19世紀最后幾十年的科米人中依然能夠看到這一傳統。斯塔索夫甚至在14世紀諾夫哥羅德福音書里的字母B（Б）上找到了這一圖案，圖中一個人在樹根處跪地祈禱。這是俄國民間文化復雜性的最佳寫照，異教與基督教文化構成了俄羅斯民間文化的主流。

斯塔索夫接下來轉而研究俄羅斯英雄歌謠（Byliny），這種民間史詩包括俄羅斯最古老的神話和傳說，他認為這些都來自亞洲。在其《俄羅斯英雄歌謠起源》（1868）一書中，他提出英雄歌謠是印度教、佛教或者梵文神話故事經過俄羅斯變種之后的產物，早年被來自波斯、印度和蒙古的軍隊、商人和游牧民帶入俄國。斯塔索夫論點的依據是文化借用——這一理論在當時剛剛得到德國哲學家特奧爾多·本菲的極力推廣。在19世紀最后幾十年間，本菲的理論被越來越多的西方民俗學者接受（如戈德克、科勒、克勞斯頓和利布雷希特）[\*\*\*\*](#_293)，他們認為歐洲的民間故事都是以東方的傳說為底本改造之后而來的。斯塔索夫是第一位深入探討本菲理論的人。他的論點基于對俄羅斯英雄歌謠與一系列亞洲傳說的文本比較研究——尤其是古印度《摩訶婆羅多》《羅摩衍那》和《五卷書》[††††](#_294)，本菲于1859年將這3部作品譯成德文。

斯塔索夫尤其關注這些古代傳說中的敘述性細節、象征與圖案（以此推斷一種文化的影響似乎并非完全站得住腳，因為情節與人物等基礎架構上的相似在全世界的民間故事中都能找到）。[‡‡‡‡](#_295)例如，斯塔索夫推斷俄國民間傳說《薩德科》（一個商人潛入水底王國尋求財富）來源于5世紀印度婆羅門的經典史詩《哈利梵薩》（這個故事中的地下王國之旅是為了尋求真理）。按照斯塔索夫的說法，俄國版（15世紀之后的版本）是因應后人的視角用商業財富代替了宗教元素。正是在這一時期，傳說的主人公才變成歷史人物薩德科——他是一位富有的航海協會成員，12世紀時在諾夫哥羅德贊助了一座圣鮑里斯和圣格列布教堂。[[83]](#83_5)



根據一份14世紀諾夫哥羅德手稿對俄語字母“B”的研究。作者為弗拉基米爾·斯塔索夫。復制自斯塔索夫的《俄羅斯字體裝飾》（1872）。照片版權所有者：倫敦大英圖書館[ref.7743]。

同樣，斯塔索夫認為英雄歌謠中的民間英雄（bogatyrs）確實來自東方諸神形象。這些英雄中最著名的就是伊利亞·穆羅梅茨——這位勇敢而真誠的勇士為了人民的福祉，對抗像外號“夜鶯強盜”的索洛韋伊·拉茲波尼克（Solovei Razboinik）這樣的敵人。在后來的版本中，“夜鶯強盜”的形象被賦予許多韃靼人的特征。斯塔索夫注意到伊利亞超自然的年齡——根據故事情節推理，他大概有幾百歲。這或許意味著伊利亞來自統治印度幾百年的神秘國王，或是來自不受人類時間限制的東方神靈。[[84]](#84_5)按照斯塔索夫的說法，英雄“bogatyr”一詞是來自蒙古語中的“勇士”（bagadur）。他的論據來源于歐洲語言學家，這些語言學家將這個詞的相關詞源追溯到所有曾被蒙古鐵騎占領的國家：“bahadir”（波斯語）、“behader”（突厥語）、“bohater”（波蘭語）、“bator”（馬扎爾語）等。[[85]](#85_5)

最后，斯塔索夫分析了文本中的民族學細節——他們的地名、數字體系、風景與建筑、家庭用品和家具、服飾、游戲與風俗——一切都表明英雄歌謠不是來自北方的俄羅斯林地，而是來自大草原。

如果英雄歌謠真的起源于我們古老的祖國，那么不論后來的王公貴族與沙皇如何刪改這些故事，其中一定還保留著我們俄羅斯土地的痕跡。因此我們在里面應該讀到我們俄國的冬天、大雪以及冰湖，我們俄國的田野與草地；讀到我們人民身上的農民特點；讀到我們農民的小屋以及俄羅斯人常用的木制建筑和器具；俄國的火爐以及圍繞它所體現的精神信仰；村莊合唱班的歌聲和禮俗；讀到我們敬拜祖先的儀式；讀到我們對于美人魚、小妖精、家庭精靈的篤信以及其他各式古羅斯的迷信。簡而言之，應該有與我們農村生活息息相關的所有事物。然而這些在英雄歌謠中一個都沒有。里面沒有冬天，沒有冰雪，似乎這些故事根本與俄羅斯無關，而是發生在亞洲或東方一些氣候炎熱的地方。英雄歌謠中也沒有湖或者長滿青苔的河岸。農業生活在其中不見蹤影。沒有木制小屋，也從來沒有描寫過農民的習俗。里面沒有任何關于俄羅斯生活的內容——相反，我們在其中只看到干旱的亞洲草原。[[86]](#86_5)

斯塔索夫關于英雄歌謠源于亞洲的理論激怒了斯拉夫主義者和民族主義者。他們指控他是在“毀謗俄羅斯”；將他的書批判為“民族恥辱的來源”，并說他的結論“不是一個俄羅斯的愛國者所為”。[[87]](#87_5)批判斯塔索夫的人針對的可不只是他“東方幻想”中所謂“我們的文化可能源自亞洲草原野蠻的游牧民族”的觀點。[[88]](#88_5)這些人認為，斯塔索夫的理論對整個民族身份認同的基礎提出了挑戰。斯拉夫主義者的哲學基礎正是建立在民族文化源自本土這個前提之上。他們對英雄歌謠投入巨大的精力，用了超過30年的時間到農村搜集記錄這些故事，他們深信這是俄國民間文化最純粹的表達。斯拉夫主義者堅稱，薩德科和伊利亞·穆羅梅茨這樣的故事是人民歷史的神圣遺產，而英雄歌謠（bylina）這個詞本身就印證了這一事實：“bylina”是“存在”（byl）的過去式。[[89]](#89_5)

斯拉夫主義者的一個堅固陣地就是民俗學和文學研究中的“神話流派”，它是從19世紀初歐洲浪漫主義運動中發展而來。對斯塔索夫最猛烈的批判就是來自這一流派，其支持者包括一批最為知名的民俗學者，例如布斯拉耶夫和阿法納謝夫。神話學理論的支持者所假設的前提頗值得商榷，他們認為俄羅斯人民的古老信仰可以通過當代生活和藝術再現。在布斯拉耶夫看來，關于薩德科的歌曲是“我們人民詩歌中最好的活化石，它的純粹性得以完整地保留，絲毫沒有受到外來文化的影響”。伊利亞·穆羅梅茨是一個真正的古代民間英雄，“他以最純粹的形式表現了人民大眾的精神追求”。[[90]](#90_5)

19世紀60年代早期，英雄歌謠突然成為神話流派新的關鍵論據。因為帕維爾·雷布尼科夫稱它為一種仍在不斷演進的鮮活藝術形式。帕維爾·雷布尼科夫曾是一名公務員，因為參加革命團體被流放到圣彼得堡東北200公里奧洛涅茨（Olonets）的鄉下。和許許多多被沙皇政府流放的俄國人一樣，雷布尼科夫成為了一名民俗學者。他在奧洛涅茨的鄉村采風，記錄下30多名不同的英雄歌謠歌者，每一位都有自己版本的伊利亞·穆羅梅茨。1861年至1867年，這些歌曲以四卷本的形式發行，引發關于俄羅斯民間文化特點及起源的激烈辯論，如果從屠格涅夫的《煙》（1867）來推斷，這一辯論甚至波及了遠在德國的俄人團體。突然之間，英雄歌謠的起源成為一個關于俄羅斯及其文化宿命的爭辯戰場。其中一方以斯塔索夫為代表，他認為俄羅斯鄉村依然跳動著古亞洲的脈搏；另外一方的代表是斯拉夫主義者，他們認為英雄歌謠是俄國基督教文化幾百年來未受侵擾的鮮活證據。

這就是里姆斯基——科薩科夫的歌劇《薩德科》背后創作理念的文化沖突背景。這部歌劇的醞釀過程是“強力五人組”集體創作傳統的典型。早在1867年，斯塔索夫就給巴拉基列夫提供了最初的構想；巴拉基列夫告訴了穆索爾斯基；穆索爾斯基又把它交給里姆斯基——科薩科夫。里姆斯基對這部作品感興趣的理由不難理解。和薩德科一樣，里姆斯基曾是一名來自諾夫哥羅德的水手（準確地說，是一名前海軍軍官）和音樂家。而且，斯塔索夫1894年寫信給他講述自己對這部歌劇的構思時，說這個題材可以讓里姆斯基探索他“藝術風格中所包含的強烈而神秘的俄國異教元素”。[[91]](#91_5)在標準版本的英雄歌謠中，薩德科是一名卑微的吟游藝人，彈著古斯里琴唱著歌，漂洋過海到陌生的土地為諾夫哥羅德尋找新的市場。沒有一個有實力的商人愿意支持他，所以薩德科只好對著伊爾門湖放歌，后來海王的公主出現并向他示愛。兩人一起來到海底世界，海王喜歡他的歌聲，就把女兒許配給他。在他們的婚禮上，薩德科演奏的曲子讓人開懷大舞，導致一場嚴重的暴風雨，淹沒了所有來自諾夫哥羅德的船只。風暴平息之后，薩德科被沖到岸邊，身旁有一漁網的金子做的魚。他回到諾夫哥羅德，把自己的錢財分給那些被風暴摧毀了家園的商人，并資助了圣鮑里斯和圣格列布教堂。

對于斯塔索夫來說，英雄歌謠是宣傳自己文化政見的最佳載體。薩德科在反抗諾夫哥羅德權貴時所表現出來的叛逆精神，象征著俄國音樂學校對現有音樂體制的反抗斗爭。但更重要的是，正如斯塔索夫所期待的，這部歌劇有機會引起人們對于薩德科故事中東方元素的關注。正如斯塔索夫向里姆斯基——科薩科夫講述這部歌劇的最初創意，薩德科身上充滿了薩滿教的魔力，這指明了它的亞洲淵源，尤其是《哈利梵薩》的故事。在斯塔索夫看來，俄國吟游藝人的形象是從亞洲薩滿教演變而來的（許多當代學者也恰巧持有同樣的觀點）。[[92]](#92_5)吟游藝人和薩滿教徒一樣，穿著熊皮大衣，戴著面具，也和薩滿教徒敲鼓一樣，彈著自己的古斯里琴，像被附體一般又唱又跳，念著咒語召喚神靈。[[93]](#93_5)在《薩德科》劇本的初稿中，斯塔索夫用音樂來表現主人公往返水下世界的超驗之旅，以此來強調薩滿教的這些神奇力量；而且，他向里姆斯基——科薩科夫強調，“你的音樂應該有引發海上風暴的神奇效果，而所有的船只都將被風暴擊沉”。[§§§§](#SSSSSSSS_3)薩德科的超驗之旅如同薩滿教徒前往夢想世界，是一次“回歸自己族類的精神之旅”，就像斯塔索夫給作曲家所規劃的，劇中的主人公應該“像是從一場夢中歸來”般回到諾夫哥羅德。[[94]](#94_5)

斯塔索夫認為里姆斯基是創作這部歌劇的最佳人選當然是有原因的。里姆斯基過去就曾表現出對斯塔索夫東方版本的《薩德科》的興趣。1867年他曾創作過《薩德科》組曲，這部作品要感謝巴拉基列夫的《塔瑪拉》，里姆斯基在自己的《回憶錄》中也坦然承認了這一點（“當時還遠未完成，但是巴拉基列夫已經給我演奏過一些片段，我對這些片段十分熟悉”）。[[95]](#95_5)薩德科的輪圈舞與《塔瑪拉》的主題完全一致，和巴拉基列夫一樣，里姆斯基也使用五音音階來營造正宗的東方風格。但是，到了《薩德科》創作完成的時候，里姆斯基已經成為音樂學院的教授，那時他和許多守舊的教授一樣，無心再用實驗性的五聲音階和聲和東方主題來設計情節了。另外，那時里姆斯基對英雄歌謠中的基督教主題更感興趣。他越來越執迷于俄國的基督教理想——這一理想是他最后一部偉大歌劇《隱城基捷日和少女費維羅尼亞傳奇》（1907）表達的主題。里姆斯基以他慣用的委婉方式拒絕了斯塔索夫所堅持的劇本設計（里姆斯基唯一對斯塔索夫讓步的地方就是開場的一幕：《薩德科》的開場采用了龐大的交響樂團和合唱團，這在后來成為俄羅斯民族主義風格歌劇開場的標準配置）。音樂中完全沒有交響組曲中的東方韻味——不同于過去作曲家常用帶有“東方異域風情”的裝飾音（里姆斯基用裝飾音來表現超脫塵世的海洋王國）。在那些批判斯塔索夫的斯拉夫主義民俗學者的幫助下，里姆斯基將《薩德科》打造成一部“俄羅斯歌劇”，結尾處向人們傳達了基督教的信息。在婚禮一幕的高潮時，海皇呼喚大海翻騰去“毀滅那些東正教徒”！但就在那時，一位俄羅斯朝圣者（在英雄歌謠中是莫扎伊斯克的圣尼古拉）出現，打破了海皇的魔咒，將薩德科送回諾夫哥羅德。海王的公主也奇跡般被變成沃爾科瓦河，成為諾夫哥羅德通往大海的出口。公主的消失象征著異教的滅亡以及基督教精神在俄國的勝利——圣鮑里斯和圣格列布教堂的建成正是這一精神的象征。

最終來看，在舞臺上將薩德科作為聯系俄國與亞洲草原的創作理念爭議過大。畢竟薩德科是一個民族神話——就像《貝奧武甫》（有記載的最早一部英國文學作品）之于英國人和《卡勒瓦拉》之于芬蘭人一樣。這部歌劇唯一留下的亞洲痕跡就是斯塔索夫為其設計的樂譜封面。斯塔索夫使用了他認為明顯發源于東方中世紀經書上的圖案。中間的字母D被設計成了一個彈著古斯里琴的吟游藝人的形象。他的坐姿像個偶像或者東方的佛像。字母S下的玫瑰花飾則是來自伊斯法罕（伊朗第三大城市）宮殿入口的紋飾。[[96]](#96_5)這部歌劇的基督教意味在這一封面上被略微打了折扣。

第五節

1890年4月，契訶夫離開莫斯科前往薩哈林島，開始一段為期3個月的艱難跋涉。這座荒無人煙的貧瘠島嶼坐落在鄂霍次克海，距日本以北800公里，沙皇政府把一些最危險的罪犯送到這里服刑。這位作家剛剛成名不久，朋友幾乎都不能理解他為什么要放棄一切來這么一趟痛苦的遠行，尤其是考慮到他糟糕的健康狀況。契訶夫自己告訴蘇沃寧說，他“完全明白這次遠行既不會給文學創作也不會給科學發現帶來任何靈感”。[[97]](#97_5)但這位作家天性善于自嘲。不管是因為一段戀情的結束[¶¶¶¶](#PPPP_1)，還是為了尋找創作新作品的靈感，或者是因為他那得了肺結核剛剛去世的弟弟尼古拉，還是僅僅希望逃離自己病情所造成的壓抑氣氛，看來契訶夫迫切地想要離開，在自己死前完成一些“嚴肅的”成就。

旅行家和作家尼古拉·普熱瓦利斯基是契訶夫的偶像之一，他在契訶夫很小的時候，就為識字的俄國人打開了通往中亞與西藏未知世界的閱讀之門。在尼古拉·普熱瓦利斯基死的時候，契訶夫為他寫了一份悼詞，悼詞透露出作者當時的精神狀態。一個尼古拉·普熱瓦利斯基——



里姆斯基—科薩科夫為歌劇《薩德科》創作的樂譜。弗拉基米爾·斯塔索夫創作于1897年。照片版權所有者：倫敦大英圖書館[ref.G.1073.a]

比十所學術機構和幾百本好書都更有價值……在我們生活的病態年代里，歐洲社會滿是好逸惡勞之風，我們就像需要太陽一樣需要一位英雄。他們身體力行地證明了除了寫一寫無聊而微不足道的故事、無用的計劃書和論文之外，還有人懷著明確的信仰寫著令人賞心悅目的事物。[[98]](#98_5)

契訶夫想要成為另外一個普熱瓦利斯基——為人類作出一些顯著的貢獻，寫出超越他現在那些“微不足道的故事”的偉大作品。在出行之前他閱讀了大量的資料，從這座遙遠島嶼的地理條件到島上囚犯的安置情況，他曾戲稱自己要被逼瘋了：他成了“薩哈林島狂”。[[99]](#99_5)

從他的書信中推斷，契訶夫最初的目的，是通過專注于治療薩哈林島上的囚犯“來補償一下自己對醫學所欠下的債”。“我后悔自己不是一個感情豐富的人，”他在給蘇沃寧的信中寫道，“不然我就可以說我們應該去像薩哈林島這樣的地方朝圣，就像土耳其人去麥加一樣。我從讀過的書中了解到，我們讓幾百萬人在監獄中自生自滅，毫無緣由地消失，他們得不到任何照料，以最野蠻的方式消失了……我們每個人都是有罪的，但這些和我們都毫無關系，一點也引不起人的興趣。”[[100]](#100_5)

在薩哈林島上待的3個月期間，契訶夫采訪了幾千名囚犯，每天工作18個小時，用他為自己研究所印制的卡片，記錄了所有的訪談細節。那里的官員十分好奇他是如何這么輕易就取得了犯人的信任，這或許是他行醫生涯中所練就的能力。他用樸素的紀實風格寫就了《薩哈林旅行記》（1893—1894），這部真實性無可置疑的權威之作。在這部作品的最后部分，契訶夫用一段令人難忘的章節描述了島上男女犯人不時會遭遇的殘酷毆打：

行刑員站在犯人身旁，鞭子落下去剛好橫著抽在犯人身上。每打五下以后，他就慢步轉到另一邊去，讓犯人喘息半分鐘，普羅霍羅夫的頭發粘在前額上，脖頸漲得老粗，五到十下鞭打之后，身上的鞭痕由紅變紫，由紫變青。每下鞭打都在皮膚上留下一道血印。

“大人！”透過嘶叫和哭泣可以聽到，“大人，饒了我吧，大人！”

第二十到第三十下以后，他開始數落自己，斷斷續續地，既像醉漢，又像在說譫語：

“我是倒霉的人，我沒救了……我干了什么，要受這種苦啊？”

接著，他奇怪地伸長脖子，發出像是嘔吐的聲音……他已經語不成聲，只是低聲哼著、喘著。從開始施行，好像過去了整整一個世紀。但是看守卻只喊到“四十二！四十三！”，離九十下還遠著呢。[\*\*\*\*\*](#_296)[[101]](#101_5)

這段文字給俄國人留下了如此深刻的印象，以至于后來逐漸推動廢棄了體罰——首先針對婦女（1897），后來是男性（1904）。這一廢止體罰的運動由醫學界的專業人士領導，而契訶夫也不斷為其呼吁。[[102]](#102_5)

除了是一部控訴沙皇政府刑罰體系影響深遠的作品以外，《薩哈林旅行記》還是一部杰出的游記，書中對于西伯利亞草原風景和野生動物的卓越描述至今無人企及：

我有生以來從沒見過比葉尼塞河更壯美的河流，我這么說，但不愿傷害好生氣的伏爾加河的崇拜者。如果說伏爾加河是一位盛裝的淳樸而憂郁的美女，那么葉尼塞河則是強壯彪悍的小伙子，不知把自己的青春和力量用到何處。在伏爾加河上，人開始很勇敢，而最后卻唱起嘆息的歌來。它那光輝燦爛的金色希望，被一種稱作“俄羅斯感傷”的無力感所取代。而在葉尼塞河，生活開始是嘆息，最后卻是我們在夢中也沒有見過的勇敢，起碼我站在寬闊的葉尼塞河的岸上是這樣想的。穿過葉尼塞河不久，就看到了著名的針葉林帶。一開始我真的是有點小小的失望。路的兩邊分布著普通的松樹、落葉松、云杉和樺樹林。這些樹木樹圍均不達五倍臂長，沒有樹冠，看上去讓人犯暈；這些樹甚至還沒有莫斯科索科爾尼基公園的樹多。我聽說針葉林帶十分寂靜，這里的植物也沒有味道。這是我此前所期待的，但是在我穿越針葉林帶的整個旅程中，到處都是鳥叫蟲鳴；在陽光的烘烤下，空氣中充滿了濃重的松香，林間的空地和邊緣長滿了五顏六色的野花，讓人不只是飽了眼福。針葉林帶的魅力不在于參天巨樹和墓地般的寧靜，而在于它的神秘廣闊，只有鳥兒才知道哪里是它的盡頭。[[103]](#103_5)

當他在阿穆爾河上順流而下，經過一個個40年前才建成的小村莊時，他感覺自己“已經不再是在俄國，而是在巴塔哥尼亞或者德克薩斯的某個地方；就算不提到極具風味、非俄國特色的風景，我也覺得我們俄國人的生活方式對于阿穆爾河流域的居民來說都是完全陌生的，這里的人們不理解普希金和果戈理，因此他們在這里也是可有可無的，對他們來說我們的歷史枯燥乏味，我們這些來自俄國歐洲部分的人就像是外國人”。[[104]](#104_5)俄國的囚犯也被這種異域感所震驚，以至于，用契訶夫的話說，這里試圖逃跑的犯人主要是發自內心的對故土的渴望：

首先，流放犯急于從薩哈林脫身，是他對祖國仍存炙熱的愛戀。只要聽聽苦役犯的談話，就會知道，生活在祖國是多么大的幸福，多么大的快樂！談著薩哈林，談著這里的土地、人、樹木、氣候，誰都免不了帶著輕蔑的嘲笑、反感和懊喪。在俄國，什么都是美好的，令人陶醉的。簡直不能想象俄國還會有不幸的人，只要能夠住在土拉省或者庫爾斯克省，天天看見農舍，呼吸俄國的空氣，就是至高無上的幸福了。上帝啊，讓我們受窮、生病、又聾又啞、被人凌辱，但是讓我們死在老家吧。[†††††](#_297)[[105]](#105_5)

薩哈林島的風景是如此強烈地呈現在我們眼前，好幾次，契科夫的文字就仿佛是濃妝重彩的顏料：

假如哪位風景畫家有機會到薩哈林來，那么我建議他留心一下阿爾科伊河谷。這個地方除了環境優美而外，景物的色調也絢麗斑斕。用五色繽紛的地毯或者萬花筒作比喻，雖然不免陳腐，但很難找出更恰當的字眼來。蔥蘢茂密的草叢中，有幾棵高大的牛蒡，剛被雨水洗濯過，顯得生意盎然。距離此處不過兩三俄丈遠的平野上，黑麥泛著翠綠。接著是一小塊大麥地，而那邊又有一棵牛蒡，后面是一小塊燕麥地。在過去是一壟壟的馬鈴薯，兩棵沒有長成的向日葵垂著頭，最后是一塊楔形的麻田。漫山遍野，隨處長著傘形科植物，好像一個個枝形燭臺傲倨于群芳之上。在這五顏六色的世界里，漫灑著罌粟花的玫瑰色和鮮紅色的斑點。路上走來幾個婦女，頭上頂著牛蒡的大葉子擋雨，好像是綠色的甲蟲。而周圍群山環抱，這些山盡管沒有高加索山那么雄偉，但畢竟是山啊！[‡‡‡‡‡](#_298)[[106]](#106_5)

實際上確實有一位風景畫家有意要跟契訶夫一起到薩哈林島去。艾薩克·列維坦是契訶夫的密友。作為同齡人，兩個人在少年時代就相識了——那時列維坦在藝術學校是契訶夫哥哥的同學。列維坦出生于立陶宛一個貧困的猶太家庭，他在認識契訶夫兄弟時已經是個孤兒，契訶夫兄弟把他當作自家人和好朋友。列維坦和契訶夫有共同的興趣愛好——打獵、釣魚、玩女人、逛妓院——或許是因為契訶夫對這個朋友過于知根知底，后來列維坦愛上他的妹妹瑪麗亞時，契訶夫告訴她不要嫁給列維坦。[[107]](#107_5)兩個人關系十分親密，對于藝術也有十分相近的見解，他們不論在生活還是藝術上都有著相當多的交集。列維坦以各種形式出現在契訶夫的作品中——或許最著名的（也是給兩個人關系帶來最大傷害的）就是在《跳來跳去的女人》中那個好色的藝術家里亞博夫斯基，他與一位跟自己學習藝術的有夫之婦發展了一段地下情。《海鷗》中的許多場景——劇作家特列普勒夫試圖自殺以及殺死海鷗的情節——都是直接取材于列維坦的真實生活。[[108]](#108_5)

列維坦的風景畫創作手法與契訶夫描寫大自然的方式十分相似。兩個人對于破敗泥濘的莫斯科郊外情有獨鐘，他們的作品都精準地把握了那里憂郁的詩意氣息。兩個人彼此也十分欣賞對方。許多列維坦的鄉村畫作都被契訶夫以文字的形式用在自己的作品中，而列維坦也認為《幸福》（1887）中的這一段落是風景畫藝術“完美的巔峰”[[109]](#109_5)：

一群羊在草原上一條名叫“大路”的寬闊道路上過夜。看羊的是兩個牧人。一個年紀已經八十上下，牙齒脫落，臉皮發顫，他伏在路旁，肚皮朝下，胳膊肘放在撲滿塵土的車前草葉子上；另一個是年輕小伙子，生著濃密的黑眉毛，還沒長出唇髭，身上的衣服是粗麻布做的，這種布通常是做廉價的麻袋用的。他躺在那兒，臉朝上，兩只手枕在腦袋底下，眼睛向上仰望天空，銀河正好橫在他的臉上面，那有許多睡眼惺忪的星星。

……

那些羊睡著了。曙光已經開始布滿東方的天空，在這灰白色的背景上，可以看到這兒那兒有些沒有睡覺的羊的身影。它們站在那兒，低下頭，在想什么心思。

……

昏沉、凝滯的空氣里滿是夏天草原夜晚必然會有的單調的鬧聲。螽斯不停地唧唧叫，鵪鶉在歌唱。在離羊群一俄里遠的小山溝里，流著小河和生著柳樹的地方，有些幼小的夜鶯在懶洋洋地打著呼哨。

……

天已經亮了。銀河黯淡，漸漸像雪那樣融化，失去了輪廓。天空變得朦朧而混濁，誰也看不清那里是萬里無云呢，還是蓋滿了云，只有東方那一帶明朗發光的魚白色和這兒那兒殘存的星星，才使人明白那是怎么回事。

……

太陽開始烘烤大地，預示溽暑會來得很久，誰也阻擋不住，于是一切夜間活動和發出聲音的活東西都沉入半睡半醒的狀態了。[§§§§§](#SSSSSSSSSS_1)[[110]](#110_5)

列維坦的藝術中契訶夫最欣賞的一點（同樣也是列維坦欣賞契訶夫的地方）是他對自然世界在心靈上的呼應。列維坦的風景畫激發人們沉思的情緒和情感，盡管他的大多數題材都是平凡的事物。從這一點來看，他確實是自己老師薩夫拉索夫的好學生，薩伏拉索夫的代表作《白嘴鴉歸來》就完美刻畫出最普通的鄉間景色所蘊含的詩意。契訶夫在列維坦身上看到自己想要向讀者傳達的形象。在《三年》（1895）中，他如比描述列維坦的《幽靜的去處》（1891），這幅畫正是他想要達到的藝術效果：

在復活節周，拉普捷夫夫婦到繪畫學校去看畫展。

……

尤麗雅站在一幅不大的風景畫面前，冷淡地瞧著它。前景是一條小河，河上搭著小木橋，河對面有一條小徑，消失在深色的雜草叢中，四下是一片曠野。遠處右邊有一片小樹林，樹林旁邊生著篝火，大概是夜間牧馬人在看守馬匹。遠方是一抹晚霞。

尤麗雅想象她自己穿過小橋，然后走上那條小徑，越走越遠，四下里靜悄悄的，帶著睡意的長腳秧雞不住地叫喚，遠處火光搖曳不定。不知什么緣故，她忽然覺得，順著那塊紅色天空鋪開的云、那叢樹林、那片曠野，她早就見過，而且見過很多次。她感到孤單，一心想順著那條小徑往前走，走啊走；那邊，燃著晚霞的地方，和平安寧，透出一種超脫人間的、永恒的意味。[¶¶¶¶¶](#PPPPP_1)[[111]](#111_5)

契訶夫了解莫奈和塞尚的作品，但是他仍然認為列維坦是那個年代最偉大的風景畫家。[[112]](#112_5)契訶夫一生都在后悔沒有去買自己最喜歡的列維坦的畫作：《村莊》（1888）。他在1904年對一位記者說，這只是“一個無趣、悲慘、被上帝遺棄的毫無生氣的鄉村，但是畫中卻傳達了一種讓你目不轉睛難以言喻的魅力；你只想對著這幅畫一看再看。終其一生也沒有人能達到列維坦這樣簡潔而純粹的境界，我也不知道是否還有人能夠達到如此成就”。[[113]](#113_5)

1886年，列維坦造訪伏爾加草原數次。這標志著他進入全新的史詩風格，完全不同于之前他所創作的莫斯科及周邊題材的風景畫，早期創作中對待自然親密且抒情的手法一掃而空。第一幅這種史詩風格的油畫作品是《伏爾加河上的夜晚》（1888），畫中通過大面積的天空來間接地表現大草原的一望無垠。當時，契訶夫也從一次伏爾加大草原之旅中獲得了靈感。他的成名作《草原》（1887）中處理風景的手法與列維坦十分相似：

這當兒，旅客眼前展開一片平原，廣漠無垠，被一道連綿不斷的岡巒切斷。那些小山互相擠緊，爭先恐后地探出頭來，合成一片高地，在道路右邊伸展出去，直到地平線，消失在淡紫色的遠方。車子又往前走了走，卻無論如何也看不清平原從哪兒開的頭，到哪兒為止……[\*\*\*\*\*\*](#_299)[[114]](#114_5)

出于對草原共同的熱情，兩個人考慮一同前往西伯利亞，契訶夫前往薩哈林島的計劃也包括了列維坦。在契訶夫旅程的開始，列維坦是陪伴他前行的親友中的一員。但是他并沒有一直跟隨契訶夫到西伯利亞，因為他考慮到自己不能讓自己的情婦及其丈夫單獨相處太久。契訶夫對列維坦十分惱火（或許這也是他創作那篇刻薄的諷刺作品《跳來跳去的女人》的原因，這篇作品使兩人斷絕關系三年之久）。契訶夫從西伯利亞寫給妹妹的好幾封信中都提到列維坦的行為是多么愚蠢，因為他錯過了葉尼塞河以及貝加爾湖畔無名森林和山丘中的迷人風光：“多么壯觀的峽谷！多么險峻的山崖！”[[115]](#115_5)

和契訶夫一樣，列維坦也被西伯利亞作為服刑地的歷史深深吸引。在他的《弗拉基米爾卡》（1892）中，他將風景畫藝術與草原的社會歷史結合起來。列維坦試圖在繪畫中達到契訶夫在《薩哈林旅行記》中所取得的成就。這幅畫的靈感源于他和情人，年輕的藝術家索菲亞·庫夫什尼科娃（就是契訶夫在《跳來跳去的女人》中所描寫的那位）的一次狩獵。那時列維坦恰巧路過弗拉基米爾省波爾季諾附近一條著名的大路，不久前這位畫家和契訶夫待在一起，契訶夫跟他說了自己的薩哈林之旅，或許正是此事影響了他看待這條道路的角度。[[116]](#116_5)庫夫什尼科娃回憶說，“這片風景中孕育著令人驚奇的寧靜”——

綿延而去的白色馬路逐漸隱退，隨著藍色地平線盡頭的林木消失。遠遠望去我們只能看到兩個朝圣者……一切都寧靜祥和。突然之間，列維坦想起這是一條怎樣的道路。“停下，”他說道，“這就是弗拉基米爾卡，無數人在前往西伯利亞的漫長旅途中死在這條路上。”在這寧靜的美麗風景之中，我們突然感到心頭一種沉甸甸的強烈憂傷。[[117]](#117_5)

看著這樣的風景，就如列維坦所描繪的那樣，一個人不可能不留意到這其中的荒涼感——那些離鄉背井在這里受盡折磨的囚犯更增加了這樣的感受。沃爾孔斯基曾在酷暑難耐的夏月里拖著沉重的鐵鏈，花了3個月從弗拉基米爾卡走到西伯利亞。

契訶夫的《草原》也充滿了這種痛苦的氛圍。這里無垠的土地讓人覺得無處可逃——它本身就是個大監牢。書中的草原是壓抑和令人窒息的，沒有聲響和動靜來打破這里的單調與乏味。時間在這里似乎停止了，眼前的風景從不改變，四個人搭乘一輛“破布蓋著的馬車”穿過草原。所有的一切都帶著一種停滯和荒涼的感覺。甚至連遠處一個女人的歌聲聽起來都是如此悲傷，“讓空氣中的氛圍更加凝重和窒息”。[[118]](#118_5)

與契訶夫一樣，許多藝術家和作家對草原抱著矛盾的態度——它的美和它無盡的單調與荒涼。一方面，許多人從廣闊的草原上獲取了自豪感和創作的靈感。例如在瓦斯涅佐夫和弗魯貝爾的史詩畫作中，不朽的廣闊草原襯托出俄國歷史中傳奇人物的英雄形象。瓦斯涅佐夫的畫作《伊戈爾同波洛韋茨人激戰之后》（1880）中，這一史詩場景完全是靠廣闊無垠的草原表現的，因為畫面中最吸引眼球的就是低垂的地平線。同樣的，在他的作品《三勇士》（1898）中，真正的主角是畫中的風景，而不是畫名的傳奇英雄。站在中間的勇士更增強了這一印象，他抬手齊眉，眺望遠方。在這方面，弗魯貝爾那幅著名的耕田者《米庫拉·謝良尼諾維奇》（1896）采用了相似的手法——表情呆滯的農民形象因為同風景之間的關系被提高到了英雄般的高度。對于這些藝術家來說，是廣闊的草原塑造了民族性格：俄國人就像一望無際的大草原一樣具備“廣闊與不羈”的性格。果戈理在他的《關于地理課的設想》一文中也表達了這一觀點，這篇文章后來被收集在1835年出版的《散文選》中。他在小說《塔拉斯·布爾巴》中重申了這一觀點，小說中的廣袤草原被用來映射哥薩克人開放寬廣的胸襟。許多藝術家認為無垠的草原激勵著人們去思考，給人信仰上的希望——這里一望無際的地平線逼著人們抬頭仰望。[[119]](#119_5)契訶夫也同樣幻想“像伊利亞這樣邁著大步的巨人”仍然活著，如果他們還活著的話，“他們與草原的氣質一定非常契合……他們過去肯定也是如此！”[[120]](#120_5)

另一方面，單調乏味永無盡頭的草原讓許多詩人感到絕望。曼德爾施塔姆稱其為“俄國如西瓜般的空虛”，而穆索爾斯基則形容它是“整個俄羅斯的沼澤”。[[121]](#121_5)在這樣絕望的時刻，這些藝術家總認為是草原限制了人們的想象力和創造力。高爾基認為——

無垠的草原有著毒藥般的奇異特性，能讓人感到空虛，吸干一個人的欲望。農民只需要走出村莊，看一下空空如也的四周，很快就能感受到這種空虛已經侵入他的靈魂。人們在四周根本找不到有創造性的勞動成就。地主的莊園？這些數量少之又少，住著還都是仇視你的人。鎮里又如何？那里太遙遠也沒多少文化生活。迂回的小路在無盡的草原之中，其間是那些被遺棄在這片荒蕪的土地上，渺小、微不足道、在此服勞役的囚犯。冷漠感充斥著人們的內心，這種感覺殺死了他們的思考能力，讓他們無法回憶過去，無法從經驗中找到自己的創意。[[122]](#122_5)

不過，因為生活在這片草原上而變得越來越麻木的，絕不僅僅是農民。貴族也是如此。鄉下生活的孤獨感，遠離任何與自己來自同一社會階層的鄰居，缺乏刺激，冗長的一天里除了盯著窗外漫無盡頭的草原，沒有其他任何事可以做：你還會奇怪那些生活在草原上的貴族為什么會變得肥頭大耳無精打采么？薩爾蒂科夫——謝德林在《戈洛夫廖夫一家》中對這種精神休眠有一段精彩的描寫：

阿蓮娜一天中的大部分時間都在打盹。她會坐在自己的躺椅上打盹，旁邊的桌子上扔著平時玩的骯臟紙牌。在醒來時，她會先看著窗外，雙眼空洞地盯著一望無垠的草原……四周全是田地，沒有盡頭的田地，地平線上連棵樹也沒有。但是，由于阿蓮娜從小就幾乎都是獨自住在農村，這悲涼的景色并沒有讓她感到壓抑；相反，甚至還在她的心里形成了一種反應，激起郁積在心底的感情火花。她生活在這片貧瘠無垠的田地上的好處是，一有機會她的眼睛就會到處打量。她會注視著退向遠方的田野，看上去像是地平線上一個黑點的籠罩在雨中的村莊，村子里墓地中的白色教堂，從飄蕩在草原上空云彩的空隙間射下的、仿佛給草原打上各色補丁的陽光，一個她之前從沒見過的農民，這個農民在田壟間走來走去，但在她眼里好像是一動不動。她在注視這些事物的時候腦子里一片空白——或者說，她的思緒是如此繁亂，以至于無法長時間停留在某個事物上。她只是看啊看啊，直到一陣老年人的困意再次在她耳邊響起，將田野、教堂、村莊和遠處勞碌的農民蒙進一片迷霧之中。[[123]](#123_5)

俄語中針對這種惰性有一個專門的詞匯——奧勃洛莫夫習氣（Oblomovshchina），這個詞源自岡察洛夫在《奧勃洛莫夫》中塑造的一個終日躺在沙發上做白日夢的貴族形象。[††††††](#_300)文學評論家尼古拉·杜勃羅留波夫在1859年這本書發行后首次使用這一詞，此后它被公認為是俄羅斯的民族頑疾。其代表形象就是奧勃洛莫夫的睡袍。杜勃羅留波夫甚至宣稱，“我們所有的奧勃洛莫夫最由衷的努力，就是穿著睡衣想努力讓人對他有所回應”。[[124]](#124_5)岡察洛夫尤其仔細地指出，主人公的這件睡衣是來自亞洲。這是“一件真正的東方風格的睡衣，沒有一點歐洲的痕跡，沒有流蘇，也沒有天鵝絨襯料”，剪裁是真正的“亞洲風格”，袖子“從肩膀到手越來越寬”。[[125]](#125_5)奧勃洛莫夫的生活就像一個蘇丹王，被仆人簇擁著，只要是能讓別人代勞的，他絕對不會親自動手，他成為代表俄羅斯“亞洲惰性”的文化豐碑。列寧在感到無法改造俄國的社會生活而沮喪萬分時，使用了這一詞匯。“奧勃洛莫夫還活在我們中間，”他在1920年寫道，“我們還需要用很長的時間來洗凈、清除、動搖并狠命地打掉他對我們的影響。”[[126]](#126_5)

第六節

1874年，位于圣彼得堡的國家內務部舉辦了一場盛大的瓦西里·韋列夏金作品展，他宏大的土耳其斯坦戰役組畫不久前剛剛在歐洲巡展中獲得盛贊，載譽而歸。大量的觀眾前來參觀（展覽目錄在第一周就賣出了3萬份），內務部人滿為患，好幾次人們為了能從更好的角度欣賞作品，甚至都打了起來。在韋列夏金的作品中，俄國大眾第一次親眼目睹了過去10年來沙皇軍隊在征服土耳其的過程中，俄羅斯帝國與土耳其之間的卓絕戰爭。對于俄軍擒獲浩罕、布哈拉和希瓦三國可汗，以及隨后征服塔什干和直抵阿富汗及英屬印度北部國境線的中亞干草原，俄國人民感到無比自豪。克里米亞戰爭的勝利，標志著俄國成為世界上令人矚目的一個強權國家。但韋列夏金照片般的作品生動地向普通民眾揭示了此前他們從未見過的殘酷戰爭場面。至于哪一邊更為“野蠻”——是俄國軍隊還是亞洲敵人——他的畫作并沒有明確交代。一位觀眾在報紙上總結說：“這些畫作狂野的能量中蘊含著一種奇妙的、讓人深深畏懼的東西。我們看到一種不可能屬于法國人甚至是巴爾干人的暴力：它是半野蠻人、半亞洲人的一種俄國式的暴力。”[[127]](#127_5)

作者創作的動機并不是為了這種對比。韋列夏金職業生涯以一名隨軍畫家起步，批判俄國軍隊并不是他的工作。他受俄土戰爭高級指揮官考夫曼將軍之邀，作為一名調查員隨軍出征，親自參戰且表現突出（他是唯一一名獲得過圣喬治勛章的俄國畫家），之后弗拉基米爾大公（就是購買了列賓《伏爾加河上的纖夫》的那位）邀請他為其創作關于這場亞洲戰爭題材的作品。[[128]](#128_5)但戰場上的經歷使他開始懷疑這項俄羅斯帝國在東方的“文明使命”。其中有一次，當俄國軍隊在一個土庫曼村莊大肆殺戮之后，韋列夏金親自為死者挖掘了墓坑。沒有一位同伴愿意觸碰這些死人。[[129]](#129_5)韋列夏金意識到這場戰爭是毫無意義的殺戮。“必須強調的是，作戰雙方是向同一位上帝祈禱的，”他在為展覽準備一幅畫作的時候對自己的朋友斯塔索夫表示，“這也是我藝術中的悲劇內涵。”[[130]](#130_5)觀眾可以清晰地從韋列夏金的畫作中感受到他所傳達的這一信息。他沒有將亞洲的游牧民族刻畫成野蠻人，而是視為不得不為保衛家園而作戰的人類之一。斯塔索夫后來寫道：“觀眾看到了戰爭的兩面性——軍事征服與人類的苦難。他的畫作首次對野蠻的帝國戰爭提出了大聲抗議。”[[131]](#131_5)

這在當時引起了巨大爭議。自由主義者稱贊藝術家反對一切戰爭的立場。[‡‡‡‡‡‡](#_301)保守主義者批判他是“俄國的叛徒”，并發起了號召剝奪他圣喬治勛章的運動。[[132]](#132_5)考夫曼看到這些畫作時無比生氣，當著其他軍官的面對韋列夏金大喊大叫，還動手打了他。幕僚長批判他的畫作是“對帝國軍隊的毀謗”，并呼吁將它們銷毀；但諷刺的是，沙皇卻站在自由主義者這一邊。同時，右翼媒體對皇家藝術學院授予韋列夏金教授職位出離憤怒（當這位藝術家拒絕這一職位時他們更加惱火）。反對者以種族主義的立場批判他這些“野蠻的藝術”，因為真正的俄國人不會把這些部落描繪成平等的人類。“這是一種冒犯，”《俄羅斯世界報》一位教授聲稱，“當你知道這些畫作是出自一個自稱為歐洲人的藝術家之手時！我們只能認為，當他畫出這些畫時，他就不再是一名俄國人了；他一定在精神上與這些亞洲野蠻人沆瀣一氣。”[[133]](#133_4)

他的反對者知道，韋列夏金是韃靼人的后裔。他的祖母出生于一個土庫曼部落。[[134]](#134_4)由于這一點，他感覺與中亞草原上的風景和部落人民十分親近。他曾給斯塔索夫寫信說：“我堅持認為只有當我去了土耳其斯坦之后我才懂得繪畫。即使我去西方學習，也沒有我在那里所獲得的自由更多。我住進了吉爾吉斯人的帳篷，而不是巴黎的閣樓；我所畫的是真實的人，而不是收費的模特。”[[135]](#135_4)斯塔索夫認為，韋列夏金對中亞草原的感情“只有和東方人民生活在一起的俄國藝術家（而不是歐洲藝術家）才能感同身受”。[[136]](#136_4)

被民族主義媒體的批判運動搞得心灰意冷的韋列夏金逃離了圣彼得堡，他收到許多死亡威脅，而當時那里的警察甚至拒絕為他提供保護。就在展覽結束前夕他離開了俄國。韋列夏金首先前往印度，正如他給斯塔索夫信中所寫的，他在那里感到“有一種東西將我與東方拉得更近”。然后他翻越了喜馬拉雅山脈，在寄給朋友的素描中，他還指出了“藏族人的建筑與古俄羅斯之間的相似之處”。[[137]](#137_4)斯塔索夫被禁止在圣彼得堡的公共圖書館中展示這些素描（盡管他是當時的圖書館館長）。[[138]](#138_4)在右翼媒體的壓力之下，政府下達了一封逮捕這位流亡畫家的通緝令，送到了蒙古邊境。[[139]](#139_4)這一逮捕令正是從展覽韋列夏金畫作的同一所建筑（內務部）中發出。這些畫作后來被特列季亞科夫買去（沒有學院愿意接收這些畫作）。韋列夏金被自己的祖國驅逐了20年，他在歐洲度過余生，他的作品也在那里取得了盛譽。但他一直渴望回到東方。1904年他夢想成真，當時的海軍上將馬卡洛夫邀請他加入自己的艦隊，參加對日作戰。3個月后他死在了彼得巴甫洛夫斯克[§§§§§§](#SSSSSSSSSSSS_1)，當時他乘坐的船只被炸彈擊沉，所有船員全部犧牲。

在俄國知識階層中，對中亞草原的軍事征服有兩種不同的反響。第一種是類似于帝國主義的態度，韋列夏金的畫作所激怒的也正是這群人。他們對亞洲部落抱有一種種族優越感，同時也懷有恐懼，而在對日本作戰時，這種恐懼被所謂的“黃禍”所取代。第二種反應也帶有同樣的帝國主義色彩，只不過他們認為俄國的文化故鄉是在歐亞大陸的草原上，因此帝國的東方使命是完全正當的。他們向著亞洲前進，只不過是為了回到自己古老的家鄉。這一理論最初是東方主義者格里高列耶夫于1840年提出。“誰比我們與亞洲的關系更近？”格里高列耶夫問道，“作為最后一支離開亞洲古老故鄉的偉大歐洲人種，哪個歐洲民族比斯拉夫人保留了更多的亞洲元素？”正是“上帝的旨意召喚著俄羅斯人去重新奪回亞洲草原”；正因為“我們與亞洲地區的親密關系”，這一過程會是一次和平的“與我們遠古的兄弟的團聚”，而不是一次異族的征服。[[140]](#140_4)在中亞的多次戰役中這一理論不斷發展。作為考夫曼軍隊中的地理學家，文紐科夫上校聲稱，斯拉夫人要回到自己“史前的家園”，因為“我們的祖先在蒙古鐵蹄征服草原之前，就已經生活在印度河和阿姆河流域”。文紐科夫認為中亞應該由俄國人來定居，應該鼓勵俄國定居者與這些穆斯林部落通婚，以此再造曾經生活在歐亞大草原的圖蘭民族。俄國皇帝不會像那些歐洲國家，靠種族隔離來征服，而是會以符合俄羅斯人行為準則的“和平演進與同化”的方式擴張。[[141]](#141_4)

關于俄國在亞洲有文化與歷史淵源的說法，后來成為整個帝國的神話。19世紀90年代建設跨西伯利亞鐵路期間，出版業巨頭，年輕的沙皇尼古拉二世的顧問烏赫托姆斯基公爵主張俄國應該擴張至整個亞洲大陸，因為俄國可以說是中國和印度的“老大哥”。“一直以來我們都屬于亞洲，”烏赫托莫斯基告訴沙皇，“我們與它同命相連榮辱與共。我們不需要去征服什么。”[[142]](#142_4)

受到俄國征服中亞的激勵，陀思妥耶夫斯基也提出，俄國的命運并不像長久以來大家所認為的是取決于歐洲，而是亞洲。1881年陀思妥耶夫斯基告訴《作家日記》的讀者說：

俄國不僅僅屬于歐洲，同時也屬于亞洲……我們必須拋棄一種束縛我們的恐懼，就是害怕歐洲人會叫我們是亞洲野蠻人，說我們更像亞洲人而不是歐洲人……這種認為自己是純粹的歐洲人而不是亞洲人（我們從未停止過成為后者）的錯誤觀點……在過去兩個世紀讓我們付出了巨大的代價，我們不得不承擔失去精神獨立性的后果……讓我們背離我們的歐洲之窗是一件痛苦的事；但這卻關乎我們的命運……當我們帶著全新的觀點轉向亞洲，在我們身上，可能會發生像是發現美洲新大陸時發生在歐洲的事情。實際上對于我們來說，亞洲就是我們還未曾發現的美洲大陸。隨著我們朝亞洲靠攏，我們能夠獲得高漲的精神和力量……在歐洲我們是跟隨者和奴隸，但在亞洲我們應該成為主人。在歐洲我們是韃靼人，但在亞洲我們就可以成為歐洲人。我們的使命，我們在亞洲的文明使命會激勵著我們繼續前行；這個運動所需要的只是一個開始。[[143]](#143_4)

這一段話是俄國人出于自我認同以及自己在西方身份地位的考慮，進而確定與東方之間關系的最好例證。陀思妥耶夫斯基并不真的認為俄羅斯文化是一種亞洲文化，只是歐洲人這么認為。同樣，他所主張的俄國要向亞洲靠攏，并非是要讓俄國成為一個亞洲國家：相反，他們只有在亞洲才能找到重申自己歐洲身份的新的力量。和許多俄國人一樣，陀思妥耶夫斯基轉向東方的根源在于他對在克里米亞戰爭中，西方世界對俄國基督事業背叛的憤恨與不滿，當時法國與英國為了自己國家的利益，和奧斯曼帝國一起對抗俄軍。在唯一發表的一段詩歌里（從《論1854年歐洲事件》的詩性文字中，人們可以看出來陀思妥耶夫斯基為什么要采用詩歌的形式），陀思妥耶夫斯基將克里米亞戰爭描述成“俄國的基督被釘上了十字架”。但是就像他在詩中警告西方讀者那樣，俄國會重新崛起，當那一天到來時，她會將天佑的使命轉向東方，并將全世界基督化。

你所不清楚的是她［俄國］的命運！

東方——是她的！千秋萬代的子民

不知疲倦地向她舉起雙手……

古老東方重新復活

由俄國率領（按著上帝的命令），這已經越來越近。[[144]](#144_4)

對于西方人對自己的排斥，俄國人最常見的反應就是對西方價值觀帶有怨恨的蔑視。19世紀時，“斯基泰人性情”——野蠻粗魯、偶像崇拜、極端、缺乏有教養的歐洲公民的自控與節制——一詞進入了文化詞匯，代表著堅持自己“未開化”權利的俄國人的“亞洲性”。這是普希金的詩句所表達的意思：

如今禁酒不合時宜，

我想要像個野蠻的斯基泰人那樣喝酒。[[145]](#145_4)

而赫爾岑在1849年寫給蒲魯東[¶¶¶¶¶¶](#PPPPPP_1)的信中也有類似的表達：

但是先生你知道嗎，你與一個野蠻人簽了合同［當時他與赫爾岑簽約共同資助一家報紙］，一個積習難改、出身如此信念更是如此的野蠻人……一個真正的斯基泰人，我很高興看到這個舊世界自我毀滅，對此我沒有絲毫同情。[[146]](#146_4)

“斯基泰詩人”——包括勃洛克、別雷和評論家伊凡諾夫·拉佐姆尼克的松散作家團體這么稱呼自己——欣然接受這種野蠻精神，以此來表達對西方的蔑視。然而他們的詩作卻充滿歐洲先鋒主義風格。他們的名字取自古斯基泰人，這個隸屬伊朗語支的游牧民族于公元前8世紀離開中亞，并在此后500年間統治著黑海和里海之間的大草原。19世紀的俄國知識分子將斯基泰人視為東方斯拉夫人的神秘祖先。19世紀最后幾十年，考古學家扎別林和維塞洛夫斯基等帶領考古隊發掘了大量斯基泰人的墓地，這些墓地遍布俄國南部、東南大草原、中亞和西伯利亞，希望可以借此確立斯基泰人與古斯拉夫人之間的文化聯系。藝術家廖里赫在其《春之祭》斯基泰風格的設計聲名鵲起之前，曾是一名受過系統訓練的考古學家，1897年他與維塞洛夫斯基共同參與了克里米亞地區邁科普墓地的發掘工作。當時發掘出來的金銀財寶等文物，如今仍在圣彼得堡艾爾米塔什博物館展出。[[147]](#147_4)

作為一名考古專業的學生，廖里赫曾被斯塔索夫關于俄國文化的東方起源理論深深影響。1897年，他計劃創作一系列共12幅關于9世紀俄羅斯建國題材的畫作。這個系列最終只完成了一幅——《信使：部落之爭》（1897），廖里赫將這幅畫作當作自己美術學院的畢業作品——但這也是他所計劃執行的民族學項目的一個不錯的樣本。廖里赫在給斯塔索夫的信里詳細查對了早期斯拉夫人生活中的每一個細節。人們對于早期斯拉夫人的生活所知不多。因此允許從藝術的角度，由古斯基泰人和其他東方部落的考古發現中來推測。在斯塔索夫寫給廖里赫的信中，他說這一切的前提是假設“古代東方即古代俄羅斯：兩者是不可分割的”。[[148]](#148_4)在被問到關于窗欞的設計時，斯塔索夫回復說，例如，在11世紀之前并沒有關于俄羅斯裝飾的記錄。他建議廖里赫參考古亞洲和近東的裝飾紋理來創作。[[149]](#149_4)

這種依靠想象的特點也能在廖里赫關于俄國石器時代的繪畫中看到。廖里赫將史前斯基泰——羅斯理想化為一個人類與自然和諧共處、藝術與生活合二為一的完美的精神王國。在他的論文《藝術的樂趣》（1909）中，他所描述的古斯拉夫人在春天祭祀中所使用的肉身祭就是《春之祭》的創作基礎，廖里赫認為人類不可能通過民族學的案例去了解史前俄羅斯人，而是只能通過藝術直覺和宗教信仰。這也是他石器時代主題畫作的精神內涵，例如《偶像》（1901），畫中人物的抽象或者臉譜化形象可以說都是來自他這種神秘化的理想。他為佳吉列夫和俄羅斯芭蕾舞團所做的設計也是如此。廖里赫所塑造的亞洲形象的古斯基泰——羅斯，出現在他為《春之祭》所做的舞臺設計以及里姆斯基的歌劇《雪姑娘》中。在這種虛構的斯基泰歷史背景下，為這兩部作品所做的設計結合了含有豐富民俗內容的俄羅斯中世紀飾品紋飾（例如大量的珠寶或姑娘戴的韃靼風格頭飾），以此展示早期斯拉夫人的半亞洲特質。不要忘了，在《春之祭》首演后所引起的巨大爭議中，廖里赫在服裝道具設計中的亞洲元素才是評論家最為震驚的事。[[150]](#150_4)

斯基泰詩人沉迷于這個史前王國。在他們的想象中，斯基泰人是早期俄羅斯人狂野的叛逆本質的象征。他們陶醉于原始農業俄國的精神本質（stikhiia），并使自己相信在即將到來的革命中——每個人都預感到這會緊隨1905年革命發生——歐洲文明的重負會被一掃而光，取而代之的將是一個人類與自然、藝術與生活合而為一的全新文化。勃洛克著名的詩歌《斯基泰人》（1918）就是這一面對西方采取亞洲姿態的綱領性宣言：

你們——成千上萬，我們——浩蕩無邊，

試一試，同我們拼殺對陣吧！

是的，我們是斯基泰人，是的，我們是亞洲人，

有一雙斜視和貪婪的眼睛！

這并不是簡單的意識形態上的排斥，將西方看作包圍在身邊的威脅，而是呼吁歐洲加入“野蠻游牧民族”革命，在東西方文化統一中獲得自我的新生：否則它將面臨被“多數人”擊敗的危險。勃洛克認為，幾個世紀以來，俄國都保護著毫無感恩之心的歐洲免受亞洲部落的侵擾：

你們歷史悠久，我們只有短暫的一瞬。

我們手中擎著護身之盾，

在兩個彼此敵對的種族——蒙古與歐洲之間，

像奴隸一樣百依百順！

但如今輪到“舊世界”的歐洲在“斯芬克斯面前停下腳步了”：

俄羅斯是斯芬克斯。她流著黑血，

既歡樂，又惆悵，

她滿懷著愛，也滿懷著恨，時刻

把你凝望，凝望！……

俄羅斯仍保留著歐洲早已失去的東西——“像火一樣燃燒的愛”——一種自我毀滅后獲得新生的暴力。加入俄國革命，與東方和平交融以后，歐洲就能體驗到一種精神上的重生。

到這里來吧，遠離戰爭的恐怖

投入到我們和平的懷抱中！

趁為時不晚，把刀劍放回鞘里，

伙伴們，讓我們成為弟兄！

但如果西方拒絕接受這種“俄羅斯的精神”，俄國將會放任亞洲部落攻擊他們：

但我們——從此不再參加角逐，

我們也不再是護衛你們的盾。

我們要睜大細小的眼睛觀看

殊死的搏斗將如何難解難分。

我們紋絲不動，當彪悍的匈奴人

在死尸的身上搜索銀錢，

放火燒毀城市，把馬群趕進教堂，

還把白人兄弟的肉體烹煎！……[\*\*\*\*\*\*\*](#_302)[[151]](#151_3)

勃洛克這種末世景象（以及俄國先鋒主義中的許多其他元素）的靈感來源于哲學家弗拉基米爾·索洛維約夫。他的詩歌《泛蒙主義》（1894）開篇朗朗上口的幾句詩文被勃洛克用作《斯基泰人》的題詞。這句話完美展示了勃洛克這代人面對東方時搖擺不定、夾雜著恐懼與迷戀的不安情緒：

泛蒙主義！盡管字眼兒粗俗，

但我聽起來卻非常悅耳。[[152]](#152_3)

在他最后一篇重要論文《關于戰爭、進步和歷史盡頭的三次談話》（1900）中，索洛維約夫描繪了一場在反基督大旗之下亞洲大規模入侵歐洲的場景。在索洛維約夫看來，“黃禍”是一種可怕的威脅。但對斯基泰人來說則代表著新生。混合了俄國的歐洲文化，亞洲草原的核心精神將與世界統一起來。

安德烈·別雷是索洛維約夫的另一位信徒。在1905年大革命期間，俄國對日作戰的背景下，他筆下的彼得堡正在經受來自亞洲草原的狂風侵襲，這颶風幾乎將要把這座城市吹到海里去。小說的故事情節建立在19世紀一場毀滅一切的大洪水上，這也是關于這座俄國首都文學傳說創作的永恒主題。在建造時忽略了自然法則，整座城市樹立在從大海中偷來的一塊土地之上，這座彼得大帝建造的巨石之城似乎就是故意在招致自然的報復。普希金的《青銅騎士》也用了這一大洪水主題，他是許許多多利用這一主題創作的先驅者。弗拉基米爾·奧多耶夫斯基的小說《俄羅斯之夜》中，“死者的玩笑”故事[†††††††](#_303)也使用了這一主題。

到了19世紀中期，大洪水的概念幾乎與這座城市自我設想的命運融為一體，卡爾·布留洛夫著名的畫作《龐貝的末日》（1833）甚至也被看作對圣彼得堡的一個警告。[‡‡‡‡‡‡‡](#_304)斯拉夫主義者如果戈理（他是布留洛夫的好友），認為這是上帝懲罰腐朽沒落的西方的預言。“電閃雷鳴、大雨傾盆，淹沒了這里的一切”，果戈理評論說，這似乎是提醒這座涅瓦河上的城市永遠處于同樣災難的威脅之下。[[153]](#153_3)而赫爾岑這樣的西化主義者也抱著類似的觀點：“龐貝就是彼得堡的繆斯！”[[154]](#154_2)隨著1917年日益臨近，這一洪水變成革命的風暴。每個人都意識到近在咫尺的大毀滅。所有的藝術形式都呈現了這一主題：從貝諾瓦的畫作《青銅騎士》（1905—1918）——它似乎預言了即將從大海與天空的風暴之中爆發的大革命）——到《春之祭》中的暴力（斯基泰人式的）節奏，再到勃洛克的詩歌：

我看到在整個俄國有一場迅速蔓延將要毀滅一切的大火。[[155]](#155_1)

在別雷筆下，圣彼得堡是在野蠻的“東方”農民文化之上岌岌可危的西方文明。彼得大帝——以青銅騎士的面目出現——被塑造成反基督的、末日式的騎士，朝著時間的盡頭狂奔，并把俄國和他一起帶進漩渦之中。單薄的故事情節（一個學生在革命分子勸說下想要暗殺自己做高官的父親）所圍繞的炸彈就是這種迫在眉睫的大災難的象征。

小說的中心主題就是分裂。城市為不同階級、彼此沖突的人們所切割，兩位主角，參政員阿波羅·阿波羅諾維奇·阿勃列烏霍夫和他的兒子，學生和革命分子尼古拉·阿波羅諾維奇，分別處在敵對的兩個陣營。和俄國一樣，阿勃列烏霍夫一家也是由分別來自亞洲和歐洲的不和諧元素構成。他們是隨成吉思汗一起來到俄國的蒙古騎兵的后裔；盡管看似已經歐洲化，但身上的亞洲血統卻依然深埋。尼古拉是個康德的信徒，但生活方式卻是“完全蒙古式的”，因此“他的靈魂被撕成兩半”。阿波羅是個典型的歐洲官僚，完全按照理性的條條框框思考問題，喜歡井然有序的城市生活。但他對亞洲草原有著深切的恐懼，他小時候曾經幾乎在這里被凍死，常常幻聽到蒙古騎兵從平原闖進來時轟隆隆的馬蹄聲。

他對廣闊的空間心存恐懼。鄉下的景色切實地嚇到了他。在冰天雪地之外，在犬牙交錯的森林線之外，冰風暴呼之欲出。由于一次愚蠢的事故，他差點凍死在那里。那已經是差不多50年前的事情了。當他快要被凍死的時候，一個人冰冷的手指使勁按壓住他的胸口，猛力敲擊他的心臟，一只冰冷的手帶領他走出困境。在他職業生涯步步高升的過程中，這片廣袤的原野一直在他眼前顯現。他時常想起那只冰冷的手。那里是無法測度的廣闊：俄羅斯帝國。

許多年來阿波羅·阿波羅諾維奇·阿勃列烏霍夫都把自己藏在城市高墻的后面，他厭惡無依無靠的鄉村之間漫長的距離，厭惡小村莊里的裊裊炊煙，厭惡那里的寒鴉。只有一次他冒險搭乘高速列車橫穿俄國：一次他因公從彼得堡到東京出差。阿波羅·阿波羅諾維奇從沒和任何人聊過他在東京的經歷。他曾對日本大臣說過：“俄國是一片冰原。上面有狼群四處游蕩！”大臣用他白白的手捻著自己精心打理過的白胡須，兩眼看著他。然后大臣什么也沒說，只是嘆了口氣。在他的公差即將完成時他本打算……

但是他死了。

阿波羅·阿波羅諾維奇是個徹底孤獨的人。在他身后，時間無休止地延伸。在他眼前，那只冰冷的手在提醒他這種無休止的延伸。這無盡的曠野自己來到了他的面前。

噢，羅斯，羅斯！

是你安排了呼嘯著穿過草原的大風、雪暴和大雪么？這位參議員似乎聽見土丘后面有人在喊他的名字。但那里只有一群饑腸轆轆的野狼。[[156]](#156_1)

這種對亞洲曠野的恐懼，在他那個革命家兒子的一個噩夢中達到了頂峰：

尼古拉·阿波羅諾維奇是一個墮落的怪物……他到了中國，阿波羅·阿波羅諾維奇成了中國皇帝，命令他屠殺成千上萬的人（他也是這么做的）。成千上萬的帖木兒騎兵涌入羅斯。尼古拉·阿波羅諾維奇騎著一匹來自草原的戰馬疾馳而來。后來他化身為一個俄羅斯貴族。他露出本來面目：在那里他殺掉了成千上萬的人。現在他想向他父親扔一顆炸彈。但他的父親是農神賽特恩。時間經歷了一個輪回，賽特恩的王國重新降臨。[[157]](#157_1)

這些草原鐵蹄的轟鳴預示著即將到來的1917年大革命。因為對于歐化的俄國人來說，這充滿破壞力的革命是一種亞洲的力量。

在那些逃離蘇維埃、流散四方的流亡者中，有一群被稱為歐亞主義者的知識分子。20世紀20年代，斯特拉文斯基屬于他們巴黎圈子的核心；他的朋友，哲學家列夫·卡爾沙文和出色的音樂評論家皮埃爾·索夫琴斯基（卡爾沙文的女婿）是這個群體的重要成員。但是在所有的流亡者群體中，歐亞主義都是一種主流的文化趨勢。許多最著名的俄國流亡者，包括哲學家N.S.特魯別茨柯依、宗教思想家喬治·弗洛羅夫斯基神父、歷史學家喬治·范倫斯基和語言學理論家羅曼·雅各布森，都是這一群體的成員。信奉歐亞主義成為流亡團體中的一種普遍現象，它植根于1917年到1921年間俄國被西方背叛的情感之中。它的絕大多數貴族信徒指責西方在大革命與內戰中沒有擊敗布爾什維克政權，從而使俄羅斯作為一個歐洲政權垮臺，并導致他們被迫逃離自己的祖國。出于對西方的幻滅，但又沒有完全放棄自己在未來俄國的種種可能與希望，他們將自己的故土重新塑造成一種亞洲大草原上獨特的（“圖蘭”）文化。

這一運動的奠基宣言是《東方出埃及記》，一本于1921年在索菲亞（保加利亞首都）出版的論文集，書中歐亞主義者預言了西方的毀滅，以及在俄國與歐亞的領導下一種新的文明的崛起。本書中最重要的論文的作者，特魯別茨柯依主張說，從根源上來看，俄國隸屬亞洲草原文化。影響和塑造了俄國政治和精英文化的拜占庭及歐洲文化，對俄國底層的民間文化幾乎毫無影響，她的民間文化主要是從與東方的接觸中發展而來的。幾個世紀以來，俄國人與芬蘭——烏戈爾族部落、蒙古人和其他來自草原的游牧民族自由融合。他們同化了許多游牧民族的語言、音樂、習俗和信仰中的元素，因此這些亞洲文化在俄國的歷史進化過程中也被吸收進去。

特魯別茨柯依引用了俄國的地質條件，歐亞主義理念的誕生與此有著很深的淵源。19世紀最后幾十年里，地理學家弗拉基米爾·拉曼斯基發現烏拉爾山脈兩側的土壤結構是完全一樣的：曾經有一片廣闊的草原從俄羅斯西邊的國界一直延伸到太平洋。在拉曼斯基的基礎上，歐亞主義的地理學者薩維斯基發現，整個歐亞大陸在生物地理學的層面上是一塊完整的大陸。這塊大陸由一系列在緯度上平行、彩虹般的版塊構成——完全不受烏拉爾山脈的影響——從匈牙利平原橫貫至蒙古。薩維斯基將這些版塊分為四類——北部凍土、林地、草原和最南邊的沙漠。這種地理構造并沒有什么特別之處，但卻為更加大膽、關于東方文化對俄國民間文化影響的理論提供了“科學”的依據。

在他名為《論上層與下層俄國文化》（1921）的論文中，特魯別茨柯依試圖證明亞洲文化對俄國音樂、舞蹈以及心理學的影響。他提出俄國的民間音樂本質上是從五音音階發展而來的——這一論點基于他對最樸素的農民歌曲的觀察。民間舞蹈也一樣，用特魯別茨柯依的觀點來說，它與東方舞蹈也有許多共同之處，尤其是高加索地區。和西方成雙成對的傳統不同，俄國的舞蹈是走直線或者是圓圈。它有節奏的動作是靠手臂肩膀與腿和腳同時完成的。男性的舞蹈對于技能要求極高，以哥薩克族舞蹈為例，需要有腳跟觸碰手指與高跳的動作。而西方傳統舞蹈中完全沒有這樣的動作——只有西班牙的舞蹈是個例外（特魯別茨柯依將其歸因于摩爾人的影響）。女性舞蹈中也展現出了東方特色，就是保持頭部平穩的重要性以及身體其他部位玩偶般的動作。這些文化形式在特魯別茨柯依看來，是俄羅斯所表現出來的典型東方式對嚴謹規則的偏好。這種“東方心理”，從俄國人對冥思的愛好、對他們宿命論的生活態度、對抽象對稱以及宇宙法則的熱愛、對宗教禮儀的重視以及他們的“蠻勇”（udal）上就可以看出。根據特魯別茨柯依的觀點，俄國人的這些精神特質在東歐的斯拉夫人身上找不到，在他看來，這意味著這些特點應該是來自亞洲，而不是拜占庭。這種“圖蘭人心理”已經深入俄國人的潛意識，在俄國的民族性格中留下了不可磨滅的烙印。甚至俄國東正教，盡管表面上看是來自拜占庭，“實際上在心理架構上卻是亞洲式的”，已經達到了“禮儀、生活與藝術的全方位的統一”。對特魯別茨柯依來說，這種統一揭示了政府在俄國的半宗教地位以及俄國人隨時隨地對政府的服從。教會、政府和民族完全是不可分割的。[[158]](#158_1)

幾乎沒有什么民族學的證據來支持這樣的論點。這些只不過是出于詭辯和對于西方仇恨的產物罷了。從這方面來說，陀思妥耶夫斯基最早提出所謂俄羅斯帝國的命運在亞洲（在那里，俄國人可以被當成“歐洲人”）而不是歐洲（在那里俄國人只是“跟隨者”）的說法與這些歐亞主義者如出一轍。但由于其引起的強大共鳴，歐亞主義者的理論在20世紀20年代對俄國流亡者產生了重大的文化影響，當時他們正為自己的國家從歐洲地圖中消失而感到悲傷，從而想要從歐亞大陸重新找到希望。斯特拉文斯基也是其中一員，他曾被歐亞主義者的神秘主義觀點深深影響，尤其是俄國人集體主義的自然傾向，這正是《婚禮》這一類缺乏個人表達并努力想要表現稀有的、中性的聲音的音樂作品所試圖反映的觀點。[[159]](#159_1)根據索夫琴斯基的觀點，帶有律動的靜止狀態（nepodvizhnost）是斯特拉文斯基《婚禮》和《春之祭》音樂最重要的特點，而這一特點則是“圖蘭人”的風格。和東方的音樂傳統一樣，斯特拉文斯基的音樂主要是靠一種律動類型的不斷重復加上旋律的變調來發展，而不是西方傳統中的音樂創作思路。正是這種帶有律動的靜止狀態造就了斯特拉文斯基“圖蘭式”音樂中的爆炸性能量。康定斯基試圖用幾何圖形和線條來表現同樣的能量，這也成為他抽象藝術的標志性風格。

第七節

在談到科米人對他抽象藝術發展的影響時，康定斯基回憶道：“在他們原始的棲息地，我人生中第一次遇到真正令人贊嘆的事物，這些事物成了我后來所有作品的核心元素。”[[160]](#160_1)

“原始”與現代抽象藝術之間的關聯并非俄國先鋒藝術所特有。在整個西方世界，藝術家們都癡迷于遙遠的殖民地，那里原始部落的生活和藝術，他們的史前文化，甚至農民和孩子無修飾的表達方式都是他們的創作靈感，這些藝術家風格不一，包括高更、畢加索、基希納（Ernst Kirchner）、保羅·克利、諾爾德（Emil Nolde）和弗蘭茨·馬爾克（Franz Marc）。當西方的藝術家還要遠赴馬提尼克島采風，從那里尋找“原始野性”的靈感時，俄國藝術家只需要到自己的后院看看就行。這使他們的藝術有一種特別的新鮮感和重要價值。

俄國原始主義藝術家（馬列維奇、康定斯基、夏戈爾、岡察洛娃、拉里奧諾夫和布爾柳克）從俄國農民藝術以及亞洲草原的部落文化中汲取靈感。他們將這種“蒙昧主義”視為俄國擺脫歐洲的壓制以及陳腐的藝術教條的途徑。拉里奧諾夫宣稱：“我們反對西方，我們反對死氣沉沉的藝術團體。”[[161]](#161_1)這些先鋒藝術家圍繞在拉里奧諾夫和他妻子岡察洛娃周圍，將俄國民間和東方藝術視為世界的新希望。岡察洛娃談到“農民的審美”更接近東方的象征主義藝術形式，而不是西方的具象主義表現傳統。她將這種象征主義映射在豐碑般的農民身上——她甚至賦予了這些農民亞洲形象——例如在《割草者》（1910）這樣的作品中。所有這些藝術家都把亞洲當作俄國文化身份的一部分。“新原始主義是一種意義深遠的民族現象，”畫家舍甫琴科寫道，“俄國與東方自韃靼人入侵開始就形成了不可分割的關系，韃靼人與東方的精神已經深深植根于我們的生活之中，很多時候我們根本無法區分我們的民族特色在哪里終了，東方的影響從哪里開始……是的，我們是亞洲人，我們以此為榮。”舍甫琴科認真細致地探討了俄國藝術的東方淵源。將俄國民間藝術與印度——波斯藝術對比之后，他宣稱，人們“可以看到兩者共同的根源”。[[162]](#162_1)

康定斯基本人非常熱愛波斯藝術，并將其對簡潔與真實的追求比作“我們俄羅斯最古老的圣像”。[[163]](#163_1)在第一次世界大戰之前，康定斯基住在德國慕尼黑，在那里他和弗蘭茨·馬爾克合作擔任《藍騎士》年鑒的編輯。除了發表歐洲頂尖藝術家的作品之外，《藍騎士》還制作了農民藝術、兒童繪畫、民間印畫與圣像、部落面具與圖騰等所有反應自然表達與生命力的主題，康定斯基把這些看作他創作哲學的核心。和斯基泰人一樣，此時康定斯基也在尋求東方原始文化與西方的融合。他將俄國看作應許之地（并在1917年后回歸俄國）。這種對東西融合的追求是康定斯基早期（也稱作“俄國風格”時期）作品的核心主題（那時的作品依然是寫實風格，而不是后來的抽象風格）。實際上這些作品混雜了基督教、異教與來自科米地區薩滿教的各種形象。例如在《多彩多姿的生活》（1907）中，畫面的背景明顯設置在科米首府烏斯特——瑟索爾斯科，那里是瑟索拉河和維切格達河的交匯處（畫面右上角有一處小的木質建筑，處在山頂修道院的下方，這證實了這一地點：科米人使用這些建在木樁上的小屋當作小倉庫）。表面上看這是一幅俄國的基督教場景。但正如康定斯基為這幅畫所取的名字《多彩多姿的生活》所暗示的，在表面現象之下隱藏著不同信仰之間的沖突。畫面正中間樹杈上的紅色松鼠和右邊與之相呼應的教堂金色屋頂，象征著森林中的神靈，科米人會用松鼠當作貢品祭祀這些神靈。畫面前方的老者看起來像是一個朝圣的基督徒，但他帶有的超自然色彩的胡須（黃綠色）或許也意味著他是一名巫師，他的手杖與右側身邊演奏樂器（看起來像是笛子）的同伴則暗示著薩滿教的傳說。[[164]](#164_1)

康定斯基早期的幾幅作品講述了彼爾姆的斯特凡與科米薩滿教徒帕姆（Pam）在維切格達河畔對峙的故事。傳說中，帕姆帶領科米人抵制14世紀的俄國傳教士。在維切格達河畔一次公開辯論中，帕姆為薩滿教辯護的依據是他們比基督教徒更善于獵殺黑熊和其他森林中的野獸。但斯特凡卻要求帕姆接受“神火與神水的考驗”，帕姆需要穿過一間燃燒的房子，并跳入冰冷的河水之中。薩滿教徒被迫承認失敗。在康定斯基關于這個傳說的畫作《全圣日II》（1911）中，帕姆乘坐一條小船逃過一劫。他戴著尖尖的“巫師帽”，一條美人魚在他的船邊游著，另外一條美人魚則坐在右邊的石頭上。石頭上站著兩個圣徒，他倆也戴著巫師帽，但是頭上卻有光圈，象征著基督教與異教傳統的融合。左邊圣以利亞在暴風中乘坐著三駕馬車——風暴來自天上一根正在吹奏的笛子——這參考了芬蘭——烏戈爾人所信奉的“雷神”，俄羅斯民間信仰中以利亞就是雷神的化身。畫面的右下角，圣西蒙站在一根柱子上。這也是個組合形象，包含了鐵匠西蒙（在俄國農民傳說“七個西蒙”中他建造了一根鐵柱來丈量世界）和高柱修士圣西蒙（他一生都在一根柱子的頂端冥修，最后成為所有鐵匠的守護神）。最后，畫面前端的人物，坐在馬背上雙臂張開的世界守護者，在這里，他也擁有雙重身份：一個騎馬奔向靈異世界的薩滿教徒，以及圣喬治[§§§§§§§](#SSSSSSSSSSSSSS_1)。[[165]](#165_1)這一形象在康定斯基的作品中不停地出現，從他1910年創作的第一幅抽象風格油畫《構成2號》，到他人生的最后一部作品，1944年的《適當的活力》，都有這個形象。這個人物象征著康定斯基薩滿教一面的第二自我（alter ego）——把藝術當作充滿魔力的工具，來喚醒更高的屬靈世界。

薩滿教的圓鼓是康定斯基藝術創作的另一主題。康定斯基所畫的抽象圖形中占據主導地位的圓圈和線條象征著薩滿教的鼓和鼓棒。他的許多作品，例如《橢圓2號》，本身就像是一面鼓。畫中的象形文字是康定斯基自己的發明，以此來模仿他在西伯利亞看到的薩滿教徒所用的鼓上的符號：一條鉤形的弧線和直線象征馬，圓圈象征太陽和月亮，喙和眼睛象征鳥，而許多薩滿教徒在跳舞時會佩戴鳥形的裝飾。[[166]](#166_1)鉤形的弧線和直線也有著雙重意義。它象征著在降神會上薩滿教徒騎著通向神靈世界的馬頭杖。布里亞特的薩滿教徒在跳舞時會敲打自己的棍子（他們稱之為“馬”）：棍子的一端像是馬頭，而另一端的形狀則像是馬蹄。在芬蘭——烏戈爾人的部落里，薩滿教的鼓本身就被稱作“馬”，還給它配上了韁繩，而鼓棒則被當作是“馬鞭”。[[167]](#167_1)

在東歐，竹馬玩具有著超自然的起源，這與其在西方育兒功用上的溫和形象并不相符。匈牙利人的“taltos”，或叫巫師，就騎著一匹蘆葦馬神速前進——雙腿間夾著一根蘆葦——這后來也成了農民制作玩具的模型。在芬蘭史詩《卡勒瓦拉》中，主人公維納莫寧就是騎著一匹稻草公馬去往北方——后來世世代代的芬蘭小孩都會模仿這一造型。在俄國，馬由于被當作這個國家亞洲血統的象征而有著特殊的文化地位——從哈札爾人到蒙古人，亞洲草原游牧騎兵前仆后繼的入侵浪潮塑造了俄國的歷史進程。馬成為象征著俄國命運、充滿詩意的偉大隱喻。普希金的《青銅騎士》就是這樣開篇的：

你將向哪里疾馳，驕傲的戰馬，

你那突擊的馬蹄將在何處歇腳？[[168]](#168_1)

對于后來加入象征主義圈子的康定斯基來說，馬是俄國歐洲文明賴以建立的亞洲草原的象征。馬是象征主義畫家作品中永恒的主題（最著名的應該是彼得羅夫——沃特金的《沐浴的赤兔馬》），它還是斯基泰人詩歌中的主角，從勃洛克的《草原的母馬》到勃留索夫的《白騎士》。蒙古鐵騎越來越近的馬蹄聲則一直在別雷的《彼得堡》中回響。如果要強加給那些一無所知的孩子所玩耍的竹馬一些“陰暗面”，無疑是非常荒唐的。但是很久以前俄國人就已經知道，竹馬象征“在草原上騎著戰馬疾馳”。他們感覺腳下有來自亞洲草原轟隆隆的馬蹄聲。

注釋

[\*](#_263)　居于西西伯利亞的一支芬蘭烏戈爾族人。——譯注

[†](#_264)　kantele，芬蘭的傳統豎琴；原用5弦；現增為20至30弦。——譯注

[‡](#_265)　屠格涅夫的名字來自蒙古語中tiirgen一詞，意為“敏捷”；布爾加科夫來自突厥語bulgaq，意為“揮舞”；戈東諾夫來自蒙古語Godon，意為“莽夫”；科薩科夫來自突厥語gorsaq，意為一種草原上的狐貍。阿赫瑪托娃出生時的名字是Anna Gorenko。當他的父親說不想讓家里有一個詩人的時候，她把名字改為Akhma（據說是她韃靼族的曾祖母的名字）。阿赫瑪托娃聲稱自己是艾哈邁德可汗的后代，艾哈邁德可汗是成吉思汗的直系后裔，也是最后一位向俄羅斯大公收取貢奉的韃靼族可汗，他于1481年被刺殺。娜杰日達相信阿赫瑪托娃關于自己曾祖母有韃靼人血統的說法是編造的。——原注

[§](#SS_10)　歐洲黑暗時代一般指西羅馬滅亡到文藝復興，約476年到1453年。——譯注

[¶](#P_10)　今埃塞俄比亞。——譯注

[\*\*](#_266)　為摧毀王公和領主的封建割據勢力，伊凡四世于1565年將全國領土劃分為特轄區和領主轄區兩部分。特轄區由沙皇直接管轄，建立了一支絕對效忠沙皇的特轄軍，血腥鎮壓參與叛亂的貴族和教會上層，鞏固了沙皇專制的中央集權體制。1572年特轄制廢除。——原注

[††](#_267)　譯文出自《說吧，記憶》，納博科夫著，陳東飆譯，時代文藝出版社1998年版，第14頁。——譯注

[‡‡](#_268)　薩滿教在俄國流行很久之后，穆斯林對俄羅斯文化的影響依然是個禁忌。甚至就連圣彼得堡這座以宗教開明包容為根基的城市，也是直到1909年才有了第一座清真寺。——原注

[§§](#SSSS_10)　譯文出自托爾斯泰《童年·少年·青年》，草嬰譯，上海譯文出版社1994年版，第45—46頁。——譯注

[¶¶](#PP_10)　圣愚瓦西里（1468—1552/1557），原為莫斯科的一位鞋匠學徒，一位類似俠盜羅賓漢和濟公的人物，他劫富濟貧，并斥責伊凡雷帝忽視教堂及對待無辜者的暴力行徑，于1580年前后被正式封圣。——譯注

[\*\*\*](#_269)　對于俄羅斯人的歐洲身份認同，烏拉爾山脈在文化上的重要性一直延續到今天——戈爾巴喬夫所提出的一個“從大西洋到烏拉爾山的歐洲”就是一個明證。——原注

[†††](#_270)　這使得俄國成為愛德華·薩義德所主張的東方主義——傲慢的歐洲人對于“東方”的文化優越感，使其成為與西方的對立事物或“他者”，保證了西方對于東方的征服——一個極端例外的例子。薩義德完全沒有提到俄羅斯。——原注

[‡‡‡](#_271)　Childe Harold是英國著名詩人拜倫的代表作之一，也是他的成名作，詩中主人公恰爾德·哈羅爾德周游意大利、西班牙、希臘等地，描繪了當地的風土人情和歷史往事。——譯注

[§§§](#SSSSSS_8)　Jean Charles Léonard de Sismondi（1773—1842），瑞士歷史學家、經濟學家。——譯注

[¶¶¶](#PPP_8)　譯文出自《萊蒙托夫全集》第三卷，顧蘊璞、張勇、谷羽譯，河北教育出版社1996年版，第276—277頁。譯文略有改動。——譯注

[\*\*\*\*](#_272)　即Karl Göedeke（1814—1887）、Reinhold Köhler（1830—1892）、William Alexander Clouston（1843—1896）、Felix Liebrecht（1812—1890）。——譯注

[††††](#_273)　《五卷書》為古印度著名的韻文寓言集，原文以梵文和巴利文寫成。——譯注

[‡‡‡‡](#_274)　然而，有一些歷史證據可以支持斯塔索夫的理論。印度的民間故事肯定通過前往東南亞的移民流傳開來，這些故事如今都廣為人知；《羅摩衍那》至少從13世紀起就有了藏文譯本。——原注

[§§§§](#SSSSSSSS_2)　按照19世紀偉大的神話學家A.N.阿法納謝夫的觀點，薩德科是古斯拉夫人異教信仰中的風暴之神。——原注

[¶¶¶¶](#PPPP)　他與利迪亞·阿維洛娃的戀情（一個有婦之夫）。——原注

[\*\*\*\*\*](#_275)　譯文出自《薩哈林旅行記》，契訶夫著，刁紹華、姜長斌譯，黑龍江人民出版社1980年版，第276頁。——譯注

[†††††](#_276)　《薩哈林旅行記》，第283頁。——譯注

[‡‡‡‡‡](#_277)　《薩哈林旅行記》，第86頁。——譯注

[§§§§§](#SSSSSSSSSS)　譯文出自《契訶夫小說全集》第六卷，汝龍譯，上海譯文出版社2008年版，第191、196、199頁。——譯注

[¶¶¶¶¶](#PPPPP)　譯文出自《契訶夫小說全集》第九卷，汝龍譯，上海譯文出版社2008年版，第258—259頁。——譯注

[\*\*\*\*\*\*](#_278)　譯文出自《契訶夫小說全集》第七卷，汝龍譯，上海譯文出版社2008年版，第106頁。——譯注

[††††††](#_279)　盡管果戈理也曾在《死魂靈》第二卷中將這樣的俄國人稱為“躺在床上的人”。——原注

[‡‡‡‡‡‡](#_280)　甚至是威廉二世，這位最好戰的德國皇帝，在1897年韋列夏金在柏林的展覽上對他說：“你的畫作是防止戰爭最好的保證。”——原注

[§§§§§§](#SSSSSSSSSSSS)　Petropavlovsk，位于太平洋邊緣的阿瓦查灣海岸，是俄羅斯堪察加邊疆區首府。——譯注

[¶¶¶¶¶¶](#PPPPPP)　皮埃爾——約瑟夫·蒲魯東（Pierre-Joseph Proudhon，1809—1865），法國著名革命理論家，無政府主義的奠基人。——譯注

[\*\*\*\*\*\*\*](#_281)　《勃洛克　葉賽寧詩選》，鄭體武、鄭錚譯，人民文學出版社1998年版，第250—253頁。——譯注

[†††††††](#_282)　故事講述了一個美麗的公主拋棄了自己年輕的愛人，嫁給一個中年官員。在一個風雨交加的秋夜，他們在圣彼得堡參加一場舞會時，公主突然暈了過去。在夢里她看到涅瓦河決堤，大水淹沒了舞會大廳，飄進來一口棺材，棺材蓋子自動打開，里面躺著的是她死去的愛人。宮殿的高墻分崩離析，圣彼得堡被沖入了海中。——原注

[‡‡‡‡‡‡‡](#_283)　19世紀的歐洲文學作品盛行現代城市被自然災害毀滅的題材。——原注

[§§§§§§§](#SSSSSSSSSSSSSS)　Saint George（275/281—303），羅馬帝國騎兵軍官，英格蘭的守護圣者，常以騎馬屠龍的形象出現。——譯注

# 第七章　透過蘇維埃看俄羅斯

噴泉宮中的阿赫瑪托娃。版權所有者：圣彼得堡噴泉宮內的安娜·阿赫瑪托娃博物館。



第一節

阿赫瑪托娃來到舍列梅捷夫家族的故居噴泉宮。1918年，她搬到這里來與第二任丈夫弗拉基米爾·希列伊科同住。這座建筑還保持著當年的樣子。過去4年，在這場將彼得堡變成彼得格勒[\*](#_341)的戰爭和革命中，這里是保護這個家族免遭戰火的避難所。但是正如這座城市（已經不再是首都），這座宮殿也盛景不再。它的最后一任主人謝爾蓋伯爵，是普拉斯科維婭和尼古拉·彼得羅維奇的孫子，正是他將這座房子作為家族博物館保留了下來。他自己寫過幾本關于舍列梅捷夫家族歷史的書籍。在1917年的二月革命期間，群眾涌入這座建筑，要求提供武器來幫助他們對抗最后一批忠于沙皇的軍隊。伯爵打開了這座宮殿的創立者，陸軍元帥鮑里斯·舍列梅捷夫的收藏間，交出了一些來自16世紀的鶴嘴鋤和戰斧。[[1]](#1_8)為了讓自己的家免遭侵襲，他將宮殿交了公，并在攜全家流亡國外之前與新建立的蘇維埃政權簽署協議，要求保留這座建筑做博物館。舍列梅捷夫家的老仆人們留了下來。同時一位聰明年輕、研究中東的考古學家，希列伊科也在房子的北翼有了一間房間，他曾是末代伯爵孫子們的家庭教師，也是該家族的密友。阿赫瑪托娃在一戰前就已經認識希列伊科了，當時他是她在“流浪狗俱樂部”的波西米亞小圈子里認識的一個小詩人，曼德爾施塔姆和她的前夫，詩人尼古拉·古米廖夫也在其中。噴泉宮不僅是她與希列伊科之間發生關系，也是將她的心向他拉近的地方。舍列梅捷夫家族的格言——“上帝善存一切”（Deus conservat omnia）鐫刻在噴泉宮的家族盾徽上，她將在這里度過接下來的30多年，而這句話也成為她生活與藝術的救贖指導。

盡管在搬入這座前舍列梅捷夫家族居所時，阿赫瑪托娃只有29歲，但這里就像她的新家，她來自一個已經消失的世界。她生于1889年，在皇村上學。和普希金一樣，她在這里吸收了法國詩歌的精髓。1911年她搬到巴黎，與畫家阿梅代奧·莫迪利亞尼成為好朋友。他為她畫了許多肖像，其中一幅在1952年之前一直掛在噴泉宮她的房間里。她的早期詩作受到象征主義的影響。但是在1913年，她與古米廖夫和曼德爾施塔姆一同加入了一個新的文學團體阿克梅派（Acmeists）。他們拒斥象征主義的神秘主義傾向，重返詩歌的經典創作準則：明晰、簡潔，以及對情緒體驗的精確表達。她收入《黃昏》（1912）中的情詩為她贏得了很多喝彩，隨后的《念珠》（1914）也是。她簡單易懂的韻律風格使其很容易讓人記住，而她的女性筆觸與敏感在當時的俄國還屬于新事物，這使她的詩歌非常流行，尤其在女性讀者中間。很多女人曾模仿阿赫瑪托娃的早期風格——她在多年后對此頗為厭棄。在《頌歌》（1958）中她寫道：

我教會了女人如何說話……

但是主啊，要怎樣才能讓她們停下來呢？[[2]](#2_8)

在第一次世界大戰前夕，阿赫瑪托娃正處于成功的巔峰。她身材高挑，面容姣好，身邊總是圍繞一群朋友、情人和仰慕者。那些年，她的生活中滿是自由、歡悅和波西米亞精神。她與曼德爾施塔姆會讓對方放聲大笑，以至于“都陷到了睡椅中，不斷傳出彈簧的歌唱”。[[3]](#3_8)然后，隨著戰爭的爆發，在一瞬間，“我們衰老了一百年”。她在《記1914年7月19日》（1916）中這樣寫道：

我們衰老了一百年，

這事發生在一瞬間；

短短的夏季已經結束，

耕后的平原升起硝煙。

沉寂的大道頓時聲色雜亂

哭聲陣陣像銀器響徹云天……

我祈求上蒼，捂住了臉，

讓我死在第一仗之前。

歌聲倩影從記憶中消逝

從此擺脫了多余的負擔

上蒼命令它把空白記憶變成可怕的書，

把雷雨的信息寫在上邊。[†](#_342)[[4]](#4_8)

在恐怖的第一次世界大戰與俄國革命之后，阿赫瑪托娃詩歌那種私密、抒情的風格看起來就像來自另一個世界。它已經過時了，似乎來自另一個世紀。

二月革命掃除的不僅僅是俄國君主制，更是一整個文明。亞歷山大·克倫斯基等自由主義者和溫和社會主義者建立了臨時政府，在第一次世界大戰結束前一直領導著國家，之后選舉產生了立憲會議。他們都假定革命能夠被限制在政治領域之內。但幾乎在一夜之間，所有的權力機構及權威都土崩瓦解——教會、法律、領地上的鄉紳、軍隊里的軍官、下對上的尊重和服從——全國唯一真正的權力都轉移到地方工農兵革命委員會（也就是蘇維埃）的手中。正是以它的名義，列寧領導的布爾什維克，在1917年10月奪取了政權，建立了自己的無產階級專政。他們通過結束戰爭、割地賠款并與德國達成和議來鞏固政權。《布列斯特——立陶夫斯克條約》于1918年3月簽署，波蘭、波羅的海地區和烏克蘭大部在德國保護下取得名義上的獨立，俄國于是損失了帝制時代三分之一的耕地和超過一半的工業基地。作為一個歐洲國家，蘇維埃俄國的力量被削減到僅與17世紀俄羅斯相當的程度。利用沙皇軍隊的殘部，布爾什維克建起了紅軍，在1918—1921年的內戰中與白軍（保皇黨、民主派和反對蘇維埃政權的社會主義者的大雜燴）和支持白軍的外國干涉軍（來自英國、法國、日本、美國和其他10多個歐洲國家）作戰。

人們通常認為這是一場反對一切特權的戰爭，但是要論俄國革命實際上的意識形態，馬克思的作用——半文盲的大眾對他的著作所知甚少——要遠小于平等主義的習俗和農民對烏托邦的呼喚。早在馬克思寫下這些理念之前，俄羅斯人民的生活就貫穿著它們：多余的財富是不道德的，所有財產都是偷竊得來，以及體力勞動是價值唯一真正的來源。在俄國農民的頭腦中有著基督教尚貧的美德觀念，而布爾什維克給自己的報紙起名為“貧農報”正是機智地利用了這個事實。這種對真理（pravda），對真相與正義的追求，賦予了這場革命在大眾認知中半宗教的地位：對私有財產的宣戰是通往地上天國的煉獄之路。

通過給這場革命披上制度形式的外衣，布爾什維克得以調動廣大貧民身上極為強大的革命力量。這些貧民是很樂于看到富人和強者被毀滅的，不管這是否會讓他們自己的生活得到顯著改善。他們允許赤衛軍和其他自封的武裝工人團體劫掠“富人”的住所、沒收其財產。他們把有閑階級驅趕去做諸如掃雪和掃垃圾這樣的工作。阿赫瑪托娃被迫清理噴泉宮周圍的街道。[[5]](#5_8)房屋委員會（一般由前守門人和家仆組成）接到命令，將城里的窮人遷入之前特權精英的住所中。噴泉宮等宮殿被分隔成了公寓單元。在奪取政權后不久，布爾什維克就發起了一場群眾運動，鼓勵工人和農民向革命法院和當地的契卡（Cheka），也就是政治警察告發自己的鄰居。幾乎任何事情都能被認為是“反革命”——隱藏財產、上工遲到、醉酒或流氓行為，于是監獄不久便人滿為患。大多數在布爾什維克政權早期被契卡逮捕的人都是被鄰居告發，而且經常是公報私仇。在群眾運動的氣氛中，沒有任何私人空間不被觸及。人們生活在不斷的審查中，一直被房屋委員會監視，還要隨時為被捕擔驚受怕。這可不是抒情詩的時代。

作為來自昔日的人物，阿赫瑪托娃被大眾所遺棄。左翼評論家說她表達個人情感的詩歌與新的集體主義秩序不符。有一些與她同時代的詩人適應了革命的新情勢，比如帕斯捷爾納克。還有一些人天生就為革命而生，比如馬雅可夫斯基。但是阿赫瑪托娃深深植根于古典傳統，于是就像曼德爾施塔姆一樣，發現自己很難與新的蘇維埃環境相妥協。在蘇維埃時代早期，她創作很少。在內戰期間彼得格勒條件艱苦，掙扎求生耗盡了她的能量。當時長期缺少食物和燃料，人們不是淪為凍死骨，就是從這座饑荒的城市逃去鄉下，結果人口下降了一多半。樹木和木屋都被砍了當柴火燒，馬匹倒斃在大路中間，莫伊卡河與豐坦卡河漂滿了垃圾，鼠疫疾病橫行，這座沙俄首都的日常生活仿佛回到了史前時代，絕望的人們翻箱倒柜，只為一片果腹的面包或一根用來燒的木棍。[[6]](#6_8)

我們已經永遠遺忘了

湖泊、草地與城鎮，

在這偉大祖國的黎明。

在這血腥中，

殘酷的惰怠壓垮了我們……

沒有人想幫我們

因為我們待在家中，

因為，我們愛自己的城市。

沒有自由，

我們為自己保留下了

它的宮殿、它的火和它的水。

新時代將要到來，

死亡之風涼徹心扉，

但是神圣的彼得之城

會成為我們不意之中的紀念碑。[[7]](#7_7)

對舊知識分子來說，條件尤其惡劣，他們成為社會的最底層。雖然大部分人都被國家征召加入了勞動組，但很少人有工作。雖然他們從國家能得到食物，但是用彼得格勒的黨領導人季諾維也夫的話說，這微薄的第三等配給“僅是一點面包，只夠讓人嘗一嘗味道”。[[8]](#8_7)高爾基在布爾什維克中間以其1917年之前的左翼立場而頗受看重，于是擔起了為饑餓的彼得格勒知識分子發聲的重任，為他們請求特殊配給和更好的住房。他建立了一個作家的避難所，隨后建立了“藝術家之家”，還建立了自己的出版社——世界文學出版社——為大眾出版廉價的經典名著。世界文學出版社為大量作家、藝術家和音樂家提供了翻譯和編輯的工作。實際上，許多20世紀的文學巨擘能在饑荒年月中活下來，都要感謝高爾基的幫助——包括扎米亞京、巴別爾、楚科夫斯基、霍達謝維奇、曼德爾斯塔姆、皮阿斯特[‡](#_343)、左琴科、勃洛克和古米廖夫等人。

阿赫瑪托娃也向高爾基求助，請他為自己謀得工作和配給。她當時與希列伊科分享他在艾爾米塔什博物館古代所當助手的微薄食物補貼。他們沒有燃料，痢疾在噴泉宮住戶中蔓延，而且聽起來有點夸張，他們還養著一只希列伊科撿到的被遺棄的圣伯納德犬，根據舍列梅捷夫格言的精神，他們把它留了下來。高爾基告訴阿赫瑪托娃，她只能通過做某種辦公室工作來得到最微薄的工資，然后還帶她去看自己收藏的高級東方地毯。據娜杰日達·曼德爾施塔姆所說，“阿赫瑪托娃看著高爾基的地毯，贊美了它們，然后空手而歸。我相信，這讓她終生討厭地毯。它們塵土味太重，而且帶著一種與即將毀滅的城市不符的奢華氣息。也許高爾基害怕幫助阿赫瑪托娃，也可能他討厭她和她的詩歌”。[[9]](#9_7)但是在1920年，她還是成功找到一份在彼得格勒農業學院當圖書管理員的工作，也許還是高爾基幫的忙。

1921年8月，阿赫瑪托娃的前夫尼古拉·古米廖夫被彼得格勒契卡逮捕，監禁了幾天，不經審判就遭槍殺，罪名是參與了一次保皇派陰謀——這幾乎肯定是莫須有。古米廖夫是被殺害的第一個大詩人，而之后還有很多。他死后，知識階層感覺他們的文明已經死掉了。在《耶穌紀元1921》這本詩集中，阿赫瑪托娃的動人詩篇仿佛就是一次祝禱，一首挽歌，為古米廖夫，為他所屬時代的種種價值。

被淚水浸濕的秋天，就像一位寡婦，

身披黑色野草，烏云籠罩心頭……

憶起亡夫的話語，

她不住抽泣。

一直會是如此，直到最寂靜的雪

來憐憫這位憂傷而疲憊的人……

痛不再，喜亦不再——

放棄生命吧，因為這并非小事。[[10]](#10_7)

阿赫瑪托娃對革命沒有希望，只有恐懼。但是她明確說道，她認為一位詩人如果在1917年之后離開俄國，那就是罪惡：

拋棄國土，任敵人蹂躪，

我不能和那種人在一起。

我厭惡他那粗俗的奉承，

我不會為他們獻出歌曲。

我永遠憐憫淪落他鄉的游子，

他像個囚徒，像個病夫。

旅人啊，你的路途黑暗茫茫，

異鄉的糧食含著艾蒿的苦楚。

我剩余的青春在這兒，

在大火的煙霧中耗去，

我們從來沒有回避過

對自己的任何一次打擊。

我們知道，在以后進行評審時，

每個小時都將證明自己無罪……

然而世上不流淚的人中間，

沒人比我們更高傲，更純粹。[§](#SS_13)[[11]](#11_7)

就像所有偉大的俄國詩人，阿赫瑪托娃感到成為祖國“記憶的聲音”是一種道德義務。[[12]](#12_7)但是她的責任感超越了民族立場，作為一個基督徒，她有著留在俄國與人民共同經受苦難命運的感情沖動。和很多她那一代的詩人一樣，她將苦難命運視為對原罪的懲罰，相信她是受召來用吟誦詩歌救贖俄國的過犯（或罪）。阿赫瑪托娃是一位有救贖情懷的詩人。楚科夫斯基說她是“最后一位偉大的東正教詩人”。為俄國的苦難而犧牲的主題貫穿她的著作。[[13]](#13_7)

讓我飽嘗坎坷歲月的辛酸，

讓我窒息、發燒、失眠，

奪走我的嬰兒、我的朋友，

還有我吟唱的神秘才干——

經受了一連串難熬的日子，

我跟隨你的彌撒如此祈禱，

但愿黑暗的俄羅斯上空，

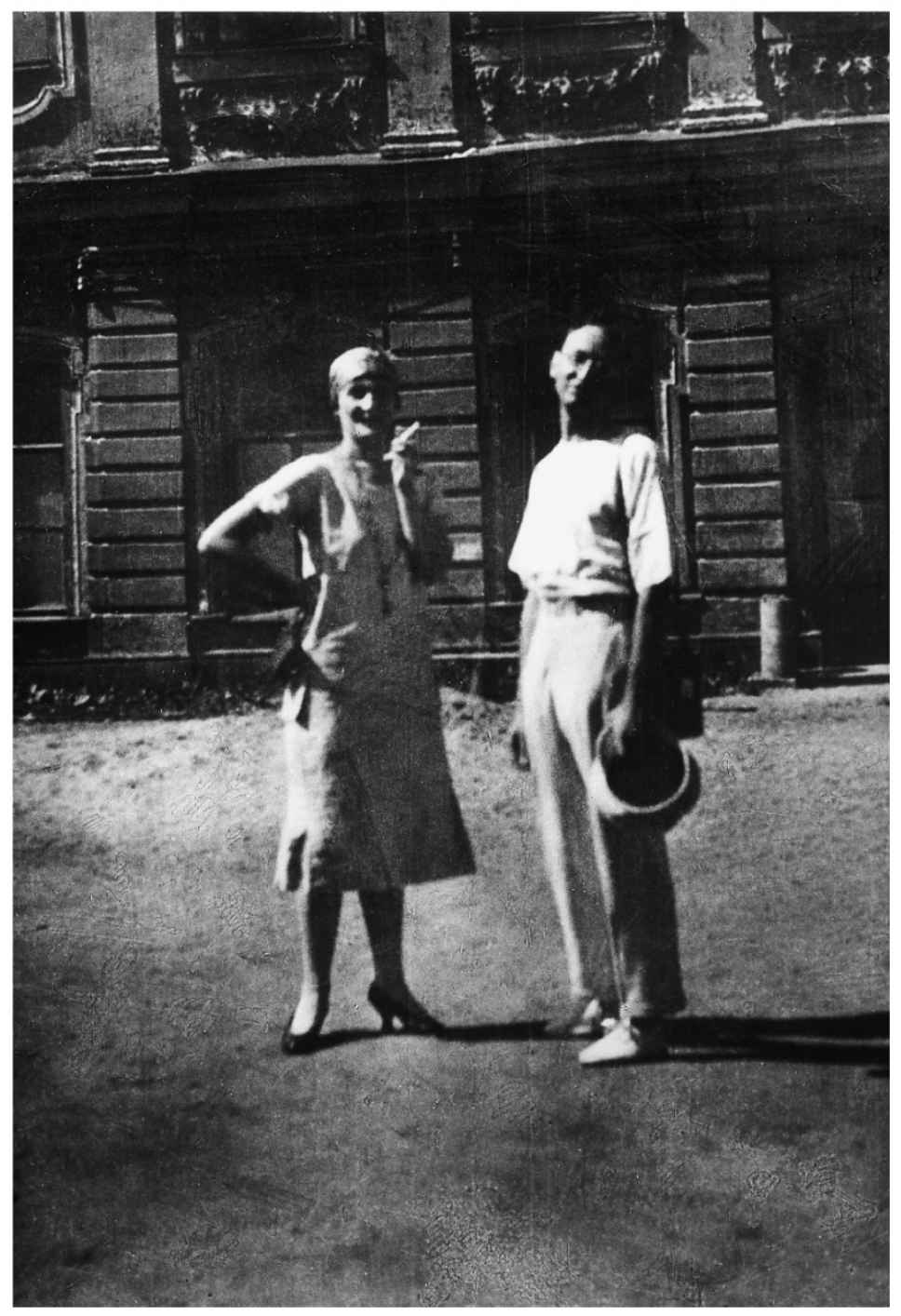
烏云變成彩霞輝煌照耀。¶[[14]](#14_7)

噴泉宮在阿赫瑪托娃的世界中有著特殊的位置。她將其視為一塊福地，是圣彼得堡的精神代表。圣彼得堡作為她詩歌中的理想城市（“神圣的彼得之城”），在多首詩中她將它比作基捷日，這座傳說中的城市在蒙古異教徒入侵時消失在斯沃特羅亞湖下，進入一個精神國度，從而保存自己的神圣珍寶。[[15]](#15_7)噴泉宮是另一個被水環繞的世界，它內在的神圣處所代表著歐洲文明，那個阿赫瑪托娃以懷舊之情思念的、已經消逝的天地。[\*\*](#_344)阿赫瑪托娃被這座建筑的歷史所吸引。她自視為它的守護者。在她住進來的第一個秋天，她就成功地證實花園中的橡樹比圣彼得堡本身還要古老。它們比任何政權都要長壽。[[16]](#16_7)她研究了舍列梅捷夫家族的歷史，而尤其對普拉斯科維婭感到親近——她也有“吟誦的天賦”，而且也作為一名不受歡迎的人生活在噴泉宮中。

你在深夜呢喃著什么？

不論如何，帕拉沙已經死去了，

這座宮殿的年輕女主人。[[17]](#17_7)



阿赫瑪托娃與普寧站在溫泉宮的庭院中。1927年。照片版權所有者：圣彼得堡噴泉宮內的安娜·阿赫瑪托娃博物館。

這座宮殿的文化史是阿赫瑪托娃真正的靈感源泉。她在這里感到此前那些偉大俄國詩人的存在：丘特切夫（謝爾蓋伯爵的朋友）、維亞澤姆斯基（曾來此到訪，雖然阿赫瑪托娃錯誤地相信他是在她住過的房間里死去的）[††](#_345)，最后還有普希金，他是普拉斯科維婭的兒子德米特里·舍列梅捷夫的密友，后者是這座建筑最后一位主人的父親。在20世紀20年代中期，蘇俄出版社認為阿赫瑪托娃的詩作神秘意味太重而拒絕出版，于是她愈發感到與普希金親近了。100多年前，他的作品也被沙皇政府封殺過。對普希金的感同身受，讓她研究普希金有了獨特的優勢，這一時期她幾篇最出色的文章都圍繞這一主題。同樣是詩人，她注意到他在文學的偽裝下討論政治和其他道德議題，從而藐視當局的做法——她在撰寫關于普希金的著作時基本上也是如法炮制。

阿赫瑪托娃與希列伊科于1926年離婚。他是一位嫉妒心很重的丈夫，不僅是對她的其他情人，也包括對她的才華（他有一次甚至在盛怒之下燒了她的詩作）。阿赫瑪托娃搬出了噴泉宮，但不久就和新情人尼古拉·普寧搬了回來，后者已經分居的妻子也搬來，一起住在她位于噴泉宮南翼的公寓里。普寧是一位藝術評論家，是未來主義運動的領軍人物，和許多未來主義者不同，他知曉過去詩歌的文化價值。在1922年的一篇文章里，他甚至勇敢地反對托洛茨基，后者在《真理報》上寫了一篇文章攻擊阿赫瑪托娃和茨維塔耶娃的詩作《國內與國外的流亡者》是“與十月不搭調的文學作品”。[[18]](#18_6)這是對即將到來的恐怖的一次警告。[‡‡](#_346)普寧問道：“如果阿赫瑪托娃穿上皮革夾克衫，別上一顆紅星，那么她是否就與十月搭調了呢？”如果不能接受阿赫瑪托娃，“為什么巴赫的作品就可以呢？”[[19]](#19_6)

盡管身系左翼藝術家的未來主義團體，普寧在噴泉宮的公寓仍然保持著革命前彼得堡的氛圍。那里總有人來拜訪，他們圍著廚房里的桌子夜談，困了就睡在地上。除了普寧的前妻，她的母親和女兒，還有一個名叫安努什卡的傭人以外，這座小小的四室公寓總是高朋滿座。以蘇維埃俄國的標準來看，普寧一家享有的空間比其有權享有的超出太多了，于是在房屋委員會的命令下，安努什卡的兒子和新兒媳——一個不識字的農家女孩，來彼得格勒謀生的工廠工人——也搬了進來，這座公寓成了公共宿舍。[[20]](#20_6)阿赫瑪托娃和普寧僅依賴普寧的微薄工資過活（因為在20世紀30年代阿赫瑪托娃什么也掙不到），條件困難，生活清貧，這都為他們的關系施加了障礙。他們經常為了食物和金錢爭吵，鄰居們在樓道里都能聽到。[[21]](#21_6)利季婭·丘科夫斯卡婭這樣描述1938年在噴泉宮與阿赫瑪托娃的會面，當時她正要與普寧分手：

我爬上一道房子后面的樓梯，它來自上個世紀，每一級都有別的樓梯三級那么高。在她和樓梯之間還有一些聯系，但是然后！在我按了門鈴之后，一個女人一邊甩著手上的肥皂泡，一邊開了門。這些肥皂泡，還有墻紙破碎剝落的寒酸門廳，都頗為出人意料。這個女人走在我前面。廚房里幾件剛洗好的衣服掛在繩子上，濕氣撲面而來。濕漉漉的衣服就好像是一部令人討厭的故事的結局，像陀思妥耶夫斯基小說里的場景。走過廚房是一個小走廊，左邊是通往她房間的門。[[22]](#22_6)

第二節

噴泉宮只是在1917年被改為公共宿舍的許多前宮殿之一。沃爾孔斯基家族在莫斯科的別墅也同樣成了工人宿舍，而在19世紀20年代，這里是季娜伊達·沃爾孔斯基公主著名的沙龍會所。蘇聯作家奧斯特洛夫斯基，就是在其中一座改造的宮殿里度過他生命的最后時光（1935—1936）。此前他的小說《鋼鐵是怎樣煉成的》（1932）取得了巨大成功，在出版后的3年中就賣出了200多萬本，并為作者于1935年贏得了蘇聯最高榮譽列寧勛章。[[23]](#23_6)而季娜伊達的曾侄子，十二月黨人沃爾孔斯基的孫子S.M.沃爾孔斯基公爵，在1918—1921年間則住在莫斯科城郊的一個工人宿舍里。[[24]](#24_6)

沒有什么比家庭空間的變化更能反映這場革命的日常現狀了。各省的鄉紳被剝奪了財產，別墅被燒毀或被農村公社和當地蘇維埃沒收。富人被迫把自己的大房子分給城里的貧民，或者把房間讓給以前的家仆和他們的家人。蘇維埃這場“對宮殿的戰爭”是對沙皇時代特權階級及其文化象征的宣戰。它也是當時蘇聯文化革命的一部分，旨在打造一種更徹底的集體生活。布爾什維克相信，強制人們住進集體宿舍，能夠讓他們在基本思想和日常行為上趨向共產主義。私人空間和私有財產都會消失，父權制（“資產階級”）家庭將被共產主義的友愛與組織所取代，個人生活將融入到群體之中。

在革命后的最初幾年里，這個計劃意味著現有住宅的公有化：每個家庭被分配到一個房間，有時在老公寓樓里還更少，要和其他家庭共用廚房和浴室。20世紀20年代以后設計了旨在改造人們精神狀態的新住宅。最激進的蘇聯建筑師，比如“當代建筑師聯盟”的構成主義者提出，要通過修建公社房屋（dom kommuny）來徹底消除私人空間，全部財產——甚至包括內衣——都要由住戶分享，做飯和看孩子這樣的家務勞動也由各個小組輪流完成，人們住在按性別劃分的大型宿舍里，另有為性生活保留的單間。[[25]](#25_6)

這樣的房子真正付諸實踐的其實很少，僅在對烏托邦的想象和未來主義小說中一再出現——比如扎米亞京的《我們》（1920）。大多數完工的項目——比如由構成主義者莫伊謝伊·金茲伯格設計，于1928—1930年在莫斯科建成的納康芬公寓（Narkomfin，財政部大樓）——都試圖達到完全的公有形式，里面兼顧私人的居住空間和公用洗衣房、浴室、餐廳、廚房、育嬰室和學校。[[26]](#26_6)但出發點仍然是以某種方式引導個人放棄私人（“資產階級”）家庭，轉向集體生活。建筑師設想出一個烏托邦，那里人人生活在大型公共住宅中，它們高聳入云，周圍有大片的開放綠地（很像勒·柯布西耶的想法，或者當時歐洲的花園城市運動），從娛樂活動到電力供應一切都由社會配給。他們將城市視為一個整合大眾行為和心理的綜合實驗室，通過完全可控的環境，將原本由自我意識推動的個體理性地改造，作為共同體——或者說機器——的一個部件。[[27]](#27_6)

布爾什維克念茲在茲的就是要創造一種新人類。作為馬克思主義者，他們相信人類的天性是歷史發展的產物，因而可以用一場針對人們生活方式的革命加以改變。列寧深受生理學家伊凡·謝切諾夫思想的影響，后者認為大腦是一部會對外部刺激做出反應的機電設備。謝切諾夫的唯物主義思想啟發了I.P.巴甫洛夫對大腦條件反射的研究（尤其是狗的大腦）。雖然巴甫洛夫以反蘇維埃的觀點知名，蘇聯政府還是對他的研究提供了大量支持。這就是科學與社會主義的交匯處。列寧稱巴甫洛夫的研究“對我們的革命有極大的重要性”。[[28]](#28_6)托洛茨基用抒情的語言描繪了重塑人類的“真實科學可能性”：

人是什么？他絕不是完成了的，或者和諧的存在，不，他依然是非常笨拙的生物。作為動物，人類的進化不是有計劃的，而是自發的，而且積聚了許多不協調之處。如何教育、規范、改善和完成人類的身體與精神構造，我們面臨的這個巨大問題只有在社會主義的基礎上才能夠得到理解。我們可以修建橫穿撒哈拉沙漠的鐵路，能夠造出埃菲爾鐵塔，也能直接與紐約通話，但是我們肯定還不能改進人類本身。我們當然能！生產一種新的、“改進版”的人類是未來共產主義的任務。就當前來說，我們應當推進關于人類的一切認識，關于他的解剖學、生理學，還有被稱為心理學的那一部分生理學。人類必須審視自己，將自己看做原材料——最多是半成品——然后說：“我親愛的人類啊，我終于要來對你展開工作了。”[[29]](#29_6)

在塑造蘇維埃新人的過程中，藝術家也起到核心的作用。是斯大林在1932年首次使用了這個著名的短語，把藝術家稱為“人類靈魂的工程師”。但是將藝術家視為工程師這個概念，在整個蘇聯先鋒藝術家（不僅僅是黨旗下的那些）中都相當關鍵，而且在許多左翼和實驗性團體中都得到運用，他們致力于用自己的藝術來打造1917年之后的新世界，比如說構成主義者、未來主義者，無產階級文化協會（Proletkult）和左翼戰線（LEF）的藝術家，弗謝沃洛德·梅耶荷德的戲劇，還有“電影眼睛派”[§§](#SSSS_13)和愛森斯坦的電影——這些藝術家都有共產主義式的理想，各自進行對“資產階級”藝術的革命。他們相信自己可以訓練人類的頭腦，讓他們通過新的藝術形式以更社會主義的方式看待這個世界。他們將大腦視為一部復雜的機器，可以通過自己的機械式藝術（電影中的蒙太奇、影院中應用的生物力學、工業藝術等）產生的刺激來加以重塑。他們相信環境塑造意識，從而關注對人們的日常生活有直接影響的藝術形式，比如建筑、紀錄片、攝影蒙太奇、海報藝術、服裝面料設計、日用品和家具等。

構成主義者站在這場將藝術與生活結合的運動的最前線。在1921年發布的成立宣言中，他們與過往的藝術劃清了界線，拒絕使用畫架作畫以及那些他們認為是個人主義、與新社會無關的藝術模式。與此相對，他們宣稱自己作為“建筑師”與“機械師”，會致力于設計和生產他們相信會改變社會生活的實用物件。[[30]](#30_6)為了這個目標，瓦爾瓦拉·斯捷潘諾娃和弗拉基米爾·塔特林為工人設計了服裝和工作制服。斯捷潘諾娃的設計有很強的幾何與非個人化風格，而且去除了男裝和女裝的劃分。塔特林則讓藝術元素從屬于功能。比如說，有一件男士春季外套輕薄同時保暖，但是用的是未染色面料，而且缺乏裝飾設計。[[31]](#31_6)亞歷山大·羅琴科和古斯塔夫·克魯特西斯使用攝影蒙太奇，將煽動性元素夾帶到商業廣告甚至產品包裝上。埃爾·利西茨基（他很晚才采納構成主義的產品設計理念）設計出能夠大量生產、標準化配備的簡單輕便家具。它用途廣泛而且方便移動，這對住戶經常流動的公共住宅來說很必要。他的折疊床就是構成主義哲學的一個經典范例。它非常實用，在擁擠的蘇聯公寓中很省地方，同時它還讓一個人能夠改變自己的睡覺地點和伴侶。它的設計是為共產主義運動服務，要打破資產階級家庭的夫妻關系。[[32]](#32_6)

無產階級文化協會同樣堅持藝術家應培育新社會生活方式的理念。它的創始人之一帕維爾·列別杰夫——波利揚斯基在1918年寫道：“新的科學、藝術、文學和道德正在為一種新人做準備，他們將生活在一種新的情緒和信念體系之中。”[[33]](#33_6)這場運動可以追溯到20世紀初，當時俄國社會民主工黨中的前進團體（Vpered，包括高爾基、波格丹諾夫、阿納托利·盧那察爾斯基等人）在意大利為私逃出俄國的工人開辦學校。目標是教育出一批“自覺的無產階級社會主義者”，一種勞工知識分子，他們能夠將自己的知識傳播給其他工人，從而確保革命運動能催生出自己的文化革命。前進團體認為，勞工文化的有機發展是社會主義民主革命成功的重要前提條件，因為知識是力量的關鍵，而在大眾掌握它之前，他們都要受制于資產階級。前進團體與列寧發生了激烈沖突，后者對勞工成為獨立文化力量的潛能不屑一顧。但是1917年之后布爾什維克忙于更緊迫的國內戰爭，于是文化政策的制定很大程度上就落到前進團體手上。盧那察爾斯基有了個引人遐想的頭銜——教育人民委員會總監（Commissar of Enlightenment），而波格丹諾夫則是無產階級文化協會的領導人。1920年是無產階級文化協會的巔峰，旗下號稱有40多萬成員，分布在工人俱樂部、工人劇院、藝術家工作室、創意寫作小組、銅管樂隊、合唱團等，在整個蘇聯有大約300個分部。莫斯科甚至還有一個無產階級大學。在波格丹諾夫看來，《社會主義百科全書》的出版是為未來無產階級文明所做的準備，正如狄德羅的《百科全書》是18世紀法國正在崛起的資產階級為自己的文化革命做的準備。[[34]](#34_6)

可以想見，在這樣一場廣泛的運動中，關于革命文化的確切內容是眾說紛紜。主要的意識形態分野是在無產階級文明中新與舊的關系，以及蘇維埃與俄羅斯的關系。無產階級文化協會的極左分子有強烈的砸碎舊世界的傾向。左翼藝術戰線的創始人馬雅可夫斯基宣稱，“用子彈摧毀博物館的時刻到了”。這是一個未來主義者和構成主義者組成的松散聯合，他們希望將先鋒運動與無產階級文化運動和蘇維埃國家聯系起來。他將古典藝術斥為“古老的審美垃圾”，還抨擊圣彼得堡的偉大宮殿建筑師拉斯特雷利，說他應該被掛在墻上（rasstreliat，在俄語里是處決的意思）。這些話很多不過是知識分子的大吹大擂，就像無產階級文化協會的詩人弗拉基米爾·基里洛夫在《我們》這首詩中寫到的：

為了我們的明天，我們要燒掉拉斐爾，

搗毀博物館，踐踏藝術。[[35]](#35_6)

但是當時也有一種烏托邦式的信念，相信新文化會在舊文化的廢墟中建立起來。無產階級文化協會中最堅定的成員確實相信，會有一種完全沒有歷史和民族元素的純蘇維埃文明。這種“蘇維埃文化”將屬于國際主義、集體主義和無產階級。將會有無產階級哲學、無產階級科學和無產階級藝術。在這些理念的影響下，出現了各種實驗藝術形式。當時有著無專業演員的電影（用的是從街上找來的各色“典型人物”）、沒有指揮的交響樂和使用汽笛、哨子、勺子和洗衣板演奏的“工廠演唱會”。肖斯塔科維奇（可能是違心地）在1927年創作的《第二交響曲》的高潮部分加入了工廠汽笛的聲音。

但是在不吸納舊文化的情況下怎么可能建立一種新文化呢？除非先讓無產階級接受舊文明的科學與藝術教育，否則怎么可能產生“無產階級文化”，或者“無產階級知識分子”呢？然而，如果他們接受了這樣的教育，他們——或者說他們的文化——還是無產階級嗎？無產階級文化運動中較溫和的成員被迫認識到，構建新文化不能從零開始，而且不管他們有如何理想的計劃，他們工作的一大部分仍然是教授工人舊文化。1921年之后，隨著布爾什維克在國內戰爭中勝局已定，官方政策馬上借著新經濟政策，鼓勵與“小資產階級”（也就是自耕農和小業主）和剩余的知識分子進行某種和解。

在藝術上持保守態度的列寧，一直對先鋒運動的文化虛無主義深感錯愕。他曾經向德國共產主義者克拉拉·蔡特金坦承，他不能理解也不喜歡現代藝術作品。他的文化政策堅定地建立在19世紀知識分子的啟蒙理想之上，而且他認為革命的任務是將無產階級提升到舊日文化精英的水準上。他對蔡特金說：“我們必須將美保存下來，將它作為一個模型，一個起點，雖然它是‘舊’的。我們為什么要漠視真正的美呢？就因為它們是‘舊’的？為什么我們像對上帝一樣對新事物頂禮膜拜，就因為它們是‘新’的？”[[36]](#36_6)

無產階級文化運動也要面對來自底層的壓力。大多數來俱樂部的工人都想要學法語，或者學跳雙人舞。據他們自己說，他們想要“有文化”，這樣他們就能有更“精致”的理解力。俄國大眾的習慣和藝術品位似乎都與先鋒派的實驗相抵觸。人們對集體宿舍意興闌珊，它們總是擺脫不了無情、冷漠的強制氣氛。甚至集體宿舍的住戶自己也很少使用公共空間，他們會把飯端回床上吃，而不是在食堂就餐。[[37]](#37_6)在1930年建成的莫斯科蘇維埃模范宿舍中，房間墻上掛著圣像和圣徒日歷。[[38]](#38_6)人們對視覺藝術的有限接觸就是建立在圣像的基礎上，而無生命的先鋒派圖像對他們來說很陌生。夏加爾為十月革命一周年紀念日裝扮了維捷布斯克市的街道，之后被當地官員叫去問話：“奶牛怎么是綠的？房子怎么在天上飛？為啥？這跟馬克思和恩格斯有什么關系？”[[39]](#39_6)對20世紀20年代人們閱讀習慣的調查表明，比起先鋒派的“無產階級詩歌”，工人還是更喜歡1917年以前就在讀的冒險故事，甚至19世紀經典文學都比它受歡迎。[[40]](#40_6)新的音樂也同樣很不成功。在一次“工廠演唱會”中，汽笛發出的不和諧噪音甚至讓工人根本沒法聽出曲調：那可是無產階級文明的頌歌。[[41]](#41_6)

第三節

“對我們來說，最重要的藝術形式就是電影。”據說列寧曾如是說。[[42]](#42_6)他如此看重電影，是因為它的宣傳作用。在1920年，俄國只有四成的成年人能夠閱讀，[[43]](#43_6)而電影正是黨將影響擴展到偏遠農村這場戰斗中的有力武器，在收歸國有的教堂和村莊議事廳中安上了移動影院。托洛茨基說，電影將與酒館和教會展開競爭：它面向的是年輕人，就像孩子一樣，他們的品格可以通過戲劇來塑造。[[44]](#44_6)在20世紀20年代初，蘇聯電影院的觀眾里有一多半是10歲到15歲之間（正是一個人的政治理念開始形成的年齡），這是電影媒介為克里姆林宮的贊助者所關注的最大優點之一。[[45]](#45_6)社會主義新社會的藝術形式——它在技術上更先進、更民主，而且比任何舊世界的藝術都更“貼近真實”。

“劇院只是游戲，而影院則是生活。”一位蘇聯評論家在1927年如是寫道。[[46]](#46_6)正是影視圖像的現實性讓電影成為蘇聯的“未來藝術”。[[47]](#47_6)其他藝術形式都是刻畫生活，只有電影能夠抓住生活，并將其重組為新的現實。這正是成立于1922年“電影眼睛派”做出的假設。這個群體由天才導演吉加·維爾托夫，他的妻子伊麗莎白·斯維洛娃，他的弟弟、曾在國內戰爭期間與紅軍同行的勇敢攝影師米哈伊爾·考夫曼發起。這三個人都為蘇聯的政治鼓動制作過宣傳片。國內戰爭期間他們乘坐著“宣傳車”專列穿梭于前線各區域，注意到自己電影的觀眾并沒有在期待看到一個好故事。他們中大部分之前從沒看過電影或戲劇。維爾托夫后來寫道：“我是一輛宣傳列車的電影放映設備管理員。觀眾都是文盲或半文盲的農民。他們甚至連字幕也讀不懂。這些天真爛漫的觀眾理解不了戲劇的傳統慣例。”[[48]](#48_6)發現了這一點之后，電影眼睛派相信蘇維埃俄國未來的電影就是非虛構影片。這一派的基本觀點從其名字中就能看出來。Kinok這個詞是由Kino（電影）和oko（眼睛）組合而成的，而“電影眼睛派”就是要展開對視線的爭奪。他們向工作室產出的虛構故事片宣戰，后者只是讓大眾受資產階級奴役的“幻夢工廠”。他們將攝影機帶到街頭，以“捕捉生活本來的面貌”為目的拍攝影片——或者說是“以無產階級革命的名義觀察并展示這個世界”，捕捉生活應然的面貌。[[49]](#49_6)

電影眼睛派和西方電影傳統中后來出現的真實電影[¶¶](#PP_13)的根本區別就在于篡改元素的有無，后者希望達到一種相對客觀的自然主義，而前者則以一種符號化的方式對生活中的影像加以安排（盡管這與他們自己宣稱的相反）。也許這是因為他們的方法植根于俄羅斯的圣像傳統。電影眼睛派最著名的影片《持攝影機的人》（1929）就是經過設計的影像組成的交響樂，蘇聯大都會的浮生一日，從上午多種工作的景象，一直到晚上的體育休閑活動。影片的結尾是人們前往一家正放映著《持攝影機的人》的電影院的場景。這部影片充斥著這樣的視覺玩笑和花招，為的就是拆穿虛構電影的迷夢。盡管解構了觀影，但這些談諧的諷刺手法呈現了一次精彩的關于所見與所是的智識對話。我們在看電影的時候看到了什么？是生活的“本來面貌”，還是專為拍攝所做的表演？攝影機是觀察生活的一扇窗，還是創造了自己的一套現實？

就像所有蘇聯先鋒派導演，維爾托夫也希望電影院能改變觀眾看待世界的方式。為了打造蘇維埃精神，他們發明了一項新技術——蒙太奇。通過交切鏡頭來創造富有沖擊力的對立和聯系，蒙太奇的目的是操縱觀眾的反應，將他們引導到導演想讓他們擁有的想法上。列夫·庫里肖夫是第一位在電影中使用蒙太奇的導演——遠在西方采用這項技術之前。他發現這項技術純屬無心插柳。國內戰爭期間膠卷長期匱乏，于是他開始嘗試通過剪切和重組舊電影的片斷來創作新電影。膠卷的短缺迫使所有蘇聯早期導演事先在紙上來規劃拍攝場景（分鏡）。他們的電影本就是一系列象征性動作和姿勢的精妙組合，而拍攝手法更加強了這種風格。庫里肖夫相信，傳達影片視覺意義的最好方式是對每一幀畫面的安排（蒙太奇），而不是不同鏡頭的內容疊加，后者是默片以及美國D.W.格里菲斯早期蒙太奇實驗中所使用的手法。庫里洛夫認為，正是通過影像之間的蒙太奇對比，影片才能在觀眾心中帶來意義和情緒。為了展示他的理論，他將演員伊凡·莫茲尤辛沒有表情的特寫與三個不同的影像交切到一起，分別是一碗冒著熱氣的湯、一個躺在棺材里的女性尸體，還有一個正在玩耍的孩子。結果顯示，觀眾是根據這張特寫所處的語境來解讀其意義的：在第一組序列中看到了莫茲尤辛一臉饑餓的樣子，第二個是悲傷，第三個則是歡樂——雖然他的形象在這三組鏡頭中是完全一樣的。[[50]](#50_6)其他所有20世紀20年代的蘇聯偉大導演都用過蒙太奇：吉加·維爾托夫、弗謝沃洛德·普多夫金、鮑里斯·巴爾涅特，還有謝爾蓋·愛森斯坦——在他手里這種技術得到了最精妙的運用。蒙太奇對蘇聯實驗電影的視覺效果起到了核心作用，以至于它的提倡者都害怕自己的媒介會被電影配音的到來所毀滅。在這些導演看來，電影藝術的核心就在于安排視覺影像，以及運用動作和模仿來暗示情感和思想。引入語言注定會讓電影淪為廉價的戲劇的替代品。隨著有聲電影的出現，愛森斯坦和普多夫金提議用“聲畫對位法”來使用配音，也就是將聲音和影像的對比作為蒙太奇的一種新元素。[[51]](#51_6)

蒙太奇需要的是一種不同的表演形式，以便能夠快速、經濟地傳達影片的意義。這種新表演形式的理論很大程度上來源于弗朗索瓦·德爾薩特和愛彌爾·雅克·達爾克羅茲[\*\*\*](#_347)的著作，他們發展出一整套關于啞劇、舞蹈和藝術體操（韻律體操）的體系理論。其基本理念是，動作和姿態的組合能夠向觀眾傳達觀點和情緒，而庫里肖夫則利用同樣的理念來訓練演員和對電影進行蒙太奇剪輯。

德爾薩特——達爾克羅茲體系于1910年代早期由沃爾孔斯基公爵引入俄國。這位十二月黨人的孫子在1899—1901年間曾任帝國劇院的總監，在與首席芭蕾舞演員（也是沙皇的情婦）瑪蒂爾達·克謝辛斯卡爭吵之后被解職。起因是克謝辛斯卡拒絕在她卡瑪戈[†††](#_348)式的芭蕾服里穿裙環。沃爾孔斯基因此對她處以罰金，而她說服了沙皇將其解職。如果撤銷罰金，沃爾孔斯基也許可以挽救自己的事業，但是就像他的祖父，他不是那種會屈服皇家敕令而偏離自己職責的人。[[52]](#52_6)沃爾孔斯基短暫任期中為后人所留下的一份真正遺產，就是發掘了佳吉列夫，他將其提拔為帝國劇院年度刊物的編輯和出版人，讓他做了劇院的一把手。[‡‡‡](#_349)1901年之后，沃爾孔斯基成為俄國最重要的藝術和戲劇評論家。所以在他開始宣傳德爾薩特——達爾克羅茲體系，甚至在彼得堡建立自己的藝術體操學校時，俄國戲劇界都有很多人趕來相助，其中就包括佳吉列夫和他的俄羅斯芭蕾舞團。沃爾孔斯基指導學生的核心理念是，人的身體是一個動態物體，身體有韻律的動作可以通過下意識的訓練來表達出藝術所需的情感。[§§§](#SSSSSS_11)沃爾孔斯基將人體視為一架服從“力學普遍規律”的機器，但是要“通過感受來潤滑和驅動”。[[53]](#53_6)1917年之后，蘇聯電影和戲劇界人士也采納了這個觀點，也就是與之類似的“生物力學”理論，它得到偉大的先鋒導演梅耶荷德的倡導。1919年，沃爾孔斯基在莫斯科創立了藝術體操學院。在1921年被迫逃離之前，他還一直在俄羅斯電影學院（全世界第一個電影學院）教授自己的理論，庫里肖夫就是眾多受其影響的導演之一。在庫里肖夫自己于1920年創辦于莫斯科的工作室中，他訓練演員所使用的那一套動作和姿態的詞匯，正是建立在沃爾孔斯基的韻律原則基礎上。[[54]](#54_6)

許多蘇聯最重要的先鋒導演都出自庫里肖夫的工作室，其中就有普多夫金、巴爾涅特和愛森斯坦。謝爾蓋·愛森斯坦于1898年出生在里加，他的父親具有俄羅斯、德國和猶太血統，是一位著名的現代主義建筑師。1915年，他來到彼得格勒修讀土木工程。1917年，還是個19歲學生的他為革命群眾所吸引，他們后來成為其歷史片的主角。在7月的第一個星期，愛森斯坦參加了布爾什維克組織的反臨時政府示威活動，當隱蔽在涅瓦大街兩旁房屋頂上的警方狙擊手向群眾開火的時候，他就在人群之中。人們四散逃命。他后來回憶道：“我發現那些不適合甚至連身體條件都不允許奔跑的人，現在都在倉皇逃命。”

鏈表在跑動中被晃出了背心口袋。香煙盒從插袋里飛了出來。還有拐杖。拐杖。拐杖。巴拿馬帽。我跑到了機槍射程之外。但是這一點都不可怕……這些日子是在大歷史中走過的。這是令我激動不已的歷史，我是多么想參與其中啊！[[55]](#55_6)

在將來的《十月》（1928）——有時被稱作《震撼世界的十天》——一片中，愛森斯坦重現了這些畫面。

愛森斯坦對布爾什維克奪取政權非常熱心，于是在彼得格勒附近的北方前線加入紅軍，當了一名工程師。他參加了1919年秋天紅軍與尤登尼奇將軍率領的白軍在彼得格勒城下展開的戰斗。愛森斯坦的父親在白軍中擔任工程師。通過電影回首往事時，愛森斯坦將這場革命視為年輕人與老年人的斗爭。他的影片洋溢著年輕的無產階級起而反抗資產階級父權規訓的精神。他所有電影中的資產階級角色都與他自己的父親很相像，從第一部影片《罷工》（1924）里的工廠主一直到《十月》中衣冠楚楚的總理克倫斯基。“爸爸有40雙黑漆皮鞋，”愛森斯坦回憶道，“他只認這一種鞋。他有很多鞋，為‘每一種場合’都做好了準備。他甚至還給這些鞋列了一個明細，上面包含著所有不同鞋的特征：‘新鞋’、‘舊鞋’、‘有一道劃痕’。他經常檢查并一一核對。”[[56]](#56_6)愛森斯坦曾寫道，他支持革命的原因“與社會不公帶來的真實苦難關系不大……反而與所有社會暴政的原型——也就是父親在家庭中的專制——有直接、完全的聯系”。[[57]](#57_6)但是他對革命的忠誠同樣與他自己對新社會的藝術設想有關。在他的回憶錄中名為“我為何成為一名導演”的一章中提到，他將自己藝術靈感的來源歸功于紅軍工程師在彼得格勒附近的集體筑橋行動：

強健的年輕新兵——望過去就像蟻丘一樣——沿著測量好的道路，準確、有序、協調地工作著，一座橫跨河流的橋梁一點一點建了起來。在這座蟻丘的某處，我也跟著移動。我肩膀上的方皮革墊子上擱著一塊木板，偏在一旁。就像發條機關的部件一樣，人們快速地移動著，走上浮橋，把扎到一起的梁和欄桿扔給另一個人——這是一部簡單、和諧的永動機，隊伍隨著道路的不斷延伸，從一側岸邊伸向另一側不斷后退的橋頭……這項事業共同構成了一部壯麗、和諧的復調音樂……天哪，這太棒了！……不：它不是古典音樂的樣式，不是精彩演出的記錄，不是復雜的交響樂譜，也不是讓我首次體驗到那種狂喜的芭蕾舞團精心設計的，肉體從各個方向、以不同速度在空曠舞臺上行進的畫面：它是軌跡相互交錯的表演，人們來來往往，須臾間的復雜碰撞，這一切變動不居，轉瞬即逝。這座浮橋……第一次讓我體會到了這種欣悅，之后我再也沒能忘懷。[[58]](#58_6)

愛森斯坦在從《罷工》到《十月》的電影生涯中，一直試圖在影片的大規模人群場景中重現這種詩意的感覺。

1920年返回莫斯科之后，愛森斯坦馬上加入無產階級文化協會，擔任戲劇導演，并逐漸成為庫里肖夫工作室的一員。這兩件事情給他帶來了“典型人物”（typage）的靈感：使用未經訓練的演員，以及在街頭拍攝平凡的“真實典型”（有時是虛構）。庫里肖夫在《西方先生在布爾什維克國奇遇記》（1923）中運用過這項技術，而它最著名的例子就是愛森斯坦自己的《戰艦波將金號》（1925）和《十月》。無產階級文化協會對愛森斯坦有著持久的影響，尤其是在其歷史影片中對群眾的處理上。但是對愛森斯坦影響最大的是導演梅耶荷德，他于1921年進入了后者創辦的學校。

弗謝沃洛德·梅耶荷德是俄國先鋒導演中的核心成員。1874年他出生在奔薩省城一個熱愛戲劇的家庭中，一開始在莫斯科藝術劇院當演員，到了20世紀頭十年，他在象征主義思想影響下開始導演自己的實驗戲劇。在他看來，戲劇是一種高度程式化甚至極度抽象的藝術形式，而不是對現實的模仿。他強調運用啞劇和姿勢向觀眾傳達觀念。他發展了來自意大利即興喜劇和日本歌舞伎藝術的觀念，這與德爾薩特和達爾克羅茲的做法相去不遠。在1915—1917年間，梅耶荷德多部精彩作品在彼得格勒上映。布爾什維克于1917年11月將劇院國有化，梅耶荷德是藝術界為數不多的支持者之一。他甚至于入黨。1920年，梅耶荷德被任命為蘇俄主要的教育藝術機構——教育人民委員會戲劇部的負責人。在“戲劇十月革命”的口號下，他展開一場針對昔日自然主義傳統的戲劇革命。1921年，他建立了國立舞臺導演學校（State School for Stage Direction），以便訓練出新的導演來將他的革命戲劇帶上街頭。愛森斯坦是梅耶荷德第一批學生。他說過，正是梅耶荷德的戲劇激勵他“放棄工程學”并“將自己獻給藝術”。[[59]](#59_6)通過梅耶荷德，愛森斯坦認識到群眾場面（mass spectacle）的觀念，這種真實生活的戲劇將打破舞臺的慣例與虛幻。他學會了將演員當作運動員那樣訓練，讓他們通過動作和姿勢來表達情感與想法。像梅耶荷德一樣，他將啞劇和滑稽劇、體操與馬戲團表演，以及強烈的視覺符號和蒙太奇引入了他的藝術作品。

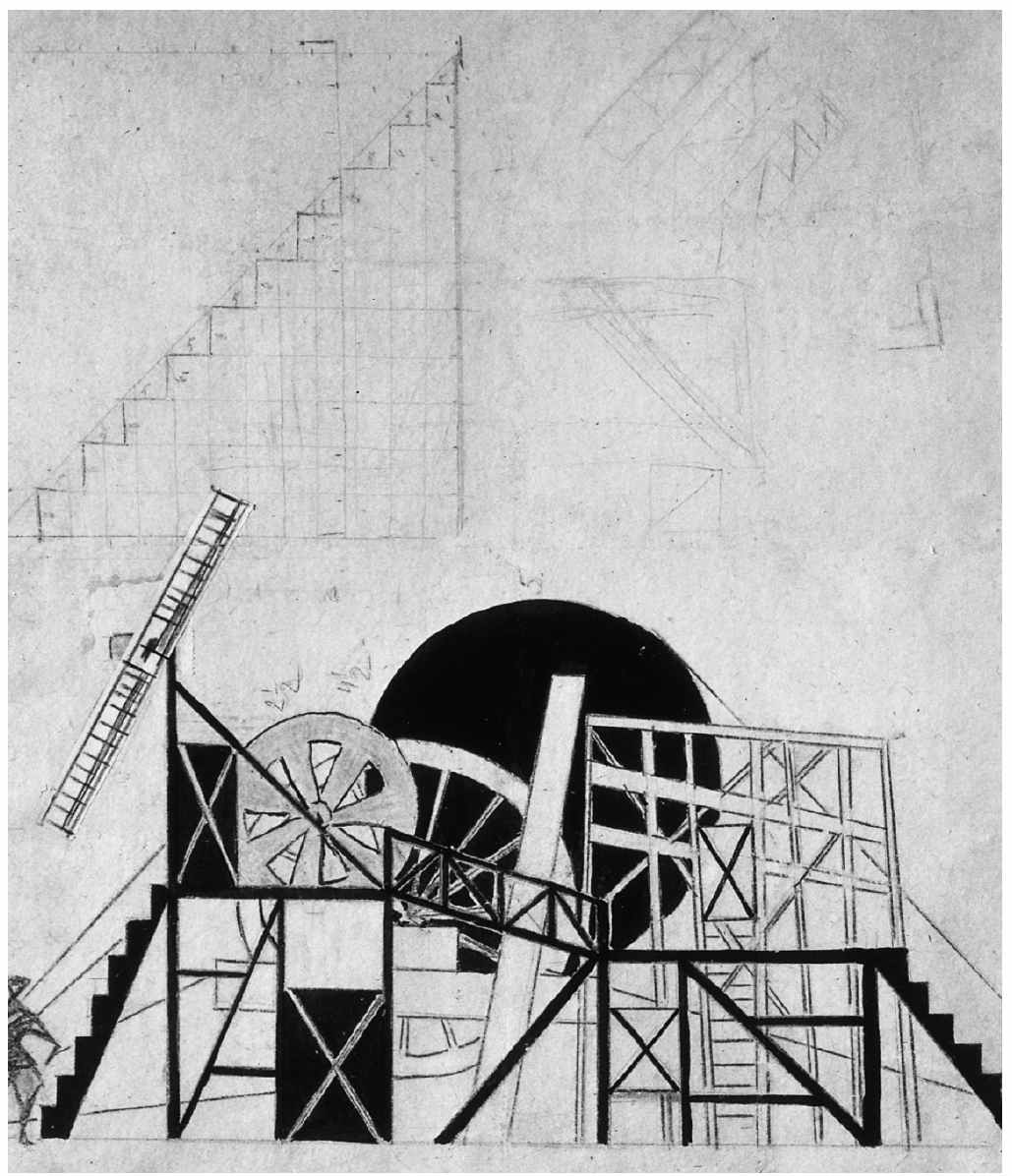
愛森斯坦的電影蒙太奇也帶著梅耶荷德的程式化色彩。與想利用蒙太奇在潛意識中影響觀眾情緒的庫里肖夫不同，愛森斯坦致力于直截了當地向觀眾進行教育和說明。將影像并列的目的是讓觀眾有意識地關注某些東西，并將他們導向正確的意識形態結論。比如說在《十月》一片中，愛森斯坦將白馬從橋上跌入涅瓦河的影像，與哥薩克軍隊于1917年7月鎮壓工人反臨時政府示威的影像剪到一起。這其中的寓意頗堪玩味。在俄羅斯智識傳統中，馬長久以來都是末日的象征。在1917年之前，象征主義者就曾用它來代表自己感受到正在迫近的革命（別雷的小說《彼得堡》中就描繪了從草原襲來的蒙古戰馬的馬蹄聲）。但吊詭的是，白馬也是波拿巴主義（政治獨裁）傳統的象征。在布爾什維克的宣傳中，騎在白馬上的將軍是標準的反革命象征。在鎮壓了七月示威之后，臨時政府新任總理亞歷山大·克倫斯基下令逮捕了想要利用這次示威來發動起義的布爾什維克領導人。列寧被迫轉入地下，他譴責克倫斯基是波拿巴主義的反革命分子。這個觀點在《十月》中得到了加強，片中將克倫斯基在冬宮中皇帝般的生活場景與拿破侖的影像交切。列寧認為，7月發生的事件已經將革命轉化為內戰，一場紅軍與白軍之間的軍事斗爭。他宣稱如果蘇維埃不控制國家的話，克倫斯基就會建立自己的波拿巴式獨裁，并以此鼓動奪取政權。這些想法都潛伏在影像中——愛森斯坦那匹倒下的馬。它有意讓觀眾將鎮壓七月示威看作1917年的重要轉折點，正如列寧描述的那樣。

在《為了上帝與國家》（這標題夠諷刺）的片段中，愛森斯坦也對蒙太奇這個概念做了類似的應用。片段中戲劇性地展現了1917年8月科爾尼洛夫將軍率領的反革命哥薩克軍向彼得格勒行進的景象。通過扔給觀眾一系列對“上帝”挑戰不斷升級的影像（圣像——斧頭——圣像——彎刀——祝福禮——鮮血），愛森斯坦從視覺上解構了這個概念。[[60]](#60_6)他還用蒙太奇來將時間抻長和加強緊張氣氛。比如說《戰艦波將金號》中著名的敖德薩階梯大屠殺場景，在那里通過將對群眾的面部特寫和重復出現的士兵走下臺階畫面進行交切，從而制造了慢動作效果。[¶¶¶](#PPP_11)順便說一句，這個場景完全是虛構的：1905年烏克蘭的敖德薩階梯上并沒有發生大屠殺，雖然歷史書里經常這么寫。

在愛森斯坦的電影里，這并非唯一一次通過虛構的影像來篡改歷史。當他為了拍攝《十月》中沖擊冬宮的場景而來到現場時，其他人向他展示了左邊布爾什維克攀登過的（“十月”）階梯。但是這與他腦海里的群眾起義規模相比顯得太小了，所以他選用了在帝俄時期為國務活動使用、氣勢非凡的約旦階梯。于是在公眾心目中，約旦階梯成為十月革命勝利進軍的固定形象。總體來說，愛森斯坦的《十月》描述的場景要比真實的歷史規模大得多。他召集了5000名國內戰爭的老兵，而當時沖擊宮殿的只不過有幾百個水兵和赤衛隊而已。他們很多人都帶著真槍實彈，而且爬樓梯的時候還朝著賽福爾花瓶開槍，傷了好幾個人——拍電影時造成的傷亡甚至可能超過了1917年占領冬宮的傷亡。拍攝結束后，愛森斯坦回憶說，一位在清掃打碎花瓶的看門老人跟他說：“你們這些人比他們第一次占領這座宮殿時要小心多了。”[[61]](#61_6)

同時，梅耶荷德也在劇院中開始一場掃清自己障礙的革命。這始于他驚人的導演作品，弗拉基米爾·馬雅可夫斯基的《宗教滑稽劇》（1918年首次上演，1921年重映）。這是一部混合了神秘劇和街頭喜劇的作品，描述了“干凈人”（資產階級）被“臟人”（無產階級）征服的故事。梅耶荷德拆掉了劇院拱頂，建造了一個延伸到觀眾席的巨大平臺代替舞臺。在這部壯觀作品的高潮，他讓觀眾來到平臺，加入身著戲服的演員、小丑和雜技演員的行列，就好像在城市里的廣場上一樣，然后和他們一起撕毀畫著各種舊劇院象征——面具和假發——的幕布。[[62]](#62_6)這場拒斥戲劇性幻覺的戰爭很好地由序幕里的一句話總結：“我們將向你展現真實的歷史——但是在劇中，它會轉變為某種超常的東西。”[[63]](#63_6)對梅耶荷德的政治支持者來說，這樣的想法是太過激進了，于是在1921年他被撤消了在委員會中的職位。但是他還是繼續創作一些真正革命性的作品。1922年，他將比利時劇作家費爾南德·克羅梅蘭克的《慷慨的烏龜》（1920）搬上了舞臺，由構成主義藝術家柳博芙·波波娃設計的舞臺變成了一種“多功能腳手架”。演員們都穿著工作服表演各種馬戲團的把戲。謝爾蓋·特列季亞科夫1923年的戲劇《騷亂之地》改編自馬塞爾·馬蒂內（Marcel Martinet）的《夜》，題材是第一次世界大戰中法軍的兵變。劇里出現了真正的汽車和機槍，不僅僅在舞臺上，過道里也有。閃電效果使用舞臺前面的巨型探照燈，而穿著真正軍裝的演員在觀眾中穿行來為一架紅軍飛機籌款。[[64]](#64_6)

梅耶荷德最吸引人的藝術手法中，有一些和電影相當接近。其實他也當過電影導演（1917年之前拍過兩部影片），而且幾乎對電影界有最深遠的影響（由于其對愛森斯坦和格里戈里·科津采夫等電影導演的影響）。[[65]](#65_6)比如說在他1924年導演（由奧斯特洛夫斯基創作）的《森林》一劇中，梅耶荷德運用蒙太奇將五幕劇分成了33個小場景，之間穿插著滑稽劇以創造節奏和情緒氣氛的對比。其他劇中——最有名的就是果戈理的《欽差大臣》（1926年上演）——他將幾個演員裝到舞臺小推車里，把他們推到主舞臺前面來模擬電影中的特寫鏡頭。他深受巴斯特·基頓（Buster Keaton）等電影演員的影響，其中受查理·卓別林影響最甚，后者的電影在蘇聯各大影院都有上映。卓別林對啞劇和肢體動作的強調使其很接近梅耶荷德的理想戲劇。[[66]](#66_6)



梅耶荷德于1922年上演的《綠帽王》的舞臺設計圖。柳波夫·波波娃設計。現藏于莫斯科的特列季亞科夫美術館。圖片來源：Bridgeman Art Library,London。

這種理想透過“生物力學”理論表達。它與德爾薩特——達爾克羅茲學派的反射論和藝術體操不同，是將演員的身體視為一種物理性呈現情緒和觀念的生物力學裝置。梅耶荷德會讓演員接受雜技、擊劍、拳擊、芭蕾和藝術體操訓練，以便他們能夠通過全身的靈活動作——甚至僅僅是用面部表情——來講故事。[[67]](#67_6)這個體系有意識地與斯坦尼斯拉夫斯基的表演方法（梅耶荷德在1898—1902年間在莫斯科藝術劇院接受的就是這套方法）針鋒相對，后者鼓勵演員通過回憶自己過去的強烈體驗來體會角色的內心想法和感受。梅耶荷德不允許這樣的自由發揮，堅持要嚴格控制演員的節奏。他對紅軍的體育節目很感興趣（整齊劃一的體操等），甚至在1921年還掌管了教育人民委員會底下一個促進體育文化的特殊戲劇部門，其目標是將軍隊的體操訓練應用于“勞動力的科學組織”，一種軍事化的試驗。[[68]](#68_6)這一勞動力管理的面向是生物力學與德爾薩特——達爾克羅茲學派的關鍵區別。梅耶荷德將演員視為藝術工程師，他們應當根據時間和運動的科學定律將自己身體的“素材”組織起來。他認為自己的理論在戲劇中的地位，就相當于工業中的“科學管理”。就像所有布爾什維克一樣，他也深受美國工程師泰勒（F.W.Taylor）理論的影響，后者利用對“時間與動作”的研究來實現工廠里勞動任務的劃分與自動化。

列寧是泰勒理論的忠實粉絲。該理論的前提是，工人是整個生產體系中效率最低的部分，這與列寧對俄國勞工階層的看法是一致的。他將泰勒理論中的“科學”方法視為一種規訓手段，用可控程度更高、更規范的方式來重塑工人。這些都是現代主義者信念的一部分：機器的力量會改變人類和世界。先鋒派藝術家普遍都有梅耶荷德對機械的這種執著。未來主義者對技術的大膽暢想，愛森斯坦和維爾托夫影片中充斥著對機器的著迷，左翼藝術家對工廠生產的贊美，還有構成主義者的工業化設計——從中我們都能看到這一點。列寧鼓勵傳播泰勒和另一位美國大實業家亨利·福特的思想，后者發明了親民的T型車，當時它正在全俄國熱賣，甚至邊遠地區的鄉民也聽過亨利·福特的名字（有些人還相信他是將列寧和托洛茨基的工作組織起來的神一般的人物）。

泰勒思想最激進的支持者就是阿列克謝·加斯杰夫。在這位布爾什維克心目中，從生產方法到普通人的思維方式，幾乎蘇維埃俄國的所有方面都要進行機械化。他是梅耶荷德的朋友，而且可能是第一個使用“生物力學”這個術語的人（時間在1922年左右）。[[69]](#69_6)作為“無產階級詩人”（他的詩人同行尼古拉·阿謝耶夫稱他是“工程師、礦工和冶金工人的奧維德”）[[70]](#70_6)，加斯杰夫描繪了未來共產主義社會的愿景，在那里人與機器已經融為一體。他的詩歌中回蕩著熔爐與汽笛的巨響。它是對“鋼鐵彌賽亞”的頌歌，這位救世主為我們揭示了人類完全自動化的美妙新世界。

加斯杰夫是1920年成立的中央勞工研究院（Central Institute of Labour）院長，他在那里進行了多項針對工人的訓練實驗，以使其能夠像機器一樣工作。上百名統一制服的受訓者一排排走進自己的工位，聽從機器發出的蜂鳴聲命令。比如說，訓練工人正確使用錘子的方法，是讓他拿著固定在一部特殊機器上并隨之移動的錘子，從而內化機器的節奏。同樣的過程也應用在使用鑿子、銼床等其他基本技能的訓練中。加斯杰夫自己承認，他的目的是將工人轉變為一種“人體機器人”——機器人（robot）一詞來源于俄語（和捷克語）中的動詞“工作”（rabotat），這并非巧合。由于加斯杰夫認為機器比人類優越，他將人類機械化看作人類的進步。事實上，他將此視為符合人類進化規律的新階段。加斯杰夫設想了一個烏托邦，那里“人”將被“無產階級單位”所取代，每個單位都用A、B、C或者325、075等代號來命名。這些自動人就像是機器一樣，“沒有個人思想”，只會一味服從控制者。“在無產階級心理學中，‘機械化的集體主義’將取代獨立人格。”情緒不再有必要，人們的心理狀態也不會再用“叫喊或微笑”來揣度，而是憑借“壓力計或速度計”來測度。[[71]](#71_6)這正是扎米亞京在《我們》這部小說中諷刺的天堂。他描繪了一個理性和高科技的未來世界，生活在其中的類機器人不再有名字，只有數字代號，他們生活的所有方面都由大一統王國和統治者大恩主控制。扎米亞京的小說是喬治·奧威爾《1984》的靈感來源。[[72]](#72_6)

多虧梅耶荷德的影響，兩位大藝術家得以走上銀幕。一位是德米特里·肖斯塔科維奇。1928—1929年他在梅耶荷德的劇場中工作，其間他無疑受到《欽差大臣》劇作的影響，并將果戈理的《鼻子》（1930）改編為話劇。在1924—1926年的學生歲月中，肖斯塔科維奇在列寧格勒涅瓦大街的光明膠卷影院（Bright Reel）為默片做鋼琴伴奏。[[73]](#73_6)這奠定了他人生的方向。他靠給電影作曲賺外快，從而擺脫了困境（他總共為30多部電影做過配樂）。[[74]](#74_6)

為電影配樂對肖斯塔科維奇的作曲風格有重大的影響，對整個蘇聯音樂界也是如此。[[75]](#75_6)蘇聯管弦樂隊擁有大型電影聲效和為了吸引大眾的動聽旋律，這一點非常明顯。20世紀沒有任何作曲家的創作數量超過肖斯塔科維奇，也沒有任何人寫出過比普羅科菲耶夫更動聽的旋律——這當然都是為電影作曲帶來的效果。尤其是電影中蒙太奇的運用，對作曲提出了新的要求以反映其復調的戲劇性。為了應對幀與幀之間不斷的交錯剪輯[\*\*\*\*](#_350)、場景之間的鮮明結合，以及強調主題與視覺影像的關聯，電影需要一種新的節奏處理和更快的平滑過渡。在肖斯塔科維奇不少作品中，影視配樂的特點清晰可辨，比較著名的有《鼻子》的配樂和《第三（“五一勞動節”）交響曲》（1930），其中有快節奏的音樂畫面蒙太奇。肖斯塔科維奇曾經解釋道，在創作電影配樂的時候，他并沒有遵循標準的西方作曲和伴奏原則，而是想方設法將一系列片段用同一理念的音樂貫穿，這樣在一定程度上音樂就展現了“影片的本質與主題”。[[76]](#76_6)音樂成為了蒙太奇的一個新元素。這個理想在肖斯塔科維奇人生第一部電影配樂——《新巴比倫》（1929）——的創作中得到了最好的詮釋。這部電影表現的是1871年巴黎公社的革命事件。正如其導演科津采夫所說，配樂的目的不僅僅是反映或展現行動，而是更主動地將影片背后的情感傳達給觀眾。[[77]](#77_6)

梅耶荷德為電影界發掘的另一個新人是詩人馬雅可夫斯基，后者寫過13部電影腳本，而且還主演過幾部電影（他的長相非常英俊）。梅耶荷德與馬雅可夫斯基在一戰前就是密友。他們對政治和戲劇都持極左觀點，這在他們合作拍攝的《宗教滑稽劇》中就能看出來。在1918年首次上演時，馬雅可夫斯基在其中飾演“未來人類”一角——一個無產階級的“吊臺之神”[††††](#_351)。他說，對他本人和梅耶荷德而言，這部劇是“我們對詩歌與戲劇的革命。‘宗教’指的是這個行動的偉大，而‘滑稽劇’指的是其中的笑聲”。[[78]](#78_6)馬雅可夫斯基在很多地方揮灑著自己的才華：在詩歌和戲劇電影作品中，他加入了新聞元素，他為電臺寫歌和諷刺劇，為俄羅斯電報局（ROSTA）畫有簡短標題的魯伯克（lubok）風格宣傳漫畫，還為國有商店寫廣告詞，為大街上隨處可見的橫幅寫標語。他的詩歌彌漫著政治氣息，即使是他為情婦莉莉·布里克寫的親密抒情詩也是如此。他最著名的詩作中有很多都是煽動性的，比如寓言詩《一億五千萬》（1921）。這是一部蘇聯對傳統英雄歌謠的模仿，講述了1.5億俄國工人的領袖伊凡與西方資本主義大惡棍伍德羅·威爾遜斗爭的故事。馬雅可夫斯基簡潔明快、呵佛罵祖的風格是為俄國量身定做的，這是一個魯伯克和恰斯圖什卡（chastushka，一種簡單，往往帶點下流的押韻歌曲）在大眾中有深厚基礎的國家，同時他也在模仿這兩種文學形式。

前進，我的祖國，

再快些！繼續干，

掃除陳舊的垃圾！

同胞們，狠狠打擊敵人，

讓這怪獸，讓這舊的生活方式死絕。[[79]](#79_6)

馬雅可夫斯基擁抱革命是因為它會讓事件加速發展。他渴望一掃“小資產階級”家庭的“舊生活方式”，而以更崇高、更追求精神的存在。[‡‡‡‡](#_352)對舊生活方式的斗爭是俄國建立一種更共產主義化生活的核心革命。[[80]](#80_6)馬雅可夫斯基痛恨舊生活方式。他痛恨一切陳規。他痛恨一切“舒適家庭”中的鄙俗物件：茶炊、家養橡膠樹、小鏡框中的馬克思肖像、趴在舊《消息報》上的貓、壁爐上裝飾用的瓷器，還有歌唱的金絲雀。

馬克思從墻上瞧著，瞧著……

冷不防張開了口，

大聲疾呼：

“庸俗的絲線纏住了革命隊伍！

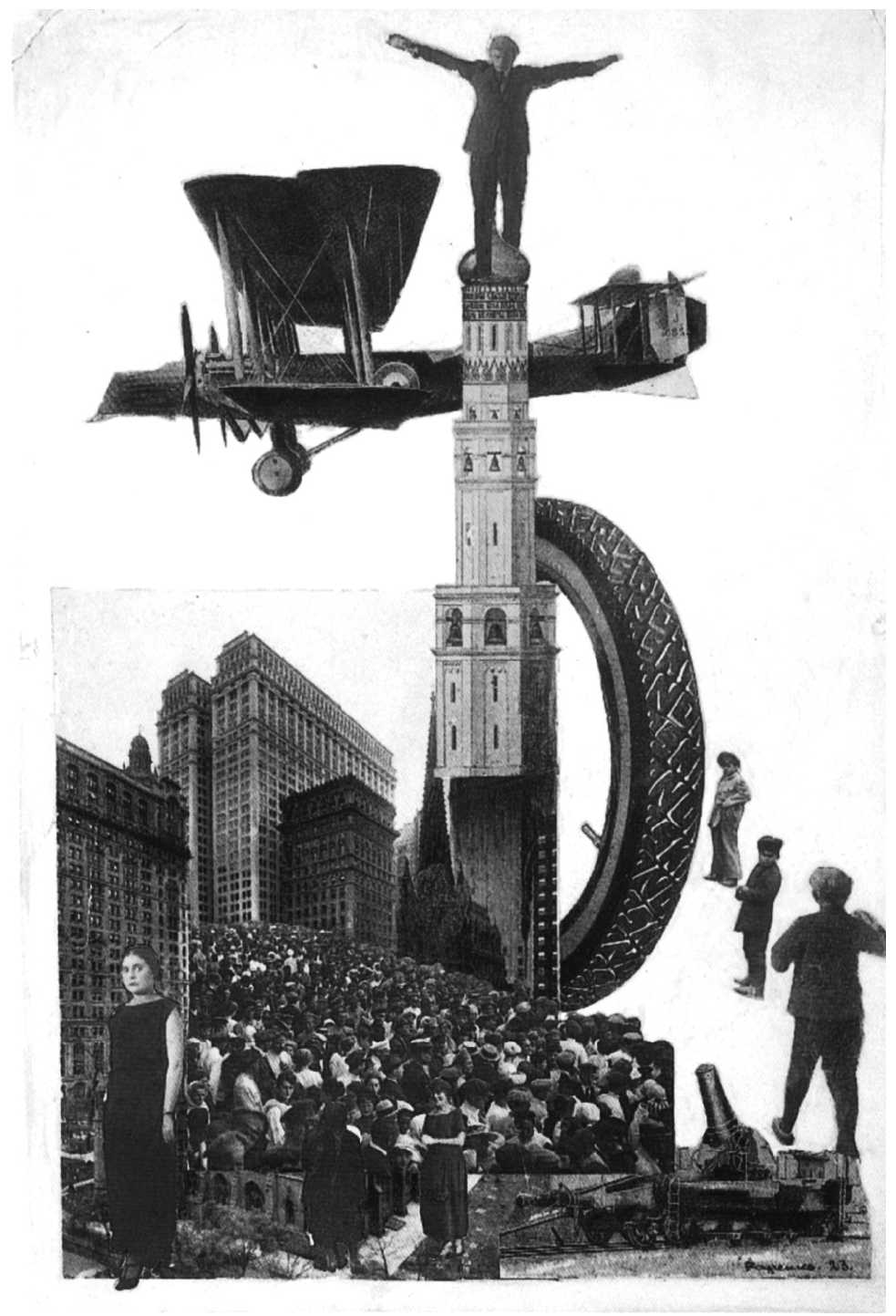
庸俗的生活比弗蘭格爾[§§§§](#SSSSSSSS_5)更有害。

趕快

扭下金絲雀的腦袋，

否則，共產主義

將會被金絲雀擊敗！”[¶¶¶¶](#PPPP_3)[[81]](#81_6)



《致她與我》，馬雅可夫斯基的長詩《關于這個》的插圖，1923年，作者為亞歷山大·羅琴科。私人藏品。版權所有者：DACS 2002。

在他的很多作品中，馬雅可夫斯基都談到他對逃離物質庸俗世界的渴望（“它會把我們都變得庸俗”），就像夏加爾作品中的人物一樣飛到一個更崇高的精神世界。這就是他的長詩《關于這個》（1923）的主題。在形式上，它是寫給莉莉·布里克的一首抒情詩，他、她還有她丈夫——左翼詩人和評論家奧西普·布里克——在莫斯科和彼得堡斷斷續續地過著三人家庭的生活。在自傳中，馬雅可夫斯基說這首詩“是我們生活方式的概括，但素材來自個人”。他說這首詩是“關于舊的生活方式，我指的是一種從未改變的生活方式，它是我們最大的敵人”。[[82]](#82_6)《關于這個》記錄了馬雅可夫斯基在1922年12月被莉莉·布里克要求分開兩個月后的反應。主人公就是詩人本人，他的愛人莉莉忙于社交和家庭生活，而自己則獨居陋室。他夢到了在1917年之前寫過的一首詩，在詩中有一個耶穌一般的人物——那是他后來更純潔的自己——正在為將要到來的革命做準備。絕望的主人公威脅要從涅瓦河上的橋上跳下自殺：他對莉莉的愛讓他自己的身份危機越發復雜，因為在他的想象中，她是與新經濟政策時期俄國的“小資產階級”生活方式聯系在一起的，這會讓他偏離真正革命的苦修生活。這種背叛讓他想到了敘述者被釘在十字架上的戲劇性畫面，隨后又看到了未來共產主義的救贖，在那里愛情不再是肉體的或私人的，而是一種更高的兄弟之誼。在詩的高潮，敘述者將自己投射到千年之后的未來，一個博愛的世界，在那里他請求一位藥劑師將自己還陽：

讓我復活吧，

我想要過完自己的生活！

為了再沒有這樣的愛情——

結婚、色欲和金錢。

為了詛咒臥床，

下了寢臺，

愛情走遍天下。[\*\*\*\*\*](#_353)[[83]](#83_6)

第四節

1930年，馬雅可夫斯基在之前住過的公寓飲彈自盡，時年37歲。這所公寓位于莫斯科的盧比揚卡大樓附近，那時布里克一家把他趕了出來。自殺是馬雅可夫斯基詩作中反復出現的主題。他為自殺寫的遺言就是從一首未命名也未完成的詩中摘選的（略有改動），那首詩很可能寫于1929年夏天：

如他們所說，

一個拙劣的故事。愛情之舟

在現實面前

摔得粉碎。我們的生活

恰好已經過夠了。

那么我們為什么還要無益地

用痛苦和侮辱互相指責呢？

對活下來的人——我祝福他們。[[84]](#84_6)

布里克夫婦將他的自殺解釋為“馬雅可夫斯基扭曲生活態度不可避免的結果”。[[85]](#85_6)他超越俗世的希望和期待與現實生活發生了激烈的沖撞。最近有證據表明，馬雅可夫斯基并非自殺。現已發現莉莉·布里克是政治警察機關內務人民委員會的特工，她負責報告這位詩人私底下的看法。在他的公寓中有一條密道，通過那里別人能夠進入馬雅可夫斯基的房間，將其射殺后逃脫而不引起鄰居的注意。他的密友愛森斯坦的檔案中發現了一些筆記，說明馬雅可夫斯基一直生活在對被捕的恐懼中。“他必須被消滅——于是他們把他消滅了”，這是愛森斯坦的結論。[[86]](#86_6)

不管是自殺還是謀殺，詩人之死的意義很明顯：蘇聯文學中再也不會有特立獨行者的空間了。馬雅可夫斯基的思想畢竟深植于革命前的時代，而他的悲劇也在所有像他一樣、將自己的命運和新社會綁在一起的先鋒派藝術家身上重復。馬雅可夫斯基晚期的作品遭到蘇聯當局的攻擊。《臭蟲》（1929）是一部針對蘇聯作風和新官僚、令人目不暇給的諷刺劇，而肖斯塔科維奇為其作曲，讓多個樂隊在臺上臺下交錯演奏不同類型的音樂（從古典音樂一直到狐步），更為這炫目的蒙太奇多添了一筆。[[87]](#87_6)媒體攻擊這部劇，說它沒能以英雄主義來描繪蘇聯的未來。一位評論者抱怨說：“我們就此劇得到的結論是，1979年社會主義下的生活將會非常沉悶。”（事實上，這正是勃列日涅夫時代的真實寫照。）[[88]](#88_6)下一部劇《澡堂》在詩人去世前一個月于莫斯科梅耶荷德劇院首演。這部劇是一場慘敗，它對蘇聯官僚的詼諧批判再一次為他惹來了媒體的撻伐。但是壓倒馬雅可夫斯基的最后一根稻草是1930年3月在莫斯科舉辦的回顧展。這場展覽被藝術界人士有意識地回避了。去展覽上拜訪他的奧爾加·博爾格里茨回憶說，她看到的是一個“表情嚴峻憂傷的高個子男人，他的手背在后面，獨自在空蕩蕩的展廳中徘徊”。[[89]](#89_6)在為展覽工作了整整一晚之后，馬雅可夫斯基說他再也得不到他追求的東西了——“嘲笑那些我認為錯誤的東西……而把真正偉大的詩歌帶給工人，這既不是落魄文人的窮酸文章，也不用刻意降低標準。”[[90]](#90_6)

俄國無產階級作家聯合會（RAPP）的活動讓非無產階級作家和馬雅可夫斯基這樣的“同路人”無路可走。在人生的最后幾個星期中，為了挽救自己，絕望的馬雅可夫斯基解散了左翼戰線，加入了RAPP。這個組織于1928年成立，是斯大林工業五年計劃的文學組織。它自視為對抗舊知識分子的文化革命的急先鋒。在1930年的會刊中，它宣稱“蘇聯文學的唯一目的就是描繪五年計劃和階級戰爭”。[[91]](#91_6)五年計劃的目的是開啟一場革命，將俄國變成先進的工業化國家，同時讓勞工階層掌握權力。實業界迎來了新一波針對所謂的“資產階級”管理人員（即1917年之前就擔任管理職務的人）的恐怖行動，隨后類似的運動也落到了技術和藝術領域的“資產階級專家”頭上。在國家的支持下，RAPP宣稱蘇聯文學的“資產階級敵人”就隱藏在左翼先鋒派之中，并對其展開抨擊。在馬雅可夫斯基死前僅僅5天，他在一次RAPP的會議上遭到了譴責，批評他的人要求他證明自己的作品在20年后仍然會有人讀。[[92]](#92_6)

在20世紀30年代初，任何發表個人思想情感的作家都被認為在政治上可疑。首批遭到沖擊的是活躍在氣氛相對自由的20年代的諷刺作家，其中就有米哈伊爾·左琴科。在五年計劃的新政治氣氛中，他針對蘇聯官僚空洞冗長的發言以及集體宿舍糟糕的生活狀況所寫的道德諷刺作品，突然間就被打成了反蘇維埃。此時作家被要求表現積極面，唯一能夠諷刺的題材就是蘇聯的外國敵人。隨后米哈伊爾·布爾加科夫也遭到打擊，他的果戈理風格的諷刺作品不僅被禁止出版，甚至不許以手抄本的形式流傳，比如針對審查制度的《紫紅色的島嶼》，以及針對新經濟政策時期莫斯科日常生活的《奇奇科夫冒險記》，蘇聯仇外的《不祥的蛋》，還有杰出的喜劇小說《狗心》（講述一位神似巴甫洛夫的實驗科學家將狗的大腦和性器官移植到人身上的故事）。最后還有安德烈·普拉東諾夫，他是一位工程師和烏托邦式共產主義者（直到他在1926年被開除出布爾什維克為止），對蘇聯所做實驗在人身上產生的代價，他越發感到憂慮，這反映在他一系列非凡的反烏托邦諷刺作品中。其中有《葉皮凡水閘》（1927），一部適逢其時的寓言，講述了彼得大帝進行的一場宏大但最終失敗的運河開鑿計劃；《切文古爾》（1927），一個講述追尋純正共產主義社會失敗過程的故事；還有《基坑》（1930），描述了噩夢般的集體化景象，其中為當地無產階級準備的巨大公共宿舍——基坑，最后成為了人的巨大墳墓。這三部作品都被斥為“反革命”，而且在接下來的60多年中都禁止出版。

1929年，在對扎米亞京和皮利尼亞克有組織的批判運動中，RAPP的階級斗爭狂熱達到了高潮。兩位作家都在國外發表過蘇聯國內遭到查禁的作品：扎米亞京的《我們》于1927年在布拉格出版，而皮利尼亞克的《紅木》則于1929年在柏林出版，是一部對蘇聯革命理想的失落提出尖銳批評的作品。但是對他們的攻擊不僅限于對個別作品的批判。鮑里斯·皮利尼亞克時任全俄作家協會（All-Russian Writers’Union）主席團主席，實際上就是蘇聯的頭號作家，可能也是蘇聯讀者和模仿者最多的嚴肅散文作家。[†††††](#_354)對他的迫害是蘇維埃政權向全體作家發出的明確警告，要求他們嚴格地服從并和黨保持一致——正如第一個五年計劃開始之初就提出的那樣。

五年計劃并不僅僅是一個工業化方案，它更是一場文化革命，是國家將所有藝術形式動員起來建設新社會的一場戰役。根據這項計劃，蘇聯作家的首要目標就是提高工人的覺悟，通過包含著工人能夠理解的社會內容并從中聯系到積極理想的作品，讓他們加入“社會主義建設的戰斗”。對RAPP這些好戰分子來說，只有高爾基這樣根正苗紅的作家才能完成這一點，而不是由那些最多不過是“同路人”的左翼“資產階級”作家。1928—1931年之間，約有1萬名“作家突擊手”——如同“工人突擊手”，為了完成計劃，他們將帶頭沖鋒——從工廠中選拔出來，由RAPP訓練他們為蘇聯出版社編寫工人自己的故事。[[93]](#93_6)

高爾基被奉為蘇聯文學的典范。在1921年，他對革命轉向暴力深感恐懼，于是逃到了歐洲。但是他也不能忍受流亡生活：法西斯主義正在他寓居的意大利崛起，這令他頗為幻滅，于是他說服自己，一旦五年計劃掃除了他認為導致革命失敗的農民的落后性，斯大林治下的俄國就將是更容易忍受的地方。從1928年起他開始在蘇聯度夏，1931年之后就永久回國了。這個回頭的浪子得到無數的榮譽：有街道、建筑、農場和學校以他命名，他的一生被拍成了三部曲電影，莫斯科藝術劇院更名為高爾基劇院，還有他出生的城市（下諾夫哥羅德）也被改成了他的名字。此外，他還被任命為作家協會主席，這是皮利尼亞克之前的職位。

作為一種臨時措施，高爾基一開始支持RAPP提拔工人當作家的嘗試，但是很快他就意識到他們的作品質量不高。1932年4月，中央委員會通過決議解散RAPP，同時被解散的還有所有其他的獨立文學團體，它們被置于作家協會的統一控制下。高爾基的影響力在這場突然的方向轉變中起到了重要作用，但事情的發展并非如他所預料。高爾基本來有兩個目的：停止由RAPP領導的毀滅性的“階級斗爭”，以及將蘇聯文學恢復到由托爾斯泰建立的審美原則上來。1932年10月，在高爾基位于莫斯科的宅邸中進行了一次重要會議，與會者包括斯大林和其他高層領導人，以及50名作家和其他職員。正是在這場會議上確定了“社會主義現實主義”（Socialist realism）理論，盡管當時高爾基并沒料到日后它會成為蘇聯所有文藝工作者要遵循的正統教條。高爾基的理解是，社會主義現實主義將會把19世紀文學的批判現實主義傳統與布爾什維克的革命浪漫主義傳統統一起來。它既要描繪蘇聯平凡的真實日常生活，也要表現革命的英雄主義愿景。但是斯大林有自己的理解，正如1934年在作家協會第一次代表大會上所定義的，它意味著文藝工作者應當描繪蘇聯生活的應然，而非實然：

社會主義現實主義意味著不僅要知道現實本身是什么樣的，更要知道它將向何處發展。現實是朝著社會主義發展的，是朝著國際無產階級的勝利發展的。一位社會主義現實主義者創作的作品，應當表現出自己在生活中看到的，而且在作品中反映出來的矛盾沖突將要導向何方。[[94]](#94_6)

根據這套程式，藝術家只能創作出與黨對社會主義發展論述嚴格一致的作品。[[95]](#95_6)20世紀20年代中，電影眼睛派和其他先鋒藝術家努力擴展觀眾對自由與可能性的見識，而現在藝術家必須用國家指定的方式確定視界。新的蘇聯作家不再是原創藝術作品的創造者，而只是復述著黨自己編寫的神話中已經包含著的故事。[[96]](#96_6)蘇聯作家在創作小說、塑造人物的時候，現在有了必須要使用的某種“核心情節”。它的經典形式就是高爾基的早期小說《母親》（1906），情節基本就是布爾什維克版的教育小說：年輕的工人主人公加入階級斗爭，在老黨員同志的教育下達到更高的覺悟，對周圍的世界以及為了革命要完成的任務有了更好的理解，最后成為革命道路上的烈士。之后的小說在這個核心情節上加入了新的元素：德米特里·富爾馬諾夫的《恰巴耶夫》定下了國內戰爭英雄的模范，而費多爾·格拉特科夫的《水泥》[‡‡‡‡‡](#_355)和奧斯特洛夫斯基的《鋼鐵是怎樣煉成的》則將共產主義產業工人提升到了普羅米修斯的高度，他們能夠征服面前的一切，甚至是自然界最難以駕馭的力量——只要是在黨的指揮下。但是小說家能講的故事基本上都嚴格限定在黨的革命史內；而且即使是地位很高的作家，如果不遵循這歌功頌德的一套，也要被迫修改自己的作品。[§§§§§](#SSSSSSSSSS_3)

對見多識廣的西方讀者來說，這看來無疑是對文學地位的扭曲。但是在斯大林治下的俄羅斯卻不是這樣，在那里閱讀群體的主體對文學創作的慣例都很陌生，而且也很少意識到真實世界與書中世界的區別。人們接觸文學，就像他們曾經可能接觸圣像或圣徒傳記那樣，是相信其中蘊含著指導他們生活的道德真理。德國作家利翁·福伊希特萬格在1937年訪問莫斯科時，曾這樣評論蘇聯大眾閱讀的這個奇怪特點：

蘇聯人民對閱讀的渴望完全是不可想象的。新聞、期刊、書籍——然而這些對人們閱讀炙熱的渴望來說簡直是杯水車薪。閱讀是日常生活的一項主要活動。但是對蘇聯的讀者來說，似乎他們生活的現實與在書中讀到的世界并沒有清晰的劃分。讀者看待書中的主人公就好像他們是真實存在的人一樣。他會與他們爭論，會譴責他們，甚至還會把現實代入到書中描繪的事件和人物上去。[[97]](#97_6)

以賽亞·伯林在1945年訪問蘇聯時，也注意到這一對待文學的態度：

嚴格的書刊審查以及更多別的措施，打擊了充斥西方火車站報刊攤的那些色情書刊、粗制濫造的驚險小說，使蘇聯讀者和劇院觀眾比我們更純潔、更直率和更樸素。我注意到，上演莎士比亞、謝里丹或格里鮑耶多夫的戲劇時，觀眾（其中一些明顯是鄉下人）很容易為舞臺上的演出所觸動……會贊成或不贊成地大聲議論；有時，觀眾情緒之強烈，在西方來訪者看來既新鮮又令人感動。[¶¶¶¶¶](#PPPPP_3)[[98]](#98_6)

在電影院中，國家一直關注藝術應扮演道德教化角色，這對社會主義現實主義電影的崛起相當關鍵。在五年計劃開始之后，黨對先鋒派導演表現出了不耐煩，他們的高智商電影從來沒有真正吸引到大量觀眾。調查表明，蘇聯公眾更偏愛外國的動作冒險電影或愛情喜劇，而不是維爾托夫或愛森斯坦的宣傳片。[[99]](#99_6)黨在1928年召開了一次電影會議，會上強烈要求電影在動員大眾對五年計劃和階級戰爭的熱情上應起到更積極的作用。20世紀20年代的先鋒派導演——維爾托夫、普多夫金和庫里肖夫——都被譴責為“形式主義者”，也就是更關心電影的藝術價值，而非制作出讓“成千上萬的觀眾能夠理解”的影片的知識分子。[[100]](#100_6)愛森斯坦的《十月》恰好在會議召開前夕上映，在大會上遭到激烈攻擊，因其執著于“形式主義”的蒙太奇手法、沒有英雄形象的主人公以致大眾難以產生認同，以及列寧演員的選角（由一名叫尼坎德羅夫的工人扮演）。這個演員表現非常木訥，被認為極大地傷害了黨的感情。另外，由于影片中描繪了十月起義的軍事領導人托洛茨基——他在會議召開之前三個月剛被開除出黨，這更是嚴重傷害了斯大林同志的感情，他在工作室預覽了這部影片后就命令把他自己的影像剪掉。[[101]](#101_6)

然而，由盧那察爾斯基的教育人民委員會控制的蘇聯電影托拉斯，索夫影業（Sovkino）也同樣遭到大量批評，原因是它沒能提供有吸引力而更健康向上的蘇聯電影，以替代從國外進口的低俗娛樂影片。作為國家的宣傳工具，蘇聯電影必須面向大眾。“我們的電影在意識形態上要百分百正確，同時在商業上也要百分百成功。”一位黨的官員如此發言。[[102]](#102_6)

1930年，索夫影業最終被解散，同時消失的還有20年代繁盛一時的獨立工作室。整個蘇聯影業都被國有化，受一家龐大的國有企業——全蘇電影業聯合公司（Soiuzkino）的統一指導。它的主要領導干部鮑里斯·舒米亞茨基于是成為蘇聯電影界的最高權威（直到他于1938年被打成“托洛茨基分子”而被逮捕處決為止）。當然，鐘愛電影的斯大林經常會在克里姆林宮的影院里觀看電影，他總是非常關注最新電影，而且不時干涉電影的制作。[\*\*\*\*\*\*](#_356)舒米亞茨基掌管的就像是“蘇聯的好萊塢”，它在莫斯科、基輔、列寧格勒和明斯克都有巨大的電影工作室，源源不斷地產出純正蘇維埃的音樂劇、愛情喜劇、戰爭冒險片和《恰巴耶夫》（1934）——這是斯大林最喜歡的一部電影[††††††](#_357)——等模仿西方的前線電影（“東線電影”）。舒米亞茨基還為電影業也制定了五年計劃，規定僅1932年就至少要制作500部影片。它們都必須要符合新的意識形態指導，要求用出身無產階級的正面英雄人物來描繪蘇聯生活樂觀向上的一面。為了保證所有這些娛樂產品都政治正確，電影生產由受黨管理的制片人和劇本編輯部負責。“生活越來越歡樂了，同志們。”這是斯大林的一句著名評語。但是只有某些笑聲才是允許的。

這正是愛森斯坦1932年回國時的大環境。之前3年他一直在國外，以半異見分子的身份傳播蘇聯電影。他先去了歐洲，然后到好萊塢學習新的有聲電影技術，還簽了幾份從沒開拍的電影的合同。他享受西方社會的自由，無疑很害怕回到蘇聯，當時在舒米亞茨基對“形式主義者”的批判中，要數對他的最激烈。斯大林譴責愛森斯坦叛逃西方。人民內務委員會強迫他可憐的母親求他回國，威脅說如果他不服從就對她進行懲罰。在回國后的頭兩年，他提議要拍幾部電影，但是都被全蘇電影業聯合公司拒絕了。他于是退而求其次，在莫斯科國立電影學院尋了個教職，而且雖然他（在公開聲明中）贊揚當時市面上的平庸電影，但他一直堅持自己拍過的電影沒有問題。當1935年黨的第二次電影會議要求他做自我批評時，他拒絕了。[[103]](#103_6)

在必須制作出一部符合社會主義現實主義模式影片的壓力下，1935年愛森斯坦接受了蘇聯共青團（Komsomol）的一份委托。這部電影的場景取自屠格涅夫的《白凈草原》——當然除了題目以外也就沒什么交集了。它本是《獵人筆記》中的一章，關于一群農家男孩探討死亡的超自然預兆。這部影片的靈感實際上來自帕夫利克·莫羅佐夫的故事。在斯大林政權對他生平的宣傳中，這位小英雄生在一個偏遠的烏拉爾山村，父親是村蘇維埃主席，在他揭發父親作為富農反對蘇聯集體化運動后，就被“富農”殺害了。[‡‡‡‡‡‡](#_358)在1935年之前，對莫羅佐夫的崇拜達到了高峰：有為他創作的歌曲和詩作，甚至還有一部配備全套管弦樂隊和合唱團的清唱劇。這無疑讓愛森斯坦相信，拍攝關于他的電影很安全。但是他對這部影片的理念被認為是不可接受的。他將一個人與人的故事轉化為不同典型、新與舊之間的沖突，而且在一個表現共產黨人通過拆毀教堂來瓦解富農破壞者抵抗的場景中，他近乎在暗示集體化運動是毀滅性的東西——這是很危險的想法。1936年8月，就在他已經完成大部分影片拍攝工作時，舒米亞茨基命令他重寫劇本。在劇作家伊薩克·巴別爾的幫助下，他于當年秋天重新拍攝。教堂場景被剪掉，加進了一段向斯大林致敬的演說。但是在1937年3月，舒米亞茨基下令這部影片全面停工。在《真理報》的一篇文章中，他譴責愛森斯坦將集體化運動描繪為善惡之間的根本斗爭，而且譴責這部影片的“形式主義”傾向以及宗教化的角色。[[104]](#104_6)愛森斯坦被迫發表了一份對自己錯誤的“坦白書”，雖然這篇文章的形式，讓那些看重其觀點的作者都能看出來：這是對蘇聯領導方式的諷刺與批判。這部影片的底片都被燒毀了——除了幾百張有非凡美感的靜物照片，1948年愛森斯坦去世后才在他的個人檔案中發現。[[105]](#105_6)

對《白凈草原》的壓制屬于長期以來對先鋒藝術的抵制。1934年，在第一次作家代表大會上，黨的領導人卡爾·拉狄克——前托洛茨基分子，現在要以證明自己是個優秀的斯大林主義者來將功折罪——譴責了對愛森斯坦和所有蘇聯先鋒派都有巨大影響的詹姆斯·喬伊斯。拉狄克這樣描述《尤利西斯》：“爬滿蛆蟲的糞堆，還有人拿著攝影機透過顯微鏡去拍它。”[[106]](#106_6)這無疑是在暗指《戰艦波將金號》中那個著名的蛆蟲場景，其中愛森斯坦透過指揮官的單筒望遠鏡來放大拍攝這些惡心人的幼蟲。之后在1936年1月，《真理報》發表了一篇文章謾罵肖斯塔科維奇的歌劇《姆欽斯克縣的麥克白夫人》。之前這出歌劇已經取得了巨大成功，自1934年于列寧格勒首映以來，在俄國和西方都上演了數百次之多。這篇匿名文章《混亂而非音樂》無疑得到克里姆林宮的全力支持，而且有證據顯示，這篇文章是列寧格勒市委書記安德烈·日丹諾夫在斯大林的親手指導下寫就的，就像當時流言說的那樣。在這篇文章發表前幾天，斯大林剛看過這部歌劇，明顯很不喜歡它。[[107]](#107_6)

從歌劇一開始，聽眾就會震驚于那故意制造的不和諧、令人困惑的音樂。旋律片段和沒說完的話剛出現，就再次消失在嘈雜聲、摩擦聲和尖叫聲中……這種音樂……帶給這部劇的——只是“梅耶荷德風格”中最負面特征的不斷重復。好，我們現在沒有自然的人類音樂，卻有了“左傾分子”的雜亂噪音……這種傾向對蘇聯音樂的危害是顯而易見的。左傾分子對歌劇的扭曲，與他們對繪畫、詩歌、教育和科學的扭曲有著同樣的來源。小資產階級的新玩意導致了與真正的藝術、科學和文學的斷裂……這些都既原始又鄙俗。[[108]](#108_6)

雖然這個批評不僅僅針對肖斯塔科維奇，但可以肯定的是，它對他產生了毀滅性的影響，以至于他再也不敢寫歌劇。這是一場對所有現代派藝術家的沖擊，包括繪畫、詩歌、戲劇以及音樂領域。尤其是梅耶荷德，他勇敢自信地公開站出來為肖斯塔科維奇辯護，反對黨對藝術的僵化影響，結果卻遭到猛烈批判。蘇聯媒體將他斥為“異類”。盡管為了自救，梅耶荷德在1937年將社會主義現實主義經典《鋼鐵是怎樣煉成的》搬上了舞臺，他的劇院還是在次年年初被關閉。斯坦尼斯拉夫斯基對這位以前的學生伸出了援手，1938年3月邀請他加入自己的歌劇院，雖然兩位導演在藝術風格上大相徑庭。斯坦尼斯拉夫斯基于當年夏天去世后，梅耶荷德就成了該劇院的藝術指導。但是在1939年，他被人民內務委員會逮捕并遭到嚴刑拷打，要他“坦白交代”。在冰冷刺骨的1940年初，他被槍殺。[[109]](#109_6)

新一輪對先鋒派的打擊卷入了文化政策的一場反動中。隨著20世紀30年代走入尾聲，蘇聯政權完全放棄了建立與舊文化區別開來的“無產階級”或者說“蘇維埃”式文化的努力。反之，它推動了19世紀民族傳統的回歸，當然是以“社會主義現實主義”這種形式加以重現。重提“俄羅斯民族經典”是斯大林政治謀劃中的一個重要方面，在其統治的那一劇變年代，它通過文化創造出一種穩定的現象，尤其是要高舉自己那一套民族藝術旗幟，來抗衡“外國”先鋒派的影響。在所有藝術門類中，19世紀的經典都被奉為蘇聯藝術家應當效仿的榜樣。阿赫瑪托娃等現代作家的作品無人問津，而普希金、屠格涅夫、契訶夫和托爾斯泰（雖然不包括陀思妥耶夫斯基[§§§§§§](#SSSSSSSSSSSS_3)）的全集倒是數以百萬計地出版，以滿足新一批讀者的需要。風景畫本來在20世紀20年代幾乎瀕臨絕種，結果突然成了社會主義現實主義美術的寵兒，尤其是展現蘇聯工業征服自然世界壯舉的畫。這些風景畫遵循的都是19世紀末畫家的風格，比如列維坦、庫茵芝[¶¶¶¶¶¶](#PPPPPP_3)和巡回展覽畫派，有些年齡大些的畫家年輕時還可能跟他們學過畫。正如伊凡·格隆斯基所評論（以《消息報》編輯向來的直率作風），“社會主義現實主義就是為工人階級服務的魯本斯、倫勃朗和列賓”。[[110]](#110_6)

在音樂上，蘇聯政權也將時鐘撥回到19世紀。格林卡、柴可夫斯基和“強力五人組”在20世紀20年代的先鋒作曲家那里雖然失寵，但現在又成了蘇聯所有未來音樂的典范。19世紀宣揚民族藝術的斯塔索夫，他的作品現在又被擢升為經典。斯塔索夫支持在藝術作品中加入民主的內涵和進步的目的或理念，這在20世紀30年代被利用來為社會主義現實主義藝術張目。他對佳吉列夫和歐洲先鋒派世界主義的反對，被蘇聯拿來為其反對現代主義“異類”的運動服務。[\*\*\*\*\*\*\*](#_359)這是對這位藝術評論家觀點的極大歪曲。斯塔索夫是西化主義者。他希望將俄國文化提升到西方的高度，讓雙方能夠平等地交流接觸。他的民族情懷從不排斥歐洲的影響。但是在蘇維埃政權的手中，他成了大俄羅斯沙文主義者，是西方勢力的反對者，是宣揚蘇共領導人對俄國文化優越性信念的先知。

在1937年，普希金逝世一百周年是蘇聯當時的一件大事。全國四處舉行節慶活動：地方小劇院上演他的戲劇，學校組織特別慶祝活動，共青團員去詩人生平行跡所至之處朝圣，工廠組織起學習小組和“普希金”俱樂部，集體農莊也在舉辦嘉年華活動——會上還有人裝扮成普希金童話中的角色（有一個地方不知道為啥出現了拿機關槍的恰巴耶夫）。當時拍攝了幾十部關于普希金生平的電影，建起多座以他命名的圖書館和劇院，還有不少街道、廣場、劇院和博物館也都改以他命名。[[111]](#111_6)普希金作品出版也驚人地繁盛起來。在這場狂歡中，他的作品賣出了1900萬冊，計劃于1937年推出的新版普希金全集也接到了上千萬份預訂——雖然由于大清洗以及頻繁的工作人員流失，這部全集直到1949年才完成。在《真理報》宣布普希金是“半神之人”，以及中央委員會頒布法令授予他“俄國文學語言的締造者”、“俄國文學之父”甚至還有“共產主義奠基人”榮譽稱號之后，對普希金的崇拜達到狂熱的頂點。[[112]](#112_6)安德烈·普拉東諾夫在《我們的普希金同志》中寫道，普希金已經預見到了十月革命的到來，因為俄羅斯民族的精神在他的心中像“火紅的煤塊”一樣熊熊燃燒，這種精神在整個19世紀不斷閃現，最終在列寧的靈魂中燃起了新的火焰。[[113]](#113_6)《真理報》宣稱，因為普希金是一位為所有人寫作的純正民族主義詩人，他的祖國就不再是舊俄國，而是蘇聯和全人類。[[114]](#114_6)

“只有在這個國家中，詩歌才受到尊重，”曼德爾施塔姆在20世紀30年代對朋友們說，“再也沒有一個地方有更多的人為它而死。”[[115]](#115_6)就在蘇維埃政權不斷樹立著普希金紀念碑的同時，它正在解決著普希金的文學后輩。在參加了1934年第一屆作家大會的700名作家里，只有50人活到1954年的第二屆大會。[[116]](#116_6)斯大林救了布爾加科夫，喜愛帕斯捷爾納克（兩人盡可以被打成反蘇維埃分子），但是也毫不猶豫地譴責RAPP中黨的寫手和左翼作家。他閱讀嚴肅文學（詩人杰米揚·別德內依很討厭借書給他，因為他還的書上面總有油乎乎的指紋）。[[117]](#117_6)他知道詩歌在俄國的力量。在1934年運動全面發動之后，他轉向了更強有力的控制措施。轉折點就是1934年列寧格勒州委書記謝爾蓋·基洛夫被謀殺。他支持更溫和的政策，因而比斯大林更受歡迎，而且之前也有過將他推上臺的密謀活動。斯大林利用這次謀殺發動了一場針對蘇維埃政權所有“敵人”的大規模運動。這場運動在1936年8月對布哈林、加米涅夫和季諾維也夫這三位布爾什維克領導人擺樣子的公審時達到高潮，直到1941年俄國卷入二戰之后才停止。阿赫瑪托娃將20世紀30年代初的日子稱為“素食年代”，因為跟隨后的年代相比，這段時間造成的傷害要少得多。[[118]](#118_6)

曼德爾施塔姆第一個被打倒。1933年11月他寫過一首關于斯大林的詩，還秘密地讀給朋友們聽過。這是他寫過的最簡單、最直截了當的詩句，他的遺孀娜杰日達解釋說，這表明曼德爾施塔姆希望讓這首詩能為所有人讀到和讀懂。“在我心目中，這是從他的整個人生和全部作品中自然流溢出的一個姿態，一種行動……他希望在死前能夠用毫不含糊的語言，把自己對周圍發生之事的想法表達出來。”[[119]](#119_6)

我們生活著，感受不到腳下的國家，

十步之外便聽不到我們的談話，

在某處卻只用半低的聲音，

讓人們想起克里姆林宮的山民。

他肥胖的手指，如此油膩，

他的話，恰似秤砣，正確無疑，

他的大眼睛　含著笑

他的長筒靴總是光芒閃耀。

他的身邊圍著一群細脖兒的首領，

他把這些仆人玩弄。

有的吹口哨，有的學貓叫，有的在哭泣，

只有他一人拍拍打打　指天畫地。

如同釘馬掌，他發出一道道命令——

有的釘屁股、額頭，有的釘眉毛、眼睛。

至于他的死刑令——也讓人愉快

更顯出奧賽梯人寬廣的胸懷。[†††††††](#_360)[[120]](#120_6)

1934年5月秘密警察沖進曼德爾施塔姆一家在莫斯科的公寓時，阿赫瑪托娃正好拜訪他們。“他們搜了一整晚，”她在一部關于曼德爾施塔姆的回憶錄中說，“他們四處找詩，他們把手稿從箱子里扔了出來，仔仔細細地查。我們都坐在一個房間里。當時非常安靜。隔壁基爾薩諾夫的公寓里傳來了尤克里里的聲音……他們在早晨七點把曼德爾施塔姆帶走了。”[[121]](#121_6)在盧比揚卡大樓接受審訊時，曼德爾施塔姆毫不避諱自己那首詩（他甚至還給審訊者把詩寫了下來），可能因為他已經猜到自己會被直接送到西伯利亞的集中營。但是斯大林的決定卻是“隔離審查”。[[122]](#122_6)布爾什維克領導人尼古拉·布哈林站在曼德爾施塔姆一邊進行了干涉，警告斯大林“詩人總是正確的，歷史是站在他們一邊的”。[[123]](#123_6)還有帕斯捷爾納克，在盡量不把自己也卷進去的前提下，當斯大林給他家里打電話的時候他也盡全力為曼德爾施塔姆辯護。[[124]](#124_6)

曼德爾施塔姆一家被流放到莫斯科以南400公里的沃羅涅什，在1937年回到了莫斯科地區（但還是不許進城）。當年秋天，他們一家無處可去，于是就去列寧格勒拜訪阿赫瑪托娃，睡在噴泉宮她房間的大沙發上。在這最后一次來訪中，阿赫瑪托娃為奧西普·曼德爾施塔姆——她幾乎把他看做自己的孿生兄弟——寫了一首詩，關于那座他們兩人同樣深愛的城市：

不是那座因美麗而贏得桂冠的

歐洲的首都——

而是葉尼塞窒息的流放地，

是換乘到赤塔，

到伊希姆，到那干旱的伊爾吉茲，

到那光榮的阿克巴薩爾，

是押解到斯沃博德內勞改營，

在腐爛的木板床死尸的氣味里——

這個城市以它幽藍的子夜

呈現給我，

它，被第一位詩人謳歌，

被我和你——兩個罪孽深重的人贊美。[‡‡‡‡‡‡‡](#_361)[[125]](#125_6)

6個月后，曼德爾施塔姆再次被捕，并被判處到西伯利亞東部科雷馬河畔進行5年勞動改造——對身體羸弱的他來說，這無異于死刑。一路上他渡過了葉尼塞河、赤塔的小城還有斯沃博德內。1938年12月26日，他在符拉迪沃斯托克附近的轉運營因心臟病發作去世。

在關于曼德爾施塔姆的回憶錄中，阿赫瑪托娃回憶了最后一次看到這位朋友的情景，那時他已經被剝奪了一切，而且即將被捕：“對我來說，他不僅僅是一個偉大的詩人，更是一個偉大的人，在發現了這座豐坦卡河上的房子對我來說是多么糟糕［很可能是從納迪婭（娜杰日達）那里知道的］以后，就在莫斯科火車站告別時跟我說：‘阿努舒卡（他以前從沒這么叫過我），要一直記得我的家就是你的家啊。’”[[126]](#126_6)

曼德爾施塔姆那首獲罪之詩，一定程度上也導致了1935年阿赫瑪托娃的兒子列夫·古米廖夫被捕。自從1921年父親去世后，列夫一直和幾位親戚一起住在莫斯科以南250公里的別熱茨克城，1929年他搬進了普寧在噴泉宮的公寓。1934年，在多次申請后他終于進入列寧格勒大學歷史系學習（之前每一次都因為“家庭背景”問題被拒）。一個春天的晚上，列夫在噴泉宮吟誦起了曼德爾施塔姆的那首詩——就像很多其他人一樣，他能把這首詩背下來。但是當晚在他的同學朋友中，有一個是人民內務委員會的密探，于是他和普寧一起于1935年10月被捕。阿赫瑪托娃幾乎發了瘋。她沖到莫斯科，帕斯捷爾納克幫忙給斯大林親自寫了一封信，列夫這才被放出來。這不是列夫第一次被捕，也不是最后一次。他從來沒有參加任何反蘇聯的煽動活動。事實上，他唯一的罪過就是生為古米廖夫和阿赫瑪托娃的兒子。如果被捕，那他也只是用來確保他母親對蘇維埃政權保持默許態度的人質而已。她與曼德爾施塔姆的親密關系足以讓當局對她心生疑竇。

阿赫瑪托娃自己在1935年也受到人民內務委員會的嚴密監視。特工們會跟蹤她，拍下進出噴泉宮的訪客來為逮捕她做準備——檔案已經披露了這一點。[[127]](#127_6)阿赫瑪托娃很清楚自己身處險境。在列夫被捕之后，她覺得可能還會對普寧的公寓來一次全面搜查，于是燒掉了自己的大量手稿。[[128]](#128_6)就像所有集體宿舍一樣，噴泉宮里遍布人民內務委員會的告密者——這可不是領薪水的官員，都是些普通住戶而已，他們要么是感到害怕，想要展示自己的忠誠，要么與鄰居有些小矛盾，或者覺得這樣也許能得到更大的居住空間。集體宿舍糟糕的生活條件帶出了在其中受苦之人內心中最陰暗的一面。當然也有大家相處融洽的集體宿舍，但是總體來說，人們的實際生活狀況與共產主義理想還差著十萬八千里。鄰里會為各種事情爭吵：個人財物、從公用廚房消失的食材、吵鬧的情侶、徹夜不停的音樂等，而且每個人都處在緊張的偏執狂狀態中，于是鄰里糾紛很容易就會導致向內務委員會的揭發。

列夫在1938年3月再次被捕。他在列寧格勒的克列斯特監獄被關了8個月，受盡折磨，隨后被判處在俄羅斯西北部的白海運河工地做10年苦工。[§§§§§§§](#SSSSSSSSSSSSSS_3)這正是此次運動的高潮期，上百萬人就此消失。在這8個月里，阿赫瑪托娃每天都會加入克列斯特監獄門前的長隊，就像很多等待著通過小窗將包裹或信件傳進去的俄羅斯女人一樣。如果東西被收下，她們就能稍稍寬慰地離開，因為她們知道自己所愛的人還活著。這就是她的詩作《安魂曲》漫長的創作周期所處的背景（寫于1935—1940年間，1963年在慕尼黑首次出版）。

正如阿赫瑪托娃在她簡短的《代序》（1957）中所解釋的：

在那令人擔驚受怕的葉若夫年代，有17個月我是在排隊探監中度過的。一天，有人把我“認出來了”。排在我身后那個嘴唇毫無血色的女人，她雖然從未聽說過我的名字，卻突然從我們大家特有的麻木狀態中蘇醒過來，在我耳邊低聲問道（在那個地方人人都是悄聲說話的）：

“您能把這個都寫出來嗎？”

“能。”我說。

于是，在她那曾經是一張臉的部分掠過一絲似乎是微笑的表情。[¶¶¶¶¶¶¶](#PPPPPPP_1)[[129]](#129_6)

在《安魂曲》中，阿赫瑪托娃在為人民發聲。這首詩是她藝術發展的一個決定性時刻，從描寫私人體驗的抒情詩到“億萬人民用我的呼喊抗議”——用《安魂曲》里的話說。[[130]](#130_6)這首詩有很強烈的個人色彩，但是它也表達了每一個失去愛人的人所感受到的痛苦。

這事情發生的時候，

唯有死人才會高興，

高興他獲得了安寧。

列寧格勒像多余的廢物，

在自己的監獄周圍彷徨，

被判罪的人走著，成隊成行，

苦難的折磨使他們神情癲狂，

火車的汽笛短促地

把離情別緒吟唱。

在沾滿鮮血的皮靴下。

在囚車黑色的輪胎下，

無辜的羅斯在痛苦掙扎，

死亡的星辰高懸在我們頭上。[[131]](#131_6)

正是從此時開始，阿赫瑪托娃留在俄國的決定有了意義。她與同胞一同感受著苦難。她的詩已經成了一座紀念碑——為死者作的悼詞，在朋友間低吟的符咒。它以某種方式對苦難達成了救贖。

不，我并非在異域他邦，

也不是在別人的羽翼下躲藏——

我當時是和我的人民一起，

處在我的人民不幸而在的地方。[[132]](#132_6)

第五節

在20世紀40年代末的某個時候，阿赫瑪托娃與娜杰日達·曼德爾施塔姆一起在列寧格勒漫步，她突然評論道：“想想吧，我們生命最好的歲月正值奪去無數人生命的戰爭年代，我們在忍饑挨餓，我的兒子還在勞動改造。”[[133]](#133_5)對任何一位像她一樣經歷過恐怖時期的人來說，第二次世界大戰肯定就像一次解脫。正如《日瓦戈醫生》結尾中戈爾東對杜多羅夫所說的那樣：“當戰爭爆發后，它真正的危險和死亡的威脅同不人道的謊言統治相比，反而讓人們感到放松，因為它們打破了僵死語言的魔咒。”[[134]](#134_5)人們被允許而且不得不以在戰前不可想象的方式行動。他們自行組織了民防隊。出于情形所需，人與人之間的敵意和戒心放松了。從這種自發活動中，一種新的民族感產生。帕斯捷爾納克日后寫道，戰爭是“一段富有活力的歲月，在這個意義上，也是人們重獲共同體意識的一段自由歡樂的時光”。[[135]](#135_5)他自己在戰時的詩篇充盈著對共同體的感情，就好像這場斗爭已經剝去了國家，而顯露出俄羅斯民族性的內核：

通過這場與過去的斷裂，

還有戰爭與貧困的歲月，

默默地，我認識到

俄羅斯不可模仿的特性。

克制住對她的愛，

我懷著敬仰觀察

老婦、居民

學生和鎖匠。[[136]](#136_5)

1941年6月22日，德軍跨過蘇聯邊境時，外交部長維亞切斯拉夫·莫洛托夫發表了廣播講話，談到了正在迫近的“為了祖國、榮譽和自由的愛國戰爭”。[[137]](#137_5)第二天，蘇聯的主要軍方報紙《紅星報》稱其為“神圣之戰”。[[138]](#138_5)值得重視的是，共產主義在蘇聯戰時宣傳中消失了。蘇聯以俄羅斯的名義，以蘇聯“民族大家庭”的名義，以泛斯拉夫情誼的名義，或者以斯大林的名義而戰，但從來不說以共產主義的名義而戰。為了動員支持力量，蘇聯政府甚至還與俄羅斯教會合作。對仍在從集體化運動的災難性影響中恢復的農村居民來說，由教會進行愛國宣傳更可能奏效。1943年選出了自1917年以來首位大牧首，同時還重新開放了一所神學院和若干所宗教學校。在經歷了多年壓制之后，教區教堂終于被允許恢復某些屬靈生活。[[139]](#139_5)蘇聯為多名俄國歷史上的軍旅英雄奏響贊歌，包括亞歷山大·涅夫斯基[\*\*\*\*\*\*\*\*](#_362)、德米特里·頓斯科伊[††††††††](#_363)、庫茲馬·米寧和德米特里·波扎爾斯基[‡‡‡‡‡‡‡‡](#_364)、亞歷山大·蘇沃洛夫[§§§§§§§§](#SSSSSSSSSSSSSSSS_1)還有米哈伊爾·庫圖佐夫——把他們拿出來宣傳是為了提振抗敵御侮的士氣。當時拍攝了一些關于他們生平的電影，還設立了以他們命名的軍事勛章。歷史成為偉大領袖的故事，而不是階級斗爭的圖譜。

俄國藝術家在戰爭年代享受到了新的自由和信任。原本那些不受蘇維埃政權喜歡，甚至禁止其作品出版的詩人突然收到前線士兵的來信。在整個恐怖年代，他們從沒被讀者忘掉，而且看來他們也從沒真正喪失精神權威。以賽亞·伯林1945年訪問俄國時被告知：

勃洛克、勃留索夫、索洛古布、葉賽寧、茨維塔耶娃和馬雅可夫斯基的詩歌被戰士、軍官甚至是政治委員們廣泛閱讀和背誦。曾經長期生活在某種國內流放狀態中的阿赫瑪托娃和帕斯捷爾納克，收到的前線來信數量驚人，這些來信引用他們的詩歌，既有公開出版的，也有從未發表過的，多半以手抄本形式私下流傳；有索取親筆簽名的，有求證手稿真實性的，有尋求作者對各種問題表態的。[¶¶¶¶¶¶¶¶](#PPPPPPPP_1)[[140]](#140_5)

左琴科一年就收到了大約6000封來信。其中很多讀者都說自己經常想到自殺，向他尋求精神上的幫助。[[141]](#141_5)最后，這些作家的道德價值讓黨的官僚刮目相看，于是其境況逐漸有了改善。國家允許出版阿赫瑪托娃早期抒情詩選《六篇集》。這本詩集第一版只印了1萬冊，1940年夏天上市的時候就排起了長隊。列寧格勒當局害怕了，于是市委書記安德烈·日丹諾夫下令將這本書下架。[[142]](#142_5)

在愛國主義詩歌《勇敢》（1942年2月在蘇聯媒體刊載）中，阿赫瑪托娃將戰爭展現為對“俄羅斯語言”的捍衛——這首詩給億萬戰士帶來勇氣，他們念著這首詩走向戰斗：

我們知道，現時什么置于天平，

現時發生了些什么事體。

我們的時鐘敲響勇敢的時辰，

勇敢絕不會把我們拋棄。

躺到致命的流彈下毫不驚悸，

無容身之所也毫不痛苦——

俄羅斯語言，我們保護你，

偉大的俄羅斯的詞語。

我們帶給你自由與明晰，

傳給子孫們，使免于奴役

永遠！[[143]](#143_5)

在戰爭的前幾個月里，阿赫瑪托娃加入了列寧格勒的民防隊。“我記得她出現在豐坦卡河畔房子附近的舊鐵軌附近，”詩人奧爾加·博爾格里茨寫道，“她臉色嚴峻，面露怒容，肩膀上系著一個防毒面具。她像普通士兵一樣輪流進行防火檢查。”[[144]](#144_5)德軍包圍了列寧格勒之后，博爾格里茨的丈夫，文學評論家格奧爾基·馬科戈年科請求阿赫瑪托娃對市民進行一次廣播講話，以提振士氣。她的詩已經有多年遭到蘇聯當局封殺了。但是正如這位評論家日后所言，阿赫瑪托娃這個名字就是這座城市精神的代名詞，甚至日丹諾夫在需要的時候也要對她鞠躬致敬。阿赫瑪托娃當時正在生病，于是當局同意在噴泉宮里為她錄制演說。她呼喚著這座城市過去的偉大人物，不僅僅是列寧，還有彼得大帝、普希金、陀思妥耶夫斯基和勃洛克。在演說的結尾，她感人至深地向這座故都的婦女致敬：

我們的子孫將對衛國戰爭年代的每一個母親給予應有的評價，但他們的注意力將特別集中在列寧格勒的婦女。轟炸時她們手持鉤竿和鉗子，站在屋頂，保衛城市免被焚毀；列寧格勒的女兵們，在燃燒著的建筑物和瓦礫堆中，搶救傷兵……

可以肯定，撫育出如此女性的城市是不可能被征服的。[[145]](#145_5)

肖斯塔科維奇也做過廣播講話。他們兩人之前從未見過面，但卻都喜愛對方的作品，并感到在精神上是親近的。[\*\*\*\*\*\*\*\*](#_365)兩人都深切感受到他們的城市所遭受的苦難，而且以自己的藝術手法將其表現出來。像阿赫瑪托娃一樣，肖斯塔科維奇也加入民防隊當了一名消防員。由于糟糕的視力他沒能在戰爭初期加入紅軍。7月，當彼得堡音樂學院的音樂家們紛紛疏散到烏茲別克斯坦的塔什干時，他拒絕了離開這座被圍困城市的機會。在救火的間隙，他開始為前線部隊創作進行曲。在9月的前兩周里，由于遭受轟炸，列寧格勒全面停電，他在燭光下堅持完成了《第七交響曲》。他是經歷過恐怖年代的人，因而不免謹言慎行，再加上圣彼得堡人特有的克制，不難料到肖斯塔科維奇的廣播講話可謂慎之又慎。他只是告訴市民自己將要完成一部新的交響曲。正常的生活仍將繼續。[[146]](#146_5)

當天晚些時候，也就是1941年9月6日，德軍兵臨列寧格勒城下。整整900天，他們實際上切斷了城市的全部食物和燃料供給。1944年1月解圍之前，列寧格勒城內可能有100萬人餓死或病死，相當于戰前人口的三分之一。德軍入侵后不久，阿赫瑪托娃就被疏散到塔什干，而肖斯塔科維奇也疏散到伏爾加河畔的古比雪夫市（現在改回了革命前的名字薩馬拉），在自己兩居室的公寓里，他在一臺破舊的立式鋼琴上完成了《第七交響曲》最后的部分。在第一頁的最上面，他用紅墨水潦草地寫道：“獻給列寧格勒城。”1942年3月5日，這部交響樂在古比雪夫首次演出，由也被疏散到這里的莫斯科大劇院管弦樂團演奏。這次演出通過無線電在蘇聯各地播放，用當時在莫斯科收聽這次演出的小提琴演奏家大衛·奧伊斯特拉赫的話說，它傳遞的信息是：“以預言家的姿態堅定了……我們對人性與光明終將勝利的信念。”[[147]](#147_5)當月晚些時候在莫斯科的首演是向全球播放的，表演中途還經歷過一次空襲。很快，這部交響樂就在整個同盟國世界到處上演，1942年僅美國就演出了42次。[[148]](#148_5)它是堅韌與生命精神的象征，這種精神不僅僅是列寧格勒的，更屬于所有聯合起來對抗法西斯威脅的國家。

《第七交響曲》回蕩著彼得堡的主題：中速的節奏勾起了對它富有抒情意味的美和古典韻味的懷想（最初題為《記憶》）；開頭的柔板中不和諧的斯特拉文斯基式管樂和弦，則表現了它的進步和現代精神；還有這個城市自身的暴行與戰爭往事（第一樂章中類似波萊羅舞曲的進行曲并不僅僅是德軍逼近的聲音，它也是從內部涌出的）。自斯大林于1936年對他的音樂進行批判以來，肖斯塔科維奇在自己的音樂中發展出一種雙重話語，用一套來取悅克里姆林宮，而用另一套來滿足自己作為一個藝術家和公民的道德良知。他對外總是在宣揚勝利。但是在這套給蘇維埃歌功頌德的官話底下，有一種更輕柔、更憂郁的聲音——只有那些感受到他音樂中表達出的苦難的人，才能聽出這仔細隱藏起來的諷刺與不滿。這兩種聲音在肖斯塔科維奇的《第五交響曲》中清晰可辨（這是針對《麥克白夫人》的批評意見所做的“社會主義現實主義”回擊）。1937年11月它在列寧格勒愛樂大廳首次演出時，激動的觀眾報以長達半小時的歡呼。[[149]](#149_5)在無處不在的歌頌蘇維埃祖國偉大勝利的嘹亮號角聲下面，聽眾能聽到來自馬勒《第一交響曲》中葬禮進行曲的遙遠回響。不管是否捕捉到這點，他們必定感受到了其中的悲傷——幾乎所有在場聽眾都在1937年大清洗中失去了生命中的親友——他們對音樂的回應就是一次精神發泄。[[150]](#150_5)《第七交響曲》也有著同樣壓倒性的情感效果。

為了能夠成為精神的象征，在列寧格勒城內演出這部交響樂是非常關鍵的——這是希特勒和斯大林都厭惡的一座城市。列寧格勒愛樂樂團已經被疏散了，城內唯一剩下的樂隊就是電臺的交響樂團。在圍城戰的第一個冬天，這個樂團的成員只剩下15人，所以必須從退休人員和列寧格勒守軍中借調更多音樂家。1942年8月9日那一天，它終于在被轟炸過的愛樂大廳演奏時，質量不是很高，但是根本沒人計較這一點——這一天，本是希特勒計劃在圣彼得堡阿斯托里亞飯店舉辦豪華宴會，慶祝列寧格勒陷落的日子。當市民聚集到大廳里，或者圍在街上的擴音器旁收聽這次音樂會，這就是一個轉折點的到來。音樂凝聚了普通市民，這是他們的城市，它的精神力量讓他們團結起來，堅信城市一定會得救。作家亞歷山大·羅森（Alexander Rozen）當時就在這場首映式上，他將其描述為一種民族的凈化：

許多人在音樂會上泣不成聲。有些人哭是因為這是他們唯一能表達喜悅的方式，有些人是因為他們一直生活在這部音樂如此強有力地表達出來的情境中，有些人是為逝去之人感到哀慟而哭泣，還有些人只是因為深切地感受到自己還活著。[[151]](#151_4)

二戰是俄國作曲家高產而且相對自由的時代。受到與希特勒軍隊斗爭的啟發，或者也可能是對斯大林時期政治運動的暫時放松感到寬慰，他們用不斷涌現的新音樂作品來回應這場危機。為士兵行軍所創作、曲調激昂的交響樂和歌曲可謂應需而生。當時有一整條音樂生產線來創作此類作品。作曲家阿拉姆·哈恰圖良[†††††††††](#_366)回憶道，在德軍入侵幾天后，莫斯科的作曲家協會就設立了一個“歌曲大本營”。[[152]](#152_4)即使是嚴肅的作曲家也迫切地感到應當回應祖國的召喚。

普羅科菲耶夫尤其積極地想要證明自己對祖國事業的忠誠。在西方居住了18年之后，1936年他回到蘇聯，那時正處在運動高潮期，任何海外聯系都被認為是潛在的背叛。普羅科菲耶夫似乎成了一個外國人。他曾在紐約、巴黎和好萊塢待過，而且通過為俄羅斯芭蕾舞團、戲劇和電影作曲而小有資財。在當時氣氛灰暗的莫斯科，穿著鮮艷時髦的普羅科菲耶夫尤其令人另眼相看。當時還是音樂學院學生的鋼琴家斯維亞托斯拉夫·里赫特[‡‡‡‡‡‡‡‡‡](#_367)回憶說，他當時穿著“方格褲子，亮黃色鞋子和紅橙相間的領帶”。[[153]](#153_4)普羅科菲耶夫的西班牙妻子麗娜——他把她帶來莫斯科，可后來又為一個文學院的學生拋棄了她——于1941年作為外國人被捕，之前她拒絕跟著他和他的新情婦離開莫斯科前往高加索地區。[§§§§§§§§§](#SSSSSSSSSSSSSSSSSS_1)普羅科菲耶夫后來被批判為“形式主義者”，而他的很多更具試驗性的作品，比如說為梅耶荷德1937年上演的普希金原著《鮑里斯·戈東諾夫》創作的配樂一直未能演出。但是，正是他驚人的旋律創作天賦挽救了他。他的《第五交響曲》（1944）充斥著夸張的英雄主義主題，完美地表現出了蘇聯奮力抗爭的精神。它以其寬廣的音域、厚重的低音色彩和鮑羅丁風格的和聲，描繪出了俄羅斯土地的壯美。在《戰爭與和平》中也能發現同樣的史詩特質——這部歌劇的主旋律在明顯地暗示，俄國反抗希特勒的戰爭與其反抗拿破侖的戰爭驚人相似。歌劇初版于1941年秋完成，其中對私密的愛情場景投入的關注幾乎與戰斗場景相等。但是1942年遭到蘇聯藝術委員會的批評，普羅科菲耶夫被迫創作了幾個修訂版，其意圖與托爾斯泰截然相悖：俄國勝利的關鍵成了庫圖佐夫的英勇領導和軍事天才（如同斯大林），而農奴士兵的英雄主義精神則是通過大段插入俄羅斯民歌旋律的合唱來加以強調。[[154]](#154_3)

正當普羅科菲耶夫為《戰爭與和平》創作樂曲的時候，愛森斯坦請他為自己于1944年上映的影片《伊凡雷帝》作曲。電影是普羅科菲耶夫的理想媒介。他恰到好處地編排旋律的能力是驚人的。對在彼得堡音樂學院師從里姆斯基——科薩科夫的普羅科菲耶夫來說，電影承接的是一種蘇聯版本的歌劇傳統。它為他的傳統交響樂帶來了新的啟發，讓他能夠自由馳騁，為宏大的舞臺布景創作出宏大的旋律。普羅科菲耶夫與愛森斯坦的合作始于1938年。在《白凈草原》遭遇慘敗之后，這位電影導演得到第二次機會來取悅斯大林，即拍攝史詩片《亞歷山大·涅夫斯基》。電影講的是諾夫哥羅德大公在13世紀從條頓騎士團手中捍衛俄羅斯的故事。愛森斯坦請普羅科菲耶夫為這部電影作曲，這是后者頭一次為電影配樂。在梅耶荷德的影響之下，兩人當時正朝著將影像與聲音綜合起來的理念努力——他們將會把這個本質上屬于瓦格納式的概念應用到電影和戲劇上。[¶¶¶¶¶¶¶¶¶](#PPPPPPPPP_1)

這便是他們對《亞歷山大·涅夫斯基》和《伊凡雷帝》的構想核心。兩部史詩片實質上是19世紀偉大歷史歌劇的電影版，尤其是《伊凡雷帝》。這部影片的場景結構和歌劇很相像，而普羅科菲耶夫精彩的配樂放到任何歌劇院都毫不遜色。影片開場序曲的主題就是風暴，這明顯借自瓦格納的《女武神》。片中有管弦樂隊演奏的詠嘆調和合唱曲，有齊唱圣歌，甚至還有一段與整體很不協調的波蘭舞。交響樂的主題，也就是鐘鳴聲承載了此“音樂劇”——愛森斯坦在筆記中如此表述自己這部新瓦格納式電影——的情感基調。在最后的彩色場景中既有音樂、舞蹈，也有戲劇，導演在這里甚至試圖達到音樂與色彩的完美和諧，就像瓦格納夢想的那樣。[[155]](#155_2)

對愛森斯坦來說，這些電影代表著藝術準則的轉向：20世紀20年代的先鋒藝術家曾經試圖從電影中剝離戲劇元素，而現在他又試圖把它加回來。現在他是通過影像與聲音結合產生的效果來清晰有序地表現主題，從而取代了蒙太奇技術。比如說在《亞歷山大·涅夫斯基》中，在表現影片的核心觀念——和平的俄羅斯人與條頓入侵者的激烈沖撞——這一點上，主題曲起到的作用與視覺影像是同樣重要的。在著名的冰上戰斗場景中，他甚至會讓拍攝工作去配合音樂。[[156]](#156_2)斯大林對《亞歷山大·涅夫斯基》很滿意。在戰爭爆發之際，蘇維埃政權非常需要通過英勇領導和愛國旗幟下的眾志成城來鼓舞國民的士氣，于是這部影片的情感力量被充分利用來傳達這個信息。實際上，這部電影的主題與納粹的威脅是如此相似，以至于一直拖到1939年蘇德協定簽署之后才上映。

斯大林視伊凡雷帝為自己統治風格的中世紀典范。1941年俄國卷入戰爭后，提醒國民認識到斯大林從伊凡的統治中學到的東西似乎恰逢其時，那就是為了將外國人和叛徒趕出祖國，強力是必要的。官方對伊凡的崇拜始于1939年，恰恰在大清洗之后（如同為其開脫）。“我們的恩主認為我們一直太多愁善感了，”帕斯捷爾納克在1941年2月致奧爾加·弗洛依登貝格的信中說道，“彼得大帝不再是恰當的模范了。現在已經公開承認，新熱點是伊凡雷帝、特轄制和殘酷。這就是新歌劇、新戲劇和新電影的題材。”[[157]](#157_2)就在一個月前，日丹諾夫委托愛森斯坦給他拍一部電影。但是愛森斯坦對《伊凡雷帝》的構想與官方相去甚遠。在他的想象中，第一部分將是懺悔的場景（本來計劃放到第三或第四部分），伊凡跪在圣母升天大教堂中最后的審判壁畫下面，對他統治中犯下的罪惡表示悔恨，與此同時，一名僧侶宣讀著沙皇下令處決者的無盡名單。[[158]](#158_2)

這樣的話，從一開始伊凡就被表現為一個悲劇人物，是蘇維埃版的鮑里斯·戈東諾夫，影片應探討人性為暴政所付出的代價。但由于人人都知道的某種原因，影片的悲劇本質和現實主題直到最后才得以揭示。[[159]](#159_2)在影片的首部曲中，愛森斯坦描繪了伊凡英雄的一面：他對統一國家的設想、與密謀反叛的波雅爾的勇敢斗爭，還有在對抗喀山汗國韃靼人的戰爭中所表現出的強大權威和領導力。斯大林很滿意，愛森斯坦因而榮獲斯大林獎。但是在這部電影的一次慶功宴上，愛森斯坦心臟病突發。當天早些時候，他對這部史詩電影的第二部（直到1958年才公映）做了最后的處理。他知道其中的內容。第二部從公共領域轉向伊凡的內心世界。這位沙皇現在成了一位飽受折磨的人，他自身的偏執和與世隔絕讓他一直生活在恐懼中。他之前的盟友都拋棄了他，他的妻子在波雅爾的一次密謀中被殺害，現在他沒有一個人能夠信任。斯大林也失去了自己的妻子（她于1932年自殺）。她的去世無疑令他的精神狀況對他發動的運動產生了影響。[[160]](#160_2)

斯大林看這部影片時反應很激烈。“這不是電影——這簡直是噩夢！”[[161]](#161_2)1947年2月深夜，斯大林把愛森斯坦叫到克里姆林宮里談話，給他上了一堂頗具啟發性的俄國歷史課。他說，愛森斯坦描繪的伊凡就像哈姆雷特一樣意志薄弱且神經質，而真正的沙皇在“保護國家免受外來影響”這一點上是偉大而睿智的。伊凡確實“很殘酷”，而且愛森斯坦很可以“將他描繪為一個殘酷的人”。“但是，”斯大林解釋道——

你必須把他不得不殘酷的原因表現出來。伊凡雷帝的一個錯誤就是沒有徹底摧毀五個主要的封建家族。如果他成功摧毀了他們，就不會有大動亂時期了。而且每當伊凡雷帝處決了某人時，他就會花上很長時間來懺悔和祈禱。在這個方面來看，上帝阻礙了他。他應該更果決的。[[162]](#162_2)

《伊凡雷帝》的第二部被斯大林禁播，但是愛森斯坦得到了繼續制作第三部的批準，只要他把前一部中得到許可的素材整合進去。在斯大林的指導下，他甚至保證會縮短伊凡的胡子。在第二部于國立電影學院的放映會上，愛森斯坦發表了一次演講，對電影中的“形式主義傾向”做了自我批評。但是他告訴朋友們自己不會改動這部電影。“什么重拍？”他對一位導演說，“你難道沒意識到我在重拍第一鏡時就會死掉嗎？”[[163]](#163_2)從來不缺少膽量的愛森斯坦無疑準備著一場藝術反叛，高潮就在三部曲的最后一部：

沙皇伊凡在猛地跪下站起幾次之后，一頭栽到了石板上。血流到了他眼睛上，讓他目不能視。血流到了他耳朵里，讓他耳不能聞。他什么也看不見了。[[164]](#164_2)

在拍攝這個場景時，演員米哈伊爾·庫茲涅佐夫問愛森斯坦這到底是怎么一回事。“看哪，1200個波雅爾已經被處死了。沙皇是多么令人聞之喪膽啊！他為何還會懺悔呢？”愛森斯坦回答說，“讓他看看這一幕吧，然后他就會去懺悔的。”[[165]](#165_2)

愛森斯坦受到了普希金的啟發。沙皇尼古拉一世鎮壓十二月黨人暴亂之后，普希金用偉大歌劇《鮑里斯·戈東諾夫》來向暴政發出警告。但是他作為一個藝術家做出的勇敢挑戰有著更深層的意義，這植根于整個俄國19世紀人文傳統之中。他向一位指出了這部電影與《鮑里斯·戈東諾夫》之間聯系的導演同行解釋道：

我的上帝，你真的能看到嗎？我真高興，真的很高興！當然這就是《鮑里斯·戈東諾夫》：“5年來我看似很平和，但我的靈魂卻深受困擾……”如果沒有俄羅斯傳統，沒有偉大的良知傳統，我是拍不出這樣的電影的。暴力可以得到解釋，也可以被合法化，但它不會被認可。如果你還屬于人類，你就必須為它做出補償。一個人也許可以毀滅另一個人——但是作為人類，我必須認為這是痛苦的，因為人就是最高的價值……在我看來，這就是我們的人民、我們的民族和我們的文學動人心魄的傳統。[[166]](#166_2)

愛森斯坦最終無力完成這部影片。心臟病把他擊倒了。他于1948年去世。

第六節

阿赫瑪托娃1944年回到列寧格勒時，這座城市不過是過去的影子而已。對她來說，那是“一大片墓地，是朋友們的墳塋”。以賽亞·伯林寫道：“那就像森林大火之后的景象——僅存的幾棵燒焦的樹襯得慘象更加凄涼。”[[167]](#167_2)二戰前她曾與一位有婦之夫弗拉基米爾·加爾申相愛，他是一位出身19世紀書香門第的醫學教授。他幫助她挺過了兒子被捕的時光，以及1940年的第一次心臟病發作。阿赫瑪托娃回到列寧格勒后，還希望能和他再續前緣。但這時已物是人非。在圍城期間，加爾申成為列寧格勒的首席驗尸官，在這座餓殍遍地、食人盛行的城市里，他每天都活在恐懼中。他精神失常了。1942年10月，他的妻子餓死在街頭。他在太平間里認出了妻子的尸體。[[168]](#168_2)當加爾申在火車站見到阿赫瑪托娃時，她明白兩人的感情已經結束了。阿赫瑪托娃回到噴泉宮。這座宮殿幾乎被一枚德國炸彈夷為平地。她的舊公寓墻上出現了巨大的裂痕，窗戶也碎了，而且還沒有自來水和電力。1945年11月，她的兒子列夫搬來與她同住。他之前從勞改營放了出來，當了一名戰士，后來回到大學繼續學業。

在這個月，阿赫瑪托娃還接待了一位英國訪客。1945年，以賽亞·伯林剛剛就任英國駐莫斯科大使館一等秘書。他于1909年出生在里加，父親是一位俄猶混血的木材商。伯林于1916年隨全家遷往彼得堡，并在那里見證了二月革命。1919年，他們一家回到了拉脫維亞，之后又移民英國。在被派到駐莫斯科大使館之前，伯林已經因為1939年的一本關于馬克思的著作奠定了在學術界的地位。在列寧格勒旅行時，伯林到涅瓦大街上的作家書店中隨便翻翻書，其間他和“正在翻看詩集的某人攀談”。[[169]](#169_1)結果這個“某人”就是著名的文學評論家弗拉基米爾·奧爾洛夫，他告訴伯林阿赫瑪托娃依然健在，而且就住在不遠處的噴泉宮里。奧爾洛夫給她打了個電話，當天下午3點就和伯林一起走上樓梯，進了阿赫瑪托娃的公寓。

房間陳設極為簡陋，我推斷房間里的所有東西在大圍城時期都被弄走了——不是被洗劫就是被賣掉。只剩下一張小桌子、三四把椅子、一個木柜、一張沙發，壁爐里沒有生火，上方掛著莫迪利亞尼畫的一幅畫。一位儀態高貴、頭發灰白的女士，肩上裹著一條白色的披肩，款款起身歡迎我們。安娜·安德烈耶夫娜·阿赫瑪托娃氣度無比雍容。她舉止從容，道德高尚，容貌端莊而又有些嚴肅。[\*\*\*\*\*\*\*\*\*](#_368)[[170]](#170_1)

在交談了一會之后，伯林突然聽到外面有人喊他的名字，是倫道夫·丘吉爾，溫斯頓·丘吉爾的兒子。他在牛津念本科的時候伯林就認識他，之前作為記者來到俄國。他需要人幫他口譯俄語，聽說伯林也在列寧格勒，于是就追蹤他來到噴泉宮。但他不知道阿赫瑪托娃公寓的確切位置，于是就采用了一個“當年在基督堂學院屢試不爽的辦法”。伯林馬上沖下樓，和丘吉爾一起離開——他的出現可能會給阿赫瑪托娃帶來危險。他當天傍晚回來，和阿赫瑪托娃談了整整一晚——有可能她已經愛上他了。他們談了很多事情，有俄國文學，有她的孤獨與疏離，也有她在革命前的彼得堡——那個已經消逝的世界——的朋友，有些流亡國外的他還見過。在她眼中，伯林是1917年以后分道揚鑣的兩個俄國之間的信使。通過他，她能夠回到那個圣彼得堡所屬的歐洲俄國，她感到自己——作為列寧格勒的“內在流亡者”——早已與這座城市生離。在她最美的組詩《詩五首》中，阿赫瑪托娃用神圣的語言來表達她與這位英國來訪者的戚戚之情。

聲音在太空中消逝，

霞光變得昏暗。

永遠沉默的世界里

只有你和我交談。

如同穿過陣陣的鐘鳴，

風兒來自無形的拉多加湖畔，

徹夜娓娓的傾訴變成了

彩虹交叉的微弱的光線。[††††††††††](#_369)[[171]](#171_1)

“所以說有外國間諜來拜訪我們的老修女了。”斯大林在被告知伯林造訪噴泉宮時如是評論——或者據傳如此。說伯林是間諜那簡直太荒謬了，但在當時那個冷戰初起的年代，所有為西方使館工作的人都自然被認為是間諜。人民內務委員會加緊了對噴泉宮的監視，在大門派了兩個新特工專門檢查阿赫瑪托娃的訪客，還在她公寓的天花板鉆了個洞，里面安裝了竊聽器。可惜活做得不太精細，在地板上留了幾堆石膏屑，阿赫瑪托娃把其中一堆留下來警告她的客人。[[172]](#172_1)1946年8月，阿赫瑪托娃在中央委員會一份行政命令中遭到抨擊，其中譴責了兩份刊登她作品的期刊。一周之后，斯大林手下主管意識形態的安德烈·日丹諾夫宣布將她開除出作家協會，他在一篇惡毒的演講中稱阿赫瑪托娃為“舊貴族文化的殘渣余孽”，還說她“不完全是修女，不完全是蕩婦，更確切地說，是混合著淫穢和禱告的蕩婦與修女”（之前蘇聯評論家也這么用過）。[[173]](#173_1)

阿赫瑪托娃被剝奪了配給卡，不得不靠朋友贈送的食物過活。列夫也被禁止取得大學學位。1949年，列夫再次被捕，在嚴刑拷打后被迫認罪，然后被判處在鄂木斯克附近的一個勞改營服刑10年。阿赫瑪托娃當時病入膏肓。當時有傳言說要逮捕她，于是她把在噴泉宮的所有手稿都燒了。其中就有為一部戲劇寫的文章草稿，講的是一位女作家在作家組成的法庭上被審判和判處監禁。這是她自己困苦處境的一篇寓言。由于這個法庭有意識地違背了作家們本應捍衛的思想自由，這些文學官僚要比國家的警察還要可怕。[[174]](#174_1)為了讓兒子被放出來，她甚至寫了一首向斯大林致敬的詩，這是她極度絕望的表現。[‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡](#_370)列夫直到斯大林死后的1956年才被釋放。阿赫瑪托娃相信他被捕的原因就是她1945年與伯林的那次會面。在對列夫的審訊中，他多次被問到“英國間諜”的事——其中有一次還拿他的頭去撞監獄的墻。[[175]](#175_1)她甚至說服自己（如果說沒有其他人的話）相信，他們的相遇是冷戰的起因。她“將我和她自己視為被命運揀選來開啟一場世界大沖突的世界歷史人物”，伯林寫道。[[176]](#176_1)

伯林一直為他所造成的苦難而自責。[[177]](#177_1)但是他對噴泉宮的造訪既不是阿赫瑪托娃被批判也不是列夫被捕的原因，雖然它被用來當作這兩件事的借口。中央委員會的法令是新一輪壓制藝術家自由開端，而阿赫瑪托娃是最好的靶子。對知識界而言，她是這個政權無法摧毀也無法控制的那種堅韌不拔與人類尊嚴之精神猶在的象征，正是它讓他們得以撐過恐怖和戰爭歲月。左琴科相信，這部法令是在斯大林得知1944年莫斯科工藝技術博物館舉辦的一次文學晚會之后才發布的，這次晚會上阿赫瑪托娃得到了3000多名聽眾長時間起立鼓掌。“是誰組織了這次長時間歡呼？”據說斯大林這樣問道。[[178]](#178_1)

這一法令還批判了米哈伊爾·左琴科。與阿赫瑪托娃一樣，他當時也住在列寧格勒。批判這兩位作家，為的是向列寧格勒知識界點明他們在社會中的位置。在馬雅可夫斯基、扎米亞京和布爾加科夫去世之后，左琴科成了最后一位諷刺作家。對他進行批判的起因是一部兒童文學作品，1946年在《紅星報》（這是該法令中批判的兩份報刊之一）上發表的《猴子奇遇記》。它講述了一只從動物園逃脫的猴子被重新訓練成人的故事。在《列寧與守衛》（1939）中的哨兵身上，左琴科將這個哨兵描繪為一個留著小胡子的粗魯而缺乏耐心的“南方人”。[[179]](#179_1)斯大林親自關照了對左琴科的處理，他將其視為“寄生蟲”，是一個缺乏正面政治信仰的作家，這種人的憤世嫉俗正敗壞著社會風氣。法令發布之后，日丹諾夫發表的措詞嚴厲的演說中也使用了同樣的詞匯。其作品被禁止出版，左琴科在斯大林1953年去世之前都只能當一個翻譯員，還重操起鞋匠的舊業。之后他重新被作家協會接納。但是左琴科至此已陷入深深的抑郁之中，以至于在1958年去世之前再也沒能創作出重要作品。

阿赫瑪托娃和左琴科被批判之后，很快日丹諾夫就對其他所有藝術制定了黨的嚴格路線。戰后日丹諾夫的影響力如日中天，以至于這段時期被稱作“日丹諾夫統治時期”。雖然他在1948年去世，但其文化政策的陰影一直保留到赫魯曉夫解凍時期（某種意義上還要延續更久）。蘇聯在1945年打敗希特勒之后，黨的優秀分子中間出現了共產主義必勝的信念，而日丹諾夫的意識形態正是其反映。在文化事務上，冷戰使得鐵的紀律卷土重來。國家的政策現在主要針對知識界，目的是讓所有藝術和科學在意識形態上與黨保持一致，就像奧威爾所描繪的那樣。日丹諾夫對“墮落的西方影響”發起了一系列猛烈的進攻。中央委員會還于1948年2月發布了一份作曲家黑名單（包括肖斯塔科維奇、哈恰圖良和普羅科菲耶夫），他們被指控創作“自絕于蘇聯人民及其藝術品位”的音樂作品。[[180]](#180_1)對上了榜的作曲家來說，這意味著突然的失業，演出被取消，蘇聯的保留曲目中再也不見他們的身影。這新一輪運動明面上的目的是要阻斷西方對蘇聯文化的影響。日丹諾夫路線的強硬派，作曲家協會主席吉洪·赫連尼科夫在蘇聯音樂中消除了所有外國或現代派（尤其是斯特拉文斯基）的印記。他嚴格地要求所有蘇聯作曲家都要以柴可夫斯基為典范，以19世紀俄羅斯民族樂派為出發點。

冷戰期間，與反西方情緒分不開的是強烈的民族自豪感，相信蘇維埃俄國具有文化和政治上的優越性。蘇聯出版物開始出現各種關于俄國如何偉大的說法。《真理報》宣稱，“在整個俄國歷史中，俄國人民都以非凡的發現與發明豐富了世界科學技術”。[[181]](#181_1)他們還贊頌蘇聯科學的優越性，讓特羅菲姆·李森科這樣的偽遺傳學家一步登天——他聲稱開發出了能夠在冰天雪地的北極種植的新型小麥。飛機、蒸汽機、無線電和白熾燈等這些本非俄國人發明的東西也被說成是他們的發明。那時還有人開玩笑說俄國是大象的故鄉。

在1945年之后蘇聯城市重建計劃的主導建筑風格中，這種必勝信念也有所體現。“蘇維埃帝國”是兩種風格的結合，一是1812年之后在沙俄盛極一時的新古典和哥特主題，二是宣揚蘇聯偉大成就的紀念性建筑物。1945年在莫斯科周圍興建的“斯大林的大教堂”——七座形似婚禮蛋糕的巨大建筑，比如說在列寧山上的外交部大樓和莫斯科大學——就是這種風格的極端例子。就連地鐵站、“文化宮”、電影院乃至體育場也都是按蘇維埃帝國風格建造，規模宏大，有古典式的正面和廊柱門廊，還有新俄羅斯風格的歷史主題。最驚人的例子就是修建于1952年的莫斯科共青團地鐵站。這部巨大的地下“勝利大廳”是俄國過往軍事英雄的紀念碑，也是俄國巴洛克風格的典范。它的裝飾主題很多都抄襲自羅斯托夫克里姆林宮里的大教堂。[[182]](#182_1)

蘇聯對俄羅斯文化的自豪感可謂滔滔江水，綿延不絕。他們宣稱俄羅斯的芭蕾舞是最好的，俄羅斯文學和音樂經典在全世界范圍內都是最流行的。俄羅斯文化的支配地位也被強加于東歐各國和蘇聯的其他加盟共和國。政府強制要求在所有加盟共和國的學校中使用俄語，孩子們從小聽著俄羅斯童話和文學長大。蘇聯的“民間”合唱團和舞蹈隊經常在東歐巡回演出，在政府支持和蘇聯設計指導下，這些國家自己的“民間”表演團體［比如南斯拉夫的“拉多”（Lado）和“科洛”（Kolo），波蘭的“馬佐夫舍”（Mazowsze），捷克斯洛伐克的“斯拉克”（Sluk）以及匈牙利國立民俗樂團（Hungarian State Folk Ensemble）]不斷涌現。[[183]](#183_1)這些“民間”藝術團體名義上是為了促進蘇聯集團內部地方和民族文化的發展。自1934年以來，蘇聯的政策就是要培育“形式上是民族的，內容上是社會主義的”文化。[[184]](#184_1)但實際上這些團體與他們所要代表的民間文化并沒有什么真正的聯系。它們都是由專業人員創作的，這些歌曲舞蹈有著明顯的紅軍合唱團的偽民歌特征，其民族特征只在外在形式上有所體現（普遍使用“民族服裝”和旋律）。

蘇聯政策的長期規劃是要根據19世紀俄羅斯民族主義者定下的思路，為這些“民族文化”引入更高級的藝術形式（或者只是他們自己這么認為）。莫斯科將俄羅斯作曲家派到中亞和高加索的加盟共和國，在這些地方建起本來沒有的“民族歌劇”和交響樂傳統。歐洲式的歌劇院和音樂廳在阿拉木圖、塔什干、布哈拉和撒馬爾罕建立起來，它們是蘇聯——俄羅斯文化的舶來基石。很快這些建筑中就充斥著完全是生造出來的“民族音樂”，這些音樂將地方民俗曲調以歐洲方式記譜，再置于19世紀俄羅斯民族運動時期定下的音樂框架之中。

俄羅斯作曲家萊茵霍爾德·格里埃爾（他是普羅科菲耶夫年輕時的作曲老師）創作了第一部阿塞拜疆“民族歌劇”，它混合了古老的阿塞拜疆旋律和歐洲風格的形式與和聲。格里埃爾還創作了第一部烏茲別克歌劇《古爾薩拉》（1937），這是一部蘇維埃的史詩故事，講的是一位婦女從舊的父權生活方式中獲得了解放。里面有烏茲別克的民間曲調，但是卻以柏遼茲的風格改編為和聲和交響樂。吉爾吉斯的歌劇是由兩位莫斯科人創作的（弗拉基米爾·弗拉索夫和弗拉基米爾·費耶），利用自己想象中的吉爾吉斯民族風格加上許多粗糙的廣位和弦，他們將吉爾吉斯本土旋律（由吉爾吉斯人阿卜杜拉·瑪爾蒂巴耶夫記錄）編成了交響曲。哈薩克民族歌劇的俄羅斯創始人葉甫根尼·布魯西洛夫斯基直到20世紀50年代還在堅持創作哈薩克歌劇，而此時畢業于阿拉木圖音樂學校的新一代哈薩克本土作曲家早已涌現。反對“形式主義者”的運動促使許多作曲家離開莫斯科和彼得堡，前往這些氣氛相對自由的偏遠加盟共和國。亞歷山大·莫索洛夫在20世紀20年代因創作實驗音樂作品而小有名氣，在勞改營里待了一陣子之后搬到土庫曼斯坦，1973年去世之前一直留在那里，以鮑羅丁的風格創作土庫曼斯坦的民族音樂。馬克西米利安·斯坦貝格在1910年代的圣彼得堡與斯特拉文斯基齊名，1920年代教出了不少重要先鋒作曲家（包括肖斯塔科維奇），最后成為烏茲別克蘇維埃社會主義共和國的人民藝術家。[[185]](#185_1)

隨著冷戰的加劇，以及對“國內敵人”和“間諜”的恐懼與日俱增，蘇聯對所有外國影響的懷疑轉變成了對猶太人的仇視。這種反猶主義在蘇聯（也就是俄羅斯）愛國主義高調下稍加掩蓋，但毫無疑問，反對“世界主義”運動中遭受惡意審問的受害者基本都是猶太人。1948年7月，著名猶太演員，猶太人反法西斯委員會（JAFC）主席所羅門·米霍埃爾斯被國家安全部的人殺害。在這件事發生前三天，斯大林召集所有政治局成員，譴責了米霍埃爾斯。[§§§§§§§§§§](#SSSSSSSSSSSSSSSSSSSS_1)[[186]](#186_1)

幾十名猶太人領袖的被捕也與米霍埃爾斯被殺案有關，他們被指控參與由猶太人反法西斯委員會組織的美國——錫安主義的反蘇維埃陰謀。[¶¶¶¶¶¶¶¶¶¶](#PPPPPPPPPP_1)猶太人反法西斯委員會是1941年斯大林下令成立的，目的是動員海外猶太人支持蘇聯的戰爭。它得到巴勒斯坦左翼猶太群體的熱情支持，以至于斯大林一度認為，也許可以將新的以色列國家變成中東地區受蘇聯影響的主要區域。但是1948年之后以色列與美國聯系日益緊密。[[187]](#187_1)猶太人反法西斯委員會被解散，其成員均遭逮捕，并被指控密謀將克里米亞變成美國——錫安主義向蘇聯進攻的基地。成千上萬住在莫斯科周圍區域的猶太人被送到了西伯利亞的荒野，成了“無根的寄生蟲”。蘇聯在比羅比詹（Birobidzhan）建立了一個特殊的“猶太自治區”。1948年11月，中央委員會決定蘇聯境內的所有猶太人都要遷往西伯利亞。[[188]](#188)

在文化領域，先鋒派的“丑陋扭曲”也被解釋成是受愛森斯坦、曼德爾施塔姆、夏加爾等猶太人的影響。為了批判最早由尼古拉·馬爾[\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*](#_371)提出的“猶太”理論——該理論認為格魯吉亞語起源于閃米特語族——斯大林甚至去研究了語言學，并于1949年在《真理報》上發表長篇相關文章。[[189]](#189)1953年，斯大林下令逮捕多名為克里姆林宮服務的猶太人醫生，指控他們毒殺了日丹諾夫和另一名政治局成員A.S.謝爾巴科夫，這就是所謂的“醫生案件”。[†††††††††††](#_372)報刊上對“白衣兇手”連篇累牘的批判引發了反猶仇恨的浪潮，許多猶太人都被剝奪了工作和住宅。猶太科學家、學者和藝術家都被拎出來作為“資產階級民族主義者”挨批，盡管他們更像俄國人而非猶太人（在這個案例中非常普遍）。光憑他們的蘇聯護照上寫著“猶太人”這個事實，就足夠來譴責他們是錫安主義者了。[‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡](#_373)

猶太電影導演（列昂尼德·塔拉烏別爾格、吉加·維爾托夫、米哈伊爾·羅姆）被指控制作“反俄”影片，被趕出了自己的工作室。瓦西里·格羅斯曼基于其戰爭記者經歷撰寫的小說《斯大林格勒》也被封殺，主要原因是其核心人物是一名俄國猶太人。格羅斯曼無與倫比的作品《黑皮書》（首版于1980年在耶路撒冷發行）是作者集合了猶太人反法西斯委員會的文藝委員會成員，并基于他們的回憶撰寫的，題材是蘇聯土地上的猶太大屠殺。這本書從未在蘇聯出版。格羅斯曼在20世紀30年代開始寫作的時候，他認為自己是蘇聯的公民。革命結束了沙俄對猶太人的迫害。但是在他的最后一部小說《一切都在流動》和《生活與命運》（1980年首版于瑞士出版）中，描寫了戰時生活的史詩故事。格羅斯曼于1964年去世，25年后他的杰作終于在故土出版。他曾請求歸葬在猶太墓地里。[[190]](#190)

“我曾經相信，在蘇維埃取得勝利之后，30年代的經歷再也不會出現了，但身邊的一切都在提醒著我，過去的還沒有過去。”伊利亞·愛倫堡（他是斯大林時期為數不多未受戕害的資深猶太知識分子之一）在《人·歲月·生活》（1961—1966）中如是寫道。[[191]](#191)新的運動浪潮緊接著戰爭年月而來，某種程度上，它給人的感受必定要比前一次更具壓迫性。再一次，為了在運動浪潮中保存性命，人們必須要努力保持神志清醒。愛倫堡于1947年到噴泉宮拜訪了阿赫瑪托娃：

她坐在小屋子里，墻上掛著莫迪利亞尼為她畫的肖像。她正讀著賀拉斯的詩作，悲傷與雍容一如往昔。不幸像雪崩一樣朝她壓來，為了維持這樣的尊嚴、沉靜和驕傲，需要的不僅僅是一般的堅強而已。[[192]](#192)

閱讀賀拉斯的詩作是保持神志清醒的一個方法。有些作家開始文學研究，或者像科爾內·楚科夫斯基那樣寫兒童文學。還有些人轉向翻譯外國著作，比如帕斯捷爾納克。

帕斯捷爾納克的莎士比亞作品俄譯本具有真正的藝術美感，雖然并不完全忠于原意。他是斯大林最喜歡的詩人，因為太寶貴才免遭逮捕。他對格魯吉亞的愛和翻譯的格魯吉亞詩歌讓這位蘇聯領袖很寵愛他。雖然在莫斯科過著舒適的體面生活，帕斯捷爾納克不得不以另一種方式在恐怖中受苦。對那些他沒能利用自己的影響力予以救助的作家所遭受的苦難，他一直心存愧疚。他一直受一個念頭的折磨，那就是僅僅他自己幸免于難這一點表明，作為一個人他并不高尚——更不用說作為一個俄羅斯傳統下的偉大作家了，那是以十二月黨人為榜樣汲取道德價值的傳統。以賽亞·伯林在1945年曾見過帕斯捷爾納克幾次，后來回憶道，“他說著說著總會回到這個話題上，然后喋喋不休地否認自己能夠與當局達成妥協，每一個認識他的人應該都不會認為他在這個問題上是有罪的”。[[193]](#193)

帕斯捷爾納克拒絕參加作家協會召開的批判阿赫瑪托娃和左琴科的會議。為此他被開除出了作協主席團。他前去拜訪阿赫瑪托娃，給了她一些錢。這可能導致他被《真理報》批判為“異類”以及“脫離蘇聯實際”。[[194]](#194)在戰時滿是樂觀情緒的帕斯捷爾納克被舊體制擊垮了。他退出了公共視線，全力完成他視為留給世界遺言的杰作：《日瓦戈醫生》。這部小說的背景是混亂可怕的俄國革命與國內戰爭時期，主題是保存以日瓦戈醫生為代表的舊知識分子的重要性——這絕非巧合。在很多方面，主人公的弟弟葉夫格拉夫這個奇怪的角色——他對革命黨人有些影響，而且經常給正確的人打個電話就救了他哥哥一把——正是作者本人希望扮演的那種救世主角色。帕斯捷爾納克認為這部小說是他最偉大的作品（比他的詩作重要得多），是散文體的《圣經》，而且他決心要讓盡可能多的讀者看到它。他一開始想在雜志《新世界》上刊登，結果一再拖延，后來還被退稿，于是他決定在國外出版，這是他最后一次反抗蘇維埃政權的行動。[§§§§§§§§§§§](#SSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSS_1)

肖斯塔科維奇找到了另一種方式來保護自己的神智。1948年，他在莫斯科和列寧格勒音樂學校的教職被取消了，他的學生也被迫為曾師從這位“形式主義者”而悔過。因為害怕家里人受牽連，肖斯塔科維奇在4月的一次作曲家大會上承認了自己的“錯誤”：他保證會創作那些“人民喜愛而且聽得懂的”音樂作品。肖斯塔科維奇一度考慮過自殺。他的作品從音樂會的保留節目單上被撤了下來。但就像以前一樣，他在電影中找到了避難所和出路。

1948—1953年間，肖斯塔科維奇為至少7部電影創作了配樂。[[195]](#195)“它讓我有了飯吃，”他在給朋友伊薩克·吉利科曼的信中說，“但卻讓我非常疲憊。”[[196]](#196)他告訴作曲家同行說，這是“令人討厭的”工作，他“只在極度困窘中”才會去做。[[197]](#197)他需要從這苦力工作中得到的每一分錢。但是他也必須表明他參與到“黨的創造生活”中。他在這些年創作的配樂中，有5部榮獲斯大林獎，他為《易北河兩岸》（1948）創作的兩首歌曲還成了大熱門，銷路很好。于是這位作曲家自己的政治名譽有所恢復，而家人也有了基本的生活保障。

但是在這期間，肖斯塔科維奇一直在秘密地“為抽屜創作”。有一些是諷刺性的，比如說《小天堂》——亦稱《西洋鏡》，這是一部創作于日丹諾夫時期的康塔塔諷刺劇（cantata satire），里面的音樂與蘇聯領導人的講話方式相得益彰。這部劇最終于1989年在華盛頓首次上演。[¶¶¶¶¶¶¶¶¶¶¶](#PPPPPPPPPPP_1)為了挽救自己的神智，肖斯塔科維奇比任何其他藝術家都更多地（在心中）放聲大笑：這就是他如此喜歡果戈理和左琴科作品的原因。但是他在此期間創作的大部分音樂作品都是充滿個人感情的，尤其是猶太主題的音樂。肖斯塔科維奇對猶太人遭受的苦難感同身受。在某種程度上，他甚至采用了猶太人的身份——作為一個作曲家，他會用猶太俚語來表現自己，還在創作中加入猶太旋律。在一次揭秘性的訪談中，肖斯塔科維奇說猶太人音樂讓自己喜歡的地方，就在于它“在悲傷曲調上創造歡樂旋律的能力。為什么一個人會唱歡樂的歌？因為他內心的哀傷”。[[198]](#198)但是運用猶太音樂也是道德上的宣言：它是一位一直以各種形式反抗法西斯的藝術家的抗議。

肖斯塔科維奇第一次使用猶太主題是在《第二鋼琴三重奏》（1944）的最后一個樂章中。這部作品是獻給他最親密的朋友，死于1944年2月的音樂學者伊凡·索拉爾廷斯基。這部作品創作的時候，正值紅軍占領納粹在馬伊達內克（Majdanek）、貝烏熱茨（Belzec）和特雷布林卡（Treblinka）死亡營的消息傳來。隨著斯大林發動了自己的反猶運動，肖斯塔科維奇通過在很多作品中加入猶太主題來表達自己的抗議。聲樂套曲《猶太民間詩選》（1948）是在醫生案件高潮期間，在他的公寓里舉辦的私人演唱會上舉辦的，這是很有勇氣的行為。《第十三交響曲》中有一段安魂曲《娘子谷》——詞作者為詩人葉夫圖申科——是為1941年被納粹殺害的基輔猶太人所作的。幾乎從第三（1946）一直到令人難忘的第八（1961）弦樂四重奏都是猶太主題。公開來說，《第八弦樂四重奏》是獻給“法西斯的受害者”，但肖斯塔科維奇告訴自己的女兒，它實際上是“獻給我自己的”。[[199]](#199)

《第八弦樂四重奏》是肖斯塔科維奇的音樂自傳，是對他的一生和斯大林時代祖國生活的悲劇性總結。在這部滿溢著個人感情的作品中，有四個音符不斷重復（D-E-降C-B）——在德國記譜法中，它們構成了這位作曲家名字的四個字母縮寫（D-S-C-H）。這四個音符就像一曲挽歌，像淚水一樣流下。在第四和第五樂章中，這四個音符被富有象征意義地與工人的革命哀樂《殘酷奴役的折磨》結合到了一起，悲慟之情難以自抑——那首哀樂，正是肖斯塔科維奇為自己而唱。

第七節

1957年10月4日，航天先驅斯普尼克1號上天，人們第一次聽到從太空傳來的聲音。在幾周之后的十月革命40周年紀念日上，斯普尼克2號帶著狗狗萊卡飛入了太空。通過這小小的一步，蘇聯的科學技術似乎突然超越了西方世界。赫魯曉夫很好地利用了這次成功，宣稱它預示著共產主義理念的勝利。之后一年，紅旗就插到了月球表面。1961年4月，尤里·加加林成為第一位脫離地球大氣層的人。

蘇維埃體系的一大標志就是其對科學技術的信念。1945年之后，蘇聯政府開始大量資助科學機構，不僅推動核物理學等有軍事價值的學科的發展，也鼓勵純科學和數學的研究。國家高度重視科學家，將其提升到了與高級工業管理人員和黨干部同等的地位。蘇聯意識形態的內核，就是對人能夠用理性消除人類的苦難和駕馭自然力量的樂觀信念。蘇維埃政權是建立在儒勒·凡爾納和H.G.威爾斯想象中的那種未來景象之上的——他們的作品在蘇聯比在其他任何國家都流行。威爾斯屬于最早一批訪問蘇維埃俄國的西方作家（1919）。他發現，即便在俄羅斯人為國內戰爭荼毒的時刻，列寧仍在克里姆林宮中夢想著太空旅行。[[200]](#200)

俄國有一批自己的科幻巨著，而且與西方不同的是，它們從一開始就是主流文學的一部分。科幻小說是未來社會烏托邦藍圖的競技場，……是俄羅斯文學宏大道德理念的試驗場，就像在陀思妥耶夫斯基的科幻故事《一個荒唐的夢》（1877）中，車爾尼雪夫斯基描繪的通過科學和物質進步達成拯救的幻夢破滅了，這個夢里烏托邦最終與當今地球一般無二：太空天堂很快分裂成由主人和奴隸組成的社會。此時故事敘述者從夢中醒來，發現真正的救贖只有通過基督徒對人類同胞的愛才能達到。

將科學幻想與神秘信仰結合起來是典型的俄羅斯文學傳統，其中通往理想世界的道路往往要借助于對此世及其庸常現實的超越。伴隨俄國革命而來的是啟示錄式科幻作品的一波浪潮。無產階級文化協會創始人之一波格丹諾夫便是其中執牛耳者，他的科幻小說《紅星》（1908）和《工程師梅尼》描繪了公元3000多年的火星共產主義。這種太空的社會主義救贖場景推動了20世紀20年代科幻作品的繁榮，從普拉東諾夫的烏托邦故事一直到阿列克謝·托爾斯泰的暢銷小說《阿愛里塔》（1922）和《加林工程師的雙曲線體》（1926），后者的主題重新回到在火星上為無產階級服務的科學。就像其19世紀的先驅一樣，這些奇幻的文學作品是表達關于科學和良知的宏大哲學與倫理問題的工具。扎米亞京的小說汲取了俄羅斯的傳統，展開對蘇維埃科技烏托邦的人文批判。他的反烏托邦小說《我們》中的很多道德論辯都來源于陀思妥耶夫斯基。這部小說的核心矛盾就是在理性的、無所不包的高技術國家與美麗的浪婦I-330之間展開的，后者對自由的不正常、非理性要求讓這個專制國家受到被推翻的威脅。這個矛盾是《卡拉馬佐夫兄弟》“宗教大法官”篇對話核心的延續：人類對安全和自由的渴望之間永無盡頭的沖突。[\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*](#_374)

科幻小說在20世紀30和40年代基本銷聲匿跡了。社會主義現實主義中沒有烏托邦幻想的空間，也不允許有任何道德上的不確定。當時只有那些吹捧蘇聯科技的科幻小說才沒有被禁。但是20世紀50年代的太空計劃帶來了科幻小說的復興，而且本身是個科幻小說迷的赫魯曉夫也鼓勵作家重返前斯大林時代的傳統。

伊凡·葉夫列莫夫的《仙女座星云》（1957）也許是這一新浪潮中最重要的作品，而且無疑是最暢銷的那種（在蘇聯國內就賣出了2000多萬冊）。故事發生在遙遠的未來——那時地球已經與其他星系聯合為一宇宙文明——一個科學能夠滿足人類一切所需的太空天堂。但是高居其他一切之上的存在目的，是人類對倫理關系、自由、美和創造性的永恒渴求。葉夫列莫夫遭到共產主義的激烈抨擊，說他對精神價值的強調幾近于對蘇維埃政權整套唯物主義哲學的根本挑戰，這是令他們感到不舒服的。科幻作品迅速成為對蘇維埃世界觀進行批判——不管是為了自由、宗教，還是不滿——的重要競技場。在達尼伊爾·格拉寧的《迎著雷雨》中，主人公彼得·卡皮查是一名物理學家，也是一個人文主義者，他理解利用科學達成人類精神目標的需求。“是什么，”他問道，“將人與動物區分開來呢？原子能？電話？要我說，是道德良知、想象力和精神理想。人類的靈魂不會因為你我研究地磁場而變得更好。”[[201]](#201)

斯特魯伽茨基兄弟（阿卡迪和鮑里斯）的顛覆性科幻作品被認為是果戈理風格的當代社會諷刺，也是對蘇聯唯物主義烏托邦意識形態的批判——這很大程度上來源于陀思妥耶夫斯基。這使得他們理所當然得到蘇聯上百萬讀者的歡迎。在書報審查的時代，人們已經習慣將所有文學作品都當作寓言來閱讀。在《本世紀的掠奪者》（1965）中，斯特魯伽茨基兄弟描繪了一個類似蘇聯的未來社會，核子科技讓無所不在的官僚國家掌握了一切權力。由于再也不需要工作或獨立思考，人們變成了快樂的白癡，滿足于物質享受，但他們在精神上已經死去了。同樣的想法也出現在異見作家安德烈·西亞尼夫斯基的《毫無戒備的思想》（1966）中，這是一部譴責科學和唯物主義的格言集，歌頌了俄羅斯的信仰和那種能夠從陀思妥耶夫斯基的作品中直接感受到的、帶著泥土氣息的民族主義。

科幻電影同樣是挑戰蘇聯唯物主義的載體。比如在羅姆的《一年中的九天》（1962）中，一些科學家就原子能產生的倫理問題展開了長時間的爭論。這本來是個挺通俗的一部電影，但他們對整個科學的手段和目的的哲學思考，讓它都有點像陀思妥耶夫斯基筆下的角色討論上帝存在時的情境了。在安德烈·塔可夫斯基的杰作《索拉里斯星》（1972）中，對外太空的探索成為對追求認識自我、愛與信仰的精神征途。太空旅者、科學家克里斯來到遙遠星系的一個空間站，那里的科學家正在研究一顆熊熊燃燒的巨大恒星的神秘再生力量。因克里斯的冷漠而自殺的前愛人哈莉被這顆星的力量復活了——或者說是召喚出的幻象，克里斯因此重新發現自己有愛的能力，于是這次旅途有了更多的個人追尋。哈莉的犧牲（她再次自殺）讓克里斯擺脫了對她的情感依賴，并得以重返地球（地球仿佛是出現在炙熱恒星之外的一片綠洲）。出于懺悔的精神，他跪在父親面前請求他原諒自己的過錯。地球于是成為所有太空旅行最恰當的終點。人類外出探險不是為了發現新的世界，而是為了在太空中找到與地球一樣的地方。在哈莉于太空站中凝視著勃魯蓋爾的畫作《雪中獵者》以幫助自己回憶起之前地球生活的這個場景中，對人文精神的確證以一種奇幻的方式表達了出來。伴著巴赫的《f小調前奏曲》，森林的聲響，羅斯托夫鐘聲齊鳴，攝影機一點一點地在勃魯蓋爾的畫作前移動，仿佛在為我們世界的美麗而欣悅。《索拉里斯星》并不是像斯坦利·庫布里克的《2001太空漫游》那樣嚴格意義上的太空故事，雖然兩者經常被拿來比較。庫布里克電影是站在地球上凝視宇宙，而塔可夫斯基則是從宇宙觀照地球本身。這是一部關于人性價值的影片，每一種基督教——甚至蘇維埃俄國的文化——都能從中發現對它的救贖。

在自己的電影著作《雕刻時光》（1986）中，塔可夫斯基將藝術家比作一名祭司，他的使命就是揭示“不追尋真理的人所看不到的”美。[[202]](#202)這樣的觀點與陀思妥耶夫斯基和托爾斯泰以來的俄羅斯藝術傳統一脈相承，甚至可以再向前追溯到中世紀圣像畫家——比如說塔可夫斯基在自己的《安德烈·盧布廖夫》（1966）一片中贊頌了其生活與藝術的主人公。實際上，塔可夫斯基的電影恰似圣像，注視著它們的視覺美感與象征性的影像——影片中動作的遲緩讓人們不得不如此——就是與藝術家一起進行一次追尋精神理想的征程。“藝術一定要給人希望與信仰”，這位導演寫道。[[203]](#203)他所有電影都是關于尋找道德真理的旅程。就像《卡拉馬佐夫兄弟》中的阿廖沙一樣，安德烈·盧布廖夫也放棄了修道院生活而走入俗世，走到蒙古人統治的俄羅斯同胞之中，按照基督徒的博愛與兄弟之誼生活。“真理在生活中，而不在說教中。準備戰斗吧！”塔可夫斯基說，赫爾曼·黑塞的《玻璃球游戲》（1943）中的這句臺詞“刻在安德烈·盧布廖夫的墓碑上也是再貼切不過”。[[204]](#204)

《潛行者》（1979）的核心也是同樣的宗教主題。根據塔可夫斯基自己的描述，他的這部片意在探討“上帝在人身上的存在”。[[205]](#205)標題中說的那個潛行者指引著一名科學家和一名作家來到了“特別區域”，一片在某種工業災難之后被國家拋棄的超自然荒野。他的形象就是俄羅斯傳統中的“圣愚”。他孤獨一人，生活困苦，在一個所有人都早已不信上帝的社會中飽受鄙視，但是他從自己的宗教信仰中得到了精神力量。他知道“特別區域”的核心就像是棄屋中的空房。但是他告訴旅伴，純正信仰的基礎是對應許之地的信念：它是旅途而非終點。俄羅斯民族的一大特點就是他們對信仰、對相信自身之外的某種東西的渴望，這反映在自果戈理時代以來他們對自身的神秘主義和“俄羅斯靈魂”的理解之中。塔可夫斯基復興了這種民族神話，來對抗蘇維埃政權的價值觀體系及其外來的理性唯物主義觀念。“現代大眾文化，”塔可夫斯基寫道，“正在摧殘人的靈魂，它在人們與關于其存在、關于其作為精神造物的意識的關鍵問題之間豎起了藩籬。”[[206]](#206)他相信，意識到自身的精神存在是俄羅斯可能帶給西方的一大貢獻——他的《鄉愁》（1983）一片中最后的象征性影像就蘊含著這個觀念：一座俄國鄉間小屋被展現在一座毀壞了的意大利大教堂之中。

《索拉里斯星》和《潛行者》這樣的電影出現在勃列日涅夫時代，似乎很不尋常。那是一個所有有組織的宗教活動都受到嚴格限制的時代。但是在蘇聯內部，也有著許多呼喚重返“俄羅斯準則”的不同聲音。其中之一就是文學期刊《青年近衛軍》，這里聚集了俄羅斯民族主義者、保守主義者、俄國教會的捍衛者、新民粹主義者——如“鄉土散文作家”費奧多爾·阿布拉莫夫和瓦倫丁·拉斯普京，是他們發聲的論壇。這些“鄉土散文作家”以懷舊的筆觸描繪了鄉村，并將誠實勞動的農民理想化為俄羅斯靈魂及其在世間使命真正的支撐者。在整個20世紀70年代，《青年近衛軍》都得到黨的高級領導人支持。[††††††††††††](#_375)但是它的文化政治傾向很難說是共產主義的，而且有時它就是反蘇維埃的，比如它反對拆毀教堂和歷史紀念碑，還發表了民族主義畫家伊利亞·格拉祖諾夫飽受爭議的文章，其中公開指責革命斬斷了民族傳統。這份期刊還與俄國教會組織的反對派團體的環境主義運動——該運動在20世紀60年代有幾百萬成員——以及異見知識分子有聯系。在它被《新世界》期刊（因1962年發表索爾仁尼琴的《伊凡·杰尼索維奇的一天》而聲名大噪）攻擊的時候，甚至索爾仁尼琴都來為它辯護。[[207]](#207)在20世紀70年代，俄羅斯民族主義蓬勃發展，同時得到黨員與異見者的支持。當時有多份像《青年近衛軍》這樣的期刊——有些是官方的，其他則是異見分子辦的地下出版物，還有一系列國家組織或自發形成的協會——從文學社到環境主義團體，它們締造了一個支持“俄羅斯準則”的廣大群體。正如地下出版物《人民議會》的編輯在1971年的創刊號中所說：“雖然發生了這么多事情，俄羅斯人依然存在。現在回歸祖國尚未為晚。”[[208]](#208)



“意大利大教堂中的俄羅斯房屋”。安德烈·塔爾科夫斯基導演的《鄉愁》（1983）中的最后一個鏡頭。照片來源：Ronald Grant Archive，London。

那么到最后什么才是“蘇維埃文化”呢？在藝術上，我們能說有一個特殊的蘇維埃風格嗎？20世紀20年代的先鋒藝術從西歐文化中借鑒甚多，實際上是19、20世紀之交現代主義的延續。它是革命的，在很多方面比布爾什維克政權更革命，但是最終卻不見容于蘇維埃國家——它從來不是建立在藝術家的夢想之上。以“無產階級”為基礎建設蘇維埃文化的理念也同樣沒能持續——雖然這個獨一無二的文化觀念才真正是“蘇維埃的”——工廠汽笛是沒法奏出樂音的（而且說到底，到底什么才是“無產階級藝術”？）。社會主義現實主義無疑也是獨特的蘇聯藝術形式，但是它有一大部分是對19世紀傳統的扭曲。最終“蘇維埃”元素沒有為藝術添上一磚一瓦。

格魯吉亞電影導演奧塔·埃索里亞尼回憶起1962年與資深電影制作人鮑里斯·巴爾涅特的一次談話：

他問我：“你是誰？”我說：“一個導演。”……“蘇聯導演，”他糾正道，“你永遠都必須說‘蘇聯導演’。這是一個很特殊的職業。”“在哪些方面呢？”我問。“因為如果你真的變得誠實了——那會讓我很驚訝——你就可以把‘蘇聯’這兩個字去掉了。”[[209]](#209)

第八節

在這樣的廢墟下，我說話，

在這樣的雪崩中，我哭泣，

我仿佛在惡臭的地窖里，

在生石灰中燃燒。

我會在這個冬天隱匿起自己的聲音，

我會將這不朽的門永遠關上，

即使如此，他們還是認出了我的聲音，

即便如此，他們還是再一次相信了我的聲音。[[210]](#210)

安娜·阿赫瑪托娃是一名偉大的幸存者，她的以詩發聲是不可抑止的。1956年列夫從勞改營放回來后，阿赫瑪托娃在她漫長人生的最后10年享受了一段相對安定的時光。她直到去世前都保持著寫詩的能力，這是很幸運的。

1963年，她完成了最后一部名著《沒有主人公的敘事詩》，她從1940年就開始動筆。以賽亞·伯林1945年曾在噴泉宮里聽她讀過這首詩，他將其描述為“她為自己作為一個詩人的一生所作的總結性詩歌，獻給圣彼得堡——這座成為她生命一部分的城市——的過去”。[[211]](#211)在詩中，身居噴泉宮的作者以戴著面具的角色在狂歡節游行的形式，展現了歷史在1913年拋棄了的那一整代她逝去的友人和彼得堡人物。通過創造性的回憶，這首詩保存和救贖了那段歷史。在開篇獻詞中，阿赫瑪托娃寫道：

……因為我的紙張已經不夠，

我就在你的草稿本上書寫。[‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡](#_376)[[212]](#212)

這首詩中暗含許多文學界的人與事，無數的學者都為此大傷腦筋，但這首詩的本質——正如獻詞暗示的那樣——已經在曼德爾施塔姆一首禱文般的詩歌中得到了預示，阿赫瑪托娃在自己詩中的第三章題詞中還引用了一段：

我們將在彼得堡重逢，

仿佛我們把太陽埋在那里，

然后我們將第一次念出

那個幸福的、沒有意義的詞。

在蘇維埃的夜晚，在絲絨似的黑暗中，

在漆黑的絲絨似的空虛里，那些幸福的女人

她們可愛的眼睛仍在歌唱，

不朽的鮮花仍在盛放。[§§§§§§§§§§§§](#SSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSS_1)[[213]](#213)

阿赫瑪托娃的《敘事詩》是為列寧格勒死難者所作的安魂曲。這種緬懷是神圣的行為，在某種意義上是對曼德爾施塔姆祈禱的回應。但是這首詩也是一曲將過去復活的歌，是那種精神價值的文字化身——它讓這座城市的人民能夠忍受的夜晚，并在彼得堡重逢。

1966年3月5日，阿赫瑪托娃在莫斯科的一家療養院中安詳地故去了。她的遺體被送到前舍列梅捷夫救濟院的太平間。這座救濟院是為紀念普拉斯科維婭而修建的，她在那里同樣接受著俯視著噴泉宮大門的格言的守護：“上帝善存一切。”成千上萬的人參加了她在列寧格勒舉行的葬禮。整場追思彌撒中，巴洛克風格的圣尼古拉大教堂中涌進了無數人，進不去的人就站在大街上，人人都在虔誠地默哀。這座城市的百姓向這位市民致以最后的敬意，她在其他人不得不保持沉默的時候，用自己的詩表達了他們的心聲。阿赫瑪托娃曾與她的同胞同在“我的人民不幸而在的地方”。現在他們與她同在。在送葬隊伍穿過彼得堡來到科馬羅沃墓地的路上，人群在噴泉宮前停留了片刻，這樣她就能和它作最后的告別。

注釋

[\*](#_305)　在第一次世界大戰爆發之后，為了安撫民眾的愛國情緒，聽起來有德國味的“圣彼得堡”被更名為更斯拉夫化的“彼得格勒”。它的這個新名字一直用到1924年列寧去世，之后再次更名為列寧格勒。——原注

[†](#_306)　譯文出自《愛：阿赫馬托娃詩選》，烏蘭汗譯，外國文學出版社1991年版，第57頁。——譯注

[‡](#_307)　Vladimir Piast（1886—1940），真名為Pestovo Vladimir Alekseevich，俄國象征主義詩人、散文作家。——譯注

[§](#SS_12)　譯文出自《愛：阿赫馬托娃詩選》，第76—77頁。——譯注

¶　譯文出自《愛：阿赫瑪托娃詩選》，第55頁。——譯注

[\*\*](#_308)　以賽亞·伯林1945年在噴泉宮與她那次著名的會面中，這位哲學家問阿赫瑪托娃，對她來說，文藝復興是充斥著不完美人類的歷史，還是一個想象世界的完美圖景。“她回答說當然是后者；對她來說，所有的詩歌與藝術都是——以下使用曼德爾施塔姆的表述——某種懷舊的形式，一種對普世文化的渴望，歌德和斯賓格勒說過，正是這種文化幻化成為藝術與思想……”——原注

[††](#_309)　這座房間中有一張刻有“維亞澤姆斯基公爵”的桌子，但它屬于這位詩人的兒子。他兒子1888年在這個房間過世，而他自己則在10年前死于巴登——巴登。——原注

[‡‡](#_310)　就在托洛茨基的兩篇文章發表兩周后，1921年9月，幾百名俄羅斯知識分子被清洗（罪名是“反革命”）。——原注

[§§](#SSSS_12)　“電影眼睛”（Kinok），是1923年蘇聯電影導演吉加·維爾托夫（Dziga Vertov）首創的電影理論。他把攝影機比作人的眼睛，提出鏡頭不僅可以客觀地觀看，還可以主觀地編輯。——譯注

[¶¶](#PP_12)　真實電影（cinéma vérité），最重要的提倡者為法國導演、人類學家讓·魯什（Jean Rouch，1917—2004），其理念鼓勵導演介入拍攝，以蓄意設計的手法刺激被拍攝者另一面的真實。他與法國著名哲學家、社會學家埃德加·莫蘭（Edgar Morin）拍攝的《夏日紀事》（1961）被認為是真實電影最具代表性的作品。——譯注

[\*\*\*](#_311)　弗朗索瓦·德爾薩特（Francois Delsarte，1811—1871），法國聲樂和美學教師；愛彌爾·雅克·達爾克羅茲（Emile Jacques Dalcroze，1865—1950），瑞士音樂家、教育家。——譯注

[†††](#_312)　卡瑪戈（Marie Camargo，1710—1770），18世紀著名芭蕾舞舞蹈家。她改革了芭蕾舞服裝，將女舞者的曳地長裙剪短，促進芭蕾舞肢體美學的輕盈飄逸化，而帶群環的長裙則逐漸退出歷史舞臺。——譯注

[‡‡‡](#_313)　佳吉列夫在沃爾孔斯基離開帝國劇院之后也被解雇了。這意味著他之后在帝國劇院不會再有任何工作機會，所以一定程度上可以說，沃爾孔斯基在俄羅斯芭蕾舞團的建立上也助了一臂之力。——原注

[§§§](#SSSSSS_10)　這個理論與戈登·克雷格（Gordon Craig）將演員視為“高級提線木偶”的概念不無相似之處，但兩者的一個重要區別在于，在克雷格看來，演員的動作是由導演編排的，而在沃爾孔斯基看來，演員應該將這些韻律的驅動內化，以至于他們自己能完全無意識地進行表演。——原注

[¶¶¶](#PPP_10)　一般稱為“通過重疊剪輯進行時間擴展”。——原注

[\*\*\*\*](#_314)　使用蒙太奇的蘇聯電影鏡頭數非常多，比方說《十月》就有3200個鏡頭，而20世紀20年代一般好萊塢電影的鏡頭平均是600個左右。——原注

[††††](#_315)　deus ex machina，希臘戲劇中的機器之神，多在滑稽劇中出現，出現后往往使得事情得到好的轉機。——譯注

[‡‡‡‡](#_316)　生活方式（byt）這個詞來源于動詞byvat，意思是發生。但是從19世紀開始，存在（bytie）以“有意義的存在”的積極含義逐漸成為俄國智識傳統的核心，而byt則越發與“舊”生活方式的消極方面聯系在一起。——原注

[§§§§](#SSSSSSSS_4)　彼得·弗蘭格爾（Pyotr Wrangel），國內戰爭期間南俄地區的白軍領袖。——譯注

[¶¶¶¶](#PPPP_2)　譯文出自《馬雅可夫斯基詩選：上卷》，飛白譯，上海譯文出版社1981年版，第139—140頁。——譯注

[\*\*\*\*\*](#_317)　譯文出自《馬雅可夫斯基詩選》，盧永編選，人民文學出版社1998年版，第452頁。——譯注

[†††††](#_318)　皮利尼亞克最知名的小說為《荒年》（1921）、《黑面包的故事》（1923）和《機器與狼》（1924）。——原注

[‡‡‡‡‡](#_319)　1930年即由上海啟智書局出版（譯名作《士敏土》），譯者董秋斯、蔡詠裳。——譯注

[§§§§§](#SSSSSSSSSS_2)　最著名的例子就是亞歷山大·法捷耶夫。1946年他以《青年近衛軍》獲得了斯大林獎，這是一部關于二戰期間烏克蘭淪陷區地下青年組織的半紀實作品。在出版社批評他低估了黨的領導地位之后，法捷耶夫被迫在小說里加進了新的材料。1951年出版的這個增訂本后來被奉為社會主義現實主義的經典文本。——原注

[¶¶¶¶¶](#PPPPP_2)　譯文出自《個人印象》，以賽亞·伯林著，林振義等譯，譯林出版社2013年版，第198頁。——譯注

[\*\*\*\*\*\*](#_320)　在1938年愛森斯坦的《亞歷山大·涅夫斯基》剪輯的最后階段，斯大林要求看一看粗剪版。這位電影制作人急急忙忙地趕往克里姆林宮，結果忘了一個分本。斯大林很喜歡這部電影，但是因為沒人敢告訴他這不是完整版，于是上映的時候也就缺了這個分本的部分。——原注

[††††††](#_321)　斯大林能夠背誦出片中的大段對話。——原注

[‡‡‡‡‡‡](#_322)　實際上，莫羅佐夫是被人民內務委員會殺害的，之后他們還為了宣傳目的處決了37名富農村民，把殺害這個男孩的罪名安在他們頭上。欲了解完整故事，請閱讀Y.Druzhnikov,Informer 001:The Myth of Pavlik Morozov（New Brunswick,1997）。——原注

[§§§§§§](#SSSSSSSSSSSS_2)　陀思妥耶夫斯基為列寧所鄙夷（雖然他也沒讀過），后者有一段對《群魔》——其中有對俄國革命精神的精妙批判——的著名批評，說它是“反動的垃圾”。除了盧那察爾斯基以外，沒有蘇聯領導人希望把他的作品奉為文學經典，甚至高爾基也不想要他。因此在20世紀30年代，他的書印數很少，在1938—1941年間不過賣出了大約10萬冊。與此相比，托爾斯泰的書則賣出了500萬冊。只是在赫魯曉夫的解凍運動之后，陀思妥耶夫斯基的作品才開始增印。1956年為紀念其去世75周年出版的十卷本《陀思妥耶夫斯基作品集》印了30萬冊——但以蘇聯標準來看，這還是相當少的。——原注

[¶¶¶¶¶¶](#PPPPPP_2)　Arkhip Kuinji（1842—1910），19世紀俄國風景畫家，巡回展覽畫派的重要成員。列賓稱他為“善繪詩意光輝的藝術大師”。——譯注

[\*\*\*\*\*\*\*](#_323)　比如說，在1952年出版的三卷本《斯塔索夫作品集》前言中，蘇聯的編輯驚人地宣稱“本書材料選取的原則，是由我們要展現斯塔索夫對帝國主義學院派的世界主義的斗爭這一點決定的。在19世紀的帝國主義學院派中，充斥著鼓吹‘為藝術而藝術’的先知、唯美主義、形式主義和藝術的墮落”。——原注

[†††††††](#_324)　晴朗李寒譯，有刪改。——譯注

[‡‡‡‡‡‡‡](#_325)　晴朗李寒譯。——譯注

[§§§§§§§](#SSSSSSSSSSSSSS_2)　判決后來改成在諾里爾斯克集中營勞改5年。——原注

[¶¶¶¶¶¶¶](#PPPPPPP)　野里譯，見https://www.douban.com/note/353275355/，下同。——譯注

[\*\*\*\*\*\*\*\*](#_326)　亞歷山大·涅夫斯基（Alexander Nevsky，1220？——1263），13世紀諾夫哥羅德大公，曾擊退瑞典人和日耳曼人的侵犯，并對來勢洶洶的蒙古征服者采取懷柔政策，保持了俄羅斯的統一。——譯注

[††††††††](#_327)　德米特里·頓斯科伊（Dmitry Donskoi，1350—1389），莫斯科大公，1380年在頓河流域的庫里科沃擊敗金帳汗國，打敗了蒙古人不可戰勝的神話。“頓斯科伊”意為頓河英雄。——譯注

[‡‡‡‡‡‡‡‡](#_328)　庫茲馬·米寧（Kuzma Minin，？——1616）和德米特里·波扎爾斯基（Dmitry Pozharsky，1577—1642）是俄羅斯民族英雄。米寧本為下諾夫哥羅德的肉商，在17世紀初俄羅斯政局動蕩的“混亂時期”挺身而出，組織了對抗波蘭侵略者的民間武裝，邀請忠于沙皇的貴族波扎爾斯基公爵率領，1612年收復了莫斯科。紅場前有兩人的塑像。——譯注

[§§§§§§§§](#SSSSSSSSSSSSSSSS)　亞歷山大·蘇沃洛夫（Alexander Suvorov，1729—1800），俄國著名統帥和軍事思想家，曾參加七年戰爭、兩次俄土戰爭和對波蘭的進軍等60多次戰役，取得了全勝的戰績。著有軍事學名著《制勝的科學》。——譯注

[¶¶¶¶¶¶¶¶](#PPPPPPPP)　譯文出自《個人印象》，譯林出版社2013年版，第196頁。——譯注

[\*\*\*\*\*\*\*\*\*](#_329)　阿赫瑪托娃很少錯過肖斯塔科維奇作品的首演。1957年在《第十一（1905）交響曲》首演之后，她將這部洋溢著希望的革命樂章——評論家批評說它缺少趣味（當時正是赫魯曉夫的解凍時代）——比作“飛過可怕黑色天空的白色鳥兒”。第二年她將自己在蘇聯出版的一部詩集“獻給德米特里·德米特里耶維奇·肖斯塔科維奇，我是聽著他的樂章生活的”。1961年兩人終于見面了。“我們相對無言了有20分鐘。那太美妙了。”阿赫瑪托娃回憶說。——原注

[†††††††††](#_330)　阿拉姆·哈恰圖良（Aram Khachaturian，1903—1978），蘇聯亞美尼亞族作曲家，其音樂的新民間音樂風格（neo-folkloristic style）和戲劇化的浪漫主義特色，使其與肖斯塔科維奇、普羅科菲耶夫一起被譽為蘇聯音樂三巨頭。代表作《斯巴達克斯》、《加雅涅》（曾于斯坦利·庫布里克的電影《2001太空漫游》作為配樂，其中包含著名的《馬刀舞曲》）等。——譯注

[‡‡‡‡‡‡‡‡‡](#_331)　斯維亞托斯拉夫·里赫特（Sviatoslav Richter，1915—1997），德裔蘇聯大鋼琴家。一位極具天分、特立獨行、有創造力的人物。自學成才，終身未入黨，直到1960年才獲準訪問美國，在卡內基音樂廳的演出場場爆滿。可參看Bruno Monsaingeon,Sviatoslav Richter:Notebooks and Conversations（2001）。——譯注

[§§§§§§§§§](#SSSSSSSSSSSSSSSSSS)　麗娜·普羅科菲耶夫被判處在西伯利亞做20年苦工，1957年獲釋。她多年為自己作為未亡人的權利而奔走，最終于1972年被允許回到西方，1989年死于倫敦。——原注[麗娜·普羅科菲耶夫應是在1948年因間諜罪名被捕，那時她試圖給西班牙的母親匯錢。——編注]

[¶¶¶¶¶¶¶¶¶](#PPPPPPPPP)　普羅科菲耶夫1939年的歌劇《謝苗·科特科》由他、愛森斯坦和梅耶荷德通力合作。在蘇德協定簽署之后，次年愛森斯坦導演的《女武神》在莫斯科大劇院上演。——原注

[\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*](#_332)　譯文出自《個人印象》，以賽亞·伯林著，林振義等譯，譯林出版社2013年版，第226頁。——譯注

[††††††††††](#_333)　烏蘭汗譯，譯文來自網絡。——譯注

[‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡](#_334)　她后來要求從她的詩集中刪掉這首詩。——原注

[§§§§§§§§§§](#SSSSSSSSSSSSSSSSSSSS)　斯大林的父親是被一把包在棉襖里的斧頭殺害的。兇手可能是在1900年代為沙皇秘密警察工作的一位亞美尼亞罪犯，16年后的1922年，斯大林下令將其處死。——原注

[¶¶¶¶¶¶¶¶¶¶](#PPPPPPPPPP)　甚至斯大林自己的兩位姻親——安娜·瑞登思（Anna Redens）和奧爾加·阿利盧耶娃（Olga Allilueva）也因為猶太血統而被捕。在向女兒解釋她的兩位姨母被捕原因的時候，斯大林說：“她們知道的太多了，還四處去說。”——原注

[\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*](#_335)　尼古拉·馬爾（Niko Marr，1865—1934），格魯吉亞歷史學家、語言學家。1910年代因提出關于語言起源的雅弗理論而知名，他聲稱高加索地區的南高加索語系與中東地區的閃米特語族相關。——譯注

[†††††††††††](#_336)　這些著名醫生中有一位是以賽亞·伯林的叔叔利奧，他被指控在他侄子1945年訪問莫斯科時，趁機把克里姆林宮的秘密傳遞給英國人。在經歷了嚴刑拷打和自殺未遂之后，他“承認”當過間諜。他在牢里待了一年，1954年斯大林死后不久就被釋放了。剛出獄后他身體還很虛弱，有一天在街上看到一個曾拷打過他的人，心臟病發作去世。——原注

[‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡](#_337)　所有蘇聯公民都有蘇聯護照，但是護照里有一欄是“民族”（種族）。——原注

[§§§§§§§§§§§](#SSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSS)　《日瓦戈醫生》于1957年在意大利首次出版，而且后來被走私進了俄國。它是一本國際暢銷書，帕斯捷爾納克在1958年還獲得了諾貝爾文學獎。但是在作家協會的壓力和蘇聯報刊對他的譴責之下，他被迫拒絕接受。帕斯捷爾納克死于1960年。——原注

[¶¶¶¶¶¶¶¶¶¶¶](#PPPPPPPPPPP)　我們并不完全清楚肖斯塔科維奇于何時創作了《小天堂》。它的草稿似乎可以追溯到1948年，但是由于一直害怕抄家，他不大可能在斯大林死前全部完成。——原注

[\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*](#_338)　扎米亞京的小說《我們》的題目可能至少部分來源于陀思妥耶夫斯基，尤其是韋爾霍文斯基對斯塔夫沃金所說的話（出自《群魔》），其中描述了他對未來革命政權的預想（我們應該考慮如何樹立起一座石頭的大廈……我們應當把它建起來，我們，我們自己！）。也許更明顯的是，這個標題可能指的是革命者對集體主義的崇拜（無產階級文化運動的詩人基里洛夫甚至寫過一首題為“我們”的詩）。——原注

[††††††††††††](#_339)　它得到勃列日涅夫手下主管意識形態工作的政治局成員米哈伊爾·蘇斯洛夫的政治庇護。在亞歷山大·雅科夫列夫因《青年近衛軍》的民族主義傾向和對宗教的強調而抨擊其為反列寧主義時，蘇斯洛夫成功地把勃列日涅夫爭取到期刊一邊。雅科夫列夫被黨的宣傳部辭退。1973年，他被驅逐出中央委員會，出任蘇聯駐加拿大大使（卸任后成為戈爾巴喬夫的意識形態主管）。——原注

[‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡](#_340)　阿赫瑪托娃告訴了幾位朋友，這個獻詞是寫給曼德爾施塔姆的。在娜杰日達·曼德爾施塔姆第一次聽她讀這首詩，并問她獻詞是為誰而作的時候，阿赫瑪托娃“略帶慍怒”地回答：“你覺得我能在誰的草稿本上寫東西？”——原注

[§§§§§§§§§§§§](#SSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSS)　黃燦然譯。——譯注

# 第八章　俄羅斯在海外

伊戈爾·斯特拉文斯基與維拉·斯特拉文斯基于1962年9月21日抵達莫斯科舍列梅捷夫機場。由伊戈爾·斯特拉文斯基與維拉·斯特拉文斯基復制，出自《影像集：1921—1971》（London:Thames Hudson,1982）。



第一節

我的鄉愁啊！這早已

顯露原形的煩心事。

我反正到哪都一樣——

在任何地方都孤零零。

提著一只粗糙的籃子，

沿著坑洼的石路回家，

走向不知是否屬于我的屋子，

它已被用作醫院或兵營。

我反正都一樣——在某些人中間，

像被捕獲的獅子般豎起鬃毛，

從某些人群中被推搡出來，

順乎必然地回到自身。

回到感情的個體之中。

像離開冰天雪地的北極熊——

無法生存（我也不再努力！）

受盡屈辱——在我全然一樣。

我不會陶醉于祖國的語言，

也不會陶醉于它乳白的召喚。

是用什么語言而不為路人

理解——在我全然無所謂！

（貪婪地吞噬報紙的讀者，

和擠奶工人混淆在一起）

他屬于20世紀的人

至于我——屬于所有的世紀。

遲鈍的人，像林蔭道上

豎立，木頭般的人——

在我都一樣，我都無所謂，

不過，最無所謂的，也許是——

都比不上親切的往日。

仿佛有只手，從我這兒，

抹去了所有標志、所有日期：

那在某處誕生的靈魂。

就這樣，我的故鄉無法

保護我，那最能干的偵探——

來回搜遍了整個靈魂！

根本找不到與生俱來的胎記！

我感到所有屋子都陌生，所有的

廟宇都空蕩蕩，反正都無所謂。

但是，倘若在道路旁——出現

灌木叢，尤其是山楂樹……[\*](#_392)[[1]](#1_9)

山楂樹勾起了流亡中的詩人，瑪琳娜·茨維塔耶娃的痛苦回憶。它提醒著她久已逝去的在俄國的童年，還有那天生的“胎記”，那是她在這假裝對祖國無所謂的詩句下掩藏不了也偽裝不了的。從涉足詩壇之初，茨維塔耶娃就將山楂樹當作她孤獨的象征：

山楂樹的果實紅起來了，

它的葉子落下了，我出生了。[[2]](#2_9)

從這些聯想中，鄉愁成了流亡者心中的故鄉。鄉愁是對具體之物的想往，而不是對抽象的祖國的熱誠。對納博科夫來說，“俄羅斯”存在于夢回兒時在家族莊園里度夏的情景：在樹林里采蘑菇、捕蝴蝶，還有腳踩在雪上吱吱的聲音。對斯特拉文斯基來說，它是兒時在彼得堡聽到的種種聲音：卵石路上的馬蹄和車輪、街邊小販的吆喝聲、圣尼古拉大教堂的鐘聲，還有馬林斯基劇院中的嘈雜聲，最初他正是在那里與音樂結緣。同時，茨維塔耶娃父親位于莫斯科三塘胡同（Three Ponds Lane）的房子也能喚起她的“俄羅斯”心象。這座房子在1918年的嚴冬被拆毀當了柴火。但是在經歷了近20年的流亡生涯，她1939年回國時，發現自己最愛的山楂樹生長一如往昔。這棵樹是她的“俄羅斯”中僅存之物，她乞求阿赫瑪托娃不要告訴別人它的存在，除非“他們自己發現并把它砍倒”。[[3]](#3_9)

茨維塔耶娃回到斯大林治下的俄羅斯，這背后有很多因素，但最重要的是她渴望踏上俄羅斯的土地來感受它。她需要那棵山楂樹在身邊。她的回國是自己長期痛苦掙扎的結果。就像大部分流亡者一樣，她被故土的兩個不同概念所撕裂。一個是那個“你內心深處的俄羅斯：它的文字、文學，還有所有俄羅斯詩人都能感到自己是其中一份子的文化傳統”。[[4]](#4_9)這個內心的俄羅斯不受任何地域局限。“一個人可以身處俄羅斯之外，而在內心中依然擁有它。”茨維塔耶娃對作家羅曼·古爾[†](#_393)解釋道。那是一個可以“在任何地方都生活于其中的”國度。[[5]](#5_9)霍達謝維奇1922年移居柏林時說：“這個‘俄羅斯’就蘊含在普希金的作品中，可以‘裝進一個口袋里’。”

我擁有的一切就是八本薄薄的書，而我的祖國就在其中。[[6]](#6_9)

另一個俄羅斯就是那片土地本身——依然有著家的回憶的地方。不管她再怎么說無所謂，茨維塔耶娃還是無法抵抗它的吸引力。就像不在身邊的情人一樣，它的存在就足以讓她痛苦。她懷念那廣闊的風景，懷念用俄語交談，而這在內心交織的聯想正激勵著她的創作。

1917—1929年間有300萬俄國人逃離故土。他們組成了一個從中國東北延伸到加利福尼亞的影子國度，其中俄國文化生活的主要中心是在柏林、巴黎和紐約。這是一個已經消逝的世界的殘余：以前的沙皇顧問和政府高官靠變賣最后的首飾過活，以前的地主現在當起了服務生，破產的商人進了工廠做工，而那些戰敗的白軍軍官白天撰寫聲討白軍領袖鄧尼金將軍過錯的回憶錄，晚上則去開出租車。舍列梅捷夫等大家族分崩離析，成員也四散逃命。舍列梅捷夫家族的長支與謝爾蓋伯爵一起于1918年出國去了巴黎，后來又赴紐約。但是其他人則逃到南美洲、比利時、希臘和摩洛哥。

柏林首先成為僑民的重要中心。它天然地處在俄羅斯與歐洲的十字路口上。第一次世界大戰后的經濟危機與馬克的巨幅貶值，使得那些帶著珠寶和西方貨幣到來的俄國人生活成本相對較低，而且在破產的中產階級居住的郊區，很容易找到寬敞且廉價的公寓。作為新經濟政策的一部分，蘇俄政府于1921年取消了對出境簽證的控制。德國是當時唯一一個與蘇俄有外交和貿易聯系的歐洲大國。當時德國還在為戰爭付出代價，不僅要繳納賠款，還受到西方戰勝國強加的貿易禁運，于是它希望蘇俄能成為自己的貿易伙伴和外交盟友。在20年代初，有50萬俄國人涌入德國首都柏林的夏洛滕堡（Charlottenburg）和其他西南郊區。柏林人給城市的主要商業街選帝侯大街起了個諢名“涅瓦大街”。柏林有自己的俄國咖啡館、俄國劇院、俄國書店和俄國歌舞夜總會。至于在郊區，俄國的一切就應有盡有了：俄國理發店、俄國雜貨商、俄國當鋪，還有俄國古董店。那里甚至還有個俄國交響樂隊和俄國足球隊（年輕的弗拉基米爾·納博科夫當守門員）。[[7]](#7_8)

柏林是俄國流亡群體無可爭議的文化首都。那里的音樂異彩紛呈：斯特拉文斯基、拉赫瑪尼諾夫、海菲茲、霍洛維茨和內森·米爾斯坦隨時可能同臺獻藝。在茨維塔耶娃1922年到來的時候，俄國先鋒派中一些最杰出的文學天才都已經在柏林當了寓公（霍達謝維奇、納博科夫、貝蓓洛娃、雷米佐夫）。這座城市有數量驚人的86家俄語出版商——輕松超過了德語出版商的數量——其發行的俄語報紙在全世界銷售。[[8]](#8_8)

對高爾基、別雷、帕斯捷爾納克、阿列克謝·托爾斯泰和伊利亞·愛倫堡等還沒下定決心在蘇俄還是西方扎根的作家來說，柏林也是他們中途停留的地方。它成為來自蘇聯的作家、西方的文學同行，還有已經建立起來的俄國流亡群體的會面之地。柏林的出版成本非常低，若干蘇聯出版社和期刊都在這座德國首都設立了辦事處。在20世紀20年代，柏林的俄羅斯群體中還沒有形成蘇維埃文化與流亡文化的明確分隔。這座城市是左翼先鋒派的中心，在1917年之后，認為蘇維埃俄國與流亡者共享同一種俄羅斯文化的意見占主流。這樣的想法在其他流亡者聚集地一般是不被接受的。但是柏林不一樣——作家一度可以在莫斯科與柏林之間自由往來。然而在20年代中期，有一群被稱作“路標轉換”（Smena vekh）的流亡者發起永久返回蘇聯的運動，并在蘇聯支持下創立了自己的期刊《黎明》，從此氛圍就變了。1923年是轉折點，歷史小說家阿列克謝·托爾斯泰回到莫斯科，此事在柏林引發了流言蜚語。僑民群體迅速左右兩極分化，一派希望與蘇聯祖國建起溝通的橋梁，而另一派則想將橋梁燒毀。

20世紀20年代中期，德國馬克的幣值穩定下來，經濟也開始恢復，于是對俄國流亡者來說，柏林突然住不起了。當地的俄國人紛紛去往歐陸其他地方，人口減少了一半。茨維塔耶娃和她的丈夫謝爾蓋·艾伏隆去了布拉格，以便他能在查理大學學習。布拉格是當時俄羅斯研究中心之一。捷克斯洛伐克的首任總統馬薩里克（Masaryk）就是一位研究俄國的知名學者。捷克人很歡迎這些“白俄”，將他們視為斯拉夫同胞以及俄國內戰中的盟友。1918年，有一支捷克民族主義者組成的部隊站到了反布爾什維克一邊，希望能讓俄國重新加入與同盟國的戰爭。[‡](#_394)當年捷克斯洛伐克獨立建國，布拉格政府甚至給艾伏隆這樣的俄國學生發放了獎學金。

1925年，茨維塔耶娃和艾伏隆移居巴黎。如果說柏林是海外俄國人的文化中心，那么巴黎就是它的政治首都。戰后的凡爾賽會議吸引了俄羅斯出逃的各主要黨派人士和政府代表。到20年代中期以前，巴黎成為政治陰謀的溫床，各種各樣的俄國黨派和運動都在爭取西方政府的關注，以及獲得那些想要定居于此的俄國流亡富豪的支持。茨維塔耶娃、艾伏隆和兩個孩子，住在維克多·切爾諾夫的前妻奧爾加·切爾諾娃的狹小公寓中。維克多領導過社會革命黨多年，還擔任過短命的1918年1月被布爾什維克解散的立憲會議的主席。在達魯街（Rue Daru）周圍形成的“小俄羅斯”中，艾伏隆一家經常會碰到俄國革命的其他末路英雄：第一屆臨時政府總理李沃夫親王、外交部長米留科夫，還有另一位總理，年輕而活躍的亞歷山大·克倫斯基——在那個命定的1917年夏天，茨維塔耶娃曾將他比作自己的偶像波拿巴。

他臥倒在地圖上，

卻沒有入眠。

那就是我們祖國的波拿巴。[[9]](#9_8)

到20年代末，巴黎已經無可爭議地成為俄國僑民在歐洲的中心。隨著俄國人在大蕭條中從希特勒治下的德國前往法國首都，它的地位得到了確認。在巴黎第十六區的咖啡館中，巴黎俄國人的藝術與文學生活非常繁榮，那里有岡察洛娃和她的丈夫米哈伊爾·拉里奧諾夫，有貝諾瓦、巴克斯特和亞歷珊德拉·埃克斯特等畫家，有斯特拉文斯基和普羅科菲耶夫等作曲家，還有蒲寧、梅列日可夫斯基以及妮娜·貝蓓洛娃和她的丈夫，1925年從柏林搬來的霍達謝維奇等作家。

大多數流亡者都認為，1917年10月過后俄國就不復存在了。斯特拉文斯基經常說，他開始流亡的時候并沒有覺得是“與俄國永別了”。[[10]](#10_8)茨維塔耶娃在她寫于20世紀30年代初的詩作《給兒子的詩》中做出結論，她再也沒有可以回歸的俄羅斯祖國：

手持燈火在這個月下的世界

尋尋覓覓。

那個國家不存在了

不在地圖上，也不在太空里。

飲盡這杯酒吧：

杯底都在閃著光！

你如何能夠回到

夷為平地的家？[[11]](#11_8)

俄國海外流亡詩作的一個中心主題，即俄國只是一個視覺上的錯覺，是某種像童年記憶一樣已經消逝的東西。正如格奧爾基·伊凡諾夫所說的：

俄國是歡樂的，俄國到處都是光明。

抑或俄國已經在夜幕中消失。

在涅瓦河上，太陽不會落下，

普希金在我們的歐洲城中永不死去，

再也沒有彼得堡，也沒有莫斯科的克里姆林——

只有曠野和曠野，雪以及更多的雪。[[12]](#12_8)

對茨維塔耶娃來說，俄國的幻影是她對三塘胡同已經拆毀的家逐漸褪色的記憶。對納博科夫來說，它是騎車去維拉莊園的夢境，別人總是保證說繞過下一個彎就是了——結果從來不是。[[13]](#13_8)納博科夫在《說吧，記憶》（1953）中，動人地描繪了這種童年往事一去不回的鄉愁。被迫與兒時腳下的那塊土地分離，就是眼睜睜看著自己的過去消逝成為神話。

茨維塔耶娃的父親是莫斯科大學藝術史教授伊凡·茨維塔耶夫，他也是莫斯科美術博物館（現為普希金造型藝術博物館）的首任館長。就像普希金的《葉甫蓋尼·奧涅金》中的塔季揚娜一樣，茨維塔耶娃這位年輕的詩人也生活在書的世界里。“我這到處都是手稿。”[[14]](#14_8)普希金和拿破侖是她最早傾心愛慕的對象，她在現實生活中愛上的人（男女都有），不少很可能不過是她文學理想的投射而已。她稱這些情事為“文學戀愛”——包括詩人勃洛克、別雷、帕斯捷爾納克和曼德爾施塔姆。沒人說得清在她心中這種激情到底有多強烈。艾伏隆是例外——在她悲劇的生命中，他是唯一一個與她有長期親密接觸的人，她不能沒有他。茨維塔耶娃對被需要的渴望是如此不顧一切，以至于她準備好為他犧牲自己的生命。1911年的暑假，他們在克里米亞相遇了，那時他還在上學，而她則快要畢業。艾伏隆是一位英俊的年輕人——細瘦的臉頰上有大大的眼睛——他就是她眼中的“波拿巴”。兩人都對革命的理念有著浪漫的感情（艾伏隆的父親是地下革命黨的激進分子）。但是在革命最終到來的時候，他們都站到白軍一邊。茨維塔耶娃厭惡集體主義的精神狀態，在她看來這種精神會把個人踏倒在腳下。當艾伏隆離開莫斯科去參加俄羅斯南部鄧尼金的部隊時，她將他描繪為自己的英雄：

白衛軍：俄羅斯勇氣的戈耳狄俄斯之結。

白衛軍：俄羅斯民歌中的白色蘑菇。

白衛軍：夜空中永遠閃爍的白星。

白衛軍：反基督者肋骨中的黑色指甲。[[15]](#15_8)

在接下來的5年里，也就是1918—1922年之間，這對年輕夫婦彼此分離。茨維塔耶娃保證，如果兩人都在內戰中活了下來，那么她會“像狗一樣[忠實地]”跟隨艾伏隆，追隨他去天涯海角。當艾伏隆在南方為鄧尼金的軍隊奮戰時，茨維塔耶娃留在莫斯科。每天她都要爭取面包和燃料，這讓她過早地衰老。在這些年中與她成為密友的謝爾蓋·沃爾孔斯基公爵回憶說，她生活在“冰冷的房子里，有時還沒有燈光，家徒四壁……小阿莉亞睡在簾子后面，周圍滿是自己的畫……骯臟的壁爐里沒有燃料，電燈也熄滅了……街上的陰冷侵入房中，仿佛它們才是這里的主人”。[[16]](#16_8)看到人們不顧一切地尋找食物的景象，茨維塔耶娃認識到革命會讓人們變得野蠻。在她看來，普通民眾似乎已經失去了對人類特有尊嚴與柔情的感知。雖然她熱愛俄羅斯，但是新現實讓她不得不開始考慮移居國外。1920年，她的小女兒伊琳娜死了，這對她是災難性的打擊。“媽媽再也不能忘卻孩子會活活餓死這個念頭。”她的大女兒阿莉亞后來寫道。[[17]](#17_8)伊琳娜的死讓她更強烈地想要和艾伏隆在一起。1920年秋天，戰敗的白軍向南撤退到克里米亞，在那里蜂擁上船逃離布爾什維克，此后一直沒有任何他的音訊。她說，如果他不在人世了，她也無法獨活。最后，艾伏隆被發現在君士坦丁堡。她于是離開莫斯科到柏林與他會合。

茨維塔耶娃將離開俄國描述為一種死亡，是靈魂與肉體的分離，而且她害怕在離開鄉音故土之后，自己會喪失寫詩的能力。在啟程離開莫斯科之前，她寫了一封信給愛倫堡，信中說：“在這里，穿著破爛的鞋是不幸的或是英勇的，而在那里則是一種恥辱。人們會把我當成乞丐，把我趕回我逃離的地方。如果是這樣的話，我就上吊自殺。”[[18]](#18_7)

離開俄羅斯讓茨維塔耶娃更關注民族主題。在20世紀20年代中，她寫了大量的思鄉詩。其中最好的都收錄在《離開俄羅斯以后》（1928），這是她生前出版的最后一本書：

我向俄羅斯的裸麥，

向比女人還高的玉米地致以問候。[[19]](#19_7)

她越發轉向散文（“流亡生活讓我變成了散文家”[[20]](#20_7)），寫了一系列感人至深的文章回憶自己失落了的俄羅斯。“我想要將整個世界復活，”她對一個流亡者說，“這樣所有人就應該不會白活了，我也因此沒有白白活著。”[[21]](#21_7)在《我的普希金》（1937）這樣的文章中，她渴求的是構成了自己心中那個昔日俄羅斯的文化傳統。她在《我的鄉愁啊》中寫道，自己感覺像

遲鈍的人，像林蔭道上

豎立，木頭般的人[[22]](#22_7)



謝爾蓋·艾伏隆與瑪琳娜·茨維塔耶娃，1911年。現由維多利亞·史懷澤收藏。

作為一個藝術家，她感到離開普希金開創的那個文學團體之后，自己成為了一個孤兒。

于是她熱烈地，甚至像女兒一樣，被謝爾蓋·沃爾孔斯基所吸引，這位被迫于1921年逃離蘇俄的藝術體操理論家和前帝國劇院總監，在巴黎成為流亡者出版物上卓越的戲劇評論家。他在歐洲和美國的眾多大學里發表關于俄國文化史的演說。但是讓他對茨維塔耶娃有如此大吸引力的，是他與19世紀文化傳統的聯系。公爵是那位著名的十二月黨人的孫子，他的父親是普希金的密友。他自己也在母親的畫室中見到過詩人秋切夫。沃爾孔斯基家和茨維塔耶娃家也有淵源。正如伊凡·茨維塔耶夫1912年在美術博物館的開幕演講上所說，在莫斯科建立這樣一間博物館的想法，最早就是由這位公爵的嬸祖母季娜伊達·沃爾孔斯卡婭提出來的。[[23]](#23_7)茨維塔耶娃愛上了沃爾孔斯基，不是男女之間那種（沃爾孔斯基幾乎肯定是同性戀），而是以她頑固的文學戀愛方式。在追求幾年無果之后，抒情詩再次自茨維塔耶娃的筆端淌出。在組詩《弟子》（1921—1922）中，她將自己置于一位先知（“父親”）的腳下，他將她與過去的智慧與價值觀聯系起來。她的詩作《致父親》是獻給“我生命中最好的朋友”。她這樣向葉夫根尼婭·奇里科娃描述沃爾孔斯基：“世界上最智慧、最迷人、最神奇、最老派、最有魅力——也是最天才的人。他63歲了。但是當你看到他時，你就會忘了自己的年紀。你會忘記自己生活在哪里，哪個世紀，哪一天。”[[24]](#24_7)

在一個咆哮著

“光榮屬于那些將要出生的人！”的世界中，

有什么向我低訴：

“光榮屬于那些已經出生的人！”[[25]](#25_7)

沃爾孔斯基將自己的《回憶錄》（1923）獻給了茨維塔耶娃——也許是對她把這厚厚的兩大本打出來交給出版商的報償。在她的眼中，他的回憶是已經在1917年斷裂的19世紀傳統的“圣經”。為了紀念這兩本書的出版，她寫了一篇題為《雪松：一份辯護》的文章。題目可能取自公爵的昵稱，因為他在自己最喜歡的一塊土地（今天是1.2萬公頃的一片森林）上種了雪松，那是他家族在坦波夫省鮑里索格列布斯克（Borisoglebsk）的地產。

雪松是所有樹中最高也最直的，它既來自北方（西伯利亞雪松），也來自南方（黎巴嫩雪松）。這正是沃爾孔斯基家族的雙重品格：西伯利亞與羅馬[季娜伊達曾遷居于此]！[[26]](#26_7)

在自己《回憶錄》的前言中，沃爾孔斯基表達了流亡者的痛苦：

祖國啊！一個多么復雜的概念，又是多么難以琢磨。我們愛自己的祖國——有誰不愛呢？但是我們愛的到底是什么？是某個存在過的東西，還是將要存在的？我們愛自己的國家。但是我們的國家在哪里？它只是一片土地嗎？如果我們與這片土地分離，但可以通過想象將其重現，那么我們真的可以說祖國還在嗎？自己真的是在流亡嗎？[[27]](#27_7)

第二節

俄國僑民群體是由其文化遺產凝聚起來的緊密共同體。將1917年后的第一批俄國流亡者團結起來的，是他們希望而且確信自己終將回到俄國的這個信念。他們將自己的處境比作19世紀的政治流亡者，后者移居國外，在相對自由的歐洲與沙皇政權作斗爭，而且最終回到了祖國。由于一直做好回國的準備，他們甚至從來都沒有打開自己的行李箱。他們只承認自己是臨時的流亡者。他們認為自己的使命是保存古老的俄羅斯生活傳統——讓孩子在俄語學校中接受教育，堅持俄羅斯教會的禮拜儀式，還有高舉19世紀俄國文化的價值觀與成就——這樣在回國的時候，他們就能全面恢復這些制度習慣。他們自視為純正俄羅斯生活方式的守護者。

在柏林、巴黎和紐約的“小俄羅斯”，這些僑民創造出了屬于他們的神話，關于1917年之前的“美好俄羅斯生活”。他們回到了一個從未存在的過去——它實際上從來不像這些流亡者想象的那樣美好，或那樣“俄羅斯”。納博科夫將第一代離開蘇俄的流亡者描述為“很難理解的一群人，他們在異國他鄉模仿著一個死掉的文明，那個遙遠如傳說，幾乎像逝去的蘇美爾文明一樣虛幻的，1900—1916年間的圣彼得堡與莫斯科（即使在那時，在20和30年代，它們聽上去就已經遙遠得如同在說公元前1916到公元前1900年）”。[[28]](#28_7)當時在私邸和租用的會所中有不少文學晚會，衰老的女演員發出莫斯科藝術劇院的懷舊回響，而平庸的作家“蹣跚在散文韻律的迷霧中”。[[29]](#29_7)（這些人）午夜會在俄羅斯教堂舉辦復活節彌撒，夏天會去比亞里茨（Biarritz）旅行（“像從前一樣”），周末會在法國南部的契訶夫之家舉辦聚會，這讓人們能夠回憶起早已逝去的俄羅斯鄉間“鄉紳田園”的時代。那些在革命前以外國方式生活或者從來不去教堂的人，當了流亡者以后卻緊緊抱住了自己的本土傳統和東正教信仰。俄羅斯的信仰在海外經歷了一次復興，僑民中經常談論歐洲的世俗信念如何導致了革命，還表現出了一種1917年之前從未出現過的對宗教的謹守。這些流亡者堅持說自己的母語，好像這就保持了自己的人格一般。納博科夫對俄語的掌握要晚于英語，在20世紀20年代初居于劍橋大學時，他非常害怕自己俄語能力下降，決心每天閱讀10頁《達爾俄語詞典》流亡者與東道主之間的敵意使得他們更加強調自己的俄國性。特別是法國人和德國人，他們視俄國人為被戰爭摧殘的寄生于他們經濟之上的野蠻人；而這些俄國人雖然窮困，但總體來說比法國人和德國人讀的書都多，于是認為自己高居這些“小資產階級”之上（據納博科夫說，柏林的俄國人只與猶太人來往）。在《說吧，記憶》的一個段落里仍然能感受到這種態度，納博科夫在其中說他在柏林認識的唯一一個德國人是一位大學生：

他有很好的教養，安靜，戴眼鏡，他的嗜好是死刑……盡管我很久以前就失掉了迪特里希的行蹤，我很可以想象他魚藍色的眼里平靜的滿足，正當他如今（也許就在我寫下這行字的瞬間）給他拍著大腿、捧腹大笑的老戰友們看一大批從未期望過的珍寶——他在希特勒治下拍攝的極其wunderbar（德語“奇妙的，精彩的”）的照片。[§](#SS_15)[[30]](#30_7)

僑民群體極高的藝術才能注定要將他們與自己身處的社會分隔開來。“跟我們周圍的這個或那個國家比，僑民聚居區實際上是一個文化更加集中、思想也更自由的環境。”納博科夫在1966年的一次訪談中回憶道，“有誰會想要離開自由的區內世界，只為了進入外面陌生的世界呢？”[[31]](#31_7)此外，西方知識分子與逃離布爾什維克政權的俄國人之間還有政治隔閡，前者主要是左翼人士。貝蓓洛娃認為“沒有一個知名作家站在我們[僑民]一邊”，實在很難反駁這一點。H.G.威爾斯、喬治·蕭伯納、羅曼·羅蘭、托馬斯·曼、安德烈·紀德、斯蒂芬·茨威格都表示支持蘇維埃政權。而其他人，比如說海明威和布魯姆斯伯里派，基本對蘇聯內外發生的事情毫不關心。

在這樣的孤立環境中，僑民團結在俄羅斯文化的種種符號周圍，將其作為他們民族認同的焦點。文化是他們在這個混亂與毀滅的世界中一個穩定的元素——這是舊俄國留給他們唯一的東西。讓僑民在內部政治紛爭中感到彼此擁有一個共同目的，就是要保存自己的文化遺產。僑民的“小俄羅斯”是他們的心靈家園。他們之為俄羅斯人，不在于屬于那片土地，甚至不在于屬于真實的俄羅斯歷史（俄羅斯歷史上沒有一個時期能讓他們取得共識：因為僑民團體中既有君主主義者又有反君主主義者，既有社會主義者也有反社會主義者）。

在這些社團中，文學成為人們的故鄉，而“重量級”文學刊物是他們主要的機構。這些刊物中既有文學，又有社會評論和政治探討，它們將讀者組織成一個個思想團體，就像1917年它們在俄國所做的那樣。每一個僑民的重要聚集地都有自己的重量級刊物，而每一份刊物又與代表不同政治觀點派別的文學俱樂部和咖啡館聯系在一起。最暢銷的刊物是在巴黎出版的《當代年鑒》，刊名Sovremenny zapiski來自兩份19世紀最負盛名的自由派刊物：《現代人》（Sovremennik）和《祖國紀事》（Otechestvennye zapiski）。它宣示自己的使命是保存俄國文化遺產。這就意味著要主推1917年就已經成名的大人物——比如說伊凡·蒲寧、阿列克謝·雷米佐夫還有（巴黎文學的女王）季娜伊達·吉皮烏斯等作家，這就讓年輕或更具試驗精神的作家很難出頭，比如說納博科夫和茨維塔耶娃。光再版俄羅斯經典著作的需求，已經足以維持幾十家出版社了。[[32]](#32_7)

普希金在海外俄國人中成為領袖般的人物。在沒有任何其他歷史事件能讓所有僑民都統一慶祝的情況下，他的生日成了國慶日。普希金身上有很多讓僑民感同身受的東西：他對俄國歷史的保守自由主義（卡拉姆津式）立場、他因將君主視為對抗革命暴徒的無政府暴力的堡壘而對其持有的謹慎支持、他堅定不移的個人主義與對藝術自由的信念，以及他也被俄羅斯“流放”（離開了莫斯科和圣彼得堡）。也許20世紀最杰出的幾個普希金研究者都來自僑民團體，這并非巧合——其中納博科夫就完成了《葉甫蓋尼·奧涅金》的4卷注釋英譯本。[[33]](#33_7)

在巴黎的僑民中，蒲寧被敬為這種文化遺產的繼承人，是屠格涅夫和托爾斯泰的現實主義傳統在流亡群體中蓬勃的確證。正如蒲寧本人在1924年的一次著名演講中所說，“僑民的使命”就是從墮落的左翼現代派與蘇維埃藝術手中保護這份遺產，來為“真正的俄羅斯”出一份力。作為一個作家，蒲寧成為俄羅斯民族代表是在1917年之后的事。在革命之前，許多人認為他并非第一流的作家：與更受歡迎的先鋒派作家比，他的散文風格顯得沉重而傳統。但是在1917年之后，僑民的藝術價值觀發生了一場革命。他們開始拒斥他們認為與革命黨人有聯系的先鋒文學，而且一旦身處國外，他們就在蒲寧那老派的“俄羅斯美文”中得到了極大的安慰。一位評論家說道，蒲寧的作品是“約柜”，是僑民與已經失落的羅斯之間的“神圣聯系”。甚至身處柏林的高爾基一收到巴黎寄來的蒲寧新作，也會放下所有事情閉關攻讀。作為現實主義傳統的繼承者，高爾基視蒲寧為契訶夫和托爾斯泰那已經斷裂的傳統中最后一位偉大的俄羅斯作家。[[34]](#34_7)蒲寧于1933年榮獲諾貝爾文學獎，他是第一位獲此殊榮的俄國作家。……許多僑民將這次獲獎視為對（文化意義上）真正的俄羅斯在海外這一事實的認可。……還有人將他譽為將引領僑民重返應許之地的“俄國摩西”。[[35]](#35_7)

蒲寧在自己的故事中重現的那個俄羅斯是一個幻想世界。在《割草人》（1923）和《從容的春光》（1924）中，他描繪了一個從未存在的舊俄國鄉村幻象——一片陽光燦爛、有著原始森林與無邊草原的樂土，農民辛勤而快樂地勞作著，與自然以及同自己一同耕種的貴族伙伴和諧共處。這與蒲寧在1910年發表的成名小說《村莊》中以陰暗筆調描寫的腐朽外省形成了鮮明而諷刺的對比。此時的蒲寧已經躲到他早期作品大力抨擊的那種鄉村幻想之中。在流亡生涯里，他的文學使命是將他想象中的俄國鄉村與邪惡的城市進行對照，在那里，古老美好的俄羅斯生活方式遭到敗壞。但是他自己也承認，他描繪的那片土地是“關于過去生活的西天極樂”，是移身于“一種美夢”之中，[[36]](#36_7)而不是流亡者可以回到的那個真實的地方。對遠離故土的藝術家來說，隱遁到幻想的過去也許是一種自然的反應。納博科夫甚至從流亡經歷中獲得了藝術靈感。但是對蒲寧來說，在與故土隔絕的時候寫作是非常艱難的。一個現實主義作家怎么能描述一個不復存在的俄羅斯呢？

流亡很容易產生藝術上的保守主義，它的感情就是追憶與思鄉。甚至斯特拉文斯基也發現自己脫離了《春之祭》——這是他“俄羅斯風格時期”的最后一部重要作品——的超現實主義，巴黎流亡時期他轉向類似巴赫作品的新古典主義。其他人也日益墨守于自己在本國發展出的風格，無法在新天地中有所突破。拉赫瑪尼諾夫就是如此。就像蒲寧一樣，拉赫瑪尼諾夫的音樂也停留在19世紀的浪漫主義晚期模式之中。

謝爾蓋·拉赫瑪尼諾夫在莫斯科音樂學院學習作曲時，柴可夫斯基正是當時樂壇執牛耳者，他對拉赫瑪尼諾夫的人生與藝術產生了至深的影響。1917年后拉赫瑪尼諾夫流亡紐約，他依然對先鋒派毫無感覺——他是現代最后一位浪漫主義作曲家。在1939年一次直言不諱的訪談中——這位作曲家被禁止在他生前發表——他對《音樂快報》的記者萊奧納多·利布林（Leonard Liebling）解釋了他對現代主義世界的疏離感。他的音樂理念植根于俄羅斯的靈性傳統，藝術家的作用是創造美以及說出內心深處的真實。

我就像一個在越發陌生的世界中游蕩的鬼魂一樣。我不再能用以前的方式寫音樂，但我又學不會新的。我非常努力地去感受今天的音樂形式，但我對它們沒有感覺……我一直感到自己的音樂和對其他音樂的反應在精神上從未改變，都是不斷地汲汲于試圖創造美……新的音樂似乎并非發自內心，而是來自頭腦。它們的創作者是在思考，而非感受。他們無法使自己的作品崇高——他們在調和、抗議、分析、推理、計算和醞釀，但是沒有升華。[[37]](#37_7)

1941年，在他的最后一次重要訪談中，拉赫瑪尼諾夫揭示了他的情感流露與自身俄國性之間的精神聯系：

我是一位俄國作曲家，我出生的土地對我的氣質和看法都有影響。我的音樂是自身氣質的產物，所以也是俄羅斯的音樂。我從未有意識地想寫俄羅斯音樂，或任何其他種類的音樂。我在動筆那一刻想要做的，只是將我的心聲簡單直接地表達出來。[[38]](#38_7)

拉赫瑪尼諾夫音樂中的“俄國性”——一種抒情的思鄉之情——是他流亡期間保守音樂風格的主要情感根源。

不隨潮流進退一直是他性格的一部分。1873年，他出生于諾夫哥羅德省一個古老的貴族家庭中，其童年一直郁郁寡歡。他的父親在他6歲時離家出走，留下他身無分文的母親。兩年后，他被送到圣彼得堡學習音樂。他將感情注入了自己的音樂。他自視為一個局外人，浪漫主義的疏離感融入了他作為藝術家以及后來作為僑民的身份認同中。流亡與孤立從一開始就是他音樂主題的一大特點。這甚至在他音樂學校的畢業作品——基于普希金的詩作《吉卜賽人》創作的獨幕歌劇《阿列柯》（1892）——中已經出現。在詩中，俄羅斯主人公被吉卜賽人拒斥，獨自過起了隱居生活。拉赫瑪尼諾夫1917年之前最著名的作品已經明顯過早地表現出了對故土的思念。在《晚禱》（1915）中他有意識地模仿了古代的單聲圣歌；在《鐘聲》（1912）中他探索了用俄語演唱；最明顯的當屬他所有鋼琴協奏曲。《第三鋼琴協奏曲》（1909）令人難忘的開篇主題就是禮拜式的，而且非常類似于源自基輔洞窟修道院（the Pechersk monastery in Kiev）晚禱的東正教頌歌，雖然拉赫瑪尼諾夫本人否認它有任何的宗教淵源。拉赫瑪尼諾夫從來沒有定期上教堂，而且在東正教會禁止他迎娶自己的親表妹娜塔莉亞·薩蒂娜（Natalia Satina）之后，他就壓根不去了。但是他對教堂的儀式與音樂有很深的感情，尤其是俄式鐘的響聲，那會讓他想起在莫斯科度過的童年。這成為他1917年之后思鄉情懷的一個來源。

拉赫瑪尼諾夫思鄉情懷的另一個來源，就是他對俄國大地的眷戀。他對一塊土地尤其懷念，那就是他妻子在伊凡諾夫卡（Ivanovka）的莊園，它位于莫斯科東南500公里處，自8歲那年他們家不得不賣掉自己的莊園之后，他每年都在這里消夏。伊凡諾夫卡有著他的童年與浪漫回憶。1910年，他與娜塔莉亞結婚后擁有了這個莊園，隨后他們就搬來這里。拉赫瑪尼諾夫幾乎所有1917年以前的作品都是在伊凡諾夫卡創作的。“這里沒什么特別的景觀——沒有高山巨谷，也沒有海景，”拉赫瑪尼諾夫在1931年回憶道，“它坐落在一片草原上，沒有無邊的海洋，卻有看不到頭的小麥和裸麥田，一直延伸到天際線。”[[39]](#39_7)拉赫瑪尼諾夫的音樂表達的正是這片景致的神髓。他向一份美國雜志解釋（很明顯他主要想到的是自己），“俄國人與土地的羈絆比任何國家的人都深。它出自本能中對安寧、靜謐、敬畏自然，也許還有追求孤獨的傾向。在我看來，每個俄國人在某種程度上都是一名隱士”。[[40]](#40_7)伊凡諾夫卡的農民在1917年迫使拉赫瑪尼諾夫拋棄了自己的家。“他們經常醉酒，然后就舉著火把在莊園里四處跑，”一名村民回憶說，“他們偷走牲口，還闖入倉庫。”在他離開后——一開始去了瑞典，后來去了美國——房子被劫掠一空，然后付之一炬。[[41]](#41_7)對拉赫瑪尼諾夫來說，失去伊凡諾夫卡就等于失去了祖國，流亡時須臾不離的強烈痛苦中就夾雜著對它的回憶。

45歲時，財務困難讓拉赫瑪尼諾夫不得不當了一名鋼琴師，每年在歐洲或美國巡回演出。居無定所的生活方式讓他很少有時間作曲。但是他將自己不能作曲這一點歸因于與俄國土地的分離：“當我離開俄國時，我也留下了創作的渴望；在失去祖國的同時，我也失去了自我。”[[42]](#42_7)

1921年，拉赫瑪尼諾夫一家在美國買了第一套自己的房子——1930年以后在法國和瑞士也買了幾套，他們開始努力重現伊凡諾夫卡那種特別的俄國氛圍。他們為自己的俄國朋友們舉辦家庭聚會：蒲寧、格拉祖諾夫、霍洛維茨、納博科夫、福金和海菲茲都是常客。他們說俄語，雇了俄國仆人、俄國廚師、一名俄國秘書，找俄國醫生看病，還一絲不茍地遵守所有的俄國生活習慣——比如喝茶炊煮的茶以及參加深夜彌撒。他們之所以買下位于法國巴黎附近克萊爾方丹（Clairefontaine）的鄉間別墅，就是因為它毗鄰一片與世隔絕的松樹林，就像拉赫瑪尼諾夫一家在伊凡諾夫卡喜歡散步的那片一樣。1931年拜訪過他們的美國友人斯旺夫婦這樣描述此處重現的俄國氛圍：

拉氏亭（Le Pavilion）是一座城堡一樣的建筑，結實的欄桿將其與街道隔開，在這一大片土地上重現了俄國生活……開放式陽臺上寬大的階梯直通庭院。風景很好：房前有一片樸素的綠地，有一個灌木環繞的網球場，沙地大道兩旁是高聳的老樹。庭院深處有一個大池塘。整體布置就像過去的俄國莊園一樣……有一道小門通向巨大的獵場：里面松樹如蔭，野兔無數。拉赫瑪尼諾夫喜歡坐在松樹下，看著靈動的兔子。每天都是在餐廳的一張大桌子上吃早餐。就像在俄國鄉間一樣有奶油、火腿、乳酪和煮雞蛋，還會上茶。大家隨意，也沒有嚴格的規矩或時間安排來妨礙我們睡懶覺。[[43]](#43_7)

漸漸地，隨著伊凡諾夫卡以前生活方式的恢復，拉赫瑪尼諾夫也重新開始作曲，如《第三交響曲》（1936）那樣純粹的思鄉之作。這部交響樂中保守的和聲運用讓西方評論家大感驚訝，將其比作過去時代的浪漫主義作品，但這是沒體會到其中的俄國性。《第三交響曲》是一部回顧性的作品，是對俄國傳統的告別，它全部的目的就在于過去的精神。20世紀30年代，當拉赫瑪尼諾夫在美國排練《三首俄國歌曲》（1916）時，他懇請合唱隊員慢下來。“我求求你們，”他告訴演唱者，“為了虔誠的俄國東正教神父，別糟蹋了它。請一定要唱得再慢一些。”[[44]](#44_7)

第三節

“我們的悲劇”，妮娜·貝蓓洛娃就20世紀20年代年輕一輩的僑民作家說道，就是“我們不能發展自己的風格”。[[45]](#45_7)風格的更新對僑民來說是一個根本問題。如果他們作為俄國藝術家的目的是保存自身民族文化，那么若要發展風格，怎么能夠不對所處的新環境作出適應，從而在一定程度上拋棄俄國呢？被這個問題影響到的主要是新一代的人，比如“在革命后一無所有的”納博科夫等作家。[[46]](#46_7)蒲寧等老一輩的作家來到西方時，已經有固定的讀者群體和自己無法打破的寫作風格。在他們身上有太多的壓力，要他們繼續那種令人寬慰的過去的傳統——也就是大量炮制以俄國鄉紳幸福家庭為主題的故事和戲劇；而那些想有所突破的人既不受褒獎，也無人理解。茨維塔耶娃的悲劇——失去了把她捧為前革命時代先鋒詩人新星的讀者——只是這種體驗的另一個變種。

散落在書店里，

在時間與灰塵中變得灰暗，

無人看到，無人尋覓，無人翻開，無人購買，

我的詩會像最珍貴的葡萄酒一樣被啜飲

——當它們經歷了歲月之后。[[47]](#47_7)

甚至前政治家、歷史學家和巴黎《最新消息》的主編米留科夫也說過，“我不理解茨維塔耶娃”。[[48]](#48_7)但是對納博科夫這樣還沒找到自己立足點的作家來說，沒有理由回到過去，也沒有什么前途。老一代的人日漸凋零，而隨著新一代的人逐漸融入歐洲主流文化，他們身上俄羅斯的東西越來越少。為了創造出新的讀者群體，這些作家必須打破條條框框。

納博科夫是第一位完成了這場文學轉型的重要作家。貝蓓洛娃說，在她那一代的俄語作家中，他是唯一有能力不僅開創出新的寫作風格，也能贏得新讀者的人。“通過他，我們學到的不僅是對小說主人公的感同身受”——那是19世紀的作家希望讀者獲得的，“而且能與作者，與納博科夫有同樣的感受，他的人生主題也成為了我們的主題”。[[49]](#49_7)納博科夫總是宣稱他的作品與俄國或僑民無關，但是流亡仍然是它們的核心主題。雖然他將其視為普世的主題，是對人類生活狀況的隱喻，但是在20世紀20年代的柏林，俄國僑民在接受納博科夫作品的表象時，是將其作為自身民族認同的確證。納博科夫的作品是“俄國”（蘊含于其文化中）在西方與他們同在的證明。在他的第一部偉大小說《防守》于1930年發表時，貝蓓洛娃說道：

“一個偉大的俄國作家誕生了，就像鳳凰在革命與流亡的灰燼中重生一般。我們的存在獲得了新的意義。我們這一代人都有了正當的理由。我們得救了。”[[50]](#50_7)

流亡是納博科夫無處不在的主題，雖然早在革命將他早年生活一掃而光之前，他就已經發現了“思鄉的酸楚與欣悅”。[[51]](#51_7)納博科夫生于1899年，是圣彼得堡一個富有文化的著名自由派貴族世家的長子，他們一家于1919年逃離俄國。他的祖父德米特里·納博科夫在亞歷山大二世在位晚期擔任過司法大臣，當時這位皇帝已考慮按照歐洲模式采用一部自由憲法。德米特里1885年被解職，之前他一直致力反對亞歷山大三世推翻1864年自由主義司法改革的企圖。作家的父親V.D.納博科夫是一位知名自由派律師，也是1906年第一屆杜馬中一位頗具影響力的憲政民主黨成員。他起草了在1917年的二月革命中短暫受邀登基的米哈伊爾大公的退位宣言，從而為君主制畫上了正式的句號。他還曾擔任過臨時政府的秘書長，大概是內閣的執行書記一類，而且在制訂立憲會議的選舉制度的過程中起了領導作用。布爾什維克奪取政權后，納博科夫一家離開俄國，先是去了倫敦，之后來到柏林，在那里納博科夫的父親擔任報紙《舵手》[¶](#P_14)的主編，直到1922年被一位俄國保皇派分子刺殺。在他作為身處歐洲的俄國作家的生涯中，納博科夫一直使用“西琳鳥”（Sirin，俄羅斯神話中一種生活在天堂里的虛構鳥類）這個筆名，以將自己與在僑民群體中很有名的父親區分開來。

納博科夫家有很強的親英傾向。他們家在圣彼得堡的別墅中滿是“盎格魯——撒克遜文明令人舒適的成果”，納博科夫在《說吧，記憶》中寫道：

我們洗晨浴時用的是梨牌肥皂，干燥時瀝青般黝黑，放在濕潤的指間舉到光亮之中則有如黃水晶。隨著那只英國可折疊浴缸的一片橡皮開口被打開，把里面滿是泡沫的東西傾吐進污水桶時，浴缸份量也變得越來越輕，那真是令人愉快。“我們再也改進不了膏油，于是我們改進了管子。”英國牙膏說。早餐時，從英國進口的戈爾登糖漿會用它閃亮的圓圈纏繞著翻轉的勺子，直到足夠的糖漿從勺子里滑到了一片俄國黃油面包上。各種各樣舒適、甘醇的物品從涅瓦大街的英國商店里穩定有序地來到家里：水果餅、嗅鹽、紙牌、游戲拼圖、條紋運動衣、白如滑石的網球。[\*\*](#_395)[[52]](#52_7)

納博科夫學習英語要早于他的母語。他和弟弟妹妹是被“一連串令人分不清誰是誰的英國保姆和女家庭教師”照看大的，她們會給他們讀《小公子西迪》，長大些又讀《蘇菲的煩惱》、《環游世界八十天》和《基督山伯爵》。在某種意義上，納博科夫是被當作僑民養大的。上學的時候，他會覺得自己和別人不一樣，想象著自己是“一名流亡詩人，向往一片遙遠、憂傷而永不毀滅的俄羅斯”。[[53]](#53_7)普希金給了納博科夫靈感。他小說中的很多主角都是那位詩人的化身。納博科夫自視為普希金的繼承者。在18歲那年全家逃離布爾什維克政權來到克里米亞時，他在文學中找到了一個避難所，當時他從自己作為浪漫的流亡者這個意象中得到了靈感，循著100年前曾被流放至此的普希金的足跡漫步。他第一部發表的詩集《天路》（1923）的扉頁上，就有一段來自普希金的詩作《無題》的題詞。

他們家從克里米亞去了英格蘭，1919—1922年間納博科夫在劍橋大學三一學院完成了學業。戰后英格蘭的現實情景與納博科夫在圣彼得堡別墅中了解到的那個盎格魯——撒克遜夢幻世界相去甚遠。三一學院的房間陰冷潮濕，食物說不出地差勁，而學生俱樂部里也滿是天真的社會主義者，比如說《說吧，記憶》里那個叼著煙斗只看到俄國過去的壞與布爾什維克的好的“奈斯比特”。[††](#_396)納博科夫越發思鄉了。“我在英國讀大學那段時光的故事，實際上就是我試圖成為一個俄國作家的故事，”他回憶道，“我感覺劍橋與它所有著名的象征——令人肅然起敬的榆樹、有紋章的窗子、喧鬧的鐘塔——它們本身并不重要，只是為了鑄造和支撐我濃烈的鄉愁才存在。”[[54]](#54_7)

納博科夫思鄉的主要對象，就是他位于圣彼得堡附近的家族莊園維拉，那里有著他的童年回憶。在《說吧，記憶》中，他說自己5歲時就第一次體會到了鄉愁的沖擊，那時他正在歐洲度假：“我會用食指在枕頭上畫出通往我們在維拉家的馬車路徑。”[[55]](#55_7)失去維拉是極端痛楚的，也許比失去大部分家產或祖國——那個除了圣彼得堡和維拉以外他幾乎一無所知的祖國——還要痛。在《說吧，記憶》中，他特別強調這一點。

下面這一節不是為普通讀者而寫的，而是為某個白癡而寫，他因為在某次破產中失去了一筆錢，就以為理解了我。

我與蘇維埃政權的（從1917年起）舊怨同任何財產問題毫不相干。對于那些只因為他們“竊取了”他的錢和土地而“仇恨赤色分子”的流亡者，我的蔑視是徹底的。我懷了這么多年的思鄉病是對失去的童年一種過度膨脹的感情，不是對失去的銀行支票的悲傷。

最后，我為自己保留向往一個合適的生態場所的權利：

……在我的美利堅

的天空下慨嘆

俄羅斯的一個地方。

普通讀者現在可以接著讀下去了。[‡‡](#_397)[[56]](#56_7)

1920年10月，在陰郁的劍橋生活中——三一學院早餐的麥片粥“像大英博物館大中庭之上的天空一樣灰暗”，他給定居于柏林的母親寫信說：

親愛的母親，昨天我在深夜中醒來，問了某個人——我不知道是誰——我問夜色，問繁星，問上帝：我真的再也回不去了么？它是不是真的已經結束了，一掃而光，摧毀殆盡？母親，我們必須要回去，不是嗎？這一切不可能都死去化為塵土——這個想法會讓人發瘋的。我想要描述維拉莊園里的每一株小樹，還有圣園中的枝干——但是這沒人會懂。我們對自己的天堂看得多么淡漠啊！——我們應該更直率、更有意識地去愛它。[[57]](#57_7)

這種對維拉的鄉愁正是《說吧，記憶》的靈感來源。在這本書中，他懷著愛意描述了“每一棵小樹”，努力要重現他的童年回憶與渴望。這是一種關于時間與意識之曲折的普魯斯特式談話。納博科夫的“記憶”是創造行為，將那個通過聯想與當下混在一起的過去復活了，于是記憶本身就轉換為一種人格、一種藝術。他曾寫道流亡者對時間有更敏銳的意識。他有著通過語詞重新創造出過去情感的超凡能力，這無疑是他流亡生活帶來的福利。

流亡是貫穿納博科夫作品的一個主題。他于1926年在柏林出版的第一部小說《瑪麗》意在描繪僑民的生活狀況，盡管納博科夫在1970年英文版的導言中強調了它的自傳性質。在對瑪麗的追求中，主人公加寧成為流亡者夢想的象征：尋回與重返那失去的俄國早年生活的希望。在《榮耀》（1932）中，主人公馬丁·埃德爾韋斯是一名來自克里米亞、在劍橋大學讀書的流亡者，他夢想著回到俄國。他的幻想在他來到柏林后逐漸清晰，他冒險穿過森林，越過俄國邊境，再也不曾返回。《天賦》（1938）的主題同樣是“流亡的陰郁與榮耀”。[[58]](#58_7)它是納博科夫全部俄語小說的主題（共9部）。它們的悲劇性角色都是僑民，在異國他鄉中迷失、孤立，或者被那個再也尋不回的——除非通過幻想或藝術的創造性回憶——過去所縈繞。在《天賦》中，主人公費奧多爾·戈東諾夫——切爾登采夫是一位作家，他通過自己的詩而重現了俄羅斯的文學生命。在《榮耀》與《微暗的火》（原文為英文，1962年）中，主人公為了逃避流亡生活的痛苦，而生活在對俄羅斯的幻夢中。納博科夫對《微暗的火》中稱作冷珀（Zembla）的“遙遠北方”的構想，揭示了他對流亡的反應：

1．冷珀的影像一定要緩緩地逐漸爬上讀者的心頭……

4．沒有人知道，也沒有人應該知道——甚至金波特也不知道——冷珀是否真的存在。

5．冷珀與它的特征應當保持一種流動的、模糊的狀態……

6．我們甚至不知道冷珀是純粹捏造出來的，還是一種對俄羅斯的抒情譬喻（冷珀：Zemlya，俄語中的“土地”）。[[59]](#59_7)

在納博科夫的第一部英語小說《塞巴斯蒂安·奈特的真實生活》（1941）中，流亡主題以另一種方式出現了：身份分裂。主人公塞巴斯蒂安是一部傳記的主角，表面上作者是他的弟弟，但故事逐漸顯示出“弟弟”就是真正的塞巴斯蒂安。這種混亂與內心分裂的感覺是許多僑民都體驗過的。霍達謝維奇在《索倫托照片》（收錄于詩集《歐洲之夜》［1922—1927］）中感人至深地描寫了這一點，他將流亡者分裂的意識——那種家鄉與海外兩種生活影響在頭腦中造成的混亂——比作膠卷被曝了兩次光。

納博科夫從用俄語寫作轉向用英語寫作的過程是個復雜的故事，與他接受了新的（美國人）身份緊密相連。這一定是一次痛苦的轉變，這是素以行事高調著稱的納博科夫一直很喜歡強調的。他說，那“就像在一次爆炸中失去了七八根手指之后去學習如何抓握東西”。[[60]](#60_7)在他的一生中，納博科夫一直在抱怨用英語寫作的困難——也許說得太多，以至于讓人無法百分百相信（他在一封給友人的信中承認自己“最好的作品是用英語寫成的”）。[[61]](#61_7)甚至在他的文學造詣達到高峰的時候，他在《洛麗塔》1956年版的后記中還說他的“個人的悲劇”就是——

不得不放棄豐富無比的母語——那些我可以信手拈來的自然語匯，可以嫻熟駕馭的俄文，而以二流的英文取而代之。于是我失去了我的所有裝備——令人眼花繚亂的鏡子、黑色的天鵝絨背景布、那些隱含的聯想與傳統；而一個本土的魔術師，一身白色燕尾服，風度翩翩，駕輕就熟地操作著這些裝置，便可神奇地變幻超越他的文化遺產。[§§](#SSSS_15)[[62]](#62_7)

即使這樣的說法很做作，他的成就仍然是不可否認的。一位被譽為現代英語文體大師的作家，作為一個外國人寫下這樣的話，實在很不平凡。用他妻子薇拉的話來說，他不僅“全靠自己從一種非常特殊而復雜的俄語中轉出，而他在多年來砥礪這種俄語的過程中，它已經成為對他來說獨一無二的東西，他對它也有特殊的感情”，而且發展了“一種他投入寫作并使其服從自己意志的英語，在他的筆下，它達到了之前從未有過的韻律感與靈活性”。她得出的結論是，他所做的就是用和英語的權宜婚姻（un mariage de raison）來替代他對俄語的熱戀，不過“有的時候，這種出于理性結合的關系也會轉變成溫柔的戀情”。[[63]](#63_7)

納博科夫一直想成為下一個普希金，直到革命摧毀了他的計劃。在余生中他都扮演著受傷天才的形象，雖然實際上他的英語寫作風格——他5歲時就已經形成——一直與他的俄語風格相當，如果不是更好的話。但是流亡之后，納博科夫很快就有了在虛無中寫作的感覺。從蘇維埃政權手中逃脫之后，他開始感到自己享受到自由是因為他在真空中工作——沒有讀者，也沒有可以描繪的公共生活——于是“這一切不過是某種脆弱的虛幻氛圍”。[[64]](#64_7)（茨維塔耶娃表達了類似的失望——雖然她不懂第二門語言，于是這標志著更明顯的個人悲劇：“從一個我的詩像面包一樣不可或缺的世界/我來到了一個沒有人需要詩的世界/不管是我的，還是其他詩人的/人們需要我的詩，就像需要甜點一樣——如果任何人——需要/甜點的話……”）[[65]](#65_7)

需要傾聽對象是納博科夫轉變的根本動機。正如他自己解釋，一個作家“需要某些回應，如果不是回復的話”。[[66]](#66_7)隨著僑民的下一代融入了他們所在地的文化，他的俄語讀者每年都在減少。對納博科夫這樣的年輕俄羅斯作家來說，實際上不可能僅靠寫作生活，而且競爭也很激烈。“進入文壇就像是要擠進一輛人滿為患的電車一樣。一旦進去了，你就要盡全力把任何想爬上來的新來者推開”，另一位作家格奧爾基·伊凡諾夫抱怨道。[[67]](#67_7)

隨著希特勒1933年掌權，成千上萬的俄國人逃離柏林，在這座城市的生活尤其艱難。納博科夫一家當時住在德國首都。他們生活相當窘迫——薇拉給別人當秘書，納博科夫開辦私人英語和法語班。但是很明顯，他們也必須要離開了。薇拉是猶太人，而且刺殺納博科夫父親的兇手謝爾蓋·塔博瑞斯基在1936年被任命為希特勒僑民事務部門的二把手。納博科夫傾盡全力在倫敦、紐約等任何希特勒德國以外的地方尋找學術職位，最終在1938年移居巴黎。1940年春，納博科夫一家前往紐約，當時距德軍抵達巴黎只有兩周時間。在他們布洛涅森林附近的公寓中，納博科夫將自己鎖在浴室里，把手提箱放在坐浴桶上，坐在上面寫出了通往英語文學世界的入場券：《塞巴斯蒂安·奈特的真實生活》，這本書于1941年在紐約出版。

納博科夫前往紐約是由亞歷珊德拉·托爾斯泰安排的，她是那位偉大小說家的女兒，也是剛剛設立的托爾斯泰基金會的負責人，其目的是保護留美俄國僑民的利益。第二次世界大戰的爆發，驅使一大批知名人士逃離希特勒統治的歐洲：愛因斯坦、托馬斯·曼、赫胥黎、奧登、斯特拉文斯基、巴托克[¶¶](#PP_15)，還有夏加爾。他們都在美國找到了新家。紐約有很多俄國僑民，是美國的俄國文學首都。在這里出版的俄語日報《新俄語》在全國有50萬讀者。納博科夫一家住在中央公園附近西87街一間“小得可怕的公寓”中。作為一名俄羅斯僑民作家，納博科夫在美國還默默無聞。直到推出同時帶來丑聞與成功的《洛麗塔》——1952年完稿，但直到1955年才出版——之前，他一直掙扎著靠寫作過活。就像他的小說《普寧》（1957）的主人公一樣，他也被迫靠在斯坦福大學、衛斯理學院和康奈爾大學等高校做臨時演講維持生計。經濟上捉襟見肘并沒有減損納博科夫的高傲。當拉赫瑪尼諾夫給這位掙扎中的作家寄去自己的舊衣服時，納博科夫——他曾經是公子哥，還是整個圣彼得堡歷史上可能穿著最講究的人的兒子[\*\*\*](#_398)——把西服退給了這位作曲家，抱怨它們是在“序曲的時代”制作的。[[68]](#68_7)

“現在美國就是我的家了，”納博科夫在1964年的一次訪談中說，“我是一位美國作家。”[[69]](#69_7)雖然他有時對美國的描繪很嚴厲（最有名的就是在《洛麗塔》中），但他的這種感情似乎是真摯的。納博科夫很喜歡裝扮成真正的美國人。在革命中，納博科夫失去了在舊世界的祖產；但在新世界，他通過辛苦工作和聰明才智贏得了新的財富。[[70]](#70_7)《洛麗塔》帶來的巨額收入是他作為一個美國人成功的勛章，他非常驕傲地將它掛在胸前。“一位來討生活的歐洲人搖身一變成了富有的山姆大叔，這在歷史上是絕無僅有。”一位心懷嫉妒與仰慕的評論者，在談及俄國僑民作家瓦迪姆（即納博科夫）的《看，那些小丑！》（1974）時如此說道。[[71]](#71_7)納博科夫不能容忍任何對美國的批評。他是一位愛國者。終其一生，他都信守著1945年宣誓加入美國國籍時許下的誓言。當伽利瑪出版社為法文版《普寧》設計的封面上畫著普寧教授站在美國國旗上時，納博科夫提出反對，星條旗“不應用作一個地板覆物或者路面鋪設”。[[72]](#72_7)

納博科夫政治上的反蘇態度是他美利堅至上信念的核心。他與麥卡錫站在一邊。他蔑視那些同情蘇聯的自由派。他拒絕與蘇維埃俄國有任何瓜葛，即使是在它還是西方盟友的二戰高潮期。1945年當納博科夫得知瓦西里·馬克拉科夫（俄國僑民在法國的正式代表），曾經去蘇聯駐巴黎大使館參加過午餐會，而且在祝酒時說“致祖國、致紅軍、致斯大林”時，他憤怒地給朋友寫了一封信：

在一種例外情況下，我可以理解一個人違背自己的原則，那就是：如果他們告訴我，我最親近的人是否會遭受折磨全看我怎么回答，我會馬上同意做任何事情，不管是背叛自己的意識形態還是做邪惡的事情，甚至讓我滿懷愛意地站在領袖一邊都可以。馬克拉科夫是處在這種情況下嗎？明顯不是。

剩下的就是給僑民分分類了。我把他們主要分成五類：

鄙俗的大多數。他們討厭布爾什維克，是因為對方奪走他們的那點土地和金錢，或者伊里夫和彼得羅夫的十二把椅子[†††](#_399)。

夢想迫害少數民族和擁護羅曼諾夫王朝沙皇的人。他們現在與蘇聯人稱兄道弟，因為他們在其中發現了俄羅斯民族的蘇維埃聯盟。

傻瓜。

游走于懶人、俗人、野心家之間的那么一類人。他們只追求自己的好處，心安理得地為任何領袖服務。

熱愛自由的正派人，俄羅斯知識分子的堅守者。他們毫不動搖地蔑視對語言、思想和真理的侵害。[[73]](#73_7)

納博科夫認為自己屬于最后一類。他的俄羅文學課拒絕講授1917年之后的任何作品，雖然在康奈爾大學的課上他做了一點讓步，講了阿赫瑪托娃和帕斯捷爾納克的詩。[‡‡‡](#_400)納博科夫認為蘇維埃政權阻止了“真正的文學”的發展。[[74]](#74_7)他對19世紀用文學反映社會內容和理念的現實主義傳統也同樣抱有敵意，他正確地將其視為蘇聯文學創作手法的前身。他正是基于這點批評《日瓦戈醫生》（“沉悶的傳統作品”）——這本與《洛麗塔》在1958年爭奪暢銷書榜的作品——和索爾仁尼琴的《古拉格群島》（“生動的新聞體小說，缺乏形式上的美感而且冗長拖沓”），[[75]](#75_7)雖然這其中肯定也有點嫉妒的作用（因為與帕斯捷爾納克和索爾仁尼琴不同，納博科夫沒有得過諾貝爾獎）。但是盡管在政治上排斥，他對俄羅斯傳統還是有很深的依戀。他渴望用母語再寫一部小說。他感到自己以及所有最優秀的僑民都有著某些他筆下的悲劇英雄普寧——這位裝模作樣、品格高尚的俄國僑民教授——身上的東西。

1965年，納博科夫完成了《洛麗塔》的俄文版。在英文版的后記中，他將從俄語到英語的轉變說成是“個人的悲劇”。但是在俄語版后記中，他一開頭就承認將自己的文字翻譯回俄語令人幻滅：

唉，“美妙絕倫的俄語”，我認為它就在某處等著我，就像忠實躲在大門后的春天一般，只等我用珍藏多年的鑰匙打開，現在卻證明是子虛烏有。在大門外只有燒焦的樹樁和令人絕望的秋景，而我手中的鑰匙也更像撬鎖的工具。[[76]](#76_7)

在納博科夫離開故土之后，俄語一直在持續演變，而“令人眼花繚亂的鏡子、黑色的天鵝絨背景布、那些隱含的聯想與傳統”，這些他在早期俄語小說中像魔術師般運用的詞匯，現在的蘇聯讀者已經無法理解。

第四節

當詩人季娜伊達·吉皮烏斯和她的丈夫德米特里·梅列日可夫斯基于1919年抵達巴黎時，他們用自己的鑰匙打開了公寓的門，發現一切都井然有序：書本、床單、廚具。[[77]](#77_7)流亡就是回到第二故鄉。對許多舊圣彼得堡精英來說，來到巴黎就像是回到了過去那種他們在圣彼得堡著力模仿的都會生活方式。最后一位沙皇的弟弟，亞歷山大·米哈伊洛維奇大公與梅列日科夫斯基一家同年來到巴黎，就像回家的鴿子一樣來到了麗茲酒店——他出手闊綽，都是用從故土逃出時所帶來的沙俄錢幣付賬。這個巴黎像個“小俄羅斯”，1900—1916年間圣彼得堡文化絢麗多彩的縮影（和延續）。這個時期的重要文化人物，如佳吉列夫、斯特拉文斯基、別雷、巴克斯特、夏里亞賓、岡察洛娃、庫塞維茨基和普羅科菲耶夫，他們都在巴黎安了家。

這些來到西方的僑民，他們身上兩個彼此相關的俄羅斯文化特征得到放大。第一個就是僑民重新欣賞起俄國文化中的歐洲特色，比如在斯特拉文斯基、普羅科菲耶夫和俄羅斯芭蕾舞團中表現出來的所謂“新古典主義”風格。斯特拉文斯基自己并不喜歡這個術語，聲稱它“毫無意義”，而且音樂本身并沒有表達出任何這樣的東西。[[78]](#78_7)但是他的新古典主義本身是一份藝術原則聲明。它是斯特拉文斯基對自己早年新民族主義階段的俄羅斯農村音樂，以及1917年革命爆發時創作的《春之祭》中狂暴的斯基泰旋律的有意拒斥。現在，被迫流亡的斯特拉文斯基滿懷鄉愁地墨守著自己的遺產，即自己原鄉彼得堡的古典傳統中所蘊含的那種美。他借鑒了巴赫和佩爾戈萊西（Pergolesi），還有意大利——斯拉夫派［別列佐夫斯基（Maksym Berezovsky）、格林卡和柴可夫斯基］等人的音樂，他們在18、19世紀形成了俄羅斯音樂風格的一個獨特傳統。

這種重新堅守帝俄過去的一個重要方面，就是佳吉列夫在巴黎對柴可夫斯基芭蕾舞的贊揚。在1917年之前，柴可夫斯基在西方被認為是俄國作曲家中最無趣的一位。用法國評論家阿爾弗雷德·布魯諾1913年的話說，他的音樂“缺少新斯拉夫派音樂中那種吸引著我們讓我們喜愛的俄國特色”。[[79]](#79_7)他的音樂被看作是對貝多芬和勃拉姆斯的無力模仿，缺少西方人希望從俄羅斯芭蕾舞中看到的異國俄羅斯風味；柴可夫斯基的芭蕾舞在俄羅斯演出季中沒有一席之地。但是1917年之后，對帝俄時期的圣彼得堡及其古典傳統的懷舊之情，促使巴黎的俄國僑民有意識地倒向以柴可夫斯基為縮影的音樂，借此重新定義自己的身份。1921年佳吉列夫在巴黎俄羅斯演出季中重新上演了《睡美人》（1890）。為其重寫了管弦樂部分的斯特拉文斯基給倫敦《泰晤士報》寫了一封公開信，將這部芭蕾舞譽為“對我們稱為‘彼得堡時代’的俄國生活最純正的表達”。斯特拉文斯基現在堅稱，如同1914年之前俄國芭蕾舞團向西方展示的民俗文化（比如他自己《火鳥》這樣的作品）可以代表俄國，柴可夫斯基的傳統同樣具有俄羅斯的特質：

柴可夫斯基的音樂在大家看來并沒有明顯的俄國特質，但它們經常比那些長久以來貼著“莫斯科原生態風景”這種淺薄標簽的作品要更“俄羅斯”。這些音樂就像普希金的詩與格林卡的歌一樣，每一小節都代表俄羅斯。他沒有刻意地在藝術中培育“俄國農民之魂”，而是在無意識中吸收了我們民族真正的本原。[[80]](#80_7)

巴黎僑民的第二個文化特征，就是他們重新宣揚彼得大帝核心遺產之一——貴族價值觀。在表面上的斯拉夫異域情調假象之下，是構成《藝術世界》雜志本質精神的貴族氣質。它同樣根植于柴可夫斯基的音樂中——它在19世紀90年代早期首次集結了《藝術世界》的三位創始人，別雷、費洛索福夫和佳吉列夫。正如別雷在1939年的回憶錄中所說，他們喜歡柴可夫斯基芭蕾舞的地方就是其“貴族精神”，那仍然“沒有受到任何民主干擾”——比如在功利的藝術形式中發現的那樣——的精神。[[81]](#81_7)巴黎的僑民群體贊賞的正是這種“為藝術而藝術”的價值觀。他們組成了一個崇拜亞歷山大時代的小圈子，欣賞其高貴的法蘭西帝國風格，還有以普希金為典范的考究的貴族藝術風范。退縮到安穩的過去是僑民自然的反應。他們大多數人都來自貴族文明，而革命已經將其摧毀，迫使他們在歐洲尋找新家。在某種程度上，失去昔日作為俄羅斯有產精英地位也給他們一記重挫，雖然納博科夫說得輕描淡寫。拿著（國際聯盟簽發的）南森護照[§§§](#SSSSSS_13)和外國人登記卡，斯特拉文斯基和納博科夫這樣的地主子弟對西方國家將其作為“二等公民”對待心存怨恨。[[82]](#82_7)

俄羅斯芭蕾舞團是在巴黎的俄羅斯文化生活中心，它就像是以佳吉列夫大使為首的巴黎彼得堡文藝復興大使館。一戰期間佳吉列夫在美國游歷，之后帶著自己的團隊回到了法國，希望能重新團結起他高歌猛進的藝術團隊，以及通過在法國開拓俄羅斯藝術市場來終結不斷出現的現金流危機——就像他們在戰前成功做到的那樣。福金在美國定居了，佳吉列夫需要一位新的舞蹈指導來把源自珀蒂帕[¶¶¶](#PPP_13)的獨特俄羅斯芭蕾舞傳統延續下去。他找到了喬治·巴蘭欽[\*\*\*\*](#_401)。他于1904年在圣彼得堡出生，是一位格魯吉亞作曲家的兒子。巴蘭欽曾在珀蒂帕帝國芭蕾舞學院受過訓練，1924年前往歐洲之前在圣彼得堡的馬林斯基劇院合唱隊工作。佳吉列夫將巴蘭欽視為與彼得堡傳統的重要聯系，在巴蘭欽從俄羅斯帶出來的舞蹈演員完成了幾套常規動作之后，佳吉列夫問他的第一件事，就是能否把他們搬上舞臺。[[83]](#83_7)佳吉列夫在巴黎計劃以斯特拉文斯基的芭蕾舞為核心，巴蘭欽對其音樂的熟悉使他成為佳吉列夫的理想選擇。斯特拉文斯基與巴蘭欽的首次合作，《阿波羅：繆斯之主》（1928）開啟了這位作曲家與舞蹈指導終生的伙伴關系。正是他們的合作保證現代芭蕾舞——佳吉列夫的發明——作為一種藝術形式生存下來。

20世紀20年代的俄羅斯芭蕾舞團，其特色是新古典主義原則。在舞蹈上，這意味著重返古典學院風格的嚴格要求：一種對演員動作進行的幾乎是整體規劃出來的抽象設計，復興男舞蹈演員做主角的模式，以及犧牲情節來為音樂、色彩與動作之間充滿感官刺激的聯系讓路。在音樂中，這意味著放棄俄羅斯民族樂派，而僵硬地模仿彼得堡的古典（主要是意大利的）傳統——比如斯特拉文斯基的即興喜劇《普爾欽奈拉》（1920）和獨幕滑稽歌劇《馬芙拉》（1922），后者是為了紀念普希金、格林卡和柴可夫斯基而作。重新皈依古典傳統是僑民的一個明顯反應。在革命時期的混亂與毀滅之后，他們渴望某種秩序感。他們回望歐洲價值觀與彼得堡的遺產，以此來將自己重新定義為歐洲人，并將他們的“俄羅斯”移往西方。他們想要在圣彼得堡的瓦礫中恢復舊日的安穩。

佳吉列夫于1929年去世后，俄羅斯芭蕾舞團分裂了。這位經理一直是團隊的激勵者。他在場時有一種強大的氣場，而他的離開則使得士氣急轉直下。所以當他辭世時，他手下的演職人員就注定要分道揚鑣。許多人在各種巡回表演的“俄式芭蕾舞團”工作，這些組織繼承了佳吉列夫的劇目與豪華班底：福金、馬辛、別雷、尼任斯卡還有巴蘭欽。安娜·巴甫洛娃等其他一些人則自立門戶，建立了多個傳承佳吉列夫實驗傳統的小團體。他在英格蘭的學生打下了英式芭蕾的基礎：妮涅特·德瓦洛和維克——威爾斯芭蕾舞團（the Vic-Wells Ballet，后來成為英國皇家芭蕾舞團）、蘭伯特芭蕾舞團（Ballet Rambert）和馬柯娃——杜林芭蕾舞團（Markova-Dolin Ballet）都是俄羅斯芭蕾舞團的后裔。巴蘭欽將佳吉列夫的傳統帶到了美國，于1933年建立了紐約城市芭蕾舞團。

巴黎是通往西方的出口，是流亡俄國人能夠通過它來到新家園的一扇門。在20世紀30年代戰爭威脅臨近的時候，大多數在20年代于巴黎安家的人最后都逃往美國。美國主要的吸引是自由與安全。斯特拉文斯基和夏加爾等藝術家從希特勒的歐洲離開，前往美國以求平靜工作。對斯特拉文斯基來說，這并不是政治問題：他公開支持意大利法西斯（“我有著非常強烈的沖動向你們的領袖效忠。他是意大利的救星——讓我們希望他也能拯救歐洲吧。”他于30年代早期對一份意大利報紙如是說）；[[84]](#84_7)雖然他痛恨納粹（他們抨擊他的音樂），他還是在1933年之后小心地和身處德國的猶太聯系人保持了距離。這更多是圖他自己的方便：他熱愛秩序，而且需要它才能工作。

作曲家尼古拉·納博科夫（那位作家的表弟）回憶過一件揭示性的事情。在抵達美國不久，斯特拉文斯基就開始擔心這里可能也會發生革命。他問一位熟人這是否有可能，而在得到了肯定的答復后，他以“驚恐而憤怒的語氣”問道：“但是我還能去哪兒呢？”[[85]](#85_7)經歷過了俄國革命，斯特拉文斯基最深層的政治本能就是對無序的恐懼。

在哈佛大學教了一年書之后，斯特拉文斯基在洛杉磯找到自己的避難所。他在那里買了自己的第一座房子，是西好萊塢的一座小郊區別墅，接下來的30年里它一直是斯特拉文斯基的家。洛杉磯吸引了許多來自歐洲的藝術家，很大程度上是因為其電影產業。德國作家托馬斯·曼將戰時的好萊塢描述為“比任何時刻的巴黎和慕尼黑都刺激人的頭腦、更世界主義的城市”。[[86]](#86_7)斯特拉文斯基的朋友有貝托爾特·布萊希特和查理·卓別林、雷內·克萊爾和葛麗泰·嘉寶、馬克斯·萊因哈特和阿爾瑪·馬勒［嫁給了弗朗茨·韋菲爾（Franz Werfel）］、利翁·福伊希特萬格和埃里希·瑪利亞·雷馬克。這樣的世界主義氛圍讓美國成為很多俄國僑民天然的家。尤其是在紐約和洛杉磯這樣的種族“大熔爐”中，他們更能回憶起當年在彼得堡的文化氛圍。美國讓他們得以發展成為國際藝術家，而不用像在歐洲那樣，被惱人的國籍問題所困擾。

這種想要擺脫俄國——想要打破束縛，自由擁抱新身份——的感覺在納博科夫的《致俄羅斯》（1939）中得到了表現，這首詩寫于他離開巴黎前往美國前夕：

你能否讓我獨自哭泣，我請求，

這蒼白的黃昏，人世的喧囂停息，

而我是這樣的無助，并因你狂風巨浪般的

打擊，而奄奄一息。

可以站在人生高處傲視，并可以自由地

背棄祖國的人，是自由的。

而我此刻是在低谷，因此

請不要過來走近我。

我已做好了準備，從此銷聲匿跡，

沒有名字地活著。如果說除非在夢中

我們才能相見，那我寧愿放棄

所有做夢的權利。

我可以流血，可以傷痕累累，

可以不再去讀我最愛的書籍，

但只要能換回我久違的母語，

為了最早學會的詞——俄羅斯。

為了俄羅斯，我曾走過淚水，

走過相隔遙遠的草叢和墓地，

走過白樺樹驚慌失措的顫抖，

走過青春至今的所有日子。

請別再用你親切的、迷離的眼神，

把我凝視。哦，我這可憐的靈魂，

請別再四處查看這個幽暗的礦井，

別再搜尋我無處躲藏的生命。

因為許多年過去了，包括一個世紀，

而對于所有那些——苦難、悲哀、羞恥的記憶

都已經為時太晚。沒有人好去諒解，

正如沒有人去承擔罪。[[87]](#87_7)

斯特拉文斯基的美國流亡也經歷了類似的情感歷程。他想要忘掉過去，邁步向前。他的童年是一段痛苦的回憶。在他1917年“失去”俄羅斯之前，他已經失去了父親、兩個弟弟和一個女兒。他需要把俄羅斯甩在身后，但他做不到。作為一名身處法國的僑民，斯特拉文斯基試圖否認自己的俄國性。他接納了一種歐洲世界主義，有時就像在圣彼得堡時那樣，它成了貴族式傲慢與對西方眼中的那個“俄羅斯”（也就是他在《春之祭》和《火鳥》中模仿的那種鄉土文化）表示輕視的同義詞。“我不認為自己單單是俄國人，”他在1928年對一位瑞士記者說，“我是一位世界公民。”[[88]](#88_7)在巴黎，斯特拉文斯基混跡于科克托和普魯斯特、普朗克和拉威爾、畢加索和可可·香奈爾的時尚圈子中。香奈爾成了他的情人，還把他從1920年初到巴黎時的那個毫無吸引力、不顯山露水的家伙，變成了“穿硬領襯衫、戴單片眼鏡”、優雅地穿著考究西裝的紳士，畢加索還為他畫過像（那雙亞洲人的眼睛）。

斯特拉文斯基非常公開地將自己與那個曾經刺激他創作出早期作品的鄉土俄羅斯劃清了界限。那已經變成了他蔑視的俄國——那個背叛了他的俄國。他否認自己作品受到民間傳說的影響。他謊稱《春之祭》中俄羅斯古代布景是為配合之前寫好的音樂做出的偶然選擇，而與民間傳說無關。[[89]](#89_7)他同樣否認《婚禮》的俄羅斯根源——這可是一部完全基于民間傳說配樂的作品。“我沒有從民間樂曲中借鑒任何一段，”他在1935年的自傳《我的生命紀事》中寫道，“我并沒有重現農村婚禮儀式的想法，我也從來沒見過這樣的儀式。我對民族志根本沒有興趣。”[[90]](#90_7)也許他是在將自己的音樂與斯大林時期的冒牌民間傳說（實際上應該叫“偽民間傳說”）區分開來，還有后者跳著虛假民族舞的劇團和巴拉萊卡琴樂隊，以及穿著“民族”風的演出服、表演著快樂農民角色的紅軍合唱隊——與此同時，真正的農民正在挨餓受苦，就在他們所有人被迫加入集體農莊的運動之后。但是他如此堅持不懈地想要抹去自己的俄羅斯之根，這是一種更強烈、更個人的反應。

斯特拉文斯基新古典時期的音樂是對他“世界公民”身份的表達。在受爵士樂啟發創作的《管樂八重奏》（1923）等作品，或者按照古典風格創作的《鋼琴奏鳴曲》（1924）中，幾乎完全沒有“俄羅斯”元素——當然更沒有民間配樂了，甚至在更晚的《敦巴頓橡園》協奏曲（1937）和《C大調交響曲》中也是如此。他選擇在自己的“清唱劇”《俄狄浦斯王》（1927）中使用拉丁語——而不是母語俄語或后學的法語——這一事實，更進一步證實了這個觀點。與斯特拉文斯基在好萊塢共度1947年圣誕的尼古拉·納博科夫，被這位作曲家與故土如此明顯徹底的決裂震驚了。“對斯特拉文斯基來說，俄羅斯是他能夠精熟靈活運用的一門語言；它是格林卡和柴可夫斯基。剩下的他要么沒興趣，要么還會引起他的憤怒、蔑視和強烈的厭惡。”[[91]](#91_7)斯特拉文斯基有著變色龍般驚人的才能，能夠自我調整并適應在異國他鄉安家的生活。這也許也是他彼得堡背景的產物。他的兒子回憶說：“每次我們搬新家，盡管只住幾個星期，父親總能賦予這暫時的生活一種永久的氣氛……終其一生，不管在什么地方，他總是能夠讓周圍充滿他自己的味道。”[[92]](#92_7)

1934年，這位作曲家成為法國公民——他解釋說，這個決定是因為他在巴黎找到了自己的“智識環境”，他也有一點“對祖國的羞愧”。[[93]](#93_7)雖然拿到了法國護照，而且是世界級的管弦樂作曲家，斯特拉文斯基還是對出生的故土有著深深的感情。他比他自己愿意承認的更扎根于祖國的文化，而這種感情在他的作品中以一種隱蔽的方式表達出來。斯特拉文斯基對圣彼得堡有明顯的思鄉情懷，那座城市“在我生命中占據很大的一塊”，他在1959年寫道，“我幾乎害怕去省察內心深處，以防發現自己身上有多么大的部分仍然與它相連”。[[94]](#94_7)這是非常痛苦的回憶，以至于在1955年這位作曲家拒絕了前往赫爾辛基的邀請，因為“那里離某個我不想再看到的城市太近了”。[[95]](#95_7)但是他很喜歡羅馬和威尼斯，因為它們能讓他回想起彼得堡。在他基于柴可夫斯基音樂創作的芭蕾舞劇《仙女之吻》（1928）中，我們明顯能聽到斯特拉文斯基對那座生養他的城市升華了的鄉愁。他對烏斯帝盧格也有著同樣的鄉愁，他正是在這座位于沃里尼亞的家族莊園中創作出了《春之祭》。烏斯帝盧格是他不愿與任何人討論的話題。[[96]](#96_7)他對這座度過了童年中最快樂時光的房子后來發生的事一無所知，這是他無數痛楚的根源。但是從他在《婚禮》上比任何其他曲子用功都勤這個事實，我們能發現他對這個地方的感情。這部作品是基于他最后一次來到這座房屋時帶走的材料創作的。

在整個流亡生涯中，斯特拉文斯基都對俄國教會的文化和儀式很有感情——雖然在法國他智識上受到了天主教傳統的吸引，這表現在他《詩篇交響曲》（1930）的禮贊中。在20世紀20年代中期，過去將近30年都不守教規的斯特拉文斯基積極地重入東正教的懷抱，這部分是受妻子卡蒂婭的影響。她在長期臥病期間越發虔誠，最終于1939年去世。作為藝術家和僑民，斯特拉文斯基在俄國教會的紀律與秩序中找到了安慰。“你越是將自己與基督教教會的教規割裂，”他在創作《詩篇交響曲》期間對一位采訪者說，“你就越發遠離了真理。”

這些教規對創作管弦樂曲來說是嚴密合式的，如同它對個體生命的規范程度是同等的。這是唯一一個能夠讓秩序發揮到極致的地方：不是一種思辨的、虛假的秩序，而是被賜予我們的神圣秩序，它會自我顯現于內心世界和外化的繪畫、音樂等。它是與混亂的斗爭，后者與其說是無序，不如說是秩序的缺位。我支持在藝術中進行整體架構的設計，因為其中包含了秩序；創造性的作品是對混亂與虛無的抗爭。[[97]](#97_7)

斯特拉文斯基在達魯街會定期參加俄國教堂的禮拜儀式。他的身邊總是帶有崇敬東正教的氣氛——他在尼斯和巴黎的住宅中滿是圣像和十字架。他是按照東正教歷法來給自己的樂譜草稿標日期的。他與僑民主要聚居地的俄羅斯神父通信，尼斯的俄羅斯神父成了他家“實際上的成員”。[[98]](#98_7)斯特拉文斯基聲稱，俄羅斯教會對他最大的吸引力是“語言”：他喜歡斯拉夫祈禱詞。[[99]](#99_7)這在他為俄國教會創作的斯拉夫風格贊美詩中俯拾皆是。[††††](#_402)

對重返出生時的宗教的渴望也與對俄羅斯深沉的愛有著聯系。在他的一生中，斯特拉文斯基都遵循著兒時在革命前圣彼得堡的習慣。甚至在洛杉磯，他的家仍然像是舊俄國的據點。客廳擺滿了俄國的書籍和裝飾品、畫作與圣像。斯特拉文斯基一家常與俄羅斯朋友來往。他們雇用俄羅斯仆人，在家里說俄語。斯特拉文斯基只在必要的時候說英語或法語，而且口音很重。他以俄國的方式喝茶：用裝著果醬的玻璃杯喝。他喝湯用的勺子還是兒時老保姆（babushka）喂他用的那一只。[[100]](#100_7)

夏加爾是另一位隱藏了自己俄國心的“世界級藝術家”。和斯特拉文斯基一樣，他展現出的形象也是一位世界主義者。他很喜歡聲稱批評者經常問他的國籍問題（你是猶太藝術家嗎？是俄國藝術家，還是法國藝術家？）對他實際上毫無困擾。“你說你的話，我干我的活。”他經常這么說。[[101]](#101_7)但是這種宣示是不能當真的。夏加爾編造了自己的傳記——而且還經常改動它。他說，他人生中的重大決定都是為了讓自己的藝術生涯暢通無阻。1922年，他離開蘇維埃俄國，因為那里的條件讓他很難工作。與此相對的是，在西歐他已聲名在外，而且他知道自己會變得很富有。沒有證據表明，他受到布爾什維克摧毀其故鄉維捷布斯克的猶太教堂和猶太聚居區的影響。[[102]](#102_7)1941年，夏加爾離開巴黎逃到了美國，當時納粹的威脅已經足夠真實——雖然這一次他還是用個人利益來為逃亡辯護。終其一生，夏加爾都是一個漫游者，從來沒有在任何地方安頓下來，也沒有把任何地方稱作自己的土地。就像他畫作中的對象一樣，他的生活總在飄浮的半空中。

盡管如此，他沒有回答的那個國籍問題依然處于畫家生命與藝術的中心。在他個性中融合的眾多不同元素（猶太、俄國、法國、美國和國際），俄國對他的意義是最大的。夏加爾曾經評論道：“‘俄羅斯畫家’這個頭銜，對我來說比任何國際聲譽都意味著更多的東西。在我的畫作中，沒有一寸不關乎我對故鄉的懷念。”[[103]](#103_7)夏加爾鄉愁的中心在維捷布斯克，那是一座位于俄羅斯和白俄羅斯邊境上的半猶太半俄羅斯城鎮，19世紀90年代他作為一個小商人的兒子在那里長大。1941年它被納粹蹂躪，所有的猶太居民都被殺害。3年后，夏加爾寫下了動人的悲嘆《我的故鄉，維捷布斯克》，以信件的形式在《紐約時報》上發表。

我已經很久沒有看到你，沒有在你安著籬笆的街道上駐足了。你并沒有痛苦地問我，我愛你，那你為什么還是要離開我這么多年？不，你在想：這個小伙子已經到某個地方去尋找傾瀉而出、燦爛而不同尋常的色彩了，就像雪或星光灑在我們的屋頂上一樣。但是他要從何處得到它們呢？為什么不能在近一點的地方找到呢？在你的土地上，我留下了祖先的墳塋和散落的石頭。我不在你身邊，但是我的畫中，沒有一幅反映的不是你的快樂與憂愁。這么多年來，我一直在憂慮：我的故鄉理解我嗎？[[104]](#104_7)

維捷布斯克是被夏加爾理想化的世界。與其說它是傳說中理想的所在，不如說是被他藝術化了的兒時記憶。在他夢幻般的畫作中，他將維捷布斯克重現為一個夢的世界。那座真實城鎮中泥濘的街道，被神奇地轉換為那種會讓你想起鵝媽媽童謠歡樂場面的色彩。夏加爾一再以維捷布斯克為主題創作，批評者為此譴責他是將自己的異想天開當作藝術來販賣。畢加索說他是一個商人。畫家鮑里斯·亞倫森抱怨說，夏加爾“總是在當屋頂上的提琴手”[‡‡‡‡](#_403)。[[105]](#105_7)但是，不管他可能在多大程度上利用維捷布斯克主題牟利，他的鄉愁仍然足夠真摯。

以色列的猶太人不能理解，夏加爾如何能夠對俄國的生活如此懷念。那不是發生過迫害猶太人事件的國家嗎？但是在維捷布斯克這座城鎮中，猶太人不僅僅是與俄羅斯人共存，而且還受益于俄國文化。就像曼德爾施塔姆這位兼有波蘭與俄羅斯血統的猶太人一樣，夏加爾一直認同俄羅斯傳統：它是進入歐洲文化與價值觀的手段。1917年之前，俄羅斯文明是一種巨大的、世界主義的文明。它吸收了整個西方文化，就像夏加爾作為一個猶太人吸收了俄國文化一樣。俄羅斯將夏加爾這樣的猶太人從他們家鄉的褊狹態度中解放出來，令其與更廣大的世界建立起聯系。[[106]](#106_7)只有俄羅斯能夠激發這樣的感情。東歐再沒有任何一個文明有足夠的腹地為猶太人提供一個文化家園。

第五節

當茨維塔耶娃于1925年移居巴黎時，她本希望能為自己的詩找到更多讀者。在布拉格，她曾經掙扎著想保持“喂飽肚子和筆端”，納博科夫后來如此令人難忘地描述僑民作家的艱難處境。[[107]](#107_7)她靠翻譯和朋友的接濟過活。但是這種長時間的掙扎讓她與艾伏隆——他一直在上學，找不到工作——還有女兒和剛出生的兒子的關系變得十分緊張。

艾伏隆與她的聯系少了——無疑是對她接連不斷的婚外戀失去了耐心——轉而醉心于政治。在巴黎，他很快投入歐亞主義運動（Eurasian movement），這個運動將俄羅斯視為一塊獨立的亞洲或圖蘭大陸，斯特拉文斯基之前已經傾心于此。到20世紀20年代中期，這場運動已經開始分裂。右翼分子與法西斯主義眉來眼去，而艾伏隆傾向的左翼則主張與蘇維埃政權結盟，他們將蘇聯看作其俄羅斯帝國主義理想的支持者，是與西方勢不兩立的歐亞文明領袖。他們放下與布爾什維克政權的宿怨，而將其看作得到大眾支持因而也是正義的內戰勝利者，并將它的事業奉為復興偉大俄國的唯一希望。艾伏隆極力主張回到祖國。他希望為蘇聯（也就是俄國）人民的事業奉獻終生，以贖他在國內戰爭中站在白軍一邊戰斗的“罪孽”。1931年，艾伏隆申請要回到蘇維埃俄國。他對俄國的思念一覽無遺，這讓他成為人民內務委員會利用的靶子，他們慣于利用這個弱點打入僑民群體內部。艾伏隆被招募為人民內務委員會的一名特工，得到的承諾是最后會讓他回到蘇維埃俄國。在20世紀30年代，他都是“巴黎返回祖國聯盟”（Parisian Union for a Return to the Motherland）的領導人。這是人民內務委員會的外圍組織。

艾伏隆的政治活動給他與茨維塔耶娃的關系增添了巨大壓力。她理解他回國的渴望，但是她也同樣清楚地知道蘇維埃俄國正在發生的事情。她譴責丈夫的幼稚：他是對不想看到的東西閉上了雙眼。他們總是在爭吵——她警告他，如果回到蘇聯，最后他可能被送到西伯利亞，甚至會更糟；他反駁說他愿意“到任何他們送我去的地方”。[[108]](#108_7)但是茨維塔耶娃知道，如果他去了，她還是會像以前一樣跟隨著他，“像狗一樣”。

艾伏隆也讓茨維塔耶娃在僑民群體中的地位無法維持。人們認為她本人也是布爾什維克，這跟她一直與帕斯捷爾納克和別雷等“蘇維埃作家”有聯系不無關系，他們像她一樣也是根植于革命前的先鋒藝術。在這個越來越避免與蘇維埃世界發生任何聯系的群體中，她發現自己越來越孤立。“我感覺這里沒有我的位置。”她在給捷克作家安娜·特斯科娃的信中說道。法國人“好交際卻淺薄”，而且“只關心他們自己”，而“在俄國人中，我被自己的詩孤立了，沒有人懂它們；就我個人看來，有些人以為這些詩是布爾什維主義，其他人以為是君主專制主義或無政府主義，然后——它們都成為我的標志”。[[109]](#109_7)貝蓓洛娃將茨維塔耶娃描述為巴黎的“棄兒”：“她沒有讀者”，而且“沒有人回應她寫的東西”。[[110]](#110_7)她在世時出版的最后一部詩集《離開俄羅斯以后》于1928年在巴黎出版。在印出來的幾百本中，只有25本預訂出去。[[111]](#111_7)在國外生涯的最后歲月里，茨維塔耶娃的詩表現出她與日俱增的疏離與孤獨。

說吧：折磨已經夠多了——奪走

一座花園——像我一樣孤獨的花園。

（但是你！不要站得太近！）

一座花園，孤獨，像我一樣。[[112]](#112_7)

“所有的一切都在將我逼向俄羅斯，”她在1931年給特斯科娃的信中說，“在這里我無人需要。在那里我不可能生存。”[[113]](#113_7)茨維塔耶娃越發對僑民期刊的編輯們有挫敗感——米留科夫這樣的教授與政治家理解不了她的詩，將其強行拆分以符合他們期刊整齊干凈的風格。她的挫敗感使她對蘇聯的文學生活有了過分美好的看法。她說服自己相信，她在那里是“被需要的”，而且她將能夠再次出版作品，找到一個新的作家朋友圈子，他們會“將我看作他們中的一員”。[[114]](#114_7)每過一年，她都會感到母語“微弱的召喚”，她知道這不僅對自己的藝術，更對自己的身份認同非常關鍵。這種對俄羅斯實體的渴望，比任何理智上支持她繼續流亡的理由——俄羅斯就在她心中，就像那個裝著普希金作品的手提箱，可以帶到任何地方——都要強得多，也迫切得多。她總結道：“詩人不能在流亡中生存：那里沒有其站立的土地——沒有媒介，沒有語言。那里——沒有根。”[[115]](#115_7)就像花楸樹一樣，她的藝術需要扎根于大地。

1937年，艾伏隆蘇聯間諜的身份暴露，而且涉嫌刺殺一位拒絕回國的蘇聯間諜。在法國警方的追捕下，艾伏隆逃到了蘇聯，阿莉亞在當年早些時候已經回國。現在茨維塔耶娃也不能留在法國了。所有人都躲著她，她已經不可能在那里生活。貝蓓洛娃最后一次看見她是在1938年秋天，那是參加謝爾蓋·沃爾孔斯基公爵的葬禮——當時他的棺槨正從弗朗索瓦·熱拉爾路（Rue François Gérard）的教堂里被抬出來。“她站在入口處，眼睛滿含淚水，衰老——幾乎蒼白——的雙手交叉在胸前……她站在那里，就好像感染了瘟疫：沒有人靠近她。就像所有其他人一樣，我也繞過她走開了。”[[116]](#116_7)1939年6月12日，茨維塔耶娃和兒子坐船從勒阿弗爾前往蘇聯。在啟程前一天晚上，她寫信給特斯科娃：“再見了！現在面臨的將不再是艱難，現在到來的一切都是命運。”[[117]](#117_7)

帕斯捷爾納克警告過茨維塔耶娃：“不要回俄國——這里很冷，而且總是有氣流。”這是她自己頗有先見之明的恐懼回響：

俄羅斯的氣流會吹走我的靈魂！[[118]](#118_7)

但是她就像她丈夫一樣：不會去聽她不愿聽的話。

很多回到蘇聯的流亡者的確知道，或者憑直覺能感受到，自己回去將面臨奴役般的生活。鑒于他們在西方的絕望處境，以及渴望一個能夠工作的社會環境，這讓他們準備好了對蘇聯“新生活”的嚴酷現實視而不見。鄉愁壓倒了他們生存的本能。

馬克西姆·高爾基是第一位發現回國危險的重要文化人物。這位在早年《母親》等小說中支持革命事業的作家，于1917年“十月革命”勝利后，陷入了迷惑。伴隨著革命出現的混亂、破壞、無政府主義思潮及各種暴力事件，高爾基與列寧及新政權之間產生了矛盾。……在深受這些年自己目睹之事的震動之后，1921年10月，高爾基離開俄國去了柏林。高爾基沒法住在蘇俄了，但他也同樣不能忍受漂泊海外。有幾年時間，他一直在這種精神分裂的狀態中搖擺。他懷念俄羅斯，但又不愿回到那個地方。在定居于意大利度假勝地索倫托之前，他一直不知疲倦地從柏林出發，在德國和捷克斯洛伐克的各個溫泉城鎮之間漫游。“不，我不能去俄國，”1924年他給羅曼·羅蘭寫信說，“在俄國，我是一切事物、一切人的敵人，那就像是拿我的頭去撞墻一樣。”[[119]](#119_7)

但是在列寧于1924年去世后，高爾基改變了自己的態度。他對與這位布爾什維克領袖決裂萬分悔恨，而且用貝蓓洛娃的話說，他說服自己相信，“列寧的死讓他和整個俄國都成了棄兒”。[[120]](#120_7)他歌功頌德的回憶錄《列寧》是走向與列寧在克里姆林宮繼任者和解的第一步。他開始考慮回到蘇聯，但卻推遲了決定作出的時間，可能是害怕將要面臨的一切。同時，他的兩篇史詩小說《阿爾塔莫諾夫家的事業》（1925）和《克里姆·薩姆金的一生》（1925—1936）在西方反響平平，在那里他的說教風格已經不受歡迎了。在他定居的意大利，法西斯的崛起讓高爾基開始質疑之前所有的理想——它們構成了他反對布爾什維克的基礎——那些關于歐洲是道德進步與文明的歷史力量的理想。他對法西斯主義的歐洲越幻滅，他就越傾向于將蘇維埃俄國贊頌為一個道德優越的體系。1928年，高爾基展開總計五次蘇聯消夏旅行中的第一次，并于1931年永久定居在國內。這位回頭浪子收獲了許多榮譽，得到了莫斯科著名的里亞布申斯基別墅（Riabushinsky mansion，由舍赫杰爾設計建造）作為住宅，兩座很大的鄉間別墅、幾名仆人（后來證明是克格勃的間諜），還有由為斯大林服務的人民內務委員會部門提供的特供食物。這些都是為了保證得到高爾基的政治支持，以及將其作為一名蘇聯作家在西方世界面前展現。[[121]](#121_7)當時西方對高爾基和蒲寧誰應該獲諾貝爾文學獎的兩派意見旗鼓相當。一旦克里姆林宮開始支持高爾基，兩位作家的競爭就成為了一場更廣泛的政治斗爭，爭奪的是誰有權以這個能追溯到普希金和托爾斯泰的文化傳統的名義發言——莫斯科還是巴黎僑民？

在高爾基回歸的蘇維埃政權內部，斯大林主義者和所謂的右派分子，比如托姆斯基和布哈林之間有著深刻的分歧，后者反對斯大林造成大量人員死亡的集體化和工業化政策。一開始，高爾基站在兩派中間：他基本支持斯大林的目標，但是試圖限制他極端的政策。可他越來越發現自己與斯大林政權針鋒相對。高爾基絕不是那種在討厭某事物時會默不作聲的人。他之前反對過列寧，現在他又成了斯大林一派眼中的刺頭。他對迫害扎米亞京、布爾加科夫和皮利亞尼克提出過抗議——雖然他沒能引起公眾對1934年曼德爾施塔姆被捕的注意。他發聲反對對斯大林的個人崇拜，甚至拒絕了克里姆林宮給斯大林寫一篇吹捧性傳記文章的要求。在他20世紀30年代的日記里——他死后它被鎖在了人民內務委員會的檔案室——宣傳和大眾的恐懼讓斯大林“被放大到不可思議的程度”。[[122]](#122_7)

人民內務委員會將高爾基置于嚴密監視之下。有證據表明高爾基曾經與布哈林和基洛夫——列寧格勒州委書記，1934年被暗殺——密謀反對斯大林。高爾基1936年去世可能也是這次密謀的結果。有一段時間內，他患有由肺病和心臟病引發的長期流感。在1938年對布哈林的走過場公審中，高爾基的醫生被發現犯有“用藥物謀殺”這位作家的罪行。也許斯大林曲解這位作家的自然死亡來作為摧毀政敵的借口，但高爾基與反抗行動的瓜葛也讓他極有可能是被謀殺。幾乎可以肯定，1934年是人民內務委員會在謀害了高爾基的兒子馬克西姆·佩什科夫，這也可能是削弱高爾基計劃的一部分。[[123]](#123_7)當然對斯大林來說，這位作家的去世恰逢其時——正好在對季諾維也夫和加米涅夫的公審之前，高爾基本來打算向西方媒體揭穿這個騙局。1963年當高爾基的遺孀被問到高爾基的去世時，她堅決地表明丈夫是被蘇聯特工謀殺的。然而真相很可能永遠也不會大白。[[124]](#124_7)

普羅科菲耶夫是另一位回到斯大林時期蘇聯的重要人物——在大恐怖處于高潮的1936年。這位作曲家向來不以政治敏銳著稱，但是即使以他的標準來看，他選定的這個不幸的回國時間也是異常天真的結果。普羅科菲耶夫對政治興趣寥寥。他認為自己的音樂要高于政治。他似乎相信他可以回到蘇聯，而不受蘇聯政策的影響。

也許這與他作為圣彼得堡神童成名這一點不無關系。他的父母很有錢，而且溺愛他，于是普羅科菲耶夫從小就對自己的命運有著不可動搖的信念。在他13歲進入圣彼得堡音樂學院之前，已經有四部歌劇署有他的名字了。他就是俄國的莫扎特。1917年他和母親來到高加索躲避革命，后來又經由符拉迪沃斯托克（海參崴）和日本去了美國。由于拉赫瑪尼諾夫也剛到美國不久，媒體不可避免地將兩人拿來做比較。普羅科菲耶夫更具實驗性的風格，使得他在普遍保守的美國評論家眼中并非最優秀的作曲家。多年以后，普羅科菲耶夫回憶起在紐約中央公園漫步的情景，他——

由于對那些自以為了不起的美國管弦樂團的憤恨而渾身發抖，他們一點也不在意我的音樂……我來得太早了，這個嬰孩——美國——還沒有成熟到能夠理解新的音樂。我是不是應該回國呢？但是怎么回？俄國已經被白軍包圍，而且不管怎么說，誰想空著手回家呢？[[125]](#125_7)

據貝蓓洛娃說，普羅科菲耶夫不止一次被人聽到這樣說：“只要拉赫瑪尼諾夫還活著，這里就沒有我的空間，而他還能再活個10年或15年。歐洲對我來說太局限了，而我不想在美國屈居第二。”[[126]](#126_7)

1920年，普羅科菲耶夫離開紐約定居巴黎。但是斯特拉文斯基已經在那里站穩腳跟，普羅科菲耶夫想在這里攻城略地反而更難。佳吉列夫的支持在巴黎是無比重要的，而斯特拉文斯基當時正是這位劇團經理的“寵兒”。普羅科菲耶夫喜歡為歌劇作曲，這個興趣來源于他對給俄國小說配樂的熱愛：《戰爭與和平》、陀思妥耶夫斯基的《賭徒》和勃留索夫的《燃燒的天使》都被他改編成了歌劇。但是佳吉列夫向以宣稱歌劇是一種“過時”的藝術形式而著稱。[[127]](#127_7)俄羅斯芭蕾舞團的建立，就是要尋找一種對各種藝術——舞蹈、啞劇、音樂和視覺藝術——的非語言綜合，但是其中不包括文學。與他形成對照的是，斯特拉文斯基醉心于芭蕾舞，這種在西方贏得巨大榮譽、被認為是“俄羅斯”精粹的藝術形式。在佳吉列夫的鼓勵下，普羅科菲耶夫在20世紀20年代為三部芭蕾舞劇創作了音樂。

《小丑》（1921）取得了一定的成功——雖然這引來斯特拉文斯基的怨恨，他后來策劃讓巴黎音樂品位的評判家［納迪婭·布朗熱、普朗克和六人樂團（Les Six）］轉而反對普羅科菲耶夫。第二部《鋼鐵般的疾馳》（1927）運用了蘇維埃的主題，這被巴黎僑民斥為“對克里姆林宮的鼓吹”——實際上這是佳吉列夫的主意。普羅科菲耶夫的芭蕾舞劇中只有最后一部《回頭的浪子》（1929）取得了絕對的成功。它的主題與作曲家的心靈很貼近。

普羅科菲耶夫在巴黎成了孤家寡人。他有一個俄羅斯朋友的小圈子，包括作曲家尼古拉·納博科夫、指揮家謝爾蓋·庫塞維茲基和詩人康斯坦丁·巴爾蒙特。他花了7年時間創作歌劇《燃燒的天使》（1927），他一直認為這是一部杰作，但他卻從未看到它上演。它的核心主題——兩個世界不可逾越的鴻溝——在很多方面講述了他自己與俄國的分離。

既然被巴黎的僑民群體孤立，普羅科菲耶夫就開始發展與蘇聯音樂機構的聯系。1927年他接受克里姆林宮的要求，在蘇聯舉辦了巡回音樂會。在重返彼得堡后，他的情感決堤了。“本來，我不知為何已經忘了彼得堡真實的樣子，”他在旅途日記中寫道，“我一度認為，它的歐洲魅力與西方比起來是蒼白的，而與之相對，莫斯科是獨特的。但是，現在這座城市的壯麗讓我無法呼吸。”[[128]](#128_7)馬林斯基劇院隆重推出了他的《三橘愛》（1919），這讓他感到自己終于被認定為俄國在世的最偉大作曲家了。蘇聯當局撤掉了一切障礙以引誘他永久回國。教育人民委員盧那察爾斯基在1917年曾經放他出國（“你是一個音樂上的革命者，我們是生活中的革命者……我不會阻止你”）[[129]](#129_7)，現在他則引用馬雅可夫斯基那封給高爾基的著名“詩信”（1927）——在信中，前者質問后者為什么明明在俄國有那么多事要做，他卻待在意大利——來力勸他回國。馬雅可夫斯基是普羅科菲耶夫的舊相識。在普羅科菲耶夫動身去美國之前，馬雅可夫斯基曾將自己的一卷詩獻給了他：“世界詩壇總統致世界樂壇總統：致普羅科菲耶夫。”他的另一個老朋友，先鋒導演梅耶荷德激情滿滿地談到兩人再度聯手，將俄國經典搬上舞臺。對這些老朋友的思念是普羅科菲耶夫決定回國的一個重要因素。“外國合作者沒法給我靈感，”他于1933年承認道——

因為我是俄國人，那是最不適合流亡、最不適合留在異族心理氛圍中的民族。我和我的同胞無論走到哪里都心懷祖國。帶走的并非祖國的全部，但那也足夠讓人痛苦了。一開始是微微刺痛，然后越來越強，直到最后將我們摧折……我一定要回到祖國的氛圍中生活。我一定要再次看到真正的冬天，還有在一瞬間迸發出來的春意。我一定要聽到俄語回蕩在耳畔。我一定要與和我流著相同血脈的同胞交心，這樣他們就能給我在這里缺少的東西——他們的歌——我的歌。[[130]](#130_7)

從1932年開始，普羅科菲耶夫每年都要在莫斯科待半年，4年后他把妻子和兩個兒子也帶來定居。他得到了很多奢侈品：一座莫斯科的大公寓，里面有從巴黎運來的他自己的家具——還有去西方旅行的自由（當時蘇聯公民僅僅因為跟外國人說話就被送到勞改營）。由于其高超的旋律創作才能，普羅科菲耶夫為蘇聯舞臺和銀幕創作了無數樂曲，包括《基杰中尉組曲》（1934）和《羅密歐與朱麗葉》（1935—1936）。大獎隨之紛至沓來——1942—1949年間他不下5次榮獲斯大林獎——盡管知道那不過是虛飾浮夸，他還是對祖國的認同感到很受用。

雖然得到了這么多嘉獎，普羅科菲耶夫在國內的工作生活還是變得越來越艱難。在那場從1936年以壓制肖斯塔科維奇的歌劇《姆欽斯克縣的麥克白夫人》為開端的運動中，普羅科菲耶夫被抨擊為“形式主義者”，于是他退縮了，轉而致力于為青少年創作音樂：《彼得與狼》（1936）就是恐怖歲月的產物（還是它的寓言，獵殺狼的言外之意就是打擊“人民公敵”）。他的許多更具實驗意味的作品仍然沒有上演：為十月革命20周年紀念日（1937）創作的宏大康塔塔、為梅耶荷德1937年的普希金《鮑里斯·戈東諾夫》上演100周年紀念演出創作的音樂，甚至歌劇《戰爭與和平》（最終版）也直到1959年才搬上俄國的舞臺。1948年之后，日丹諾夫再次開展斯大林主義針對“形式主義者”的批判，這次，幾乎所有普羅科菲耶夫在巴黎和紐約創作的音樂，都被禁止列入蘇聯音樂會的保留節目名單。

普羅科菲耶夫的晚年生活實際上是自我隱居。就像肖斯塔科維奇一樣，他越發轉向室內樂的私密領域，在那里他可以表達個人的愁緒。這些作品中最動人的一部就是《D大調小提琴奏鳴曲》（諷刺的是它在1947年還榮獲了斯大林獎）。普羅科菲耶夫告訴小提琴家大衛·奧伊斯特拉赫，它開場回蕩的樂聲要“像墓地中的風”一樣。[[131]](#131_7)在普羅科菲耶夫的葬禮上，奧伊斯特拉赫演奏了這首奏鳴曲。這件令人傷感之事基本上沒有得到蘇聯媒體的關注。1953年3月5日，普羅科菲耶夫去世的同一天，斯大林也去世了。花都被賣光了，于是這位作曲家的墓前只擺了一根松枝。

茨維塔耶娃于1939年回國，與艾伏隆和兒女住在莫斯科附近的一座別墅里。她本來希望能重新發現自己將近20年前拋下了的那種作家圈子，但卻震驚地發現自己在回到俄國后幾乎完全被孤立。娜杰日達·曼德爾施塔姆回憶說，在蘇維埃“忽視那些從西方回來的人幾乎已經成為了第二天性”。[[132]](#132_7)關于茨維塔耶娃的一切，都讓認識她——或者被別人看到認識她——成為一件危險的事。她似乎是外來的、過時的，是屬于過去的人物，來自另一個世界的幽靈。很少有人記得她的詩。

他們回國2個月之后，茨維塔耶娃的女兒阿莉亞就被逮捕了，罪名是與托洛茨基分子勾結為西方國家當間諜。不久之后，他們把艾伏隆也逮捕了。茨維塔耶娃于是加入了在監獄門前等待的婦女行列，阿赫瑪托娃曾經描述過的那種可怕負擔。茨維塔耶娃再也沒能見到自己的丈夫和女兒。她甚至都不知道他們變成什么樣了。[§§§§](#SSSSSSSS_7)她和兒子一起被艾伏隆在莫斯科的姐妹收留。她消瘦而疲憊，面色灰黯無光，只能靠翻譯詩歌勉強過活。在帕斯捷爾納克伸出援手之后，她搬到了作家集中地戈利齊諾（Golitsyno）附近的一個小村莊，就在莫斯科通往明斯克的道路邊上。她在那里找到一份洗碗工的工作，能自己掙錢吃飯了。那里有一些年紀稍大的作家還記得她的詩，而且帶著一種近乎崇拜的尊敬來對待她。但是就蘇聯官方文壇而言，她已經消失很久。她在俄國出版的最后一本書是在1922年——而在1939年的氛圍下，再次出版她的詩歌可謂希望渺茫。她在1940年向國有出版社提交了一份自己的詩集，但她并沒有把那些更愛國、更關乎人民的詩選進去，而是選了很多創作于艾伏隆為白軍作戰時的詩。不出所料，這部詩集被打成了反蘇維埃。故意拒絕妥協是茨維塔耶娃的典型作風。她無可自抑，即便有著給自己帶來滅頂之災的危險。她不能與這個自己被迫生活的時代達成和解。

離開法國不久，茨維塔耶娃就告訴一位朋友，如果在蘇聯不能寫作的話，那么她會自殺。茨維塔耶娃越發執著于自殺的念頭，還經常以此為要挾。1940年之后，她寫的詩很少，寫下的那一點也充斥著死亡：

是時候摘掉琥珀了，

是時候改變語言了，

是時候熄滅

門上的燈了。[[133]](#133_6)

她最后一首詩寫于1941年，寫給年輕英俊的詩人阿爾謝尼·塔可夫斯基（后來那位電影導演的父親），當時兩人正在戀愛。在這首鬼氣陰森的詩中，她訴說了自己被拋棄的感覺——不僅是被塔可夫斯基，更是被所有她未點名地稱做“六個人”的朋友：

什么都不是：不是兄弟，不是兒子，不是丈夫，

也不是朋友——我突然念叨著：

你呀，在桌上擺好六個人的餐具，

旁邊，沒有給我留一個——座位。[¶¶¶¶](#PPPP_5)[[134]](#134_6)

茨維塔耶娃的兒子莫爾是她最后的希望和情感依靠。但是這位少年正在努力掙脫母親令人窒息的控制。1941年8月，隨著德軍橫掃蘇聯，直逼莫斯科，他們娘倆被疏散到了韃靼共和國一個名叫葉拉布加的小鎮，在喀山附近。他們在一個小木屋里租了半個房間。茨維塔耶娃沒有任何生計來源。8月30日，星期天，她的房東和莫爾出去釣魚。就在他們走了以后，她上吊自殺，死前給莫爾留下了遺言：

小莫爾，請原諒我，但我要活下去會更糟。我病得很重，這已經不是我了。我狂熱地愛你。你要明白，我再也無法生存下去了。請轉告爸爸和阿莉亞——如果你能見到的話——我直到最后一刻都愛著他們，請向他們解釋，我已陷入了絕境。[[135]](#135_6)

茨維塔耶娃被埋在一個無名墓中。沒有人參加她的葬禮，甚至她兒子也沒去。

第六節

1962年，斯特拉文斯基接受蘇聯的邀請訪問這個自己出生的國度。他離開俄國已經整整50年了，在他做出回國的決定背后，有著復雜的感情糾葛。作為僑民，他給人的印象一直是激烈地拒斥自己在俄國的過去。他告訴自己的密友和音樂助理，指揮家羅伯特·克拉夫特，在他心中，在圣彼得堡度過的兒時歲月是“一段我在等待著能夠將所有東西、所有人送進地獄的那一刻降臨的時期”。[[136]](#136_6)這種反感很大程度上是一個僑民對蘇聯的反應，它排斥這位作曲家的音樂，而且奪取了他的故土，光是提到蘇聯就足以讓他怒發沖冠。1957年，一位倒霉的德國服務生來到他桌旁，問他是否因為最近斯普尼克衛星上天而對俄國人民感到自豪，斯特拉文斯基“勃然大怒，程度堪比俄國人為成功做到這件事感到的狂喜，也堪比美國人為沒能做到這件事感到的狂怒”。[[137]](#137_6)

他對蘇聯樂派的看法尤其刻薄，在那里，曾經對《春之祭》大肆攻擊的里姆斯基——科薩科夫和格拉祖諾夫精神依然活躍，積極地反對現代派音樂。“蘇聯音樂家的作品還沒有超越19世紀。”斯特拉文斯基在1957年的一次訪談中告訴德國采訪者。如果要求蘇聯管弦樂團演奏斯特拉文斯基或“維也納三大家”（勛伯格、貝爾格和韋伯恩）的音樂作品，那他們對于“我們50年前就采用的旋律，怕是連最簡單的也處理不來”。[[138]](#138_6)斯特拉文斯基的作品自20世紀30年代初以后就被蘇聯禁演，當時他被蘇聯官方音樂機構譴責為“帝國主義資產階級意識形態在藝術上的倡導者”。[[139]](#139_6)這是某種音樂冷戰。

但是斯大林去世后整個氣氛為之一變。赫魯曉夫的“解凍”結束了日丹諾夫針對所謂“形式主義者”的批判運動，恢復了肖斯塔科維奇作為蘇聯最重要音樂家的合法地位。從斯特拉文斯基作品中汲取靈感的年輕作曲家開始涌現（愛迪生·杰尼索夫、索菲婭·古拜杜林娜和阿爾弗雷德·施尼特凱）[\*\*\*\*\*](#_404)。通過錄音與巡回演出，新一代的優秀蘇聯音樂家（奧伊斯特拉赫、里赫特、羅斯特洛波維奇[†††††](#_405)、貝多芬弦樂四重奏組[‡‡‡‡‡](#_406)）在西方變得廣為人知。簡而言之，蘇聯似乎正要重返歐洲音樂世界的中心——那正是1912年斯特拉文斯基出國時俄國占據的地位。

雖然他自己否認，但斯特拉文斯基一直對他從俄國流亡后所處的環境感到后悔。他與過去的決裂就像是一道撕裂的創口。1962年他已經年近80歲，這肯定對他決定回國起了一定的作用。隨著年紀漸長，他越來越多地想起自己的童年。他經常不經意地使用兒童口吻的俄語和小稱。他重讀了一些俄語作品——比如高爾基的《母親》。“它第一次出版的時候我就讀過（1916），現在我要重新拾起，”他告訴克拉夫特，“很可能是因為我想要回歸自我。”[[140]](#140_6)斯特拉文斯基告訴美國媒體，他決定回到蘇聯“主要是因為我感受到，年輕一代的俄國音樂家對我懷著真切的渴望和需要”。[[141]](#141_6)也許這里面也有斯特拉文斯基想要維護自己在祖國遺業的渴望吧。雖然他說自己想回國旅行與鄉愁無關，但這種感情無疑是核心原因之一。他想要在死前再看看俄國。

1962年9月21日，斯特拉文斯基夫婦乘坐蘇聯飛機抵達舍列梅捷沃機場。在飛機降落的過程中，他緊張地望著窗外，看到染上秋黃的樹林、草地、農田還有湖泊。據全程陪同的克拉夫特說，他在激動和強烈的情緒中哽咽了。飛機停下，艙門打開的那一刻，斯特拉文斯基現身，他站在飛機舷梯頂端，按照俄羅斯傳統深深鞠了一躬。這是來自另一個時代的姿態，就像他佩戴的太陽鏡一樣——它能保護他不受電視光線的傷害，而且代表著好萊塢的另一種生活。在走下舷梯的過程中，斯特拉文斯基被一個龐大的歡迎團包圍，其中就有瑪麗亞·尤金娜，這個長著韃靼人眼睛（或者說在克拉夫特看來是這樣）的粗壯女人向這位作曲家自我介紹說是他的侄女。人群里還有康斯坦丁·巴爾蒙特的女兒，正是這位詩人帶著斯特拉文斯基走進了《火鳥》與《春之祭》的古老異教世界。她給了克拉夫特一個“樺樹皮的籃子，里面裝著一根樹枝、一片葉子、一束小麥、一個橡子、一些青苔，還有其他一些俄羅斯土地的紀念品”，只是這位年輕的美國人“當時并不很需要”。對這兩個女人來說，畢生的夢想就要成真。克拉夫特將這里的氛圍比作小孩的生日聚會：“每個人，尤其是I.S.（斯特拉文斯基），都深感慰藉。”[[142]](#142_6)

這次旅行讓斯特拉文斯基的情感滾滾流瀉。在與斯特拉文斯基相識的15年中，克拉夫特從沒意識到俄國對這位作曲家是多么重要，或者在他心中還存留著多少對俄國的感情。“僅僅兩天前，在巴黎，我還是會否認I.S.有可能再次回國……現在我看到，半個世紀的放逐生涯在一夜間就被拋諸腦后——不管這遺忘是否早就完成。”[[143]](#143_6)斯特拉文斯基回到的不是蘇聯，而是俄國。當蘇聯作曲家協會主席赫連尼科夫在機場與他見面時，斯特拉文斯基拒絕與他握手，而是給了他一拐杖。[[144]](#144_6)次日，斯特拉文斯基夫婦與克拉夫特驅車來到了麻雀山——拿破侖第一次眺望莫斯科就是在這里——他們俯視這座城市，克拉夫特認為他們“比我之前見到的任何時候都更沉默、更動情”。[[145]](#145_6)在新圣女修道院[§§§§§](#SSSSSSSSSS_5)，斯特拉文斯基夫婦明顯地“受到了觸動，不是由于任何宗教或政治因素，而只是因為新圣女修道院就是他們所知的那個俄羅斯，那個仍然構成他們一部分的俄羅斯”。在這座修道院的古墻之后，是昔日俄羅斯存在的一片孤島。在花園里，戴著黑頭巾、穿著破舊外衣和鞋子的女人們照料著墓地。教堂里有一位神父正在舉行圣禮，克拉夫特看到，“虔誠的信徒趴在地上頂禮膜拜，就像I.S.自己在好萊塢的俄國教堂虔誠敬拜時那樣”。[[146]](#146_6)雖然蘇聯經歷了如此多的動亂，還是有一些俄國風俗原封不動地保留了下來。

音樂傳統也是如此，正如在莫斯科柴可夫斯基音樂學院，羅伯特·克拉夫特為莫斯科交響樂團排練《春之祭》時所發現的那樣：

交響樂團的成員很優秀，很快就接受了我這個外人提出的對分節和過渡的要求，而且總體來說比歐洲交響樂團更努力。《祭獻》（第二部分）是以一種我只能說不是法國也不是德國的情感演奏的，這是完全不同的一段。演奏不像美國樂團那樣高亢，聲音也要小些，雖然在演播廳里還是震耳欲聾……這種克制是很對I.S.的口味的……另一個令人滿意的奇妙之處就是大鼓，它在側邊打開，就好像被鋸成了兩半。這些頭腦簡單的人對《大地之舞》（第一部分最后一段）開頭的清晰、樸素的處理，聽起來恰似I.S.說他腦子里有的那種驚跑感覺……I.S.提到這里巴松管的音色也與美國的不同，“《召喚祖先》（第二部分第四段）結尾處的五處巴松管聽起來就像我想象中的那五棵老樹一樣”。[[147]](#147_6)

斯特拉文斯基對這種獨特的管弦樂聲不勝欣悅。它讓他的俄羅斯芭蕾舞恢復了生機。

他對回歸母語也感到很高興。自踏上俄國大地的那一刻起，他輕而易舉地操起以前的說話方式，重拾50多年沒用過的詞匯和短語——甚至還有早已忘卻的童言童語。在克拉夫特看來，以前他每次一說起俄語就像“換了一個人”。而現在“跟那些叫他‘伊戈爾·費奧多羅維奇’的音樂家說話——這很快就能建立起俄國人特有的家庭感——時，他比我記憶中任何時候都更開心”。[[148]](#148_6)克拉夫特被斯特拉文斯基性格的轉變震驚了。當被問到他是否相信自己現在看到的是“真正的斯特拉文斯基”時，這位美國人回答道：“我所知的關于I.S.的一切都是足夠真實的……但是現在他在我心中的形象終于有了自己的背景，這確實讓我了解到，很多我以前認為是‘個性’或怪癖的東西其實并非如此。”[[149]](#149_6)克拉夫特寫道，因為這次出訪俄國，他的耳朵變得能夠適應斯特拉文斯基在離開俄國后的作品里的俄國元素了。它們在斯特拉文斯基晚期作品中并不是很直接明顯，但它是存在的——就在旋律的力量與贊美詩般的曲調中。從《詩篇交響曲》一直到《安魂曲》（1966），他的音樂語言一直深得俄國文化的精髓。[[150]](#150_6)正如他向蘇聯媒體解釋的那樣：

我終生都在說俄語，用俄語思考，我進行自我表達的方式也是俄國式的。也許你第一次聽我的音樂時不容易注意到，但是它內在于我的音樂，是它隱而不顯的特點的一部分。[[151]](#151_5)

俄羅斯在斯特拉文斯基的心里深深扎根。這不僅僅是他家里的圣像、他讀過的書，還有他兒時吃飯的勺子。他對俄國的土地、習慣、風俗、說話方式、社交方式仍然有著真實的情感和記憶，在他踏上故土的一剎那，所有這些感情就涌上了他的心頭。文化不僅僅是一種傳統。連一個圖書館都無法將其涵蓋，更不用說流亡者揣在包里的“八本薄薄的書”了。它是某種內在的、情感的、本能的東西，是塑造一個人的人格并將其與一個民族、一個地方牢牢綁在一起的感情。在西方公眾看來，斯特拉文斯基是一個訪問出生地的流亡者，而在俄國人眼中，他是一個回家了的俄國人。

斯特拉文斯基基本不了解莫斯科。他只是在大約60年前的一次短途旅行中去過那里。[[152]](#152_5)相比之下，重游自己的出生地彼得堡讓他更為觸動。在機場，斯特拉文斯基受到一位老人的歡迎，后者一見他就開始流淚。克拉夫特這樣回憶那次相遇：

他是弗拉基米爾·里姆斯基——科薩科夫（作曲家里姆斯基的兒子），I.S.沒認出他來，他說因為對方當時留著小胡子，而不是像上一次見面那樣是絡腮胡（1910）；但后來I.S.告訴我，真正的原因是“他叫我‘伊戈爾·費奧多羅維奇’，而不是‘季馬’。他以前總是叫我和我弟弟‘古里和季馬’”。[[153]](#153_5)

在到達俄國之后的幾天里，斯特拉文斯基好像回到了50年前。在認出馬林斯基劇院（當時更名為基洛夫劇院）之后，他的臉上洋溢著喜悅。小時候，他會坐在他父親的包廂里觀看芭蕾舞。他還記得包廂里長著翅膀的丘比特裝飾、觀眾席上藍色和金色的裝飾物、閃閃發光的大吊燈、滿是香水味的觀眾，還有在1892年一次節慶演出中他從包廂里走出來到休息廳——當時演出的是格林卡的歌劇《魯斯蘭與柳德米拉》（他父親在其中飾演法爾拉夫一角）——他看到了時年52歲、頭發花白的柴可夫斯基。[[154]](#154_4)斯特拉文斯基實際上就是在馬林斯基劇院中長大的。他們家在克留科夫運河邊上的公寓離劇院只有幾步之遙。他們隨后去看他在人生的頭24年里住過的房子，此時斯特拉文斯基沒有表現出任何情緒。但他對克拉夫特解釋說，這只是因為“我必須控制自己”。[[155]](#155_3)每一座建筑都是“神奇”或者“美麗”的。在愛樂大廳舉辦的紀念斯特拉文斯基音樂會的票早在一年前就開始排隊，而且發展出一個復雜的求票生態——每一張票都是通過許多人的接力排隊才取得的。這是關于藝術在俄羅斯的地位，以及斯特拉文斯基在這個神圣傳統中位置的鮮活典范。他一位84歲的表姐不得不在電視上觀看這場音樂會，因為她排在5001號。[[156]](#156_3)

“肖斯塔科維奇在哪里？”斯特拉文斯基從抵達俄國就一直在問。斯特拉文斯基在莫斯科的時候，肖斯塔科維奇在列寧格勒；而就在斯特拉文斯基去往列寧格勒時，肖斯塔科維奇又回莫斯科了。“這個肖斯塔科維奇是怎么回事？”斯特拉文斯基問哈恰圖良，“為什么他總是躲著我？”[[157]](#157_3)作為一名藝術家，肖斯塔科維奇崇拜斯特拉文斯基。他是他不為人知的繆斯。在工作臺玻璃的下面，肖斯塔科維奇放著兩張照片：一張是他自己和貝多芬弦樂四重奏組的合影，另一張就是斯特拉文斯基的大幅肖像照片。[[158]](#158_3)雖然他從來沒有公開表達對斯特拉文斯基音樂的喜愛，它對肖斯塔科維奇許多作品的影響還是很明顯的（比如《第十交響曲》中的《彼得魯什卡》主題，還有《第七交響曲》中的柔板，明顯能讓人想起斯特拉文斯基的《詩篇交響曲》）。

赫魯曉夫的解凍對肖斯塔科維奇是巨大的解放。他因而能夠重新建立起與圣彼得堡古典傳統的聯系——他和斯特拉文斯基都是在這座城市出生的。但這并不意味著他完全沒有麻煩。根據葉甫蓋尼·葉夫圖申科的詩《娘子谷》（1961）創作的《第十三交響曲》就遭到了攻擊（還試圖阻止它的首演），說將焦點集中在納粹對基輔猶太人的大屠殺上，就減損了俄羅斯人民在戰爭中的苦難。不過在其他方面，解凍還是為肖斯塔科維奇帶來了創作的春天。他重返在列寧格勒音樂學校的教學崗位。他榮獲了官方大獎，還被允許多次出國旅行。他一些最卓越的音樂作品就是在他人生最后的這幾年中創作的——最后三部弦樂四重奏還有《中提琴奏鳴曲》，后者于1975年8月9日完成，就在他去世前一個月，這是他為自己創作的安魂曲，也是對人生的藝術總結。他甚至抽出時間寫了兩部電影配樂——《哈姆雷特》（1964）和《李爾王》（1971）——這是來自他的老朋友，電影導演格里戈里·科津采夫的委托，肖斯塔科維奇的第一部電影配樂就是1929年為他創作的。他在這些年創作的大部分音樂的靈感來源，都是來自彼得堡的歐洲遺產，而這在1917年就已失落。在個人世界里，肖斯塔科維奇生活在文學之中。他的談話充斥著出自19世紀俄國經典著作的文學典故和用語。他喜歡果戈理的諷刺小說和契訶夫寫的故事。終其一生，他都感到與陀思妥耶夫斯基尤其親近——他很小心地掩蓋了這一點——直到踏入棺材前，他根據《群魔》創作了一套組曲，《列比亞德金上尉詩四首》。肖斯塔科維奇一度承認，自己經常會夢到創作陀思妥耶夫斯基主題的作品，但是他總是“太害怕”結果沒去做。“我熱愛和欽佩作為一名偉大藝術家的他，”肖斯塔科維奇寫道，“我欽佩他對俄羅斯人民的愛，他對受辱者和可憐人的愛。”[[159]](#159_3)

最終，肖斯塔科維奇在莫斯科的大都會酒店與斯特拉文斯基會面了，當時文化部長葉卡捷琳娜·福爾采娃（肖斯塔科維奇叫她“葉卡捷琳娜三世”）為斯特拉文斯基舉辦了一次晚宴。對這兩位自1917年之后就分道揚鑣的俄國人來說，這次會面既不是重聚，亦非和解，但它是文化終將戰勝政治的象征。兩位作曲家生活在不同的世界里，但他們的音樂卻有著同樣的俄羅斯脈動。“那是一次很緊張的會面”，哈恰圖良回憶道：

他們的座位緊挨著，就那么一言不發地坐著。我坐在他們對面。最后肖斯塔科維奇鼓起勇氣，開始搭話：

“你覺得普契尼怎么樣？”

“我無法忍受他。”斯特拉文斯基答道。

“哦，我也是，我也是。”肖斯塔科維奇說。[[160]](#160_3)

這基本上就是兩人交談的全部。但是在斯特拉文斯基離開的前一晚，在大都會酒店舉行的第二次晚宴上，他們又說上話了，而且勉強算是有了點交流。那是一個難忘的場面——典型的“俄國”晚會，其間人們經常被越來越開放的伏特加敬酒所打斷。據克拉夫特回憶，會場很快就變成了“一場芬蘭浴，在氤氳蒸汽中，每個人都說著幾乎一樣的話，宣揚著自己和其他人的俄國魂……一次又一次，每個人都在神秘的俄國魂面前貶抑著自己，而令我震驚的是，I.S.也是如此，他的回答很快就把祝酒辭蓋過去了”。斯特拉文斯基——他是房間里醉得最輕的一個——說道：

俄國土地的氣味是不一樣的，而這樣的事物是不可能忘懷的……每個人都有一個誕生地，有一個故土，有一個國家——他只能有一個國家——而他出生的地方是他生命中最重要的因素。我很遺憾當時的形勢將我與祖國分離，悔恨自己的作品沒有在這里誕生，而我尤其悔恨的，是我沒能幫助新生的蘇聯創造出它自己的音樂。雖然我討厭我生活過的俄羅斯——也包括俄羅斯整體——的很多地方，但我離開俄國并非出于自己的意志。然而，我是有權批評俄國的，因為俄國是我的，也因為我愛它，我不會讓任何一個外國人享有同樣的權利。[[161]](#161_3)

他對每個字都是認真的。

注釋

[\*](#_377)　譯文出自《茨維塔耶娃文集·詩歌》，汪劍釗譯，東方出版社2003年版，第418—419頁。——譯注

[†](#_378)　羅曼·古爾（Roman Gul，1896—1986），俄羅斯流亡作家，曾加入白軍。1920年代定居柏林，為俄國流亡者辦的雜志和報紙寫稿。1950年后定居美國。——譯注

[‡](#_379)　這些民族主義者戰斗的目標是從奧匈帝國手中取得獨立，所以捷克軍團的3.5萬名士兵想要回到法國前線繼續與奧地利作戰。他們沒有冒著危險穿越敵國前線，而是決心向東走，經過符拉迪沃斯托克和美國，幾乎繞地球一圈后到達歐洲。但是在沿著西伯利亞鐵路東進時，他們很快就與試圖將其繳械的地方蘇維埃發生小規模沖突而停了下來。這些捷克人最后與社會革命黨合流。后者從莫斯科和圣彼得堡逃出后，來到伏爾加地區動員農民支持他們反對布爾什維克政權，要求在1918年1月召開立憲會議之后結束戰爭。6月8日，捷克軍團占領了伏爾加河畔的薩馬拉市。在次年10月被紅軍打敗之前，這里一直有一個由前立憲會議成員組成的弱政府。1918年10月28日，捷克宣布獨立，捷克軍團被擊潰，他們就失去了戰斗意志。——原注

[§](#SS_14)　譯文出自《說吧，記憶》，納博科夫著，陳東飆譯，時代文藝出版社1998年版，第270—271頁。——譯注

[¶](#P_13)　從1920年直到去世為止，納博科夫都是《舵手》的編輯。這份報紙鼓吹在俄國建立親西方的民主政府。——譯注

[\*\*](#_380)　譯文出自《說吧，記憶》，時代文藝出版社1998年版，第63—64頁。——譯注

[††](#_381)　納博科夫后來說《說吧，記憶》里那個戴著面具的R.奈斯比特就是R.A.巴特勒，他后來當了托利黨副黨魁，而且“無聊得讓人害怕”。——原注

[‡‡](#_382)　譯文出自《說吧，記憶》，時代文藝出版社1988年版，第57—58頁。——譯注

[§§](#SSSS_14)　范瑋麗譯，http://m.cn.nytimes.com/culture/20150629/t29nabokov/。——譯注

[¶¶](#PP_14)　巴托克（Bela Bartok，1881—1945），20世紀最杰出的音樂家之一，是匈牙利現代音樂的領袖人物。他從事匈牙利民歌的收集、整理、研究，其作品以民間特點為主，充滿節奏活力與豐富想象的獨特風格。——譯注

[\*\*\*](#_383)　納博科夫父親以其裁剪精致的英國西裝聞名。他穿著這些衣服參加杜馬會議，沒有意識到會上有許多農村代表。他的奢華服飾是革命前彼得堡很多軼事的來源。據說他甚至把內褲送到英國去洗。——原注

[†††](#_384)　出自蘇聯作家伊·伊里夫和葉·彼得羅夫所著的社會諷刺小說《十二把椅子》。——譯注

[‡‡‡](#_385)　納博科夫一般對阿赫瑪托娃和那一堆模仿其早期風格的女詩人都不屑一顧。在《普寧》中，與教授分居的妻子麗莎“用深沉悠長的聲音，抒情地”唱出了一首模仿阿赫瑪托娃詩作的殘酷打油詩：我穿上了深色長裙比修女還要謙卑；象牙的十字架掛在我冰冷的床之上。但是那縱酒狂歡的美妙火花一點點將我燒盡，我輕聲呼喚喬治——你那金子般的名啊！阿赫瑪托娃對這首打油詩深感憤怒，它利用了1948年日丹諾夫污蔑她“半是蕩婦、半是修女”的形象。——原注

[§§§](#SSSSSS_12)　蘇聯成立之后，僑民的俄國護照就作廢了：俄國作為一個國家已經不復存在。僑民和其他無國籍人士于是拿到了臨時的“南森”護照（以國際聯盟的難民高級專員、極地探險家弗里喬夫·南森命名）來替代舊證件。不管是在西方國家旅行還是找工作，那些拿著這薄薄護照的人都會遭受長時間的拖延和職能部門帶有敵意的質詢。——原注

[¶¶¶](#PPP_12)　莫里斯·珀蒂帕（Marius Petipa，1818—1910），法國人，芭蕾舞總監和編舞。1847年以第一舞蹈家身份來到俄羅斯皇家芭蕾舞團，1869—1903年任該團首席芭蕾舞指導。他是俄羅斯古典芭蕾舞主要創立者。——譯注

[\*\*\*\*](#_386)　喬治·巴蘭欽（George Balanchine，1904—1983），20世紀最杰出、最具影響力的編舞家之一。原名格奧爾基·巴蘭奇瓦澤（Georgy Balanchivadze）。1933年定居美國，與人合作創辦了美國芭蕾學校、紐約城市芭蕾舞團等機構，被譽為“美國和現代芭蕾之父”。——譯注

[††††](#_387)　在改用拉丁語之前，他本來想在《詩篇交響曲》中用斯拉夫語。——原注

[‡‡‡‡](#_388)　夏加爾這輩子畫了不少屋頂上的提琴手，鮑里斯·亞倫森設計成為音樂劇《屋頂上的提琴手》，里面有令人難忘的臺詞：“猶太人就像屋頂上的提琴手，既要拉出優美的旋律，又要謹慎不至于摔落……”——譯注

[§§§§](#SSSSSSSS_6)　阿莉亞在勞改營做了8年苦工。艾伏隆于1941年被槍決。——原注

[¶¶¶¶](#PPPP_4)　譯文出自《茨維塔耶娃文集·詩歌》，汪劍釗譯，東方出版社2003年版，第452頁。——譯注

[\*\*\*\*\*](#_389)　愛迪生·杰尼索夫（Edison Denisov，1929—1996）、索菲婭·古拜杜林娜（Sofia Gubaidulina，1931——　）、阿爾弗雷德·施尼特凱（Alfred Schnittke，1934—1998），三人通常被稱為蘇聯先鋒派音樂三杰。——譯注

[†††††](#_390)　羅斯特洛波維奇（Mstislav Leopoldovich Rostropovich，1927—2007），俄羅斯著名大提琴家和指揮家。13歲時即作為大提琴家舉辦音樂會。曾師從普羅科菲耶夫與肖斯塔科維奇，1970年因聲援被流放的諾貝爾文學獎得主亞歷山大·索爾仁尼琴，被禁止演出。1974年逃離蘇聯，定居美國。一生榮譽無數，作曲家格里埃爾、米亞斯科夫斯基、普羅科菲耶夫、肖斯塔科維奇、哈恰圖良等都為他寫過大提琴樂曲。——譯注

[‡‡‡‡‡](#_391)　貝多芬弦樂四重奏組（the Beethoven Quartet），1922—1923年由莫斯科音樂學院學生組建。1938年首演了肖斯塔科維奇的第一部弦樂四重奏作品。此后幾乎蘇聯所有作曲家的重奏作品都由他們來首演，直至1990年解散，共演出過600多部作品。——譯注

[§§§§§](#SSSSSSSSSS_4)　新圣女修道院（Novodevichy Convent）坐落在莫斯科市中心西南部莫斯科河畔，修建于1524年，是列寧、斯大林時代少數沒有被摧毀的修道院之一。托爾斯泰曾在《戰爭與和平》和《安娜·卡列尼娜》兩部巨著中都提到過這座教堂。——譯注

# 注釋

注釋中使用的檔案館簡稱如下：

AG：Gorky Archive,Institute of World Literature,Moscow

GARF：State Archive of the Russian Federation,Moscow

IRL RAN：Institute of Russian Literature,Russian Academy of Sciences,St Petersburg

RGASPI：Russian State Archive of Social and Political History

RGIA：Russian State Historical Archives,St Petersburg

SP-PLMD：St Petersburg Public Library,Manuscript Division

TsGADA：Central State Archive of Ancient Acts,Moscow

導讀“娜塔莎起舞”與俄羅斯文化之婆娑麗影

[1．](#_1)中譯本更名《古拉格之戀：一個愛情與求生的真實故事》，李廣平譯，廣西師范大學出版社2016年版。

[2．](#_2)Anna Akhmatova,You Will Hear Thunder,trans.D.M.Thomas,Ohio University Press,1985.

[3．](#_3)無獨有偶，俄羅斯最高文學獎“布克獎”（1997）和以列夫·托爾斯泰莊園命名的“雅斯納亞——波良納”獎獲得者烏特金（А.A.Уткин，1967——　）的小說《環舞》（Хоровод）也是以俄羅斯民間舞蹈的名稱為書名，以這種手拉手圍成圈而舞，象征主人公環環相扣和命運相關，借喻反映1812年戰爭后的俄國社會風情。有趣的是，烏特金1992年畢業于莫斯科大學歷史學系，而《環舞》是他還是歷史系大學生時于1991年開始寫作的首部作品。

[4．](#_4)恰達耶夫著，劉文飛譯：《哲學書簡》，作家出版社1998年版，第33頁。

[5．](#_5)俄國偉大作家陀思妥耶夫斯基認為，俄羅斯性格只能用Характер這個純俄文詞，英文的character與它完全不對譯。

[6．](#_6)希科曼：《祖國歷史活動家：傳記指南》，第512頁。

[7．](#_7)《列寧選集》第4卷，人民出版社1995年版，第773、774頁

[8．](#_8)《斯大林論蘇聯憲法草案的報告：蘇聯憲法（根本法）》，莫斯科外國文書籍出版局1950年版，第14頁。

[9．](#_9)瑪爾萊娜·拉呂埃勒：《文化學——俄羅斯新的“老套思想”》，《第歐根尼》2005年第1期。

[10．](#_10)代表著作如：康達科夫《俄國文化史導論》；澤金娜等《俄國文化史》（中文版由劉文飛等譯，上海譯文出版社2000年版）；利哈喬夫《思考俄羅斯》（中文版書名為《解讀俄羅斯》，吳曉都等譯，北京大學出版社2003年版）；伊戈爾《文明搏擊中的俄羅斯民族》。

[11．](#_11)謝緬尼科娃：《世界文明共同體中的俄羅斯》，第4—5頁。

[12．](#_12)代表著作如：康達科夫《文化學：俄國文化史》、沙波瓦洛夫《俄羅斯學》。

[13．](#_13)沙波瓦洛夫：《俄羅斯學》，第2—3頁。

[14．](#_14)Times Literary Supplement,30 December 2008,p.7.

[15．](#_15)“Current RSL Fellows”,Royal Society of Literature.Retrieved 18 March 2014.

[16．](#_16)張建華：《暗夜耳語的人們》，《時尚先生》2014年第12期。

[17．](#_17)如新文化史大師海登·懷特在《元史學——十九世紀歐洲的歷史想象》中特別強調：“將歷史學視為一種文字虛構，以發明（invented）而不是發現（found）為特征，因此歷史學更接近文學作品，而不是科學”，“言辭的虛構，其內容在同等程度上既是被發現的，又是被發明的，并且其形式與其在文學中的對應物比之在科學中對應物，有更多的共同之處”。

導言

[1．](#_1_1)L.Tolstoy,War and Peace,trans.L.and A.Maude（Oxford,1998）,p.546.

[2．](#_2_1)E.Khvoshchinskaia,“Vospominaniia”,Russkaia starina vol.93（1898）,p.581即為一例。該主題會在第二章進行討論。

[3．](#_3_1)L.Tolstoi,Plonoe sobranie sochinenii,91 vols.（Moscow,1929-64）,vol.16,p.7.

[4．](#_4_1)Richard Taruskin對此寫過一篇很好的文章，題為“N.A.Lvov and the Folk”，收錄于Defining Russia Musically:Historical and Hermeneutical Essays（Princeston,1997）,pp.3-24。

[5．](#_5_1)A.S.Famintsin,Domra I rodnye ei muzykal’nye instrumentry russkogo naroda（St Pertersburg,1891）.

[6．](#_6_1)V.Nabokov,Speak Memory（Harmondswort,1969）,p.35.

第一章　歐化的俄羅斯

[1．](#_1_2)S.Soloviev,Istoriia Rossii ot drevneishikh vremen,29 vols.（Moscow,1864-79）,vol.14,p.1270.

[2．](#_2_2)‘Peterburg v 1720 g.Zapiski poliaka-ochevidtsa’,Russkaia starina,25（1879）,p.265.

[3．](#_3_2)Peterburg petrovskogo vremeni（Leningrad,1948）,p.22;‘Opisanie Sanktpeterburga I Kronshlota v 1710-m I 1711-m gg.’，in Russkaia starina,25（1879）,p.37.

[4．](#_4_2)A.Darinskii,Istoriia Sankt-Peterburga（St Petersburg,1999）,p.26.書中給出的數據是15萬名工人，但是不包括士兵和瑞典俘虜。

[5．](#_5_2)A.S.Pushkin,Polnoe sobranie sochinenii,17 vols.（Moscow,1937-49）,vol.5,p.436.

[6．](#_6_2)A.Bulak and N.Abakumova,Kamennoe ubranstvo tsentra Leningrada（Leningrad,1987）,pp.4-11.

[7．](#_7_1)Ia.Zembnitskii,Ob upotreblenii granite v Sankt-Peterburge（St Petersburg,1834）,p.21.

[8．](#_8_1)O.Monferran,Svedeniia o dobyvanii 36-ti granitnykh kolonn,naznachennykh dlia portikov Isaakievskogo sobora（St Petersburg,1820）,pp.18ff.

[9．](#_9_1)S.Alopeus,Kratkoe opisanie mramornykh I rossiiskoi Karelii（St Petersburg 1787）,pp.35-6;V.P.Sobolevskii,‘Geognosticheskoe obozrenie staroi Finliandii I opisanie ruskol’skikh mramornykh lomok’,Gornyi zhurnal（1839）kn.2-6,pp.72-3.

[10．](#_10_1)Journey for Our Time:The Journals of the Marquis de Custine,trans.P.Penn Kohler（London,1953）,p.110.

[11．](#_11_1)G.Kaganov,Images of Space:St Petersburg in the Visual and Verbal Arts,trans.S.Monas（Standford,1997）,p.15.

[12．](#_12_1)‘Peterburg v 1720 g.Zapiski poliaka-ochevidtsa’,p.267.

[13．](#_13_1)S.Luppov,Istoriia Stroitel’stva Peterburga v pervoi chetverti XVIII veka（Moscow-Leningrad,1957）,p.48;Ocherki istorii Leningrada,vol.1,Period feodalizma（Moscow-Leningrad,1955）,p.116.

[14．](#_14_1)Letters to Lord Harvey and the Marquis Scipio Maffei,containing the state of the trade,marine,revenues,and forces of the Russian empire:with the history of the late war between the Russians and the Turks（Glasgow,1770）,p.76.

[15．](#_15_1)A.I.Gertsen,‘Moskva I Peterburg’,Polnow sobranie sochinenii,30 vols.（Moscow,1954）,vol.2,p.36.

[16．](#_16_1)A.Benua,‘Zhivopisnyi Peterburg’,Mir iskusstva,vol.7,no.2.（1902）,p.1.

[17．](#_17_1)F.Dostoevsky,Notes from Underground.The Double,trans.J.Coulson（Harmondsworth,1972）,p.17.

[18．](#_18_1)L.E.Barry and R.O.Crumney（eds.）,Rude and Barbarous Kingdom:Russia in the Accounts of Sixteenth-centry English Voyagers（Madison,Wisc.,1968）,p.83.

[19．](#_19_1)L.Hughes,Russia in the Age of Peter the Great（New Haven,1998）,p.317.

[20．](#_20_1)Benua,‘Zhivopisnyi Peterburg’,p.1.

[21．](#_21_1)Journey for Our Time,p.97.

[22．](#_22)引自N.P.Antsiferov,Dusha Peterburga（Petrograd,1922）,p.98.

[23．](#_23)Hughes,Russia in the Age of Peter the Great,p.222.

[24．](#_24)Peterburg i drugye novye rossiiskie goroda XVIII-pervoi poloviny XIX vekov（Moscow,1995）,p.168.

[25．](#_25)‘Shards’（1952）,The Complete Poems of Anna Akhmatova,trans.J.Hemschemeyer（Edinburgh,1992）,p.701.

[26．](#_26)B.M.Matveev and A.V.Krasko,Fontanny dom（St Petersburg,1996）,p.16.

[27．](#_27_1)The Travels of Olearius in Seventeenth-century Russia,ed.and trans.S.Baron（Stanford,1967）,p.155.

[28．](#_28)Yasnaya Polyana.Putevoditel’（Moscow-Leningrad,1928）,pp.10-12.

[29．](#_29)The Travels of Olearius in Seventeenth-century Russia,p.131.

[30．](#_30)S.Collins,The Present State of Russia:In a Letter to a Friend at London（London,1671）,p.68.

[31．](#_31)P.Roosevelt,Life on the Russian Country Estate:A Scoial and Cultural History（New Haven,1995）,p.12.

[32．](#_32)N.Chechulin,Russkow provintsial’noe obshchestvo vo vtoroi polovine XVIII veka（St Petersburg,1889）,p.35.

[33．](#_33_1)Ia.Tolmachev,Voennoe krasnorechie,osnovannoe na obshchikh nachalakh slovesnosti,chast’2（St Petersburg,1825）,p.120.

[34．](#_34)E.Lavrent’eva,Svetskii etiket pushkinskoi pory（Moscow,1999）,pp.23,25.

[35．](#_35)Iu.Lotman,Besedy o russkoi kul’ture:kyt I traditsii russkogo dvorianstva XVIII-nachalo XIX veka（St Petersburg,1994）,p.31.

[36．](#_36)Zhizn’,anekdoty,voennye i politicheskie deianiia rossiiskogo general-fel’d-marshala grafa Borisa Petrovicha Sheremeteva（St Petersburg,1808）,p.182.

[37．](#_37)V.Staniukevich,Biudzhet sheremetevykh（1798-1910）（Moscow,1927）,pp.19-20;G.Mingay,English Landed Society in the Eighteenth Century（London,1963）,pp.10ff.

[38．](#_38)Staniukevich,Biudzhet sheremetevykh,p.17.

[39．](#_39)V.S.Dediukhina,‘K voprosu o roli krepostnykh masterov v istorii stroitelstva dvorianskoi usad’by XVIIIv.（na primere Kuskovo i Ostankino）,Vestnik moskovskogo gosudarstvennogo universiteta（Istoriia）,ser.8.4（1981）,p.85.

[40．](#_40)Staniukevich,Biudzhet sheremetevykh,p.10;Matveev and Krasko,Fontanny Dom,p.55;B.and J.Harley,A Gardener in Chatsworth:Three Years in the Life of Robert Aughtie（1848-1850）（n.p.,1992）.

[41．](#_41)Memoirs of Louis Philippe Comte de Ségur,ed.E.Cruickshanks（London,1960）,p.238.

[42．](#_42)Zapiski Dmitriia Nikolaevicha Sverbeeva,2 vols.（St Peterburg,1899）,vol.1,p.48.

[43．](#_43)V.V.Selivanov,Sochineniia（Vladimir,1901）,pp.25,35.

[44．](#_44)M.D.Priselkov,‘Garderob vel’mozhi Kontsa XVIII-nach.XIX v.v.’,in Zapiski istoriko-bytovogo otdela gosudarstvennogo russkogo muzeia,1（Leningrad,1928）,pp.107-15.

[45．](#_45)N.Sindalovskii,Peterburgskii fol’klor（St Petersburg,1994）,pp.149,281.

[46．](#_46_1)L.D.Beliaev,‘Zagranichnye zakupki grafa P.B.Sheremeteva za 1770-1788 gg.,in Zapiski istoriko-bytovogo otdela gosudarstvennogo russkogo muzeia,vyp.1（Leningrad,1928）,p.86.

[47．](#_47)Mateev and Krasko,Fotanny dom,pp.27,29,25-6.

[48．](#_48)同上，p.38。

[49．](#_49)A.Chenevière,Russian Furniture:The Golden Age 1780-1840（New York,1988）,pp.89-93,122-3;E.Beskin,Krepostnoi teatr（Moscow,1927）,p.12.

[50．](#_50)L.Lepskaia,Repertuar krepostnogo teatra Sheremetevykh（Moscow,1996）,pp.26,31,39;N.Elizarova,Teatry Sheremetevykh（Moscow,1944）,pp.30-32.

[51．](#_51)E.Beskin,Krepostnoi teatr（Moscow,1927）,pp.13-14.

[52．](#_52)V.K.Staniukevich,‘Krepostnye khudozhniki Sheremetevykh.K dvukhsotletiiu so dnia rozhdeniia Ivana Argunova’,in Zapiski istoriko-bytovogo otdela，pp.133-65.

[53．](#_53)S.D.Sheremetev,Otgoloski VIII veka,vyp.11,Vremia Imperatora Pavla,1796-1800（Moscow,1905）,pp.15,142,293.

[54．](#_54)同上，p.161。

[55．](#_55)Lepskaia,Repertuar krepostnogo teatra Sheremetevykh,p.24.

[56．](#_56)請參考Lepskaia,Repertuar krepostnogo teatra Sheremetevykh一書中之醫學報告,pp.21-9。

[57．](#_57)RGIA,f.1088,op.1,d.68,l.3.

[58．](#_58)P.Bessonov,Praskovia Ivanovna Sheremeteva,ee narodnaia pesnia I rodnow ee Kuskovo（Moscow,1872）,pp.43,48;K.Bestuzhev,Krepostnoi teatr（Moscow,1913）,pp.62-3.

[59．](#_59)Sheremetev,Otgoloski VIII veka,vyp.11,pp.102,116,270.還可參考Roosevelt,Life on the Russian Country Estate,p.108。

[60．](#_60)同上，p.283。

[61．](#_61)S.T.Aksakov,The Family Chronicle,trans.M.Beverley（Westport,Conn.,1985）,pp.55-62.

[62．](#_62)Selivanov的Sochineniia即為一例,p.37;N.D.Bashkirtseva,‘Iz ukrainskoi stariny.Moia rodoslovnaia’,Russkii arkhiv（1900）,vol.1,no.3,p.350。

[63．](#_63)‘Zapiski Ia.M.Neverova’,Russkaia starina（1883）,vol.11,pp.429ff.欲了解有關科舒卡洛夫的資料，可以參考Roosevelt,Life on the Russian Country Estate,pp.183-7。

[64．](#_64)Lepskaia,Repertuar krepostnogo teatra Sheremetevykh,pp.37-8.

[65．](#_65)Bestuzhev,Krepostnoi teatr,pp.66-70.

[66．](#_66)Lepskaia,Repertuar krepostnogo teatra Sheremetevykh,p.42;Sheremetev,Otgoloski VIII veka,vyp.4（Moscow,1897）,p.12.

[67．](#_67)Sheremetev,Otgoloski VIII veka,vyp.4,p.14.

[68．](#_68)Sheremetev,Otgoloski VIIIveka,vyp.11,Vremia Imperatora Pavla,1796-1800,p.322;Matveev and Krasko,Fontanny dom,p.45.

[69．](#_69)‘Iz bumag i perepiski grafa Nikolaia Petrovicha Sheremeteva’,p.527.

[70．](#_70)It can now be found in RGIA,f.1088,op.I,d.65,l.3.

[71．](#_71)‘Iz bumag i perepiski grafa Nikolaia Petrovicha Sheremeteva’,p.517.

[72．](#_72)RGIA,f.1088,op.1,d.24,l.4.

[73．](#_73)RGIA,F.1088,OP.1,D.24,ll.6-7.

[74．](#_74)‘Iz bumag i perepiski grafa Nikolaia Petrovicha Sheremeteva’,p.515.

[75．](#_75)S.D.Sheremetev（ed.）,Otgoloski XVIII veka,vyp.11,pp.249,277;RGIA,f.1088,op.1,d.770,l.27.

[76．](#_76)S.D.Sheremetev,Strannoprimny dom Sheremetevykh,1810-1910（Moscow,1910）,p.22.

[77．](#_77)Sherremetev,Otgoloski XVIII veka,vyp,2,p.11.

[78．](#_78)‘Iz bumag i perepiski grafa Nikolaia Petrovicha Sheremeteva’,p.511.

[79．](#_79)RGIA,f.1088,op.1,d.76,l.11.

[80．](#_80)RGIA,f.1088,op.1,d.24,l.5.

[81．](#_81)RGIA,f.1088,op.1,dd.770,776,780.

[82．](#_82)RGIA,f.1088,op.1,d.79,ll.1-8.俄語版資料經過編輯，為了便于理解，作者精簡了部分內容。這里是首次發表。

[83．](#_83)D.Blagovo,‘Rasskazy babushka.Iz vospominanii piati pokolenii（Elizaveta Petrovna Iankova,1768-1861）’,Rasskazy babushka,zapisannye I sobrannye eio vnukom（St Petersburg,1885）,p.207.

[84．](#_84)Lepskaia,Repertuar krepostnogo teatra Sheremetevykh,p.17;Glinka v vospominaniiakh sovremennikov（Moscow,1955）,p.30.

[85．](#_85)Beskin,Krepostnoi teatr,p.13.

[86．](#_86)Lepskaia,Repertuar krepostnogo teatra Sheremetevykh,pp.19,28-9.

[87．](#_87_1)同上，p.23。

[88．](#_88_1)請參考Roosevelt,Life on the Russian Country Estate,pp.130-32。

[89．](#_89)A.Pushkin,Eugene Onegin,trans.J.Falen（Oxford,1990）,p.15.

[90．](#_90_1)Iunosti chestnoe zertsalo（St Petersburg,1717）,pp.73-4.

[91．](#_91)Iu.Lotman,L.Ginsburg,B.Uspenskii,The Semiotics of Russian Cultural History（Ithaca,1985）,pp.67-70.

[92．](#_92)引自Lavrent’eva,Svetskii etiket pushkinskoi pory,p.228。

[93．](#_93)L.Tolstoy,Childhood,Boyhood and Youth,trans.L.Maude and A.Maude（Oxford,1969）,p.339.

[94．](#_94)E.Lansere,‘Fotanny dom（postroika I peredelki）’,in Zapiski istorikobytovogo otdela gosudarstvennogo russkogo muzeia,vyp.1（Leningrad,1928）,p.76.

[95．](#_95)Matveev and Krasko,Fontanny dom,p.55.

[96．](#_96)I.A.Bogdanov,Tri veka peterburgskoi bani（St Petersburg,2000）,p.59.

[97．](#_97)Zapiski Iusta Iiulia,datskogo poslannika pri Petre Velikom（Moscow,1899）,p.85.

[98．](#_98)請參考E.Levin,‘Childbirth in Pre-Petrine Russia:Canon Law and Popular Traditions’,in B.Clements et al.（eds.）,Russia’s Women.Accommodation,Resistance,Transformation（Berkeley,1991）,特別是pp.44-51;（如果想了解這種風俗在近代的演變）還可參考T.Listova,‘Russia Rituals,Customs and Beliefs Associated with the Midwife（1850-1930）’,in H.Balzer（eds.）,Russian Traditional Culture（Armonk,N.Y.1992）,pp.130-31。

[99．](#_99)Bogdanov,Tri veka peterburgskoi bani,p.16.

[100．](#_100)Memoirs of Louis Philippe Comte de Ségur,pp.236-7.

[101．](#_101)Pushkin,Eugene Onegin,p.196.

[102．](#_102)A.S.Pushkin v vospominaniiakh sovremennikov,2 vols.（Moscow,1974）,vol.1,p.63.

[103．](#_103)引自S.M.Volkonskii,Moi vospominaniia,2 vols.（Moscow,1992）,vol.1,p.130。

[104．](#_104)A.Pushkin,The Queen of Spades and Other Stories,trans.R.Edmonds（Harmondsworth,1962）,p.158.

[105．](#_105)V.V.Sipovskii,Ocherki iz istorii russkogo romana（St Petersburg,1909）,kn.1,vyp.1,p.43.

[106．](#_106)請參考卡拉姆津1802年的一篇文章‘Otchego v Rossii malo avtorskikh talantov’,in Sochineniia,vol.3,pp.526-33。

[107．](#_107)Pomeshchich’ia Rossiia po zapiskam sovremennikov（Moscow,1911）,p.134.

[108．](#_108)V.Vinogradov,Ocherki po istorii russkogo literaturnogo iazyka XVII-XIX vv.（Leiden,1949）,p.239.

[109．](#_109)Pushkin,Eugene Onegin,p.16.

[110．](#_110)Iu.Lotman and B.Uspenskii,‘“Pis’ma russkogo puteshestvennika”Karamzina I ikh mesto v razvitii russkoi kul’tury’,in N.M.Karamzin,Pis’ma russkogo puteshestvennika（Leningrad,1984）,p.598;N.Kheraskov,Izbrannye proizvedeniia（Moscow-Leningrad,1961）,p.83.

[111．](#_111)L.Toysoy,War and Peace,trans.L.Maude and A Maude（Oxford,1998）,p.3.

[112．](#_112)Vinogradov,Ocherkipo istorii russkogo literaturnogo iazyka ZVII-XIX vv.,p.239.

[113．](#_113)S.Karlinsky,Russian Drama from Its Beginnings to the Age of Pushkin（Berkeley,1985）,pp.143-4.

[114．](#_114)Rossiiskii featr,43 vols.（St Petersburg,1786-94）,vol 10（1786）,p.66.

[115．](#_115)Rossiiskii featr,vol.16（1787）,p.17;Russkaia komediia XVIII veka（Moscow-Leningrad,1950）,pp.76-7.

[116．](#_116)D.I.Fonvizin,Sobranie sochinenii,2 vols.（Moscow-Leningrad,1959）,vol.1,pp.77-8.

[117．](#_117)F.Dostoevsky,A Writer’s Diary,trans.K.Lantz，2 vols.（London,1993）,vol.2,p.986.

[118．](#_118_1)L.Toltoy,Anna Karenin,trans.R.Edmonds（Harmondsworth,1974）,p.34.

[119．](#_119)M.E.Saltykov-Shchedrin,Polnoe sobranie sochinenii,20 vols.（Moscow,1934-47）,vol.14,p.111.

[120．](#_120)Vospominaniia kniagina E.R.Dashkovoi（Leipzig,n.d.）,pp.11,32.

[121．](#_121)C.Sutherland,The Princess of Siberia:The Story of Maria Volkonsky and the Decembrist Exiles（London,1984）,pp.172-3.還可參考Volkonskii Moi vospominaniia,vol.2,p.20。

[122．](#_122)Tolstoy,War and Peace,p.3.

[123．](#_123)E.Khvoshchinskaia,‘Vospominaniia’,in Russkaia starina,vol.89（1898）,p.518.

[124．](#_124)A.K.Lelong,‘Vospominaniia’,in Russkii arkhiv（1914）,kn.2,nos.6/7,p.393.

[125．](#_125)E.I.Raevskaia,‘Vospominaniia’,Russkiiarkhiv（1883）,kn.1,no.1,p.201.

[126．](#_126)Tolstoy,Anna Karenin,pp.292-3.

[127．](#_127)V.Nabokov,Speak,Memory（Harmondsworth,1967）,p.57.

[128．](#_128_1)A.Herzen,My Past and Thoughts:The Memoirs of Alexander Herzen,trans.C.Garnett（Berkeley,1982）,p.242;J.Frank,Dostoevsky:Seeds of Revolt,1821-1849（Princeton,1977）,pp.42-3.

[129．](#_129)Four Russian Plays,trans.J.Cooper（Harmondsworth,1972）,p.74.

[130．](#_130)‘Derevnia’（‘The Village’）in P.A.Viazemskii,Izbrannye stikhotvoreniia（Moscow-Leningrad,1935）,p.123.

[131．](#_131)Satiricheskie zhurnaly N.I.Novikova（Moscow-Leningrad,1951）,pp.65-7.

[132．](#_132)‘Neizdannye stikhi N.A.Lvova’,in Literaturnoe nasledstvo,nos.9-10（1933）,p.275.

[133．](#_133)A.Radishchev,A Journey from St Petersburg to Moscow,trans.L.Wiener（Cambridge,Mass.,1958）,p.131.

[134．](#_134_1)Pushkin,Eugene Onegin,p.37.

[135．](#_135)Pushkin,Polnoe sobranie sochinenii,vol.11,p.249.

[136．](#_136)H.M.Hyde,The Empress Catherine and the Princess Dashkov（London,1935）,p.107.Dashkova’s Journey（‘Puteshetvie odnoi rossiiskoi znatnoi gospozhi po nekotorym angliiskim provintsiiam’）,in Opyt trudov vol’nogo rossiiskogo sobraniia,vyp.2,（1775）,pp.105-45.

[137．](#_137)Lotman and Uspenskii,‘“Pis’ma russkogo puteshestvennika”Karamzina I ikh mesto v razvitii russkoi kul’tury’,pp.531-2.

[138．](#_138)N.M.Karamzin,Pis’ma russkogo puteshestvennika（Leningrad,1984）,pp.12,66.關于法國人的態度，可以參考D.von Mohrenschildt,Russia in the Intellectual Life of Eighteenth-centruy France（Columbia,1936）,pp.56-7。

[139．](#_139)Karamzin,Pis’ma russkogo puteshestvennika,p.338.

[140．](#_140)Fonvizin,Sobranie sochinenii,vol.2.Pp.449,480.

[141．](#_141)請參考Mohrenschildt,Russia in the Intellectual Life of Eighteenth-century France,pp.40,46。

[142．](#_142)Fonvizin,Sobranie sochinenii,vol.2,pp.420,439,460,476-7,480-81,485-6.

[143．](#_143)Karamzin,Pis’ma russkogo puteshestvennika,p.243;A.P.Obolensky,Food Notes on Gogol（Machitoba,1972）,p.109.

[144．](#_144)A.Nikitenko,The Diary of a Russian Censor,H.Jacobsoned.and trans.（Amherst,1975）,pp.213-4.

[145．](#_145)R.Jakobson,‘Der russische Frankreich-Mythus’,in Slavische Rundschau,3（1931）,pp.639-40.

[146．](#_146)A.I.Gertsen,‘Dzhon-stiuart Mill’I ego kniga“On Liberty”’,in Sobranie sochinenii,30 vols.（Moscow,1954-65）,vol.11,p.66.

[147．](#_147)Herzen,My Past and Thoughts,p.97.

[148．](#_148)Aglaia,kn.2（1975）,p.68.

[149．](#_149)Karamzin,Sochineniia,vol.3,p.349.

[150．](#_150)同上,p.444。

[151．](#_151)V.P.Semennikov（ed.）,Materialy dlia istorii russkoi literatury（St Petersburg,1914）,p.34.

[152．](#_152)引自H.Rogger,National Consciousness in Eighteenth-century Russia（Cambridge,Mass.,1960）,p.247。

[153．](#_153)Karamzin,Sochineniia,vol.7,p.198.

第二章　1812年的孩子

[1．](#_1_3)S.M.Volkonskii,Zapiski（St Petersburg,1901）,p.193.

[2．](#_2_3)M.I.Murav’ev-Apostol,Vospominaniia i pis’ma（Petrograd,1922）,p.178.

[3．](#_3_3)A.Bogdanov,Skazanie o volkonskikh kniaz’iakh（Moscow,1989）,pp.4-5.

[4．](#_4_3)S.M.Volkonskii,O dekabristakh:po semeinum vospominaniiam（Moscow,1994）,p.77.

[5．](#_5_3)Volkonskii,Zapiski,pp.136-7.另外三位分別是尼基塔·沃爾孔斯基和尼古拉·沃爾孔斯基（謝爾蓋的兩個兄弟），以及彼得·米哈伊洛維奇·沃爾孔斯基公爵（他的連襟）。保羅·沃爾孔斯基將軍后來也成了皇帝的心腹。

[6．](#_6_3)C.Sutherland,The Princess of Siberia:The Story of Maria Volkonsky and the Decembrist Exiles（London,1984）,p.111.

[7．](#_7_2)RGIA,f.844,op.2,d.42.

[8．](#_8_2)F.Glinka,Pis’ma russkogo ofitsera（Moscow,1815）,part 5,pp.46-7,199.

[9．](#_9_2)TsGADA,f.1278,op.1,d.362,l.183.

[10．](#_10_2)Vosstanie dekabristov,11 vols.（Moscow,1925-58）,vol.1,p.267.

[11．](#_11_2)Volkonskii,Zapiski,p.387.

[12．](#_12_2)IRL RAN,f.57,op.1,n.9,ll.1-9.

[13．](#_13_2)IRL RAN,f.57,op.1,no.21,ll.9-10.

[14．](#_14_2)N.P.Grot,Iz semeinoi khroniki.Vospominaniia dlia detei i vnukov（St Petersburg,1900）,pp.1-8.

[15．](#_15_2)D.Davydov,Sochineniia（Moscow,1962）,p.320.

[16．](#_16_2)Volkonskii,Zapiski,p.327.

[17．](#_17_2)E.Lavrent’eva,Svetskii etiket pushkinskoi pory（Moscow,1999）,pp.198,290-91.

[18．](#_18_2)Zapiski,stat’i,pis’ma dekabrista I.D.Iakushkina（Moscow,1951）,p.9.

[19．](#_19_2)‘To Chaadaev’（1812）,in A.S.Pushkin,Polnoe sobranie sochinenii,17 vols.（Moscow,1937-49）,vol.7,p.246.

[20．](#_20_2)A.Herzen,My Past and Thoughts,trans.C.Garnett（Berkeley,1973）,p.68.

[21．](#_21_2)I.Vinogradov,‘Zapiski P.I.Vinogradova’,in Russkaia starina,vol.22（1878）,p.566.

[22．](#_22_1)F.F.Vigel’,Zapiski,chast’1（Moscow,1891）,p.159.

[23．](#_23_1)Lavrent’eva,Svetskii etiket pushkinskoi pory,p.22.

[24．](#_24_1)N.Rimsky-Korsakov,My Musical Life（London,1989）,p.9.

[25．](#_25_1)N.Gogol,Diary of a Madman and Other Stories,trans.R.Wilks（Harmondsworth,1972）,p.32;A.Chekhov,‘Uprazdnili!’,in Polnoe sobranie sochinenii,30 vols.（Moscow,1974-83）,vol.3,p.226.

[26．](#_26_1)The Complete Prose Tales of Alexander Sergeyevitch Pushkin,trans.G.Aitken（London,1966）,p.73.

[27．](#_27_2)Volkonskii,Zapiski,pp.130-31.

[28．](#_28_1)N.A.Belogolovoi,Vospominaniia i drugie stat’i（Moscow,1898）,p.70.

[29．](#_29_1)請參考Iu.Lotman,‘Dekabrist v povsednevnoi zhizni’,in Besedy o russkoi kul’ture:byt I traditsii russkogo dvorianstva XVIII-nachalo XIX veka（St Petersburg,1994）,pp.360-64。

[30．](#_30_1)‘To Kaverin’,in Pushkin,Polnoe sobranie sochinenii,vol.1,p.238.

[31．](#_31_1)Volkonskii,Zapiski,p.4.

[32．](#_32_1)L.Tolstoy,War and Peace,trans.L.Maude and A.Maude（Oxford,1998）,p.417-18.

[33．](#_33_2)Ia.A.Gallinkovskii,Korifei ili kliuch literatury（St Petersburg,1802）,kn.2,p.170.

[34．](#_34_1)‘The Time Has Come’（19 October,1836）,in The Complete Works of Alexander Pushkin,15 vols.,I.Sproat et al.（Norfork,1999）,vol.3,p.253-4.

[35．](#_35_1)Pushkin,Polnoe sobranie sochinenii,vol.2,p.425.

[36．](#_36_1)請參考他寫的《第八封信》，出自‘A Novel in Letter’——寫于1829年，但直到1857年才發表（精簡過）——收錄于Pushkin,Polnoe sobranie sochinenii,vol.8,pp.52-4。

[37．](#_37_1)Vosstanie dekabristov,vol.7,p.222.

[38．](#_38_1)Syn otechestva（1816）,chast’27,p.161.

[39．](#_39_1)A.Bestuzhev,‘Pis’mo k N.A.i K.A.Polevym,1 ianvaria 1832’,Russkii vestnik（1861）,vol.32,p.319.

[40．](#_40_1)引自A.Ulam,Russia’s Failed Revolutuions:From the Decembrists to the Dissidents（New York,1981）,p.21。

[41．](#_41_1)IL RAN,f.57,op.1,no.63,l.57.

[42．](#_42_1)Pushkin,Polnoe sobranie sochinenii,vol.6,p.525.

[43．](#_43_1)Arkhiv dekabrista S.G.Volkonskogo,t.1.,Do sibiri（Petrograd,1918）,p.149.

[44．](#_44_1)Pushkin,Polnoe sobranie sochinenii,vol.12,p.303.

[45．](#_45_1)Volkonskii,Zapiski,p.212.

[46．](#_46_2)同上,p.402。

[47．](#_47_1)A.Pushkin,Eugene Onegin,trans.J.Falen（Oxford,1990）,p.19.

[48．](#_48_1)Pushkin,Polnoe sobranie sochinenii,vol.2,p.72.

[49．](#_49_1)有關在招募普希金的問題沃爾孔斯基所發揮的作用，可以參考S.M.Volkonskii,O dekabristakh:po semeinum vospominaniiam（Moscow,1994）,pp.35-6。

[50．](#_50_1)Volkonskii,Zapiski,p.434.

[51．](#_51_1)Ulam,Russia’s Failed Revolutions,p.44.

[52．](#_52_1)Volkonskii,Zapiski,p.421.

[53．](#_53_1)GARF,f.48,op.1,d.412,l.19.

[54．](#_54_1)Ulam,Russia’s Failed Revolutions,p.5.

[55．](#_55_1)RGIA,f.1405,op.24,d.1344,l.12;GARF,f.1146,op.1,d.2028,l.6.

[56．](#_56_1)Arkhiv dekabrista S.G.Volkonskogo,pp.xixi,xxiii.

[57．](#_57_1)IRL RAN,F.57,op.1,no.61,l.65.

[58．](#_58_1)GARF,f.1146,op.1,d.2028,l.7.

[59．](#_59_1)GARF,f.1146,op.1,d.2028,l.13.

[60．](#_60_1)‘Neizdannye pis’ma M.N.Volkonskoi’,in Trudy gosudarstvennogo istoricheskogo muzeia,vyp.2（Moscow,1926）,p.16.

[61．](#_61_1)引自K.Bestuzhev,Zheny dekabristov（Moscow,1913）,p.47。

[62．](#_62_1)Lotman,‘Dekabrist v povsednevnoi zhizni’,pp.352-3.

[63．](#_63_1)F.F.Vigel’,Zapiski,chast’1（Moscow,1891）,p.12.

[64．](#_64_1)K.Batiushkov,Sochineniia（Moscow-Leningrad,1971）,p.168.

[65．](#_65_1)Lotman,‘Dekabrist v povsednevnoi zhizni’,pp.353-4.

[66．](#_66_1)K.Ryleev,Polnoe sobranie stikhotvorenii（Leningrad,1971）,p.168.

[67．](#_67_1)GARF,f.1146,op.1,d.2028,l.12.

[68．](#_68_1)IRL RAN,f.57,op.5,n.22,l.88.

[69．](#_69_1)The Complete Works of Alexander Pushkin,vol.3,p.42.

[70．](#_70_1)GARF,f.1146,op.1,d.2028,l.28.

[71．](#_71_1)Zapiski kniagini M.N.Volkonskoi（Chita,1960）,p.66.

[72．](#_72_1)同上,p.67。

[73．](#_73_1)同上,p.70。

[74．](#_74_1)Arkhiv dekabrista S.G.Volkonskogo,p.xxxi.

[75．](#_75_1)Dekabristy,Letopisi gosudarstvennogo literaturnogo muzeia,kn.3（Moscow,1938）,p.354.

[76．](#_76_1)Zapiski kniagini M.N.Volkonskoi（Chita,1960）,p.101.

[77．](#_77_1)引自Sutherland,The Princess of Siberia,p.253。

[78．](#_78_1)M.P.Volkonskii,‘Pis’ma dekabrista S.G.Volkonskogo’,Zapiski otedela rukopisei,vyp.24（Moscow,1961）,p.399.

[79．](#_79_1)Volkonskii,O dekabristakh,p.66.

[80．](#_80_1)Dekabristy.Letopisi gosudarstvennogo literaturnogo muzeia,pp.91,96,100;Volkonskii,‘Pis’ma dekabrista S.G.Volkonskogo’,pp.369,378,384.

[81．](#_81_1)N.A.Belogolovoi,Vospominaniia,p.36.

[82．](#_82_1)IRL RAN,f.57,op.1,n.50,ll.11-19.

[83．](#_83_1)IRL RAN,f.57,op.1,n.63,l.52.

[84．](#_84_1)IRL RAN,f.57,op.1,n.65,l.2.

[85．](#_85_1)IRL RAN,f.57,op.1,n.97,l.1.

[86．](#_86_1)Belogolovoi,Vospominaniia,p.37.

[87．](#_87_2)Volkonskii,‘Pis’ma dekabrista S.G.Volkonskogo’,p.371.

[88．](#_88_2)同上,p.372。

[89．](#_89_1)Volkonskii,Zapiski,p.478.

[90．](#_90_2)Belogolovoi,Vospominaniia,p.37.

[91．](#_91_1)Tolstoy,War and Peace,p.582.

[92．](#_92_1)F.F.Vigel’,Zapiski,chast’2（Moscow,1892）,p.56.

[93．](#_93_1)RGIA,f.1088,op.1,d.439.

[94．](#_94_1)N.S.Ashukin,Pushkinskaia Moskva（St Petersburg,1998）,p.44.

[95．](#_95_1)S.L.Tolstoi,Mat’i dd L.N.Tolstogo（Moscow,1928）,p.45.

[96．](#_96_1)Iu.Lotman,‘Zhenskii mir’,in Besedy o russkoi kul’ture,p.57.

[97．](#_97_1)Toltoy,War and Peace,pp.159,898.

[98．](#_98_1)RGIA,f.1035,op.1,d.87,ll.1-2;f.914,op.1,d.34,ll.3-10（esp.l.5）即為兩例。

[99．](#_99_1)N.A.Reshetov,‘Delo davno minuvshikh dnei’,in Russkii arkhiv（1885）,kn.3,no.11,pp.443-5.

[100．](#_100_1)I.S.Zhirkevish,‘Zapiski’,in Russkaia starina,vol.9（1876）,p.237.

[101．](#_101_1)D.I.Zavaliashin,‘Volpominaniia o grafe A.I.Osterman-Tolstom（1770-1851）’,in Istoricheskii vestnik（1880）,vol.2,no.5,pp.94-5.

[102．](#_102_1)Lavrent’eva,Svetskii etiket,p.321.

[103．](#_103_1)E.Khvoshchinskaia,‘Vospominaniia’,in Russkaia starina（1898）,vol.93,p.581.

[104．](#_104_1)M.N.Khrushchev,‘Petr Stepanovich Kotliarevskii（otryvok iz vospominanii）’,in Izvestiia tavricheskoi uchenoi arkhivnoi komissii,no.54（1918）,p.298;K.A.Soloviev,‘V vkuse umnoi stariny’.Usadebnyi byt rossiiskogo dvorianstva II poloviny VXIII-1 poloviny XIX vekov（St Petersburg,1998）,p.30;V.V.Selivanov,Sochineniia（Vladimir,1901）,p.151;S.M.Zagoskin,Vospominaniia’,Istoricheskii vestnik（1900）,vol.79,no.1,p.611;V.N.Kharuzina,Proshloe.Vospominaniia detskikh I otrocheskikh let（Moscow,1999）,p.312;N.P.Grot,Iz semeinoi khroniki,Vospominaniya dlia detei i vnukov（St Petersburg,1900）,pp.58-9.

[105．](#_105_1)Tolstoy,War and Peace,p.544.

[106．](#_106_1)Selivanov,Sochineniia,p.78.

[107．](#_107_1)E.Mengden,‘Iz dnevnika vnuchki’,in Russkaia starina,vol.153,no.1,p.105.

[108．](#_108_1)可參考以下幾個例子：Pomeshchich’ia Rossia.Po zapiskam sovremennikov（Moscow,1911）,pp.61-2;N.V.Davydov,‘Ocherki byloi pomeshchechei zhizni’,in Iz Proshlogo（Moscow,1914）,p.425;以及S.T.Aksakov出色的回憶錄：The Family Chronicle,trans.M.Beverley（Westport,Conn.,1985）,特別是p.199。

[109．](#_109_1)I.Turgenev,Sketches from a Hunter’s Album,trans.R.Freeborn（Harmondsworth,1967）,p.247.

[110．](#_110_1)Sharfy i shali russkoi raboty pervoi poloviny XIX v.（Leningrad,1981）.

[111．](#_111_1)Sverbeev,Zapiski,1799-1826,vol.1,p.415.

[112．](#_112_1)M.Fairweather,The Pilgrim Princess:A Life of Princess Zinaida Volkonsky（London,1999）,p.36.

[113．](#_113_1)Iu.Lotman,‘Zhenskii mir’,p.52.

[114．](#_114_1)同上。

[115．](#_115_1)Pushkin,Eugene Onegin,p.209.

[116．](#_116_1)同上,p.232。

[117．](#_117_1)同上,p.65。

[118．](#_118_2)同上,p.167。

[119．](#_119_1)同上,p.210。

[120．](#_120_1)W.M.Todd III,‘Eugene Onegin:“Life’s Novel”’,in same author（ed.）,Literature and Society in Imperial Russia,1800-1914（Standford,1978）,pp.228-9.

[121．](#_121_1)M.Azadovskii,Literature I fol’klor（Leningrad,1938）,pp.89,287-9.

[122．](#_122_1)1831年8月21日的信，收錄于C.Proffered.and trans.Letters of Nikolai Gogol（Ann Arbor,1967）,p.38（本書作者對譯文做過修改）。

[123．](#_123_1)Mikhail Lermontov:Major Poetical Works,trans.A.Liberman（London,1984）,p.103.

[124．](#_124_1)請參考R.Taruskin,Defining Russia Musically（Princeton,1997）,pp.41-7。

[125．](#_125_1)R.Taruskin,Musorgsky:Eight Essays and an Epilogue（Princeton,1993）,pp.302-8.

[126．](#_126_1)引自Taruskin,Defining Russia Musically,p.33。

[127．](#_127_1)Aleksei Gavrilovich Venetsianov（Leningrad,1980）,p.13.

[128．](#_128_2)Selivanov,Sochineniia,p.12.E.I.Stogove（1797-1880）在‘Zapiski E.I.Stogova’一文中關于自己的成長也有類似的描述。見Russkaia starina,vol.113（1898）,pp.137-8。

[129．](#_129_1)V.A.Sollogub,Otryvki iz vospominaniia（St Petersburg,1881）,p.7.

[130．](#_130_1)N.I.Shatilov,‘Iz nedavnego proshlogo’,in Golos minuvshego（1916）,no.4,p.219.

[131．](#_131_1)可參考以下例子：A.Labzina,Vospominaniia（St Petersburg,1914）,p.9;A.N.Kazina,‘Zhenskaia zhizn’,in Otechestvennye zapiski,219,no.3（1875）,p.211;E.Iunge,Vospominaniia（Moscow,1933）,p.41。

[132．](#_132_1)L.Tolstoy,Anna Karenin,trans.R.Edmonds（Harmondsworth,1974）,p.650.

[133．](#_133_1)Herzen,My Past and Thoughts,p.26.

[134．](#_134_2)同上,pp.32-3。

[135．](#_135_1)A.K.Lelong,‘Vospominaniia’即為一例，in Russkii arkhiv（1913）,kn.2,chast’6,p.789。

[136．](#_136_1)Pushkin,Eugene Onegin,p.115.

[137．](#_137_1)Lelong,‘Vospominaniia’,pp.794,808.關于鄉下的游戲，可以參考I.I.Shagina,Russkie deti i ikh,igry（St Petersburg,2000）。

[138．](#_138_1)Herzen,My Past and Thoughts,p.26.

[139．](#_139_1)K.Grup,Rukovodstvo k vospitaniiu,obrazovaniiu I sokhraneniiu zdorov’ia detei,3 vols.（St Petersburg,1843）,vol.1,p.63.

[140．](#_140_1)P.Sumarokov,Stary i novy byt.Maiak sovremennogo prosveshcheniia i obrazovannosti（St Petersburg,1841）,no.16,p.20.

[141．](#_141_1)Lelong,‘Vospominaniia’,chast’6,p.788 and chast’7,p.99.

[142．](#_142_1)A.Tyrkova-Williams,To,chego bol’she ne budet（Paris,1954）,p.38.

[143．](#_143_1)Lelong,‘Vospominaniia’,chast’6,p.785.

[144．](#_144_1)A.K.Chertkova,Iz moego detstva（Moscow,1911）,p.175.

[145．](#_145_1)A.V.Vereshchagin,Doma i na voiǹe（St Petersburg,1885）,p.48.

[146．](#_146_1)V.A.Tikhonov,‘Byloe（iz semeinoi khroniki）’,in Istoricheskii vestnik,vol.79,no.2（1900）,pp.541-2;no.3（1990）,pp.948-9.

[147．](#_147_1)Druz’ia Pushkina,2 vols.（Moscow,1984）,vol.2,p.117.

[148．](#_148_1)‘To My Nanny’（1826）,in The Complete Poems of Alexander Pushkin 15 vols.（London,1999-　）,vol.3,p.34.

[149．](#_149_1)S.Lifar,Diagilev i s Diagilevym（Moscow,1994）,pp.17-19.

[150．](#_150_1)L.Toltoy,Childhood,Boyhood and Youth,trans.L.Maude and A.Maude（London,1969）,p.58.關于這部經典作品，可以參考A.Wachtel,The Battle for Childhood:Creation of a Russian Myth（Stanford,1990）。

[151．](#_151_1)Herzen,My Past and Thoughts,p.10.

[152．](#_152_1)Lelong,‘Vospominaniia’,chast’6,pp.792,797.

[153．](#_153_1)Pis’ma N.M.Karamzina k I.I.Dmitrievu（St Petersburg,1866）,p.168.

[154．](#_154_1)Pushkin,Polnoe sobranie sochinenii,vol.11,p.57.

[155．](#_155_1)V.G.Belinskii,Polnoe sobranie sochinenii,13 vols.（Moscow,1953-9）,vol.10,p.18.

[156．](#_156_1)Sochineniia i pis’ma P.Ia.Chaadaeva,2 vols.（Moscow,1913-14）,vol.1,p.188.

[157．](#_157_1)同上，pp.74-92。

[158．](#_158_1)R.T.McNally,Chaadayev and His Friends（Tallahassee,fla.,1971）,p.32.

[159．](#_159_1)引自M.Gershenzon,Chaadaev（St Petersburg,1908）,p.64。

[160．](#_160_1)A.Koryé,La Philosophie et le problem national en Russie au début du XIX siècle（Paris,1929）,p.286.

[161．](#_161_1)I.Turgenev,A Nobleman’s Nest,trans.R.Hare（London,1947）,p.43.

[162．](#_162_1)I.I.Panaev,Literaturnye vospominaniia（Leningrad,1950）,P.151.

[163．](#_163_1)Dekabristy-literatory.Literaturnoe nasledstvo（Moscow,1954）,vol.59,p.582.

[164．](#_164_1)N.M.Karamzin,Istoriia gosudarstva rossiiskogo,3 vols.（St Petersburg,1842-3）,vol.1,p.43.

[165．](#_165_1)S.S.Volk,Istoricheskie vzglizdy dekabristov（Moscow-Leningrad,1958）,pp.331-3,342.

[166．](#_166_1)D.V.Venevitanov,Polnoe sobranie sochinenii（Leningrad,1960）,p.86.

[167．](#_167_1)V.A.Ashik,Pamiatniki medali v pamiat’boevykh podvigov russkoi armii v voinakh 1812,1813 i 1814 godov i v pamiat’Imperatora Aleksandra I（St Petersburg,1913）,p.182.

[168．](#_168_1)IRL RAN,f.57,op.1,no.62,l.31.

[169．](#_169_1)L.N.Tolstoi,Polnoe sobranie sochinenii v 90 tomakh（Moscow,1949）,vol.60,p.374.

[170．](#_170_1)研究托爾斯泰的學者鮑里斯·艾亨鮑姆（Boris Eikhenbaum）相信沃爾孔斯基是托爾斯泰人物創作的原型，同時也認為博爾孔斯基身上有另外一個十二月黨人D.I.扎瓦利申（D.I.Zavalishin）的影子。[Lev Tolstoi:60e gody（Leningrad-Moscow,1931）,pp.199-208.]

[171．](#_171_1)引自V.Shklovsky,Lev Tolstoy,trans.O.Shartse（Moscow,1988）,p.31。

[172．](#_172_1)S.L.Tol’stoi,Mat’i ded L.N.Tol’stogo（Moscow,1928）,p.9.

[173．](#_173_1)S.L.Tol’stoi,‘Te Devil’,trans.A.Maude，in The Kreutzer Sonata and Other Tales（Oxford,1968）,p.236.

[174．](#_174_1)Volkonskii,O dekabristakh,p.82.

[175．](#_175)IRL RAN,f.57,op.3,n.20,l.1.

[176．](#_176)Belogolovoi,Vospominaniia,p.37;Dekabristy.Letopisi gosudarstvennogo literaturnogo muzeia,p.119.

[177．](#_177)IRL RAN,f.57,op.1,n.65,l.79.

[178．](#_178)Volkonskii,O dekabristakh,p.81.

[179．](#_179_1)同上,p.81-2。

[180．](#_180_1)RGIA,f.914,op.1,d.68,ll.1-2.

[181．](#_181)IRL RAN,f.57,op.1,n.7,l.20.

[182．](#_182)IRL RAN,f.57,op.1,n.7,l.16.

[183．](#_183)Dekabristy.Letopisi gosudarstvennogo literaturnogo muzeia,p.113.

[184．](#_184)IRL RAN,f.57,op.1,n.7,ll.20-23.

[185．](#_185)RGIA,f.914,op.1,d.68,ll.1-3.

[186．](#_186)IRL RAN,f.57,op.1,n.80,ll.58-9.

[187．](#_187)Volkonskii,O dekabristakh,p.3.

第三章　莫斯科！莫斯科！

[1．](#_1_4)D.Olivier,The Burning of Moscow,trans.M.Heron（London,1966）,p.43.

[2．](#_2_4)L.Tolstoy,War and Peace,trans.L.Maude and A.Maude（Oxford,1998）,p.935.

[3．](#_3_4)S.N.Glinka,Zapiski（St Petersburg,1895）,p.263.

[4．](#_4_4)N.Nicolson,Napoleon:1812（London,1985）,pp.95-7;Count P.de Ségur,Napoleon’s Russian Campaign,trans.J.Townsend（London,1959）,p.114.

[5．](#_5_4)同上,p.117。

[6．](#_6_4)The Memoirs of Catherine the Great,ed.D.Maroger，trans.M.Budberg（London,1955）,p.365.

[7．](#_7_3)Four Russian Plays,trans.J.Cooper（Harmondsworth,1972）,p.155.

[8．](#_8_3)請參考A.Schmidt,‘The Restoration of Moscow after 1812’,in Slavic Review,vol.40,no.1（Spring 1981）,pp.37-48。

[9．](#_9_3)Tolstoy,War and Peace,p.1186.

[10．](#_10_3)K.N.Batiushkov,Sochineniia（Moscow,1955）,pp.308-9.

[11．](#_11_3)V.G.Belinskii,Polnoe sobranie sochinenii,13 vols.（Moscow 1953-9）,vol.8,p.391.

[12．](#_12_3)Marquis de Custine,Empire of the Czar（New York,1989）,p.419.

[13．](#_13_3)A.Brett-James（ed.）,1812:Eyewitness Accounts of Napoleon’s Defeat in Russia（London,1966）,pp.176-7.

[14．](#_14_3)K.N.Batiushkov,‘Progulka po Moskve’,in Sochineniia（Moscow,1902）,p.208.

[15．](#_15_3)同上。

[16．](#_16_3)A.Gaydamuk,Russian Empire:Architecture,Decorative and Applied Arts,Interior Decoration 1800-1830（Moscow,2000）,pp.26-37.

[17．](#_17_3)S.D.Sheremetev,Staraia Vozvdvizhenka（St Petersburg,1892）,pp.5-7.

[18．](#_18_3)S.D.Sheremetev,Moskovskie vospominaniia,1860 gg.（Moscow,1900）,p.8.

[19．](#_19_3)N.V.Gogol,Sobranie sochinenii v semi tomakh（Moscow,1978）,vol.6,p.172.

[20．](#_20_3)M.I.Semevskii,Slovo i delo!1700-1725（St Petersburg,1884）,pp.87-90.

[21．](#_21_3)A.D.P.Briggs,Alexander Pushkin:A Critical Study（London,1983）,p.117;W.Lednicki,Pushkin’s Bronze Horseman（Berkeley,1955）,p.80.

[22．](#_22_2)R.D.Timenchuk,‘“Medny Vsadnik”v literaturnom soznanii nachala XXveka’,in Problemy pushkinovedeniia（Riga,1938）,p.83.

[23．](#_23_2)A.S.Pushkin,Polnoe sobranie sochinenii,17 vols.（Moscow,1937-49）,vol.5,p.447.

[24．](#_24_2)N.Gogol,Plays and Petersburg Tales,trans.C.English（Oxford,1955）,pp.35-6.

[25．](#_25_2)引自W.Rowe,Through Gogol’s Looking Glass（New York,1976）,p.113。

[26．](#_26_2)請參考D.Fanger,Dostoevsky and Romantic Realism（Cambridge,Mass.,1965）,p.132。

[27．](#_27_3)F.M.Dostoevskii,Polnoe sobranie sochinenii,30 vols.（Leningrad,1972-88）,vol.19,p.69.

[28．](#_28_2)Pushkin,Polnoe sobranie sochinenii,vol.11,p.246.

[29．](#_29_2)‘Dnevniki N.Turgeneva’,in Arkhiv brat’ev Turgenevykh,vol.3,no.5（Petrograd,1921）,p.259.

[30．](#_30_2)F.F.Vigel’,Zapiski,chast’1（Moscow,1891）,p.169.

[31．](#_31_2)V.Giliarovskii,Moskva i moskvichi（Moscow,1955）,pp.151-2,304-15.

[32．](#_32_2)M.I.Pyliaev,Staroe zhit’e.Ocherki I rasskazy（St Petersburg,1892）,pp.5-6,10.

[33．](#_33_3)同上,pp.15-16。

[34．](#_34_2)S.D.Sheremetev,Otgoloski XVIII veka,vyp.1,Vremia Imperatora Pavla,1796-1800（Moscow,1905）,p.15.一位農奴廚師在主人的莊園歉收時，曾借給主人4.5萬盧布。[請參考E.Lavrent’eva,Svetskii etiket pushkinskoi pory（Moscow,1999）,p.470。]

[35．](#_35_2)Pyliaev,Staroe zhit’e,p.6.

[36．](#_36_2)E.Lavrenteva,Kul’tura zastol’ia XIX veka pushkinskoi pory（Moscow,1999）,p.51.

[37．](#_37_2)同上,p.2。

[38．](#_38_2)R.E.F.Smith and D.Christian,Bread and Salt:A Social and Economic History of Food and Drink in Russia（Cambridge,1984）,pp.174-6.

[39．](#_39_2)S.Tempest,‘Stovelore in Russian Folklife’,in M.Glants and J.Toomre（eds.）,Food in Russian History and Culture（Bloomington,1997）,pp.1-14.

[40．](#_40_2)Lavrenteva,Kul’tura zastol’ia,pp.44-5.

[41．](#_41_2)G.Munro,‘Food in Catherinian St Petersburg’,in M.Glants and J.Toomre（eds.）,Food in Russian History and Culture,p.32.

[42．](#_42_2)A.Chekhov,Plays,trans.E.Fen（Harmondsworth,1972）,p.344.

[43．](#_43_2)同上,p.275。

[44．](#_44_2)The Complete Tales of Nikolai Gogol,ed.and trans.L.Kent,2 vols.（Chicago,1985）,vol.2,p.24.

[45．](#_45_2)Smith and Christian,Bread and Salt,p.324.

[46．](#_46_3)E.I.Stogov,‘Zapiski’,Russkaia starina（April 1903）,p.135.

[47．](#_47_2)N.Matveev,Moskva i zhizn’ee nakanune nashestviia 1812 g.（Moscow,1912）,p.35.

[48．](#_48_2)Iu.Shamurin,Podmoskov’ia,in Kul’turnye sokrovishcha Rossii,vyp.3（Moscow,1914）,pp.30-31;L.Lepskaia,Repertuar krepostnogo teatra Sheremetevykh（Moscow,1996）,p.39;E.Beskin,Krepostnoi teatr（Moscow,1927）,pp.13-14;K.Bestuzhev,Krepostnoi teatr（Moscow,1913）,pp.58-9.

[49．](#_49_2)Lavrent’eva,Svetskii etikt pushkinskoi pory,pp.81-2,84.

[50．](#_50_2)‘Zametka iz vospominanii kn.P.A.Viazemskogo（o.M.I.Rimskoi Korsakovoi）’,in Russkii arkhiv（1867）,no.7,p.1069.

[51．](#_51_2)‘Vospominaniia o Lialichakh’,in Istoricheskii vestnik,vol.120（1910）,no.4.

[52．](#_52_2)Russkii byt’po vospominaniiam sovremennikov.XVIII vek,chast’2,Ot petra do pavla 1（Moscow,1918）,p.66.

[53．](#_53_2)D.I.Zavalishin,‘Vospominaniya o grafe A.I.Osterman-Tolstom（1770-1851）’,in Istoricheskii vestnik,vol.2,no.5（1880）,p.90;Lavrent’eva,Svetskii etiket pushkinskoi pory,p.376.

[54．](#_54_2)S.M.Volkonskii,Moi vospominaniia,2 vols.（Moscow,1992）,vol.2,p.191.

[55．](#_55_2)E.V.Dukov,‘Polikhroniia rossiiskikh razvlechenii XIX veka’,in Razvlekatel’naia kul’tura Rossii XVIII-XIX vv.（Moscow,2000）,p.507.

[56．](#_56_2)S.I.Taneev,‘Maskarady v stolitsakh’,Russkii arkhiv（1885）,no.9,p.152.

[57．](#_57_2)C.Emerson,The Life of Musorgsky（Cambridge,1999）,pp.122,169.

[58．](#_58_2)N.Sultanov,‘Vozrozhdenie russkogo iskusstva’,in Zodchii（1881）,no.2,p ii.

[59．](#_59_2)關于索恩采夫和斯特羅加諾夫藝術學校,可以參考E.Kirichenko,Russian Design and the Fine Arts:1750-1917（New York,1991）,pp.78-86。

[60．](#_60_2)V.I.Plotnikov,Fol’klor I russkow izobratel’noe iskusstvo vtoroi poloviny XIX veka（Leningrad,1987）,p.58.

[61．](#_61_2)V.Stasov,Izbrannye sochineniia,3 vols.（Moscow-Leningrad,1937）,vol.2,p.214.

[62．](#_62_2)引自Kirichenko,Rissian Design and the Fine Arts,p.109。

[63．](#_63_2)The Musorgsky Reader:A Life of Modeste Petrovich Musorgsky in Letters and Documents,ed.and trans.J.Leyda and S.Bertensson（New York,1947）,pp.17-18.

[64．](#_64_2)M.A.Balakirev:vospominaniia i pis’ma（Leningrad,1962）,p.320.

[65．](#_65_2)V.Stasov,‘Dvadtsat’pisem Turgeneva i moe znakomstvo s nim’,in Sobranie kriticheskikh materialov dlia izucheniia proizvedenii I.C.Turgeneva,2 vols.（Moscow,1915）,vol.2,vyp.2,p.291.

[66．](#_66_2)V.V.Stasov i russkoe iskusstvo（St Petersburg,1998）,p.23.

[67．](#_67_2)請參考R.Taruskin的杰出文章‘How the Acorn Took Root’,in his Defining Russia Musically（Princeton,1997）,ch.8。

[68．](#_68_2)V.V.Stasov,Izbrannye sochineniia,2 vols.（Moscow,1937）,vol.2,p.536.

[69．](#_69_2)同上,p.557。

[70．](#_70_2)請參考Taruskin,Defining Russia Musically,pp.xiii ff。

[71．](#_71_2)N.A.Rimsky-Korsakov,My Musical Life,trans.J.Joffe（London,1924）,p.331;V.V.Yastrebtsev,Reminiscences of Rimsky-Korsakov,trans.F.Jonas（New York,1985）,p.38.

[72．](#_72_2)The Musorgsky Reader,p.120.

[73．](#_73_2)N.M.Karamzin,Istoriia gosudarstva rossiiskogo,12 vols.（St Petersburg,1892）,vol.11,p.57.

[74．](#_74_2)R.Taruskin,‘“The Present in the Past”:Russian Opera and Russian Historiography,c.1879’,in M.H.Browned（ed.）,Russian and Soviet Music:Essays for Boris Schwarz（Ann Arbor,1984）,pp.128-9.

[75．](#_75_2)同上,p.124-5。

[76．](#_76_2)N.I.Kostomarov,Sobranie sochineniia,8 vols.（St Petersburg,1903-6）,vol.2,p.43.

[77．](#_77_2)M.P.Musorgskii,Pis’ma（Moscow,1981）,p.138.

[78．](#_78_2)The Musorgsky Reader,pp.17-18.

[79．](#_79_2)Modeste Petrovich Musorgsky.Literaturnoe nasledie,2 vols.（Moscow,1971-2）,vol.1,p.132.

[80．](#_80_2)The Musorgsky Reader,p.244.

[81．](#_81_2)M.A.Voloshin,‘Surikov（materially dlia biografii）’,in Apollon（1916）,nos.6-7,p.65.

[82．](#_82_2)S.Glagol’,‘V.I.Surikov’,in Nasha starina（1917）,no.2,p.69;Voloshin,‘Suritov’,p.56.

[83．](#_83_2)Vasilii Ivanovich Surikov.Pis’ma,vospominaniia o khudozhnike（Leningrad,1977）,p.185;V.S.Kemenov,V.I.Surikov.Istoricheskaia zhivopis’,1870-1890（Moscow,1987）,p.385.

[84．](#_84_2)Kemenov,V.I.Surikov,p.402.

[85．](#_85_2)J.Bradley,‘Moscow:From Big Village to Metropolis’,in M.Hamm（ed.）,The City in Late Imperial Russia（Bloomington,1986）,p.13.

[86．](#_86_2)V.G.Belinskii,Sochineniia,4 vols.（St Petersburg,1900）,vol.4,p.198.

[87．](#_87_3)M.M.Dostoevskii,‘“Groza”A.N.Ostrovskogo’,in Svetoch,vol.2（March 1860）,pp.7-8.

[88．](#_88_3)J.Patouillet,Ostrovski et son théâter de moeurs russes（Paris,1912）,p.334.

[89．](#_89_2)V.Nemirovitch-Dantchenko,My Life in the Russian Theatre,trans.J.Cournos（London,1968）,pp.131-2.

[90．](#_90_3)引自S.Grover,‘Savva Mamontov and the Mamontov Circle,1870-1905:Artistic Patronage and the Rise of Nationalism in Russian Art’,Ph.D.diss.（University of Wisconsin,1971）,p.18。

[91．](#_91_2)C.Stanislavski,My Life in Art（London,1948）,p.296;Nemirovitch-Dantchenko,My Life,p.117.

[92．](#_92_2)Pis’ma Khudozhnikov Pavlu Mikhailovichu Tret’iakovu 1856-1869（Moscow,1960）,p.302.

[93．](#_93_2)Ia.Minchenkov,Vospominaniia o peredvizhnikakh（Leningrad,1963）,p.118.

[94．](#_94_2)A.Benois,Vozniknoveniia mira iskusstva（Lenignrad,1928）,p.23.

[95．](#_95_2)引自J.Ruckman,The Moscow Business Elite:A Social and Cultural Portrait of Two Generations,1840-1905（DeKalb,Ill.,1984）,p.98。

[96．](#_96_2)V.I.Konashevich,‘O sebe i svoem dele’,Novyi mir,no.10（1965）,p.10.

[97．](#_97_2)A.Chekhov,‘Poprygun’ia’,Polnoe sobranie sochinenii,30 vols.（Moscow,1974-83）,vol.7,p.9.

[98．](#_98_2)RGIA,f.528,op.1,d.960,ll.9-10;f.1340,op1,d.545,l.10;f.472,op.43,d.19,l.179.

[99．](#_99_2)Viktor Mikhailovich Vasnetsov:zhizn’i tvorchestvo（Moscow,1960）,p.148.

[100．](#_100_2)Plotnikov,Fol’klor I russkow izobratel’noe iskusstvo vtoroi poloviny XIX veka,p.156.

[101．](#_101_2)Vrubel:perepiska,vospominaniia o khudozhnike（Moscow,1963）,p.79.

[102．](#_102_2)Stanislavski,My Life in Art,pp.141-2.

[103．](#_103_2)SP-PLMD,f.640,op.1,d.1003,ll.25-32.

[104．](#_104_2)引自V.V.Iastrebtsev,Nikolai Andreevich Rimskii-Korsakov:vospominaniia,1886-1908,2 vols.（Leningrad,1959-60）,vol.1,p.434.

[105．](#_105_2)RGIA,f.799,‘Cherez 10 let posle protsessa po neizdannym dokumentam’（1910）.

[106．](#_106_2)Stanislavski,My Life in Art,pp.12,22-3.

[107．](#_107_2)Nemirovitch-Dantchenko,My Life in the Russian Theatre,pp.80-81,159-60.

[108．](#_108_2)同上,p.108。

[109．](#_109_2)同上,p.188。

[110．](#_110_2)A.Chekhov,Sredi milykh moskvichei（Moscow,1988）,p.3.

[111．](#_111_2)Chekhov,Polnoe sobranie sochinenii,vol.1,p.311.

[112．](#_112_2)O.Mandel’shtam,‘O p’ese A.Chekhova“Diadia Vania”’,in Sobranie sochinenii,4 vols.（Paris,1981）,vol.4,p.107.

[113．](#_113_2)A.Chehov,Plays,trans.E.Fen（Harmondsworth,1954）,p.306.

[114．](#_114_2)引自D.Rayfield,Understanding Chekhov（London,1999）,p.117。

[115．](#_115_2)A.P.Chekhov,Polnoe sobranie sochinenii i pisem,18 vols.（Moscow,1973-83）,vol.17,p.17.

[116．](#_116_2)Chehov,Plays,pp.244-5.

[117．](#_117_2)P.S.Sheremetev,O russkikh khudozhestvennykh promyslakh（Moscow,1915）,p.469.

[118．](#_118_3)Nemirovitch-Dantchenko,My Life in the Russian Theatre,p.209.

[119．](#_119_2)A.P.Chekhov,Polnoe sobranie sochinenii i pisem,20 vols.（Moscow,1944-51）,vol.20,p.160.

[120．](#_120_2)E.Clowes,‘Social Discourse in the Moscow Art Theatre’,in E.Clowes,S.Kassow and J.West（eds.）,Between Tsar and People:Educated Society and the Quest for Public Identity in Late Imperial Russia（Princeton,1991）,p xxx.

[121．](#_121_2)V.Meyerhold,‘The Naturalistic Theatre and the Theatre of Mood’,in Meyerhold on Theatre,trans.and ed.Edward Braun（London,1969）,p.29.

[122．](#_122_2)引自S.Grover,‘The World of Art Movement in Russia’,in Russian Review,vol.32,no.1（1973）,p.34。

[123．](#_123_2)A.Belyi,Mezhdu dvukh revoliutsii（Leningrad,1934,p.244.

[124．](#_124_2)同上,pp.219,224-5。

[125．](#_125_2)A.Lentulov,‘Avtobiografiia’,in Sovetskie khudozhniki,3 vols.（Moscow,1937）,vol.1,p.162.

[126．](#_126_2)F.Bowers,Scriabin,2 vols.（London,1969）,vol.2,p.248.

[127．](#_127_2)‘From Street into Street’（1913）,in V.Maiakovskii,in Polnoe sobranie sochinenii,13 vols.（Moscow,1955-61）,vol.1,pp.38-9.

[128．](#_128_3)引自N.Khardzhiev和V.Trenin,Poeticheskaia kul’tura Mayakovskogo（Moscow,1970）,p.44。關于馬雅可夫斯基與馬列維奇之間的親密關系，請參考J.Stapanian,Mayakovsky’s Cubo-Futurist Vision（Hudson,Texas,1986）,特別是第四章。

[129．](#_129_2)M.Tsvetaeva,A Captive Spirit:Seleted Prose,trans,and ed.King（London,1983）,p.168.這些詩句選自組詩‘Poems to Akhmatova’,in Sochineniia v dvukh tomakh（Moscow,1980）,vol.1,p.85。

[130．](#_130_2)N.Mandelstam,Hope Abandoned,trans.M.Hayward（London,1984）,p.397.

[131．](#_131_2)M.Bulgakov,The Master and Margarita,trans.M.Glenny（London,1984）,p.397.

[132．](#_132_2)‘Spring’（1914）,in C.Barnes,Boris Pasternak:A Literary Biography,2 vols.（Cambridge,1989-98）,vol.2,p.202.

第四章　與農民結合

[1．](#_1_5)O.V.Aptekhman,Obshchestvo‘Zemlia i Volia’70-kh godov（Petrograd,1924）,p.168.

[2．](#_2_5)引自T.Szamuely,The Russian Tradition（London,1974）,p.201。

[3．](#_3_5)F.M.Dostoevskii,Polnoe sobranie sochinenii,30 vols.（Leningrad,1972-88）p.18,57.

[4．](#_4_5)G.I.Uspenskii,Polnoe sobranie sochinenii,15 vols.（Moscow-Leningrad,1940-54）,vol.14,p.576-7.

[5．](#_5_5)I.S.Turgenev,Polnoe sobranie sochineniia i pisem,28 vols.（Moscow-Leningrad,1960-68）,vol.2,p.160.

[6．](#_6_5)‘Silence’（1857）,in N.A.Nekrasov,Sochineniia,3 vols.（Moscow,1959）,

[7．](#_7_4)F.Buslaev,‘Etnograficheskie vymysly nashikh predkov’,Sbornik antropologicheskikh i etnograficheskikh statei o Rossii i stranakh ei prilezhashchikh（Moscow,1868）,p.95.

[8．](#_8_4)I.D.Beliaev,‘Po povodu etnograficheskoi vystavki imeiushchei otkryt’sia vesnoi 1867 goda’,Den’（1865）,no.41,p.983.

[9．](#_9_4)參閱C.Frierson,Peasant Icons:Representations of Rural People in Late Nineteenth-century Russia（Oxford,1993）,p.128。

[10．](#_10_4)B.Sokolov,‘Muzhik v izobrazhenii Turgeneva’,in I.N.Rozanov and Iu.M.Sokolov（eds.）,Tvorchestvo Turgeneva:sbornik statei（Moscow,1920）,p.203.

[11．](#_11_4)S.Birkenmayer,Nikolaj Nekrasov:His Life and Poetic Work（The Hague,1968）,p.76.關于“對詩歌的攻擊”的指控，出自A.Grigor’ev,‘Stikhotvoreniia N.Nekrasova’,Vremia,vol.12（1862）,p.38。

[12．](#_12_4)Dostoevskii,Polnoe sobranie sochinenii,vol.22,p.44.

[13．](#_13_4)K.S.Aksakov,Polnoe sobranie sochinenii,2 vols.（St Petersburg,1861）,vol.1,p.292.

[14．](#_14_4)F.Dostoevsky,A Writer’s Diary,trans.K.Lantz（Illinois,1993）,p.160 and elsewhere.

[15．](#_15_4)V.G.Belinskii,Izbrannye filosofskie sochineniia,2 vols.（Moscow,1948）,vol.2,p.443.

[16．](#_16_4)比如參閱I.S.Aksakov,‘Moskva,24 marta’,in Den’（24 March 1862）,p.2-3。

[17．](#_17_4)A.Blok,‘The People and the Intelligentsia’,in M.Raeff,Russian Intellectual History:An Anthology（New Jersey,1978）,p.359.

[18．](#_18_4)Szamuely,The Russian Tradition,p.383.

[19．](#_19_4)關于屠格涅夫在這一問題上嚴重的矛盾心理,參閱A.Kelly,‘The Nihilism of Ivan Turgenev’,in Toward Another Shore:Russian Thinkers between Necessity and Chance（New Haven,1998）。

[20．](#_20_4)F.Seeley,Turgenev:A Reading of His Fiction（Cambridge,1991）,p.339.

[21．](#_21_4)V.S.Pritchett,The Gentle Barbarian:The Life and Work of Turgenev（London,1977）,p.216.

[22．](#_22_3)GARF,f.112,op.1,d.395,l.96.

[23．](#_23_3)Aptekhman,Obshchestvo‘Zemlia i Volia’70-kh godov,p.145.

[24．](#_24_3)GARF,f.112,op.1,d.282,l.151.

[25．](#_25_3)1.Repin,Dalekoe i blizkoe,5th edn（Moscow,1960）,p.238.

[26．](#_26_3)同上,p.247。

[27．](#_27_4)同上,p.272。

[28．](#_28_3)同上,p.251-2,272-3。

[29．](#_29_3)V.V.Stasov,Izbrannye sochineniia,2 vols.（Moscow,1937）,vol.1,p.94.

[30．](#_30_3)E.Valkenier,Ilya Repin and the World of Russian Art（New York,1990）,p.32.

[31．](#_31_3)參閱他給Antokolsky的信，in IRL LAN,f.294,op.1,p.22。

[32．](#_32_3)I.Repin,Izbrannye pis’ma v dvukh tomakh（Moscow,1969）,vol.1,p.184-5.

[33．](#_33_4)R.Taruskin,Musorgsky:Eight Essays and an Epilogue（Princeton,1993）,p.9.

[34．](#_34_3)The Musorgsky Reader:A Life of Modeste Petrovich Musorgsky in Letters and Documents,trans,and ed.J.Leyda and S.Bertensson（New York,1947）,p.244.

[35．](#_35_3)M.P.Musorgskii,Pis’ma i dokumenty（Moscow-Leningrad,1932）,p.251.

[36．](#_36_3)關于民粹主義解釋的一份開創性評價,參閱R.Taruskin,Musorgsky,especially‘Who Speaks for Musorgsky?’,p.3-37。

[37．](#_37_3)M.P.Musorgskii,Literaturnoe nasledie,2 vols.（Moscow,1971-2）,vol.1,p.270.

[38．](#_38_3)N.Gogol,Village Evenings near Dikanka and Mirgorod,trans.C.English（Oxford,1994）,p.12.

[39．](#_39_3)M.P.Musorgskii,Pis’ma i dokumenty,p.250.

[40．](#_40_3)V.V.Stasov,Pis’ma k deiateliam russkoi kul’tury,2 vols.（Moscow,1962）,vol.1,p.19.

[41．](#_41_3)I.Repin,Izbrannye pis’ma,vol.1,p.143.

[42．](#_42_3)Repin,Dalekoe i blizkoe,p.382.

[43．](#_43_3)Tolstoy’s Diaries,trans,and ed.R.F.Christian（London,1994）,p.100.

[44．](#_44_3)V.Shklovsky,Lev Tolstoy,trans.O.Shartse（Moscow,1988）,p.33.

[45．](#_45_3)A.Fodor,Tolstoy and the Russians:Reflections on a Relationship（Ann Arbor,1984）,p.27.

[46．](#_46_4)A.N.Wilson,Tolstoy（London,1988）,p.219-20.

[47．](#_47_3)Reminiscences of Lev Tolstoi by His Contemporaries（Moscow,1965）,p.148-9.

[48．](#_48_3)引自K.Feuer,Tolstoy and the Genesis of War and Peace（Cornell,1996）,p.29.

[49．](#_49_3)L.Tolstoy,Anna Karenin,tarns.R.Edmonds（Harmondsworth,1974）,p.272-3.

[50．](#_50_3)Tolstoy’s Diaries,p.134.

[51．](#_51_3)同上。

[52．](#_52_3)同上,p.140。

[53．](#_53_3)Pis’ma k A.B.Druzhininu,Gosudarstvennyi literaturnyi muzei（Moscow,1948）,p.328.

[54．](#_54_3)參閱V.S.Pritchett,The Gentle Barbarian:The Life and Work of Turgenev（London,1977）,p.71。

[55．](#_55_3)L.N.Tolstoi,Polnoe sobranie sochinenii,90 vols.（Moscow-Leningrad,1928-58）,vol.57,p.218。

[56．](#_56_3)Tolstoi,Polnoe sobranie sochinenii,vol.7,p.58.

[57．](#_57_3)引自A.Tolstoi,‘Tolstoy and the Peasants’,Russian Review,vol.19,no.2（April 1960）,p.151。

[58．](#_58_3)1.E.Repin,L.N.Tolstoi,2 vols.（Moscow-Leningrad,1949）,vol.2,p.36.

[59．](#_59_3)Repin,Dalekoe i blizkoe,p.370.

[60．](#_60_3)L.Tolstoy,War and Peace,trans.L.and A.Maude（Oxford,1998）,

[61．](#_61_3)I.Tolstoy,Tolstoy,My Father:Reminiscences,trans.A.Dunnigan（London,1972）,p.174.

[62．](#_62_3)L.Tolstoy,Anna Karenin,trans.R.Edmonds（Harmondsworth,1974）,p.467.

[63．](#_63_3)A.Pushkin,Eugene Onegin,trans.J.Falen（Oxford,1990）,p.65-6.

[64．](#_64_3)Tolstoy,Anna Karenin,p.481-2.

[65．](#_65_3)參閱J.Hajnal,‘European Marriage Patterns in Perspective’,in D.Glass and D.Eversley（eds.）,Population in History:Essays in Historical Demography（London,1965）,p.101-43.

[66．](#_66_3)P.Laslett,‘Characteristics of the Western Family Considered over Time’,in Family Life and Illicit Love in Earlier Generations（Cambridge,1977）,p.29.

[67．](#_67_3)D.A.Sverbeev,Zapiski,1799-1826,2 vols.（Moscow,1899）,vol.2,p.43.

[68．](#_68_3)E.I.Raevskaya,‘Vospominaniia’,Russkii arkhiv（1883）,kn.2,ch.3,p.72.

[69．](#_69_3)關于農民的習俗和婚禮儀式,參閱C.Worobec,Peasant Russia:Family and Community in the Post-emancipation Period（Princeton,1991）,ch 4,5。

[70．](#_70_3)V.Dal,Tolkovyi slovar’zhivogo velikorusskogo iazyka,4 vols.（St Petersburg,1882）,vol.3,p.119.

[71．](#_71_3)W.R.Shedden-Ralston,The Songs of the Russian People,as Illustrative of Slavonic Mythology and Russian Social Life（London,1872）,p.289.

[72．](#_72_3)S.T.Aksakov,The Family Chronicle,trans.M.Beverley（Westport,Conn.,1985）,p.108.

[73．](#_73_3)N.Chechulin,Russkoe provintsial’noe obshchestvo vo vtoroi polovine XVIII veka（St Petersburg,1889）,p.43-4.

[74．](#_74_3)Aksakov,The Family Chronicle,p.109.

[75．](#_75_3)Russkii,byt’po vospominaniiam sovremennikov.XVIII vek,chast’2,Ot petra do pavla 1（Moscow,1918）,p.275.

[76．](#_76_3)Pushkin,Eugene Onegin,p.168.

[77．](#_77_3)F.F.Vigel’Zapiski,chast’1（Moscow 1891）,p.174.

[78．](#_78_3)Tolstoy,Anna Karenin,p.483-4.

[79．](#_79_3)Chechulin,Russkoe provintsial’noe obshchestvo vo vtoroi polovine XVIII veka,p.44.

[80．](#_80_3)W.Wagner,Marriage,Property,and Law in Late Imperial Russia（Oxford,1994）,p.63.

[81．](#_81_3)同上,p.134。

[82．](#_82_3)更多請參閱Wagner,Marriage,Property and Law in Late Imperial Russia,p.66。

[83．](#_83_3)V.Dal,Poslovitsy russkogo naroda,2 vols.（Moscow,1984）,vol.1,p.291.

[84．](#_84_3)Dostoevskii,Polnoe sobranie sochinenii,vol.21,p.21.

[85．](#_85_3)A.Labzina,Vospominaniia（St Petersburg,1914）,p.16-109.

[86．](#_86_3)M.Adam,Iz semeinoi khroniki’,Istoricheskii vestnik,vol.94,no.12（1903）,p.816-21.

[87．](#_87_4)Wagner,Marriage，Property and Law in Late Imperial Russia,p.70.

[88．](#_88_4)Tolstoy,Anna Karenin,p.483.

[89．](#_89_3)Tolstoi,Polnoe sobranie sochinenii,vol.52,p.143.

[90．](#_90_4)A.Chekhov,‘Peasants’,in The Kiss and Other Stories,trans.R.Wilks（Harmondsworth,1982）,p.79-80.

[91．](#_91_3)L.N.Tolstoi,A.P.Chekhov:Rasskazyvaiut sovremenniki,arkhivy,muzei（Moscow,1998）,p.233.

[92．](#_92_3)A.P.Chekhov,Polnoe sobranie sochinenii,30 vols.（Moscow,1974-83）,vol.9,519-23;D.Rayfield,Anton Chekhov:A Life（London,1997）,p.431.

[93．](#_93_3)D.Rayfield,Chekhov:The Evolution of His Art（London,1975）,p.177.

[94．](#_94_3)Chekhov,Polnoe sobranie sochinenii,vol.9,p.400.

[95．](#_95_3)A.Chekhov,Letters of Anton Chekhov,selected by S.Karlinsky（London,1973）.p.237.

[96．](#_96_3)Rayfield,Chekhov:The Evolution of His Art,p.171.

[97．](#_97_3)P.Gatrell,The Tsarist Economy 1850-1917（London,1986）,50-51;G.T.Robinson,Rural Russia under the Old Régime（Berkeley,1932）,94-7;T.Shanin,The Awkward Class（Oxford,1972）,p.48.

[98．](#_98_3)J.Brooks,When Russia Learned to Read:Literacy and Popular Literature,1861-1917（Princeton,1985）,pp.13,55-6.

[99．](#_99_3)S.T.Semenov,Dvadtsat’piat’let v derevne（Petrograd,1915）,p.5-6.

[100．](#_100_3)T.Lindstrom,‘From Chapbooks to Classics:The Story of the Intermediary’,The American Slavic and East European Review,vol.15（1957）,p.193.

[101．](#_101_3)同上,p.195。

[102．](#_102_3)Landmarks:A Collection of Essays of the Russian Intelligentsia,trans.M.Schwartz（New York,1977）,p.80-81.

[103．](#_103_3)A.M.Gor’kii,vepokhu revoliutsii,1905-1907gg.Materialy,vospominaniia,issledovaniia（Moscow,1957）,p.52.

[104．](#_104_3)T.Marullo,Ivan Bunin:Russian Requiem,1885-1920（Chicago,1993）,p.112-13.

[105．](#_105_3)1.Bunin,Stories and Poems,trans.O.Shartse（Moscow,1979）,179.

[106．](#_106_3)引自R.Pipes,The Russian Revolution,1899-1919（London,1990）,p.113。

[107．](#_107_3)M.Gorky,Letters（Moscow,1964）,p.54.

[108．](#_108_3)M.Gorky,My Childhood（Harmondsworth,1966）,p.9.

[109．](#_109_3)M.Gorky,My Universities（Harmondsworth,1966）,p.140-50.

[110．](#_110_3)M.Gorky,‘On the Russian Peasantry’,in R.E.F.Smith（ed.）,The Russian Peasant 1920 and 1984（London,1977）,p.18-19.

[111．](#_111_3)引自R.Buckle,Diaghilev（New York,1979）,p.300。

[112．](#_112_3)V.D.Polenov,E.D.Polenova.Khronika sem’i khudozhnikov（Moscow,1964）,p.363.

[113．](#_113_3)N.V.Polenova,Ambramtsevo:vospominaniia（Moscow,1922）,p.44.

[114．](#_114_3)V.D.Polenov,E.D.Polenova.Khronika sem’i khudozhnikov,p.507.

[115．](#_115_3)M.Tenisheva,Vpechatleniia moei zhizni（Paris,1933）,p.337.

[116．](#_116_3)W.Salmond,Arts and Crafts in Late Imperial Russia:Reviving the Kustar Art Industries,1870-1917（Cambridge,1996）,p.86.

[117．](#_117_3)S.Diaghilev,‘Neskol’ko slov o S.V.Maliutine’,Mir iskusstva,no.4（1903）,p.159-60.

[118．](#_118_4)Tenisheva,Vpechatleniia moei zhizni,p.263.

[119．](#_119_3)S.Diaghilev,‘Slozhnye voprosy.Nash mnimyi upadok’,Mir iskusstva,no.I（1898-9）,p.10-11.

[120．](#_120_3)A.Benua,Moi vospominaniia,2 vols.（Moscow,1980）,vol.1,p.500.

[121．](#_121_3)A.Haskell,Diaghileff.His Artistic and Private Life（London,1935）,

[122．](#_122_3)S.Diaghilev,‘Evropeiskie vystavki i russkie khudozhniki’,Novosti i birzhevaia gazeta（26 August 1896）.

[123．](#_123_3)M.Normand,‘La Russieàl’Exposition’,L’Illustration（5 May 1900）,p.282,283.

[124．](#_124_3)參閱Salmond,Arts and Crafts in Late Imperial Russia,p.102-3,161-3。

[125．](#_125_3)Tenisheva,Vpechatleniia moei zhizni,p.426.

[126．](#_126_3)引自Sergei Diaghilev,i russkoe iskusstvo（Moscow,1982）,p.109-10。

[127．](#_127_3)Prince P.Lieven,The Birth of the Ballets-Russes（London,1936）,p.56.

[128．](#_128_4)R.Taruskin,Stravinsky and the Russian Traditions:A Biography of the Works through Mavra,2 vols.（Oxford,1996）,vol.1,p.536.

[129．](#_129_3)N.A.Rimsky-Korsakov,Polnoe sobranie sochinenii:literaturnye proiz-vedeniia i perepiska,8 vols.（Moscow,1955-82）,vol.8b,p.105.

[130．](#_130_3)P.Chaikovskii,Polnoe sobranie sochinenii:Hteraturnye proizvedeniia i perepiska（Moscow,1953-81）,vol.15b,p.293.

[131．](#_131_3)A.Benois,Reminiscences of the Russian Ballet（London,1941）,p.124.

[132．](#_132_3)同上,266。

[133．](#_133_2)A.Benois,‘Russkie spektakli v Parizhe’,Rech’（25 July 1909）,p.2.

[134．](#_134_3)A Benois,‘Khudozhestvennye pis’ma:russkie spektakli v Parizhe:“Zhar ptitsa”’,Rech’（18 July 1910）.

[135．](#_135_2)關于此劇音樂與場景的精彩分析，請參閱Taruskin,Stravinsky and the Russian Traditions,vol.1,第9章。

[136．](#_136_2)E.Lineva,Velikorusskie pesni v narodnoi garmonizatsii,2 vols.（St Petersburg,1904-9）.此書有英文版本:The Peasant Songs of Great Russia as They Are in the Folk’s Harmonization:Collected and Transcribed from Phonograms by Eugenie Lineff（St Petersburg,1905-12）.

[137．](#_137_2)Lineva,Velikorusskie pesni v narodnoi garmonizatsii,vol.2,xxv-xxvi.

[138．](#_138_2)L.Bakst,‘Puti klassitsizma v iskusstve’,Apollon,no.2（1909）,p.77.

[139．](#_139_2)詳盡分析請參閱Taruskin,Stravinsky and the Russian Traditions,vol.1,p.695-717。

[140．](#_140_2)N.Rerikh,‘Na Kurgane’,in Pervaia kniga（Moscow,1914）.

[141．](#_141_2)Taruskin,Stravinsky and the Russian Traditions,vol.1,p.881-6.

[142．](#_142_2)關于這些民間來源的精彩分析，請參閱Taruskin,Stravinsky and the Russian Traditions,vol.1,p.891-965。

[143．](#_143_2)引自M.Oliver,Stravinsky（London,1995）,p.88。

[144．](#_144_2)R.Rolland,Journal des années de guerre,1914-1919（Paris,1952）,p.59.

[145．](#_145_2)E.White,Stravinsky:The Composer and His Works（London,1979）,p.151.

[146．](#_146_2)這些歌曲的曲譜并未出版。資料可以在Paul Sacher Archive in Basel（Igor Stravinsky Sketchbook A）找到。關于斯特拉文斯基對這些歌曲投入的感情，請參閱Taruskin,Stravinsky and the Russian Traditions,vol.2,p.1192。

[147．](#_147_2)I.Stravinsky and R.Craft,Expositions and Developments（Berkeley,1980）,138.斯特拉文斯基在其自傳《我的生命紀事》，Chronique de ma vie,2 vols.（Paris,1935-6）中，首次披露了他的觀察。

[148．](#_148_2)C.-F.Ramuz,Souvenirs sur Igor Strawinsky,in Oeuvres complètes,20 vols.（Lausanne,1941）,vol.14,p.68.

[149．](#_149_2)Stravinsky Craft,Expositions and Developments,p.118.

[150．](#_150_2)B.Nijinska,‘Creation of Les Noces’,in Dance Magazine（December 1974）,p.59.

第五章　尋找俄羅斯靈魂

[1．](#_1_6)L.Stanton,The Optina Pustyn Monastery in the Russian Literary Imagination:Iconic Vision in Works by Dostoevsky,Gogol,Tolstoy,and Others（New York,1995）,p.63-4.

[2．](#_2_6)S.Chetverikov,Optina Pustyn（Paris,1951）,p.26.

[3．](#_3_6)同上,40;Stanton,The Optina Pustyn Monastery in the Russian Literary Imagination,p.46。

[4．](#_4_6)更多內容請參閱V.Lossky,The Mystical Theology of the Eastern Church（London,1957）,尤其是第1章。

[5．](#_5_6)R.Ware,The Orthodox Church（Harmondsworth,1997）,p.264-5.

[6．](#_6_6)A.Chekhov,Polnoe sobranie sochinenii,30 vols.（Moscow,1974-83）,vol.5,100-101（translation by Rosamund Bartlett）.

[7．](#_7_5)A.Gertsen,Byloe i dumy,2 vols.（Moscow,1962）,vol.1,p.467.

[8．](#_8_5)L.Ouspensky,‘The Meaning and Language of Icons’,in The Meaning of Icons（New York,1982）,p.42.

[9．](#_9_5)參閱M.Cherniavsky,Tsar and People:Studies in Russian Myths（New Haven,1961）,p.44-71。

[10．](#_10_5)A.K.Lelong,‘Vospominaniia’,Russkii arkhiv（1913）,kn.2,no.7,p.65.

[11．](#_11_5)N.M.Zernov（ed.）,Na perelome:tri pokoleniia odnoi moskovskoi sem’i（Paris,1970）,p.228.

[12．](#_12_5)同上,p.230。

[13．](#_13_5)M.Nikoleva,‘Cherty starinnogo dvorianskogo byta’,Russkii arkhiv（1893）,kn.3,chast’10,p.130-31.

[14．](#_14_5)V.N.Kharuzina,Proshloe.Vospominaniia detskikh i otrocheskikh let（Moscow,1999）,p.363-4.

[15．](#_15_5)V.D.Bonch-Bruevich,‘O religii,religioznom sektanstve i tserkvi’,Izbrannye sochineniia,3 vols.（Moscow,1959-63）,vol.1,p.174-5.

[16．](#_16_5)V.S.Solov’ev,O khristianskom edinstve（Moscow,1994）,p.171.

[17．](#_17_5)F.Dostoevsky,A Writer’s Diary,trans.K.Lantz,2 vols.（London,1994）,vol.2,p.1351.

[18．](#_18_5)A.Tereshchenko,Byt russkogo naroda（St Petersburg,1848）,chast’3,p.254.

[19．](#_19_5)K.V.Chistov,Russkie narodnye sotsial’no-utopicheskie legendy XVII-XIX vv.（Moscow,1967）,290-91;N.K.Rerikh，‘Serdtse Azii’,in Izbrannoe（Moscow,1979）,p.177.

[20．](#_20_5)Z.Gippius,‘Svetloe ozero.Dnevnik’,Novyiput’（1904）,no.1,p.168-9。

[21．](#_21_5)Chistov,Russkie narodnye sotsial’no-utopicheskie legendy XVII-XIX vv,p.239-40,248-9.

[22．](#_22_4)同上,p.261-70。

[23．](#_23_4)Stanton,The Optina Pustyn Monastery in the Russian Literary Imagination,p.51.

[24．](#_24_4)V.Setchkarev,Gogol:His Life and Works（New York,1965）,p.5.

[25．](#_25_4)V.Veresaev,Gogol v zhizni:sistemacheskii svod podlinnikh svidetel’stv sovremennikov（Moscow,1990）,p.43.

[26．](#_26_4)參閱Gogol’s letter to S.P.Shevyrev（‘I came to Christ by the Protestant path’），in Letters of Nikolai Gogol,ed.and trans.C.Proffer（Ann Arbor,1967）.p.171-2。

[27．](#_27_5)G.Florovsky,Puti russkogo bogosloviya（Paris,1937）,p.262.

[28．](#_28_4)參閱J.Schillinger,‘Gogol’s The Overcoat as a Travesty of Hagiography’,Slavic and East European Journal,16（1972）,36-41;V.E.Vetlovskaia,‘Zhitiinye istochniki gogolevskoi Shinel’,Russkaia literatura,1（1999）,p.18-35。

[29．](#_29_4)L.Knapp,‘Gogol and the Ascent of Jacob’s Ladder:Realization of Biblical Metaphor’,Christianity and the Eastern Slavs,Californian Slavic Studies vol.3,no.18（1995）.p.8.

[30．](#_30_4)Florovsky,Puti russkogo bogosloviya,p.278.

[31．](#_31_4)K.Aksakov,Polnoe sobranie sochinenii,3 vols.（Moscow,1861-80）,vol.1,p.630.

[32．](#_32_4)F.Odoevsky,Russian Nights,trans.O.Koshansky-Olienikov and R.E.Matlaw（New York,1965）,p.37-8.

[33．](#_33_5)‘Nechto o vrozhdennom svoistve dush rossiiskikh’,Zritel’（1792）,no.3,p.173.

[34．](#_34_4)N.Gogol,‘Taras Bulba’,in Village Evenings near Dikanka and Mirgorod,trans.C.English（Oxford,1994）,p.327-8.

[35．](#_35_4)N.Gogol,Dead Souls,trans.D.Magarshack（Harmondsworth,1961）,p.258.

[36．](#_36_4)M.Malia,Alexander Herzen and the Birth of Russian Socialism（Cambridge,1961）,p.223.

[37．](#_37_4)Letters of Nikolai Gogol,p.162.

[38．](#_38_4)V.A.Kotel’nikov,‘Optina pustyn’i russkaia literatura’,Russkaia literatura,no.1（1989）,p.69.

[39．](#_39_4)N.Gogol’,Polnoe sobranie sochinenii,14 vols.（Moscow-Leningrad,1937-52）,vol.6,200;vol.10,181.詳細信息請參閱E.A.Smirnova,Poema Gogolia‘Mertvye dushi’（Leningrad,1987）,p.70-74。

[40．](#_40_4)Smirnova,Poema Gogolia‘Mertvye dushi’,p.143.

[41．](#_41_4)Gogol’,Polnoe sobranie sochinenii,vol.14,p.191.

[42．](#_42_4)N.V.Gogol,Pis’ma,4 vols.（St Petersburg,n.d.）,vol.2,p.508.

[43．](#_43_4)V.G.Belinskii,Polnoe sobranie sochinenii,13 vols.（Moscow,1953-9）,

[44．](#_44_4)S.T.Aksakov,Istoriia moego zhakomstva s gogolem（Moscow,1960）,p.170.

[45．](#_45_4)引自D.P.Bogdanov,‘Optina Pustyn’i polomnichestvo v nee russkikh pisatelei’,Istoricheskii vestnik,112（October 1910）,p.332-4。

[46．](#_46_5)引自J.M.Holquist,‘The Burden of Prophecy:Gogol’s Conception of Russia’,in Review of National Literatures,vol.3.no.1（1973）,p.39。

[47．](#_47_4)‘Pis’mo k N.V.Gogoliu’,in Belinskii,Polnoe sobranie sochinenii,vol.4,p.215.

[48．](#_48_4)1.S.Belliutsin,Description of the Clergy in Rural Russia,trans.G.Freeze（Cornell,1985）,p.35.

[49．](#_49_4)M.Gorky,My Universities（Harmondsworth,1966）,p.122.

[50．](#_50_4)G.Fedotov,The Russian Religious Mind,2 vols.（Cambridge Mass.,1966）,vol.1,12-14,358-62;J.Hubbs,Mother Russia:The Feminine Myth in Russian Culture（Bloomington,1988）,p.19-20.

[51．](#_51_4)V.G.Vlasov,‘The Christianization of the Russian Peasants’,in M.Balzer（ed.）,Russian Traditional Culture:Religion,Gender and Customary Law（London,1992）,p.25.

[52．](#_52_4)J.Billington,The Face of Russia（New York,1999）,p.52.

[53．](#_53_4)E.A.Boriak,‘Traditsionnye znaniia,obriady i verovaniia ukraintsev sviazannye s tkachestvom（seredina XIX v-nachalo XX v）’,Kand.diss.（Kiev University,1989）,p.157.

[54．](#_54_4)P.P.Chubinskii,Trudy etnografichesko-statisticheskoi ekspeditsii v zapadno-russkii krai（St Petersburg,1877）,vol.4,p.4.

[55．](#_55_4)1.V.Kostolovskii,‘K pover’iam o poiase krest’ian’iaroslavskoi gubernii’,Etnograficheskoe obozrenie（1909）,no.1,48-9;I.A.Kremleva,‘Ob evoliutsii nekotorykh arkhaichnykh obychaev russkikh’,in Russkie:semeiny i obshchestvennyi byt（Moscow,1989）,p.252.

[56．](#_56_4)A.Pushkin,Eugene Onegin,trans.J.Falen（Oxford,1990）,p.52.

[57．](#_57_4)N.Chechulin,Russkoe provintsial’noe obshchestvo vo vtoroi polovine XVIII veka（St Petersburg,1889）,36;Lelong,‘Vospominaniia’,Russkii arkhiv,kn.2,no.6,p.807.

[58．](#_58_4)Lelong，‘Vospominaniia’,Russkii arkhiv,p.52-3.

[59．](#_59_4)C.Beaumont,Serge Diaghilev（London,1933）,p.26.

[60．](#_60_4)參閱P.A.Vyazemskii關于這個話題的評論，in Pushkin v vospomi-naniiakh sovremennikov（Moscow,1985）,p.194。

[61．](#_61_4)A.P.Mogilianskii,Lichnost’Pushkina（St Petersburg,1995）,38;Druz’ia Pushkina,2 vols.（Moscow,1985）,vol.2,p.318.

[62．](#_62_4)V.V.Gippius,Gogol（Ann Arbor,1981）,176.關于托爾斯泰,請參閱K.Parthe,‘Death-masks in Tolstoi’,in Slavic Review,vol.41,no.2（1982）,297-305；以及同一作者,‘The Metamorphosis of Death in L.N.Tolstoi’,Language and Style,vol.18,no.2（1985）,p.205-14。

[63．](#_63_4)Vospominaniia o Chaikovskom（Moscow,1962）,p.29.

[64．](#_64_4)參閱Dostoevsky’s letter to V.V.Mikhailov（16 March 1878）,in F.Dostoevsky,Complete Letters,ed.and trans.D.Lowe and R.Meyer,5 vols.（Ann Arbor,1988-91）,vol.5,p.18。

[65．](#_65_4)Stanton,The Optina Pustyn Monastery in the Russian Literary Imagination,p.174-5.

[66．](#_66_4)V.A.Kotel’nikov,‘Optina Pustyn’i russkaia literatura’,Russkaia literatura,no.1（1989）,p.20,22.

[67．](#_67_4)F.Dostoevsky,The Brothers Karamazov,trans.D.Magarshack（Harmondsworth,1988）,p.51-3.

[68．](#_68_4)同上,p.287。

[69．](#_69_4)Dostoevsky,Complete Letters,vol.5,p.83.

[70．](#_70_4)J.Frank,Dostoevsky:The Seeds of Revolt（Princeton,1977）,p.43ff.

[71．](#_71_4)Dostoevsky,A Writer’s Diary,vol.1,p.129.

[72．](#_72_4)Dostoevsky,Complete Letters,vol.1,p.190（作者對原文做了些許修改）.

[73．](#_73_4)F.Dostoevsky,The House of the Dead,trans.D.McDuff（London,1985）,p.35-6.

[74．](#_74_4)Dostoevsky,A Writer’s Diary,vol.2,p.351-5.

[75．](#_75_4)同上,vol.2,p.354。

[76．](#_76_4)同上,vol.2,p.355。

[77．](#_77_4)同上,vol.2,p.347-8。

[78．](#_78_4)Dostoevsky,Complete Letters,vol.3,p.114.

[79．](#_79_4)F.M.Dostoevskii,Pis’ma,4 vols.（Moscow,1928-59）,vol.1,p.141.

[80．](#_80_4)F.Dostoevsky,The Devils,trans.D.Magarshack（Harmondsworth,1971）,p.259.

[81．](#_81_4)在這一問題上關于陀思妥耶夫斯基的精彩討論，參閱A.Kelly,‘Dostoevsky and the Divided Conscience,’in Toward Another Shore:Russian Thinkers between Necessity and Chance（New Haven,1998）,55-79。T.Masaryk也有類似的觀點,參閱其The Spirit of Russia,3 vols.（London,1967）,vol.3,54-63。

[82．](#_82_4)Dostoevsky,Complete Letters,vol.1,p.95.

[83．](#_83_4)Dostoevsky,The Brothers Karamazov,152.

[84．](#_84_4)F.Dostoevsky,Crime and Punishment,trans.D.McDuff（Harmondsworth,1991）,p.629.

[85．](#_85_4)Iu.Mann,V poiskakh zhivoi dushi.‘Mertvye dushi’:pisatel’-kritika-chitatel’（Moscow,1984）,321-2;Gogol’,Polnoe sobranie sochinenii,vol.14,264-5.

[86．](#_86_4)S.G.Volkonskii,Zapiski（St Petersburg,1901）,p.499.

[87．](#_87_5)Dostoevsky,A Writer’s Diary,vol.1,p.130（斜體部分）.

[88．](#_88_5)同上,vol.1,p.135。

[89．](#_89_4)同上,vol.1,p.162。

[90．](#_90_5)Dostoevsky,The Brothers Karamazov,p.190,339,356.

[91．](#_91_4)同上,p.350。

[92．](#_92_4)同上,p.596-7。

[93．](#_93_4)同上,p.667。

[94．](#_94_4)同上,p.694。

[95．](#_95_4)Archimandrite Bukharev的思想或許影響了陀思妥耶夫斯基,關于這一點請參閱G.Freeze,‘Die Laisierung des Archimandriten Feodor（Bucharev）und ihre kirchenpolitische Hintergründe.Theologie und Politik im Russland der Mitte des 19.Jahrhunderts’,Kirche im Osten,28（1985）,26-52。同樣還有K.Onasch,‘En quête d’une orthodoxie“alternative”.Le Christ et l’église dans l’œuvre de F.M.Dostoïevski’,Mille ans de christianisme russe 988-1988.Actes du Colloque International de L’Universitéde Paris X-Nanterre 20-23 Janvier 1988（Paris,1989）,p.247-52。

[96．](#_96_4)Dostoevsky,The Brothers Karamazov,65-75（引文來自73頁）.關于其政治背景,參閱O.Khakhordin,‘Civil Society and Orthodox Christianity’,Europe-Asia Studies,vol.50,no.6（1998）,p.949-68。

[97．](#_97_4)Dostoevsky,The Brothers Karamazov,73-4.陀氏論及奧普京修道院的部分，參閱Stanton,The Optina Pustyn Monastery in the Russian Literary Imagination,p.174-5。

[98．](#_98_4)V.S.Solov’ev,Sobranie sochinenii,6 vols.（St Petersburg,1901-7）,vol.3,p.182.

[99．](#_99_4)Dostoevsky,The Brothers Karamazov,p.612.

[100．](#_100_4)同上,p.32。

[101．](#_101_4)V.Lebedev,‘Otryvok iz romana“Brat’ia Karamazovy”pered sudom tsenzury’,Russkaia literatura,no.2（1970）,pp.123-5.

[102．](#_102_4)Dostoevsky,A Writer’s Diary,vol.2,p.1351.

[103．](#_103_4)參閱R.Gustafson,Leo Tolstoy,Resident and Stranger:A Study in Fiction and Theology（Princeton,1986）。

[104．](#_104_4)同上,p.334-5。

[105．](#_105_4)參閱，例如,N.Berdiaev,‘Vetkhii i novyi zavet v religioznom soznanii L.Tolstogo’,in O religii L’va Tolstogo（Moscow,1912）。更多詳細的論點，請參閱D.Matual,Tolstoy’s Translation of the Gospels:A Critical Study（Lewiston,1992）,14。文學研究者在托爾斯泰的作品中發現了佛教的痕跡,尤其是，《戰爭與和平》中安德烈死時的場景。參閱A.N.Strizhev（ed.）,Dukhovnaia tragediia L’va Tolstogo（Moscow,1995）,p.17-18。

[106．](#_106_4)A.S.Suvorin,Diary（Moscow-Petrograd,1923）,p.263.

[107．](#_107_4)S.Pozoiskii,K istorii otluchenii L.Tolstogo ot tserkvi（Moscow,1979）,p.65-71.

[108．](#_108_4)A.N.Wilson,Tolstoy（London,1988）,p.458.

[109．](#_109_4)Lev Tolstoi i V.V.Stasov.Perepiska 1878-1906（Leningrad,1929）,pp.227,235.

[110．](#_110_4)A.Donskov（ed.）,Sergei Tolstoy and the Doukhobors:A Journey to Canada（Diary and Correspondence）（Ottawa,1998）,p.151-2.Pozoiskii,K istorii otluchenii L.Tolstogo ot tserkvi,pp.113-17.

[111．](#_111_4)參閱Donskov,同上。

[112．](#_112_4)A.Etkind,Khlyst:Sekty,literatura i revoliutsiia（Moscow,1998）,128-9.關于托爾斯泰與其他教派之間的通信,參閱A.Donskov（ed.）,L.N.Tolstoi i T.M.Bondarev:perepiska（Munich,1996）;A.Donskov（ed.）,L.N.Tolstoi i M.P.Novikov:perepiska（Munich,1996）;V.Bonch-Bruevich,Materialy k istorii i izucheniu russkgo sektanstva i raskola,vyp.i（St Petersburg,1908）。關于托爾斯泰主義的重要評價，參閱T.V.Butkevich and V.M.Skvortsov,‘Tolstovstvo kak sekta’,Missionerskoe obozrenie（1897）,no.1,pp.807-31。

[113．](#_113_4)A.Heard,The Russian Church and Russian Dissent,Comprising Orthodoxy,Dissent and Errant Sects（London,1887）,pp.37-8

[114．](#_114_4)Tolstoi,Polnoe sobranie sochinenii,91 vols.（Moscow,1929-64）,vol.26,p.401

[115．](#_115_4)參閱M.Aucouturier and M.Sémon,Polstoi’et la mort,Cahiers Léon Tolstoi,no.4（Paris,1986）。

[116．](#_116_4)P.Chekhov,Polnoe sobranie sochinenii i pisem,20 vols.（Moscow,1944-51）,vol.18,386

[117．](#_117_4)同上vol.17,p.64。

[118．](#_118_5)A.S.Suvorina（Moscow-Petrograd,1923）,p.165。

[119．](#_119_4)McVay,Religioznaia tema v pis’makh A.P.Chekhova’,in Kataev et al.（eds.）,Anton P.Cechov-Philosophische und religiose Dimensionen im Leben und im Werk（Munich,1997）,251-64;A.Izmailov,Chekhov,1860-1904,biograficheskii ocherk（Moscow,1916）,p.536.

[120．](#_120_4)A.V.Chanilo,‘Ikony i kresty A.P.Chekhova i ego blizkikh v yaltinskom muzee’,in Kataev et al.（eds.）,Anton P.Cechov,p.385-9.

[121．](#_121_4)A.P.Kuzicheva,‘Ob istokakh rasskaza“Arkhierei”’,in Kataev et al.（eds.）,Anton P.Cechov,pp.437-9.

[122．](#_122_4)McVay,‘Religioznaia tema v pis’makh A.P.Chekhova’,pp.253-9,262.

[123．](#_123_4)Izmailov,Chekhov,p.552.

[124．](#_124_4)Letter of December 1895,in McVay,‘Religioznaia tema v pis’makh A.P.Chekhova’,p.258.

[125．](#_125_4)A.Chekhov,Three Sisters,trans.M.Frayn（London,1983）,p.35.

[126．](#_126_4)A.Chekhov,Polnoe sobranie sochinenii i pisem,30 vols.（Moscow,1974-83）,vol.2,pp.280-81.

[127．](#_127_4)Izmailov,Chekhov,p.546.

[128．](#_128_5)Chekhov,Polnoe sobranie sochinenii,vol.5,p.468.

[129．](#_129_4)A.Chekhov,Plays,trans.E.Fen（Harmondsworth,1972）,pp.244-5.

[130．](#_130_4)Perepiska,A.P.Chekhova v trekh tomakh（Moscow,1996）,vol.3,p.536.

[131．](#_131_4)V.Feider,A.P.Chekhov.Literaturnyi byt i tvorchestvo po memuarnym materialam（Leningrad,1927）,p.453.

[132．](#_132_4)同上,p.456。

[133．](#_133_3)參閱J.Metzele,The Presentation of Death in Tolstoy’s Prose（Frankfurt,1996）。

[134．](#_134_4)L.Tolstoy,The Death of Ivan Ilich and Other Stories,trans.R.Edmonds（Harmondsworth,1960）,pp.140,143.

[135．](#_135_3)Aucouturier and Sémon,Tolstoïet la mort,pp.77-8.

[136．](#_136_3)D.I.Pisarev,Sochineniia,4 vols.（Moscow 1955）,vol.1,p.36.

[137．](#_137_3)1.Turgenev,Sketches from a Hunter’s Album,trans.R.Freeborn（Har-mondsworth,1990）,p.222.

[138．](#_138_3)同上,p.225。

[139．](#_139_3)A.Solzhenitsyn,Cancer Ward,trans.N.Bethell and D.Burg（London,2000）,pp.110-11.

[140．](#_140_3)關于回憶錄的資料,參閱E.Fevralev,Russkii doreformenny byt i khristian-skie idealy（Kiev,1907）;N.V.Davydov,‘Ocherki byloi pomeshchechei zhizni’,Iz Proshlogo（Moscow,1914）,pp.384-5;D.I.Nikiforov,Vospominaniia iz vremen imp.Nik.I（Moscow,1903）,116-25。關于民俗學的研究，參閱V.Nalimov,‘Zagrobnyi mir po verovaniiam zyrian’,Etnografi-cheskoe obozrenie（1907）,nos.1-2,pp.1-23;以及P.V.Ivanov,‘Ocherk vozzrenii krest’ianskogo naseleniia kupianskogo uezda na dushi i na zagrob-nuiu zhizni’,Sbornik khar’kovskogo istoriko-filologicheskogo obshchestva（1909）,no.18,pp.244-55。更多內容參閱C.Worobec,‘Death Ritual among Ukrainian Peasants:Linkages between the Living and the Dead’,in S.Frank and M.Steinberg（eds.）,Cultures in Flux:Lower-class Values,Practices and Resistance in Late Imperial Russia（Princeton,1994）,pp.11-33。

[141．](#_141_3)Pevralev,Russkii doreformenny byt i khristianskie idealy,p.161.

[142．](#_142_3)D.Ransel,‘Infant-care Cultures in the Russian Empire’,in Russia’s Women:Accommodation,Resistance,Transformation,B.Clements,ed.B.Engel,C.Worobec（Berkeley,1991）,p.120.

[143．](#_143_3)T.Ivanovskaia,‘Deti v poslovitsakh i pogovorkakh russkogo naroda’,Vestnik vospitaniia（1908）,no.19,p.124.

[144．](#_144_3)Ransel,‘Infant-care Cultures in the Russian Empire’,p.121;同一作者,Mothers of Misery:Child Abandonment in Russia（Princeton,1988）.

[145．](#_145_3)‘Smert’i dusha v pover’iakh i v razskazakh krest’ian’i meshchan’riazanskogo,ranenburgskogo,i dankovskogo uezdov riazanskoi gubernii’,Zhivaia starina（St Petersburg,1898）,vyp.1,p.231.

[146．](#_146_3)回憶錄文學作品中關于這一進程的詳實資料，參閱Nikiforov,Vospominaniia iz vremen imp.Nik.I,120-25。另外可參閱Nalimov,‘Zagrobnyi mir po verovaniiam zyrian’,10;Ivanov,‘Ocherk’,248-9；以及Worobec,‘Death Ritual among Ukrainian Peasants’,pp.16-18。

[147．](#_147_3)Worobec,‘Death Ritual among Ukrainian Peasants’,p.30.

[148．](#_148_3)Ivanov,‘Ocherk’,250-53;A.Tereshchenko,Byt russkogo naroda（St Petersburg,1848）,p.84;Nalimov,‘Zagrobnyi mir po verovaniiam zyrian’,pp.5-7.

[149．](#_149_3)Tereshchenko,Byt russkogo naroda,95,121-4;‘Smert’i dusha’,pp.231-2.

[150．](#_150_3)Dostoevsky,The Brothers Karamazov,p.906.

[151．](#_151_2)Strizhev,Dukhovnaia tragediia L’va Tolstogo,p.67.

[152．](#_152_2)L.Tolstoi,Polnoe sobranie sochinenii,vol.54,p.133.

[153．](#_153_2)Pozoiskii,K istorii otluchenii L.Tolstogo ot tserkvi,pp.128-34.

[154．](#_154_2)Wilson,Tolstoy,p.517.

第六章　成吉思汗的后裔

[1．](#_1_7)N.A.Dobrotvorskii,‘Permiaki’,Vestnik evropy,no.3（1833）,p.261.

[2．](#_2_7)參閱P.Weiss,Kandinsky and Old Russia.The Artist as Ethnographer and Shaman（New Haven,1995）。

[3．](#_3_7)V.V.Kandinskii,‘Stupeni’,in Tekst khudozhnika（Moscow,1918）,p.27.

[4．](#_4_7)V.V.Kandinskii,‘Iz materialov po etnografii sysol’skikh i vychegodskikh zyrian’,Etnograficheskoe obozrenie,no.3（1889）,pp.105-8.

[5．](#_5_7)L.N.Zherebtsov,Istoriko-kul’turnye vzaimootnosheniia komi s sosednimi narodami（Moscow,1982）,19；康定斯基關于此次旅程的未發表日記，現藏于巴黎蓬皮杜現代藝術中心。

[6．](#_6_7)M.A.Castren,Nordische Reisen（St Petersburg,1853-6）.

[7．](#_7_6)參閱F.Oinas,‘Shamanic Components in the Kalevala’,in J.Fernandez-Vest（ed.）,Kalevale et traditions orales du monde（Paris,1987）,pp.39-52。

[8．](#_8_6)N.Findeizin,Ocherki po istorii muzyki v Rossii,2 vols.（Moscow-Leningrad,1929）,vol.2,pp.219-21.

[9．](#_9_6)康定斯基的族譜，參閱V.V.Baraev,Drevo dekabristy i semeistvo kandinskikh（Moscow,1991）。

[10．](#_10_6)N.A.Baskakov,Russkie familii tiurkskogo proiskhozhdeniia（Moscow 1979）,pp.11,58,83,100,155-6,169,201-3,223.

[11．](#_11_6)同上,142;V.Nabokov,Strong Opinions（New York,1973）,p.119。

[12．](#_12_6)關于這部作品的評價，參閱B.Farmakovskii,N.I.Veselovskii-Arkheolog（St Petersburg,1919）。

[13．](#_13_6)E.V.Anichkov et al.,Istoriia russkoi literatury（Moscow,1908）,vol.1,99;P.Bogaevskii,‘Religioznye predstavleniia votiakov’,Etnograficheskoe obozrenie（1890）,no.2.

[14．](#_14_6)V.G.Tan-Bogoraz,‘K psikhologii shamanstva narodov severnovostochnoi Azii’,Etnograficheskoe obozrenie,nos.1-2（1910）.

[15．](#_15_6)D.Zelenin,Le Culte des idoles en Siberie（Paris,n.d.）,pp.13-59,118-20,153.

[16．](#_16_6)參閱J.Fennell,The Crisis of Medieval Russia（London,1983）,p.78-9,87-9。

[17．](#_17_6)參閱D.Likhachev,Russkaia kul’tura（Moscow,zooo）,p.21。

[18．](#_18_6)N.M.Karamzin,Istoriia gosudarstva rossiiskogo（St Petersburg,1817）,vol.5,pp.358,359-60,373-4.

[19．](#_19_6)Letter（in French）to Chaadaev,19 October 1836,in Sochineniia Pushkina.Perepiska,3 vols.（St Petersburg,1906-11）,vol.3,p.388.

[20．](#_20_6)A.Pushkin,Eugene Onegin,trans.J.Falen（Oxford,1990）,p.26.

[21．](#_21_6)V.O.Kliuchevskii,Kurs russkoi istorii,5 vols.（Moscow,1937）,vol.4,p.352.

[22．](#_22_5)M.Cherniavsky,‘Khan or Basileus:An Aspect of Russian Medieval Political Theory’,Journal of the History of Ideas,20（1959）,pp.459-76;C.Halperin,Russia and the Golden Horde:The Mongol Impact on Medieval Russian History（Bloomington,1985）,p.98.

[23．](#_23_5)B.Ischboldin,Essays on Tartar History（New Delhi,1973）,96-109.

[24．](#_24_5)V.V.Stasov,‘Kritika moikh kritikov’,in Sobranie sochinenii V.V.Stasova,1847-1886,3 vols.（St Petersburg,1894）,vol.3,pp.1336,1350.

[25．](#_25_5)引自G.Vernadsky,The Mongols and Russia（New Haven,1953）,p.383。

[26．](#_26_5)N.I.Veselovskii,‘Perezhitki nekotorykh Tatarskikh obychaev u russkikh’,Zhivaia starina,vol.21,no.1（1912）,pp.27-38.

[27．](#_27_6)V.Nabokov,Speak,Memory（Harmondsworth,1969）,pp.26-7.

[28．](#_28_5)D.Mackenzie Wallace,Russia,2 vols.（London,1905）,vol.1,pp.331-2.

[29．](#_29_5)L.Tolstoy,Childhood,Boyhood,Youth,trans.R.Edmonds（London,1964）,pp.43-4.

[30．](#_30_5)參閱P.Longworth,‘The Subversive Legend of Stenka Razin’,in V.Strada（ed.）,Russia,2 vols.（Turin,1975）,vol.2,p.29。

[31．](#_31_5)Russkii traditsionnyi kostium.Illiustrirovannia entsiklopedia（St Petersburg,1999）,pp.21-2,91-2,107,282-6,334-5.

[32．](#_32_5)R.Wortman,Scenarios of Power:Myth and Ceremony in Russian Monarchy,2 vols.（Princeton,1995）,vol.1,p.26.

[33．](#_33_6)E.Edwards,Horses:Their Role in the History of Man（London,1987）,213;F.Simmons,Eat Not This Flesh:Food Avoidance from Prehistory to the Present（London,1994）,p.183.

[34．](#_34_5)M.Khodarkovsky,Where Two Worlds Met:The Russian State and the Kalmyk Nomads 1600-1771（Ithaca,1992）,pp.5-28.

[35．](#_35_5)M.Bassin,‘Inventing Siberia:Visions of the Russian East in the Early Nineteenth Century’,American Historical Review,vol.96,no.3（1991）,p.767.

[36．](#_36_5)M.Khodarkovsky,‘“Ignoble Savages and Unfaithful Subjects”:Constructing Non-Christian Identities in Early Modern Russia’,in D.Brower and E.Lazzerini（eds.）,Russia’s Orient:Imperial Borderlands and Peoples,1700-1917（Bloomington,1997）,p.10.

[37．](#_37_5)Bassin,‘Inventing Siberia’,pp.768-70.

[38．](#_38_5)引自A.I.Stepanchenko,Gordost’nasha Sibir’:molodym o zavetnom krae（Irkutsk,1964）,p.5。

[39．](#_39_5)Bassin,‘Inventing Siberia’,772.在民間傳說中，有西伯利亞本是海洋的說法。參閱F.F.Vigel’,Zapiski,chast’2（Moscow,1892）,p.154。

[40．](#_40_5)V.Dal’,Tolkovyi slovar’zhivago velikomskago iazyka,4 vols.（St Petersburg,1882）,vol.4,p.180.

[41．](#_41_5)K.Ryleev,‘Voinarovskii’（1825）,in Polnoe sobranie sochinenii（Leningrad,1971）,p.192.

[42．](#_42_5)Iu.Lotman,L.Ginsburg,B.Uspenskii,The Semiotics of Russian Cultural History（Ithaca,1985）,111;A.Herzen,My Past and Thoughts,trans.C.Garnett（Berkeley,1999）,170;Vigel,Zapiski,144;E.Lavrent’eva,Svetskii etiket pushkinskoi pory（Moscow,1999）,p.346.

[43．](#_43_5)Marquis de Custine,Empire of the Czar:A Journey through Eternal Russia（New York,1989）,p.211.

[44．](#_44_5)S.T.Aksakov,The Family Chronicle,trans.M.Beverley（Westport,Conn.,1985）,pp.208-11.

[45．](#_45_5)E.I.Stogov,‘Zapiski’,Russkaia starina（1903）,vol.114,p.123.

[46．](#_46_6)S.M.Volkonskii,O dekabristakh:po semeinum vospominaniiam（Moscow,1994）,p.72.

[47．](#_47_5)S.Sebag Montefiore,Prince of Princes:The Life of Potemkin（London,2000）,p.293.

[48．](#_48_5)參閱D.Shvidkovsky,The Empress and the Architect:British Architecture and Gardens at the Court of Catherine the Great（New Haven,1996）,ch.4。

[49．](#_49_5)F.I.Lobysevich,Gorod Orenburg:Istoricheskii-statisticheskii ocherk（St Petersburg,1878）,7;A.Alektorov,Istoriia orenburgskoi gubernii（Orenburg,1883）,p.4.

[50．](#_50_5)S.M.Volkonskii,Arkhiv dekabrista S.G.Volkonskogo,t.1,Do sibiri（Petrograd,1918）,pp.79-80,276.

[51．](#_51_5)同上,pp.45-51。

[52．](#_52_5)同上,pp.116-18。

[53．](#_53_5)P.I.Rychkov,Istoriia orenburgskaia（Orenburg,1896）,p.13.

[54．](#_54_5)Volkonskii,Arkhiv dekabrista S.G.Volkonskogo,p.261.

[55．](#_55_5)IRL RAN,f.57,op.2,n.20,ll.95,130,154;op.4,n.96,l.17.

[56．](#_56_5)IRL RAN,f.57,op.4,n.144,ll.17-18.

[57．](#_57_5)IRL RAN,f.57,op.4,n.95,l.14.

[58．](#_58_5)IRL RAN,f.57,op.4,n.95,l.29.

[59．](#_59_5)IRL RAN,f.57,op.2,n.20,ll.7,9 and elsewhere.

[60．](#_60_5)IRL RAN,f.57,op.4,n.95,ll.12,16.

[61．](#_61_5)IRL RAN,f.57,op.4,n.96,l.6.

[62．](#_62_5)引自G.Semin,Sevastopol’:istoricheskii ocherk（Moscow,1954）,p.24。

[63．](#_63_5)S.Dianin,Borodin（Oxford,1963）,p.307.

[64．](#_64_5)S.Layton,Russian Literature and Empire:The Conquest of the Caucasus from Pushkin to Tolstoy（Cambridge,1994）,p.54.

[65．](#_65_5)同上,p.110。

[66．](#_66_5)V.K.Kiukhel’beker,Sochineniia（Leningrad,1989）,p.442.

[67．](#_67_5)L.Grossman,‘Lermontov i kul’tura vostoka’.Literaturnoe nasledstvo,nos.43-4（1941）,p.736.

[68．](#_68_5)N.Gogol’,Polnoe sobranie sochinenii,14 vols.（Moscow-Leningrad,1937-52）,vol.8,p.49.

[69．](#_69_5)同上,pp.56-8。

[70．](#_70_5)Pushkin,Polonoe sobranie sochinenii,vol.8,p.463.

[71．](#_71_5)Izmail Bey（1832）,in M.Lermontov,Polnoe sobranie sochinenii,10 vols.（Moscow,1999）,vol.3,p.189.

[72．](#_72_5)同上,pp.275-6。

[73．](#_73_5)參閱，例如M.A.Balakirev,vospominaniia i pis’ma（Leningrad,1962）and Balakirev:Issledovaniia i stat’i（Leningrad,1961）中插入的相片。

[74．](#_74_5)E.Brown,Balakirev:A Critical Study of his Life and Music（London,1967）,pp.48-50.

[75．](#_75_5)N.Rimsky-Korsakov,My Musical Life,trans.J.Joffe（London,1924）,33;I.Stravinsky and R.Craft,Conversations with Igor Stravinsky（London,1959）,p.45.

[76．](#_76_5)M.A.Balakirev,V.V.Stasov.Perepiska,2 vols.（Moscow,1970-71）,vol.1,p.188.

[77．](#_77_5)‘Tamara’（1841）,in M.Lermontov,Polnoe sobranie sochinenii,5 vols.（St Petersburg,1910-13）,vol.2,p.342.

[78．](#_78_5)A.N.Rimskii-Korsakov,N.A.Rimskii-Korsakov:zhizn’i tvorchestvo,vyp.2（Moscow,1935）,p.31.

[79．](#_79_5)V.Stasov,Izbrannye sochineniia v trekh tomakh（Moscow,1952）,vol.2,p.528.

[80．](#_80_5)引自V.Karenin,Vladimir Stasov.Ocherk ego zhizni i deiatel’nosti,2 vols.（Leningrad,1927）,vol.1,p.306。

[81．](#_81_5)V.Stasov,Russkii narodnyi ornament（St Petersburg,1872）.由于此書花了幾年時間才得以出版，因此比斯塔索夫論“英雄歌謠”的作品（出版于1868年）要晚。參見注釋第83條。

[82．](#_82_5)同上,p.76。

[83．](#_83_5)V.Stasov,Proiskhozhdenie russkikh bylin’,3 vols.（St Petersburg,1868）,vol.1,pp.225-62.

[84．](#_84_5)同上,vol.2,651-75;vol.3,p.617。

[85．](#_85_5)Stasov,‘Kritika moikh kritikov’,1317-18.這里涉及的語言學者，主要是Wilhelm Schott,Über das Altaische oder finnische-tatarische Sprachgeschlecht（Berlin,1849）.

[86．](#_86_5)Stasov,Proiskhozhdenie russkikh bylin’,vol.3,pp.334-6.

[87．](#_87_6)G.Gilferding,‘Proiskhozhdenie russkikh bylin V.V.Stasova’,Vestnik evropy（1868）,vols.1-4,687;Stasov,‘Kritika moikh kritikov’,pp.1324,1350;A.A.Shifner,‘Otzyv o sochinenii V.Stasova:“O proiskhozhdenii russkikh bylin”’（St Petersburg,1870）,p.2.

[88．](#_88_6)V.Miller,‘O sravnitel’nom metode avtora“Proiskhozhdeniia russkikh bylin”’,n.d.,Petersburg Public Library,cat.no.18.116.2.292.

[89．](#_89_5)K.Aksakov,‘Bogatyri vremen velikogo kniazia Vladimira’,Sochineniia,2 vols.（St Petersburg,1861）,vol.1,p.342.

[90．](#_90_6)F.Buslaev,‘Russkii bogatyrskii epos’,Russkii vestnik（1862）,vol.5,p.543.

[91．](#_91_5)N.Rimskii-Korsakov,Literaturnye proizvedeniia i perepiska（Moscow,1963）,p.417.

[92．](#_92_5)參閱R.Zguta,Russian Minstrels:A History of the Skomorokhi（Pennsylvania,1978）。

[93．](#_93_5)A.S.Famintsyn,Skomorokhi na Rusi.Izsledovanie（St Petersburg,1889）,pp.161-7.

[94．](#_94_5)SP-PLMD,f.738,op.1,d.17;Rimskii-Korsakov,Literaturnye proizvedeniia,p.420.

[95．](#_95_5)Rimsky-Korsakov,My Musical Life,p.79.

[96．](#_96_5)Stasov,Russkii narodnyi ornament,xiii-xiv,xviii-xix.

[97．](#_97_5)A.Chekhov,Polnoe sobranie sochinenii,30 vols.（Moscow,1974-83）,vol.4,p.31.

[98．](#_98_5)Chekhov,Polnoe sobranie sochinenii,vol.16,pp.236-7.

[99．](#_99_5)同上,vol.4,p.19。

[100．](#_100_5)同上,vol.4,pp.31-2。

[101．](#_101_5)A.Chekhov,The Island of Sakhalin,trans.L.Terpak and M.Terpak（London,1989）,208.由B.Reeve翻譯的這一段見A.Chekhov,A Journey to Sakhalin（Cambridge,1993）,pp.329-30。

[102．](#_102_5)參閱N.Frieden,Russian Physicians in the Era of Reform and Revolution,1856-1905（Princeton,1985）,pp.189-90。

[103．](#_103_5)Chekhov,A Journey to Sakhalin,p.59.

[104．](#_104_5)同上,p.72。

[105．](#_105_5)同上,p.338。

[106．](#_106_5)同上,p.145。

[107．](#_107_5)R.Hingley,A Life of Chekhov（Oxford,1976）,pp.63-4.

[108．](#_108_5)V.S.Pritchett,Chekhov:A Spirit Set Free（London,1988）,pp.111,148,155-6.

[109．](#_109_5)A.Fedorov-Davydov,Isaak Wich Levitan:Pis’ma,dokumenty,vospom-inaniia（Moscow,1956）,p.37.

[110．](#_110_5)Chekhov,Polnoe sobranie sochinenii,vol.6,p.210.

[111．](#_111_5)A.Chekhov,‘Three Years’,in The Princess and Other Stories,trans.R.Hingley（Oxford,1990）,pp.128-9.

[112．](#_112_5)S.Lafitte,‘Deux amis:Cechov et Levitan’,Revue des Etudes Slaves,41（1962）,p.147.

[113．](#_113_5)Fedorov-Davydov,Isaak Wich Levitan,p.136.

[114．](#_114_5)A.Chekhov,‘The Steppe’,trans.C.Garnett and D.Rayfield,in The Chekhov Omnibus:Selected Stories（London,1994）,pp.5-6.

[115．](#_115_5)Fedorov-Davydov,Isaak Wich Levitan,pp.8,133.

[116．](#_116_5)Chekhov,Polnoe sobranie sochinenii,vol.15,p.368.

[117．](#_117_5)S.P.Kuvshinnikova,‘Iz vospominanii khudozhnitsy’,in A.Fedorov-Davydov,Isaak Il’ich Levitan,p.58.

[118．](#_118_6)Chekhov,‘The Steppe’,pp.3,13.

[119．](#_119_5)參閱N.Berdyaev,The Russian Idea（London,1947）,pp.2-3。

[120．](#_120_5)Chekhov,‘The Steppe’,p.34.

[121．](#_121_5)O.Mandelstam,The Collected Critical Prose and Letters,trans.J.Harris and C.Link（London,1991）,p.352;M.P.Musorgskii,Pis’ma i dokumenty（Moscow,1932）,250（letter to the painter Repin,1873）.

[122．](#_122_5)引自T.Shanin（ed.）,Peasants and Peasant Societies（Oxford,1987）,pp.382-3。

[123．](#_123_5)M.Saltykov-Shchedrin,The Golovlyov Family,trans.R.Wilks（Harmondsworth,1988）,p.113.

[124．](#_124_5)N.A.Dobroliubov,Sobranie sochinenii,9 vols（Moscow,1962）,vol.4,p.336.

[125．](#_125_5)1.Goncharov,Oblomov,trans.D.Magarshack（Harmondsworth,1954）,p.14.

[126．](#_126_5)V.I.Lenin,Polnoe sobranie sochinenii,56 vols.（Moscow,1958-65）,vol.45,p.13.

[127．](#_127_5)SP-PLMD,f.708,op.1,d.1315,1.20.

[128．](#_128_6)F.I.Bulgakov,V.V.Vereshchagin i ego proizvedeniia（St Petersburg,1905）,p.9.

[129．](#_129_5)SP-PLMD,f.708,op.1,d.1315,1.6.

[130．](#_130_5)Perepiska,V.V.Vereshchagina i V.V.Stasova.I:1874-1878（Moscow,1950）,p.15.

[131．](#_131_5)SP-PLMD,f.708,op.1,d.1315,l.22.

[132．](#_132_5)SP-PLMD,f.708,op.1,d.1315,l.24.

[133．](#_133_4)Russkii mir（1875）,no.65,27.

[134．](#_134_5)Bulgakov,V.V.Vereshchagin i ego proizvedeniia,p.17.

[135．](#_135_4)同上,p.44。

[136．](#_136_4)SP-PLMD,f.708,op.1,d.1315,l.23.

[137．](#_137_4)同上1.30。

[138．](#_138_4)同上,1.31。

[139．](#_139_4)同上,1.27。

[140．](#_140_4)V.Grigor’ev,Ob otnoshenii Rossii k vostoku（Odessa,1840）,pp.8-9,11.

[141．](#_141_4)M.I.Veniukov,‘Postupatel’noe dvizhenie Rossii v Srednei Azii’,Sbomik gosudarstvennykh znanii（1877）,no.3,p.164.

[142．](#_142_4)A.Malozemoff,Russian Far Eastern Policy 1881-1904（Berkeley,1958）,pp.43-4.

[143．](#_143_4)F.Dostoevsky,A Writer’s Diary,trans.K.Lantz,2 vols.（London,1994）,vol.2,pp.1369-74.

[144．](#_144_4)引自J.Frank,Dostoevsky:The Years of Ordeal,1850-1859（London,1983）,p.182。

[145．](#_145_4)Pushkin,Polnoe sobranie sochinenii,vol.3,p.390.

[146．](#_146_4)A.I.Gertsen,Sobranie sochinenii v tridtsati tomakh（Moscow,1954-65）,vol.23,p.175.

[147．](#_147_4)G.S.Lebedev,Istoriia otechestvennoi arkheologii 1700-1917 gg.（St Petersburg,1992）,p.238.

[148．](#_148_4)N.K.Rerikh,Pism’ak V.V.Stasovu.Pis’tna V.V.Stasova k N.K.Rerikhu（St Petersburg,1993）,p.27.

[149．](#_149_4)同上,pp.28-9。

[150．](#_150_4)E.Iakovleva,Teatral’no-dekoratsionnoe iskusstvo N.K.Rerikha（n.p.,1996）,pp.56-7,134-40.

[151．](#_151_3)A.Blok,Sobranie sochinenii v vos’mi tomakh（Moscow-Leningrad,1961-3）,vol.3,pp.360-61.

[152．](#_152_3)A.Blok,Polnoe sobranie sochinenii i pisem v dvadtsati tomakh（Moscow,1997-）.vol.5,pp.77-80.

[153．](#_153_3)引自Istoricheskii vestnik,no.1（1881）,p.137。

[154．](#_154_3)引自N.P.Antsiferov,Dusha Peterburga（St Petersburg,1922）,p.100。

[155．](#_155_2)‘Na pole Kulikovom’（1908）,in Blok,Polnoe sobranie sochinenii ipisem,vol.3,p.172.

[156．](#_156_2)A.Bely,Petersburg,trans.R.Maguire and J.Malmstad（Harmondsworth,1983）,pp.52-3.

[157．](#_157_2)同上,p.167。

[158．](#_158_2)N.S.Trubetskoi,K probleme russkogo samopoznaniia（Paris,1927）,pp.41-2,48-51.哲學家Lev Karsavin在Vostok,zapad i russkaia ideia（Petrograd,1922）中，對類似的觀點做了進一步闡述。

[159．](#_159_2)參閱R.Taruskin,Stravinsky and the Russian Traditions:A Biography of the Works through Mavra,2 vols.（Oxford,1996）,vol.2,pp.1319-1440；以及同一作者,Defining Russia Musically（Princeton,1997）,pp.389-467。

[160．](#_160_2)Kandinskii,‘Stupeni’,27.

[161．](#_161_2)引自C.Gray,The Russian Experiment in Art,1863-1922（London,1986）,p.138。

[162．](#_162_2)A.Shevchenko,‘Neoprimitivism:Its Theory,Its Potentials,Its Achievements’,in J.Bowlt（ed.）,Russian Art of the Avant-garde:Theory and Criticism,1902-34（New York,1976）,p.49.

[163．](#_163_2)Kandinsky:Complete Writings on Art,K.Lindsay and P Vergo（eds.）,2.vols.（Boston,1982）,vol.1,p.74.

[164．](#_164_2)Weiss,Kandinsky and Old Russia,pp.49-52.

[165．](#_165_2)同上,pp.56-60。

[166．](#_166_2)同上,pp.153-70。

[167．](#_167_2)Oinas,‘Shamanic Components in the Kalevala’,pp.47-8.

[168．](#_168_2)A.Pushkin,Collected Narrative and Lyrical Poetry,trans.W.Arndt（Ann Arbor,1984）,p.437.

第七章　透過蘇維埃看俄羅斯

[1．](#_1_8)N.Drizen,‘Iz star’i“Teatre vo vremia revoliustii”’,in R.D.Timenchik and V.Ia.Morderer（eds.）,Poema bez geroia（Moscow,1989）,p.147.

[2．](#_2_8)The Complete Poems of Anna Akhmatova,trans.J.Hemschemeyer,ed.R.Reeder（Edinburg,1992）,p.417.

[3．](#_3_8)A.Naiman,‘Introduction’,in The Complete Poems of Anna Akhmatova,p.24.

[4．](#_4_8)The Complete Poems of Anna Akhmatova,pp.210-11.

[5．](#_5_8)N.I.Popava and O.E.Rubinchuk,Anna Akhmatova I fontanny dom（St Petersburg,2000）,p.18.

[6．](#_6_8)O.Figes,A People’s Tragedy:The Russian Revolution,1891-1924（London,1996）,pp.603-5.

[7．](#_7_7)‘Petrograd,1919’,from Anno Domini MCMXXI,in The Complete Poems of Anna Akhmatova,p.259.

[8．](#_8_7)Figes,A People’s Tragedy,p.727.

[9．](#_9_7)N.Mandelstam,Hope Abandoned,trans.M.Hayward（London,1989）,p.64

[10．](#_10_7)‘15 Sepetember,1921’,from Anno Domini MCMXXI,in The Complete Poems of Anna Akhmatova,p.297.

[11．](#_11_7)‘July 1922’,from Anno Domini MCMXXI,同上,p.263。

[12．](#_12_7)Anno Domini MCMXXI第三章的標題，同上。

[13．](#_13_7)K.Chukovskii,‘Akhmatova i Maiakovskii’,in Dom iskusstv,no.1（1921）,p.42.

[14．](#_14_7)‘Prayer,May 1915,Pentecost’,from White Flock,in The Complete Poems of Anna Akhmatova,p.203.

[15．](#_15_7)她的‘The Way of All the Earth’（1940）即為一例。同上，pp.530-34。

[16．](#_16_7)Zapisnye knizhki Anny Akhmatovy（1958-1966）（Moscow,1996）,p 32.

[17．](#_17_7)Poem without a Hero（1940-1963）,in The Complete Poems of Anna Akhmatova,p.583.

[18．](#_18_7)這些文章（‘Vneoktiabr’skaia literatura’）發表于1922年10月17日和22日的《真理報》上。

[19．](#_19_7)N.N.Punin,‘Revoliutsia bez literatury’,in Minuvshee,no.8（1989）.p.346.

[20．](#_20_7)Popova and Rubinchuk,Anna Akhmatova i fontanny dom,p.68.

[21．](#_21_7)同上,p.67。

[22．](#_22_6)L.Chukovskaya,The Akhamatova Diaries:Volume 1.1938-41,trans.M.Michalski and S.Rubashova（New York,1994）,p.10.

[23．](#_23_6)L.Anninskii and E.L.Tseitlin,Vekhi pamiati:o knigakh N.A.Ostrovskogo‘Kak zakalialas stal’i Vs.Ivanova‘Bronepoezd 14-69’（Moscow 1987）.

[24．](#_24_6)S.M.Volkonskii,Moi vospominaniia v dvukh tomakh（Moscow,1992）,vol.2,pp.326-7.

[25．](#_25_6)O.Matich,‘Utopia in Daily Life’,in J.Bowlt and O.Matich（eds.）,Laboratory of Dreams:The Russian Avant-garde and Culture Experiment（Stanford,1996）,pp.65-6;V.Buchli,An Archaeology of Socialism（Oxford,1999）,p.29.

[26．](#_26_6)Buchli,An Archaeology of Socialism,pp.65-8.

[27．](#_27_7)R.Stites,Revolutionary Dreams:Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution（Oxford,1989）,pp.190-99;M.Bliznakov,‘Soviet Housing during the Experimental Years,1918-1933’,in W.Brumfield and B.Ruble（eds.）,Russian Housing in the Modern Age:Design and Social History（Cambridge,1993）,pp.89-90;F.Starr,‘Visionary Town Planning during the Cultural Revolution’,in S.Fitzpatrick（ed.）,Cultural Revolution in Russia,1928-1931（Bloomington,1978）,pp.207-11.

[28．](#_28_6)V.I.Lenin,Polnoe sobranie sochinenii,56 vols.（Moscow,1958-65）,vol.42,p.262.

[29．](#_29_6)L.Trotskii,Sochineniia（Moscow,1925-7）,vol.21,pp.110-12.

[30．](#_30_6)欲了解構成主義者的意識形態，參見C.Lodder,Russian Constructivism（New Haven,1983）。

[31．](#_31_6)參見C.Kaier,‘The Russian Constructivist“Object”and the Revolutionizing of Everyday Life,1921-1929’,Ph.D.diss（Univ.of California,1995）,pp.66-8。

[32．](#_32_6)Lodder,Russian Constructivism,p.159;‘Utopia in Daily Life’,p.60.

[33．](#_33_7)帕維爾·列別杰夫——波利揚斯基的話引自L.Mally,Culture of the Future:The Prolekult Movement in Revolutionary Russia（Berkeley,1990）,p.160。

[34．](#_34_6)Mally,Culture of the Future,p.xix;RGASPI,f.17,op.60,d.43,l.19;C.Read,Culture and Power in Revolutionary Russia:The Intelligentsia and the Transition from Tsarism to Communism（London,1990）,pp.113-14.

[35．](#_35_6)V.Kirillov,‘My’（1917）,in Stikhotvoreniia i poemy（Moscow,1970）,p.35。

[36．](#_36_6)K.Zetkin,Reminiscences of Lenin（London,1929）,p.14.

[37．](#_37_6)M.Bliznakov,‘Soviet Housing during the Experimental Years,1918 to 1933’,p.117.

[38．](#_38_6)T.Colton,Moscow:Governing the Socialist Metropolis（Cambridge,Mass.,1995）,p.223.

[39．](#_39_6)M.Chagall,My Life（London,1965）,p.137.

[40．](#_40_6)J.Brooks,‘Studies of the Reader in the 1920s’,in Russian History,vol.9,nos.2-3（1982）,pp.187-202;BV.Volkov,‘Limits to Propoganda:Soviet Power and the Peasant Rader in the 1920s’,in J.Raven,Free Print and Non-commercial Publishing since 1700（Aldershot,2000）,p.179.

[41．](#_41_6)R.Rülöp-Miller,Geist und Gesicht des Bolschewismus（Zurich,1926）,p.245.

[42．](#_42_6)Samoe vazhnoe iz vsekh iskusstv.Lenin o kino（Moscow,1963）,p.124.

[43．](#_43_6)P.Kenez,The Birth of the Propaganda State:Soviet Methods o Mass Mobilization（Cambridge,1985）,p.74

[44．](#_44_6)L.Trotsky,‘Vodka,tservkov I kinematograf’（見1923年6月12日《真理報》）.L.Trotsky,Problems of Everyday Life and Other Writings on Culture and Science（New York,1973）,pp.31-5中引用了該文的英譯文。

[45．](#_45_6)欲了解蘇聯觀眾的數據,請參見D.Youngblood,Movies for the Masses:Popular Cinema and Soviet Society in the 1920s（Cambridge,1992）,pp.25-8。

[46．](#_46_7)K.Samrin,‘Kino ne teatre’,in Sovetskoe kino,no.2（1927）,p.8.

[47．](#_47_6)G.M.Boltianskii,‘Iskustvo budushchego’,in Kino,nos.1/2（1922）,p.6.

[48．](#_48_6)D.Vertov,Stat’i,dnevniki,zamysli（Moscow,1966）,p.90.

[49．](#_49_6)R.Taylor,The Politics of the Soviet Cinema,1917-1929（Cambridge,1979）,p.129.維爾托夫理論著述的英譯本,可參見D.Vertov,Kino-Eye,ed.A.Michelson,trans.K.O’Brien（Berkeley,1984）。

[50．](#_50_6)V.Pudovkin,Film Technique and Film Acting,trans.I.Montagu（New York,1970）,pp.168-9.

[51．](#_51_6)I.Christie,‘Making Sense of Early Soviet Sound’是對該主題的一篇優秀概述;見R.Taylor and I.Christie（eds.）,Inside the Film Factory:New Approaches to Russian and Soviet Cinema（London,1991）,pp.176-92。關于對位法配音的敘述，見R.Taylor and I.Christie（eds.）,The Film Factory:Russian and Soviet Cinema Documents,1896-1939（London,1994）,pp.234-5。

[52．](#_52_6)S.M.Volkonskii,Moi vospominaniia v dvukh tomakh（Moscow,1992）,vol.1,p.19.

[53．](#_53_6)S.M.Volkonskii,Vyrazitel’nyi chelovek:stsenicheskoe vospitanie zhesta（po Del’sartu）（St Petersburg,1913）,p.132.

[54．](#_54_6)M.Yamposlky,‘Kuleshov’s Experiments and the New Anthropology of the Actor’,in Taylor and Christie,Inside the Film Factory,pp.42-50.

[55．](#_55_6)S.Eisenstein,Selected Works,4 vols.（London,1988-1995）,vol.4,p.67.

[56．](#_56_6)同上,vol.4,p.527。

[57．](#_57_6)引自R.Bergan,Eisenstein:A Life in Conflict（London,1997）,p.28。

[58．](#_58_6)Eisenstein,Selected Works,vol.4,p.27.

[59．](#_59_6)引自Bergan,Eisenstein,p.50。

[60．](#_60_6)欲了解愛森斯坦自己對這一系列影像的評論,參見其文章‘A Dialectic Approach to Film Form’,in Film Forms:Essays in Film Theory,ed.and trans.J.Leyda（New York,1949）,p.62。

[61．](#_61_6)Eisenstein,Selected Works,vol.1,p.131.

[62．](#_62_6)K.Rudnitsky,Russian and Soviet Theater:Tradition and Avant-garde,trans R.Permar（London,1988）,p.63.

[63．](#_63_6)V.Maiakovskii,Polnoe sobranie sochinenii,13 vols.（Moscow,1955-61）,vol.2.p.248.

[64．](#_64_6)E.Braun,The Theater of Meyerhold:Revolution and the Modern Stage（London,1986）,pp.169-73,180-82.

[65．](#_65_6)參見A.Fevralskii,Putik sintezu:Meierhol’d I kino（Moscow,1978）。

[66．](#_66_6)Braun,The Theater of Meyerhold,pp.196,211,218.

[67．](#_67_6)A.van Gyseghem,Theater in Soviet Russia（London,1943）,pp.27-9中包含了上過梅耶荷德生物力學課程的學生講述的親身經歷。

[68．](#_68_6)A.Law and M.Gordon,Meyerhold,Eisenstein and Biomechanics:Actor Training in Revolutionary Russia（Jefferson,N.C.,1996）,pp.30-31.

[69．](#_69_6)同上,pp.40-41。

[70．](#_70_6)Deiateli soiuza sovetskikh sotsialisticheskikh respublik I oktiabr’skoi revloiutsii.Entsklopedichekii slovar,7th edn（Moscow,1989）,vol.41,pt 2,pp.101-2.

[71．](#_71_6)Stites,Revolutionary Dreams,pp.146-57;E.Toller,Which World?Which Way?（London,1931）,p.114.

[72．](#_72_6)欲了解奧威爾從扎米亞京中吸取的元素，參見E.Brown,Brave New World,1983,and We:An Essay on Anti-Utopia（Ann Arbor,1976）,尤其是pp 221-6。欲了解奧威爾對扎米亞京的評論，參見S.Orwell and I.Angus（eds.）,The Collected Essays,Journalism and Letters of George Orwell,4 vols.（London,1968）,vol.4,pp.72-5,485。

[73．](#_73_6)E.Wilson,Shostakovich:A Life Remembered（London,1994）,p.61.

[74．](#_74_6)D.Flanning,Shostakovich Studies（Cambridge,1995）,p.426.

[75．](#_75_6)E.Egorovna,Soviet Film Music:An Historical Survey（Amsterdam,1997）是該主題一部很好的入門讀物。

[76．](#_76_6)Flanning,Shostakovich Studies,p.426.

[77．](#_77_6)G.Kozintsev,Sobranie sochinenii v piati tomakh（Leningrad,1984）,vol.4,p.254.

[78．](#_78_6)V.Maiakovskii,‘Teatr I kino’,in Polnoe sobranie sochinenii,vol.I,p.322.

[79．](#_79_6)同上,vol.II,p.339。

[80．](#_80_6)S.Boyn,Common Places:Mythologies of Everyday Life in Russia（Cambridge,Mass.,1994）引人入勝地講述了這段文化史。

[81．](#_81_6)Maiakovskii,Polnoe sobranie sochinenii,vol.2,p.74-75.

[82．](#_82_6)同上，vol.4,p.436。

[83．](#_83_6)同上，vol 4,p.184。

[84．](#_84_6)‘Presdsmertnoe pis’mo maiakovskogo’,in Literaturnoe nasledstvo,vol.65（Moscow,1958）,p.199.

[85．](#_85_6)A.Charters and S.Charters,I Love:The Story of Vladimir Mayakovsky and Lily Brik（London,1979）,p.362.

[86．](#_86_6)V.Skoriatin,‘Tania gibeli Vladimira Maiakovskogo:novaia versiia tragicheskikh sobytii,osnovannaia na poslednikh nakhodkakh v sekretnykh arkhivakh’,in XX vek:liki,litsa,lichiny（Moscow,1998）,pp.112-14,125,139,223（愛森斯坦的話見頁112）.

[87．](#_87_7)K.Rudinsky,Meyerhold the Director（Ann Arbor,1981）,p.445.

[88．](#_88_7)Izvestiia（26 February 1929）.

[89．](#_89_6)O.Berggoltz,‘Prodolzhenie zhizni’,in B.Kornilov,Stikhotvoreniia i poemy（Leningrad,1957）,p.10.

[90．](#_90_7)Maiakovskii,Polnoe sobranie sochinenii,vol.12,p.423.

[91．](#_91_6)引自H.Borland,Soviet Literary Theory and Practice during the First Five-year Plan,1928-1932（New York,1950）,p.24。

[92．](#_92_6)W.Woroszylski,The Life of Mayakovsky,B.Taborski（New York,1970）,p.516.

[93．](#_93_6)Borland,Soviet Literary Theory and Practice during the First Five-year Plan,1928-1932,pp.57-8.

[94．](#_94_6)Soviet Writers’Congress,1934.The Debate of Socialist Realism and Modernism（London,1977）,p.157.

[95．](#_95_6)欲了解社會主義現實主義之為一種吹捧藝術，參見A.Tertz,On Socialist Realism（New York,1960）,p.24。

[96．](#_96_6)K.Clark,The Soviet Novel:History as Ritual（Chicago,1981）中有一段精彩的論述，本節第一部分就是以其為基礎寫成的。

[97．](#_97_6)L.Feuchtwagner,Moskva,1937（Talinn,1990）,p.33.

[98．](#_98_6)I.Berlin,‘Meeting with Russian Writers in 1945 and 1956’,in Personal Impressions（Oxford,1982）,p.162.

[99．](#_99_6)P.Kenez,Cinema and Soviet Society,1917-1953（Cambridge,1992）,pp.91-2;Taylor,The Politics of the Soviet Cinema,pp.95-6.

[100．](#_100_6)Puti kino:pervoe vsesoiuznoe soveshchanie po kinematografii（Moscow,1929）,p.37.

[101．](#_101_6)Youngblood,Movies for the Masses,pp.93-4;Taylor,The Politics of the Soviet Cinema,p.141.

[102．](#_102_6)引自M.Turovskaya,‘The 1930s and 1940s:Cinema in Context’,in R.Taylor and D.Spring（eds.）,Stalinism and Soviet Cinema（London,1993）,p.43。

[103．](#_103_6)參見D.Youngblood,Soviet Cinema in the Silent Era,1917-1935（Ann Arbor,1985）,pp.230-2。

[104．](#_104_6)‘O fil’me“Bezhin lug”’（1939年3月19日的《真理報》）,p.3.

[105．](#_105_6)Bergan,Eisenstein,pp.283-6.

[106．](#_106_6)Pervyi vsesoiuznyi s’ezd sovetskikh pisatelei（Moscow,1934）,p.316.

[107．](#_107_6)R.Taruskin,‘Shostakovich and Us’,in R.Bartlett（ed.）,Shostakovich in Context（Oxford,2000）,pp.16-17.

[108．](#_108_6)‘Sumbur vmesto muzyki’（1936年1月28日的《真理報》）.

[109．](#_109_6)欲了解他的痛苦與坦白，參見V.Shentalinsky,The KGB’s Literary Archive:The Discovery and Ultimate Fate of Russia’s Suppressed Writers,trans.J.Crowfoot（London,1995）,pp.25-6。

[110．](#_110_6)引自M.Brown,Art under Stalin（New York,1991）,p.92。

[111．](#_111_6)Iu.Molok,Pushkin v 1937 godu（Moscow,2000）,p.31.

[112．](#_112_6)M.Levitt,Russian Literary Politics and the Pushkin Celebration of 1880（Cornell,1989）,p.164.

[113．](#_113_6)A.Platonov,Thoughts of a Reader（Moscow,2000）,p.31.

[114．](#_114_6)引自Levitt,Russian Literary Politics,p.165。

[115．](#_115_6)N.Mandelstam,Hope Against Hope,trans.M.Hayward（London,1989）,p.159.

[116．](#_116_6)R.Conquest,Tyrants and Typewriters:Communiqués from the Struggle for Truth（Lexington,1989）,p.61.

[117．](#_117_6)Mandelstam,Hope Against Hope,p.26.

[118．](#_118_7)R.Reeder,Anna Akhmatova:Poet and Prophet（London,1995）,p.197.

[119．](#_119_6)Mandelstam,Hope Against Hope,p.161.

[120．](#_120_6)同上,p.13.這是落到人民內務委員會手里的該詩首稿。

[121．](#_121_6)A.Akhmatova,My Half Century:Selected Prose,ed.R.Meyer（Ann Arbor,1992）,p.101.

[122．](#_122_6)E.Polyanovskii,Gibel’Ostipa Mandelstama（St Petersburg,1993）,p.104.

[123．](#_123_6)Shentalinsky,The KGB’s Literary Archive,p.183.

[124．](#_124_6)欲了解帕斯捷爾納克在這場著名事件中的作為——有人譴責他背叛了曼德爾施塔姆，最好去讀一讀季娜伊達·曼德爾施塔姆的論述，她說自己的丈夫對“帕斯捷爾納克處理這件事的方式感到極為高興”（Hope Against Hope,p.148）。

[125．](#_125_6)‘A Little Geography,O.M.’（1937）,in The Complete Poems of Anna Akhmatova,p.664.

[126．](#_126_6)Akhmatova,My Half Century,p.108.

[127．](#_127_6)O.Kalugin,‘Delo KGB na Annu Akhmatovu’,in Gosbezopasnost’i literatura na opyte Rossii i Germanii（Moscow,1994）,p.32.

[128．](#_128_7)Popova and Rubinchuk,Anna Akhmatova I fontanny dom,p.70.

[129．](#_129_6)The Complete Poems of Anna Akhmatova,p.384.

[130．](#_130_6)同上,p.393。

[131．](#_131_6)同上,p.386。

[132．](#_132_6)Requiem（1961）的前言，同上,p.384。

[133．](#_133_5)Mandelstam,Hope Abandoned,p.252.

[134．](#_134_6)B.Pasternak,Doctor Zhivago,trans.M.Hayward and M.Hari（London,1988）,p.453.

[135．](#_135_5)引自O.Ivinskaia,V plenu vremeni:gody s B.Pasternakom（Moscow,1972）,p.96。

[136．](#_136_5)On Early Trains（1943）,in B.Pasternak,Sobranie sochinenii v piati tomakh（Moscow,1989）,vol.2,pp.35-6.

[137．](#_137_5)《真理報》，1941年6月24日。

[138．](#_138_5)Krasnaia zvezda（24 June 1941）.

[139．](#_139_5)參見F.Corley,Religions in the Soviet Union:An Archived Reader（Basing-stoke,1996）,pp.142-4。

[140．](#_140_5)Berlin,‘Meeting with Russian Writers’,pp.160-61.

[141．](#_141_5)Mikhail Zoshchenko:materialy k tvorcheskoi biografii,ed.N.Gronzanova（St Petersburg,1997）,pp.173,193.

[142．](#_142_5)Popova and Rubinchuk,Anna Akhmatova I fontanny dom,pp.91-2.

[143．](#_143_5)‘Courage’（1942）,in The Complete Poems of Anna Akhmatova,p.428.

[144．](#_144_5)引自A.I.Pavlovkii,Anna Akhmatova（Leningrad,1982）,p.99。

[145．](#_145_5)A.Haight,Anna Akhmatova:poeticheskoe stranstvie:dnevnik,vospominaniia,pis’ma（Moscow,1991）,p.122.

[146．](#_146_5)G.P.Makogonenko,‘Iz tret’ei epokhi vospominanii’,in Ob Anne Akhmatovoi（Leningrad,1990）,pp.263-4.

[147．](#_147_5)D.Oistrakh,‘Velikii khudozhnik nashego vremeni’,in Shostakovich:stat’i i materialy（Moscow,1976）,p.26.

[148．](#_148_5)I.MacDonald,The New Shostakovich（Oxford,1991）,pp.153-5.

[149．](#_149_5)Wilson,Shostakovich,p.134.

[150．](#_150_5)欲了解這部交響樂終章中借鑒自馬勒之處，參見I.Barsova,‘Between“Social Demands”and the“Music of Grand Passions”：The Years 1934-1937 in the Life of Dmitry Shostakovich’,in R.Barlett（ed.）,Shostakovich in Context（Oxford,2000）,pp.85-6。

[151．](#_151_4)A.Rozen,‘Razgovor s drugom’,in Zvezda,vol.2,no.1,（1973）,p.81.

[152．](#_152_4)引自H.Robinson,‘Conposing for Victory:Classical Music’,in R.Bartlett（ed.）,Culture and Entertainment in War-time Russia（Indiana,1995）,p.62。

[153．](#_153_4)Sergei Prokofiev:materialy,dokumenty,vospominaniia（Moscow,1960）,p.457.

[154．](#_154_4)參見H.Robinson,Sergei Prokofiev（London,1987）,ch.22。

[155．](#_155_3)S.Eisenstein,‘From Lectures on Music and Colour in Ivan the Terrible’,in Selected Works,vol.3,pp.153,168-9,317-19,326-7.

[156．](#_156_3)參見Sergei Prokofiev:materialy,dokumenty,vospominaniia,pp481-92。

[157．](#_157_3)Ivinskaia,V plenu vremeni,p.96.

[158．](#_158_3)L.Kozlov,‘The Artist and the Shadow of Ivan’,pp.115,123.

[159．](#_159_3)Io.Iuzovskii,Eizenshtein v vospominaniiakh sovremennikov（Moscow,1974）,p.402中清楚地記述了愛森斯坦的意圖。欲了解當時普希金及其戲劇對這位導演的影響，參見Kozlov,‘The Artist and the Shadow of Ivan’,pp.115,123。

[160．](#_160_3)欲了解關于斯大林精神狀況的最新證據，參見R.Brackman,The Secret File of Joseph Stalin:A Hidden Life（London,2001）,pp.195-7,219-21,416-17。

[161．](#_161_3)Kozlov,‘The Artist and the Shadow of Ivan’,p.127.

[162．](#_162_3)Moscow News（1988）,no.32,p.8.

[163．](#_163_3)Kozlov,‘The Artist and the Shadow of Ivan’,p.148.

[164．](#_164_3)J.Goodwin,Eisenstein,Cinema and History（Urbana,1993）,p.191.

[165．](#_165_3)引自Kozlov,‘The Artist and the Shadow of Ivan’,p.123。

[166．](#_166_3)Iuzovskii,Eizenshtein v vospominaniiakh sovremennikov（Moscow,1974）,p.412-13.

[167．](#_167_3)Berlin,‘Meeting with Russian Writers’,p.198.

[168．](#_168_3)Lu.Budyko,‘Istoriia odnogo,posviashcheniia’,in Russkaia literatura,no.1（1984）,p.236.

[169．](#_169_2)Berlin,‘Meeting with Russian Writers’,p.189.

[170．](#_170_2)同上,p.190。

[171．](#_171_2)‘20 December 1945’,in The Complete Poems of Anna Akhmatova,p.454.

[172．](#_172_2)Mandelstam,Hope Abandoned,pp.350-57.

[173．](#_173_2)‘Doklad t.Zhdanova o zhurnalakh Zvezda i Leningrad’,in Znamiia,vol.10（1946）,pp.7-22.

[174．](#_174_2)Mandelstam,Hope Abandoned,pp.350-57.

[175．](#_175_1)E.Gershtein,Memuary（St Petersburg,1998）,p.345.

[176．](#_176_1)Berlin,‘Meeting with Russian Writers’,p.202.

[177．](#_177_1)參見G.Dalos,The Guest from the Future:Anna Akhmatova and Isaiah Berlin（London,1998）,p.85。

[178．](#_178_1)Mandelstam,Hope Abandoned,p.375.

[179．](#_179_2)G.Carleton,The Politics of Reception:Critical Constructions of Mikhail Zoshchenko（Evanston,Ill.,1998）,pp.231-2.

[180．](#_180_2)B.Schwarz,Music and Musical Life in Soviet Russia,1917-1970（London,1972）,pp.208,218.

[181．](#_181_1)《真理報》，1949年1月9日。

[182．](#_182_1)A.Tarkhanov and S.Kavtaradze,Architecture of the Stalin Era（New York,1992）,p.144;A.V.Ikonnikov,Istorizm v arkhitekturu（Moscow,1997）,pp.462-84;A.Ryabushin and N.Smolina,Landmarks of Soviet Eastern Europe（Durham,N.C.,1996）.

[183．](#_183_1)參見M.Slobin（ed.）,Returning Culture:Musical Changes in Central and Eastern Europe（Durham,N.C.,1996）。

[184．](#_184_1)M.Frolova-Walker,‘“National in Form,Socialist in Content”:Musical Nation-Building in the Soviet Republics’,in Journal of the American Musicological Society,vol.51,no.2（1998）,p.334.

[185．](#_185_1)Frolova-Walker,‘“National in Form,Socialist in Content”’,pp.331-8,349-350;T.C.Levin,‘Music in Modrern Uzbekistan:The Convergence of Marxist Aesthetics and Central Asian Tradition’,Asian Music,vol.12（1979）,no.1,pp.149-58.

[186．](#_186_1)Brackman,The Secret Files of Joseph Stalin,p.373.

[187．](#_187_1)欲想了解斯大林對猶太人的態度，可參見他女兒Svetlana Allilueva在Dvadstat’pisem k drugu（New York,1967）中富有啟發性的評論。

[188．](#_188_1)A.Vaisberg,‘Evreiskii antifashistskii komitet u M.A.Suslov’,in Zveniiaistoricheskii almanakh（Moscow,1991）,pp.535-54.

[189．](#_189_1)Brackman,The Secret Files of Joseph Stalin,p.380.

[190．](#_190_1)J.Garrard and C.Garrard,The Bones of Berdichev:The Life and Fate of Vasily Grossman（London,1996）,p.298.

[191．](#_191_1)I.Ehrenburg,Men,Years-Life,6 vols.（London,1961-6）,vol.6,p.55.

[192．](#_192_1)同上，vol.6,p.55。

[193．](#_193_1)Berlin,‘Meetings with Russian Writers’,p.183.

[194．](#_194_1)C.Barnes,Boris Pasternak:A Literary Biography,2 vols.（Cambridge,1998）,vol 2,pp.233-4.

[195．](#_195_1)Egorovna,Soviet Film Music,p.122.

[196．](#_196_1)引自Wilson,Shostakovich,p.242。

[197．](#_197_1)V.Raznikov,Kirill Kondrashin rasskazyvaet o muzyke I zhizni（Moscow,1989）,p.201.

[198．](#_198_1)Wilson,Shostakovich,p.235.

[199．](#_199_1)Shostakovich 1906-75（London,1998）,p.62.

[200．](#_200_1)H.G.Wells,‘The Dreamer in the Kremlin’,in Russia in the Shadows（London,1920）.

[201．](#_201_1)引自R.Marsh,Soviet Science-fiction since Stalin:Science,Politics and Literature（London,1986）,p.216。

[202．](#_202_1)A.Tarkovsky,Sculpting in TIme:Reflections on the Cinema,trans.K.Hunter-Blair（Austin,1986）,p.42.

[203．](#_203_1)同上,p.192。

[204．](#_204_1)同上,p.89。

[205．](#_205_1)A.Tarkovsky,TIme within Time:The Diaries,1970-1986,trans.K.Hunter-Blair（Calcutta,1991）,p.159.

[206．](#_206_1)Tarkovsky,Sculpting in Time,p.42.

[207．](#_207_1)Y.Brudny,Reinventing Russia:Russian Nationalism and the Soviet State,1953-1991（Cambridge,Mass.,1998）,pp.61-73;John B.Dunlop,The Faces of Contemporary Russian Nationalism（Princeston,1983）,pp.226-8.

[208．](#_208_1)Veche,no.1（January 1971）,p.2.

[209．](#_209_1)引自B.Eisenschitz,‘A Fickle Man,or Portrait of Boris Barnet as a Soviet Director’,in Taylor and Christie,Inside the Film Factory,p.163。

[210．](#_210_1)‘Leningrad,1959’,in The Complete Poems of Anna Akhmatova,p.716.

[211．](#_211_1)Berlin,‘Meeting with Russian Writers’,p.194.

[212．](#_212_1)The Complete Poems of Anna Akhmatova,p.545.

[213．](#_213_1)O.Mandelstam,Selected Poems,trans.D.McDuff（London,1983）,p.69.

第八章　俄羅斯在海外

[1．](#_1_9)M.Tsvetaeva,‘Homesickness’（1934）,in Y.Yevtushenko（ed.）,Twentieth-century Russian Poetry（London,1993）,pp.234-5.Translation by Elaine Feinstein.

[2．](#_2_9)引自Inna Broude,Ot Khodasevicha do Nabokova:nostal’gicheskaia tema v poezii pervoi russkoi emigratsii（Tenafly,N.J.,1990）,p.49。

[3．](#_3_9)N.Mandelstam,Hope Abandoned,trans.M.Hayward（London,1989）,p.468.

[4．](#_4_9)M.Tsvetaeva,Neizdannye pis’ma,ed.G.and N.Struve（New York,1972）.

[5．](#_5_9)Kudrova,Posle Rossii,p.203.

[6．](#_6_9)V.Khodasevich,Stikhotvoreniia（Leningrad,1989）,p.295.

[7．](#_7_8)O.Fredrich,Before the Deluge（New York,1972）,p.86;B.Boyd,Nabokov.The Russian Times（London,1990）,p.376.

[8．](#_8_8)Boyd,Nabokov:The Russian Years,p.197.

[9．](#_9_8)‘To the Tsar at Easter,21 May 1917’,in M.Tsvtaeva,Stikhotvoreniia i poemy v piati tomakh,ed.A.Sumerkin and V.Schweitzer（New York,1980-90）,vol.2,p.63.

[10．](#_10_8)R.Taruskin,Stravinsky and the Russian Traditions:A Biography of the Works through Marva,2 vols.（Oxford,1996）,vol.2,p.965.

[11．](#_11_8)Tsvetaeva,Stikhotvoreniia i poemy,vol.3,pp.168-9.

[12．](#_12_8)From‘Otplytie na ostrov Tsiteru’（1937）,in G.Ivanov,Izbrannye stikhi（Paris,1980）,p.35.

[13．](#_13_8)參見Broude,Ot Khodasevicha do Nabokova,p.66。

[14．](#_14_8)A.Saakiants,Marina Tsvetaeva:zhizn’i tvorchestvo（Moscow,1997）,p.725.

[15．](#_15_8)‘White Guards’（1918年7月27日）,from The Camp of Swans（1917-1921）,收錄于M.Tsvetaeva,Selected Poems,trans.H.Willetts（London,1992）,pp.182-3。

[16．](#_16_8)引自V.Schweitzer,Tsvetaeva,trans.D.McDuff（London,1992）,pp.182-3。

[17．](#_17_8)未發表的信，引自Schweitzer,Tsvetaeva,p.168。

[18．](#_18_8)引自L.Feiler,Marina Tsvetaeva（London,1995）,p.203。

[19．](#_19_8)‘Russkoi rzhi ot menia poklon’（7 May 1925）,in Tsvetaeva,Stikhotvoreniia i poemy,vol.3,p.164.

[20．](#_20_8)Tsvetaeva,Stikhotvoreniia i poemy,vol.3.p.164.

[21．](#_21_8)Tsvetaeva,Neizdannye pis’ma,p.411.其中很多篇都見于英譯本：M.Tsvetaeva,A Captive Spirits:Selected Prose,trans.J.King（London,1983）.

[22．](#_22_7)Tsvetaeva,‘Homesickness’,in Twentieth-century Russian Poetry,p.234.

[23．](#_23_7)S.M.Volkonskii,O dekabristakh:po semeinum vospominaniiamI（Moscow,1994）,p.214.季娜伊達·沃爾孔斯基關于建立美術館的想法發表于1831年的Teleskop雜志上。欲了解更多，參見M.Fairweather,Pilgram Princess:A Life of Princess Zinaida Volkonsky（London,1999）,pp.226-7。

[24．](#_24_7)Saakiants,Marina Tsvetaeva,p.249.

[25．](#_25_7)Tsvetaeva,Stikhotvoreniia i poemy,vol 3,p.187.

[26．](#_26_7)S.M.Volkonskii,Moi vospominaniia v dvukh tomakh（Moscow,1992）,p.32.

[27．](#_27_8)同上,pp.234-5。

[28．](#_28_7)V.Nabokov,Speak,Memory:An Autobiography Revisited（Harmondsworth,1969）,p.216.

[29．](#_29_7)同上,p.216。

[30．](#_30_7)同上,pp.213-14。

[31．](#_31_7)B.Boyd,Nabokov:The Russian Years（London,1990）,p.161.

[32．](#_32_7)參見M.Raeff,Russia Aborad:A Cultural History of the Russian Emigration,1919-1939（New York,1990）,ch.4。

[33．](#_33_8)A.Pushkin,Evgenii Onegin,trans.V.Nabokov,4 vols.（London,1964）.

[34．](#_34_7)F.Stepun,‘Literaturnye zametki’,Sovremennye zapiski,vol.27（Paris,1926）,p.327;N.Berberova,The Italics Are Mine,trans.P.Radley（London,1991）,p.180.

[35．](#_35_7)Ivan Bunin:From the Other Shore,1920-1933:A Portrait from Letters,Diaries and Fiction,ed.T.Marullo（Chicago,1995）,p.5.

[36．](#_36_7)J.Woodward,Ivan Bunin:A Study of His Fiction（Chapel Hill,1980）,p.164.

[37．](#_37_7)引自J.Haylock,Rachmaninov（London,1996）,p.82。

[38．](#_38_7)S.Rakhmaninov,Literaturnoe nasledie,pp.128-31.

[39．](#_39_7)同上,p.52。

[40．](#_40_7)同上,p.53。

[41．](#_41_7)Haylock,Rachmaninov,p.58.

[42．](#_42_7)Rakhmaninov,Literaturnoe nasledie,pp.128-31.

[43．](#_43_7)A.Swan and K.Swan,‘Rachnamaninoff:Personal Reminiscences’,in The Musical Quarterly,vol.30（1944）,p.4.

[44．](#_44_7)B.Martin,Rachmaninov:Composer,Pianist,Conductor（London,1990）,p.312.

[45．](#_45_7)Berberova,The Italics Are Mine,p.347.

[46．](#_46_8)同上,p.268。

[47．](#_47_7)Tsvetaeva,Stikhotvoreniia i poemy,vol.1,p.140.

[48．](#_48_7)Berberova,The Italics Are Mine,p.348.

[49．](#_49_7)同上,p.321。

[50．](#_50_7)同上,p.319。

[51．](#_51_7)納博科夫未發表手稿，引自Boyd,Nabokov:The Russian Years,p.351。

[52．](#_52_7)Nabokov,Speak,Memory,p.63.

[53．](#_53_7)V.Nabokov,Strong Opinions（London,1973）,p.178.

[54．](#_54_7)Nabokov,Speak,Memory,p.201.

[55．](#_55_7)同上,p.61。

[56．](#_56_7)同上,p.59。

[57．](#_57_7)引自Boyd,Nabokov:The Russian Years,p.177。

[58．](#_58_7)Nabokov,Speak,Memory,p.214.

[59．](#_59_7)引自B.Boyd,Nabokov:The American Years（London,1992）,pp.463-4。

[60．](#_60_7)引自A.Milbauer,Transcending Exile:Conrad,Nabokov,I.B.Singer（Miami,1985）,p.41。

[61．](#_61_7)The Garland Companion to Vladimir Nabokov（New York,1995）,p.64.

[62．](#_62_7)V.Nabokov,‘On a Book Entitled Lolita’,in Lolita（Harmondsworth,1995）,pp.316-17.

[63．](#_63_7)S.Schiff,Vera（Mrs Vladimir Nabokov）（New York,1999）,pp.97-8.

[64．](#_64_7)Nabokov,Speak,Memory,p.215.

[65．](#_65_7)M.Tsvetaeva,‘An Otherwordly Everning’,in Captive Spirit,p.166.

[66．](#_66_7)與Alvin Toffler的訪談，in Nabokov,Strong Opinions,p.37。

[67．](#_67_7)引自V.S.Yanovsky,Elysian Fields（De Kalb,Ill.,1987）,p.12。

[68．](#_68_7)Boyd,Nabokov:The American Years,p.13.

[69．](#_69_7)同上,p.22;Nabokov,Strong Opinions,p.26。

[70．](#_70_7)Schiff,Vera,p.246.

[71．](#_71_7)V.Nabokov,Look at the Harlequins!（Harmondsworth,1980）,p.105.

[72．](#_72_7)引自Schiff,Vera,p.338。

[73．](#_73_7)Boyd,Nabokov:The American Years,pp.84-5.

[74．](#_74_7)V.Nabokov,Selected Letters（New York,1989）中有一例。

[75．](#_75_7)Boyd,Nabokov:The American Years,pp.371,648.

[76．](#_76_7)引自上書,p.490。

[77．](#_77_7)Berberova,The Italics Are Mine,pp.240-41.

[78．](#_78_7)M.Oliver,Igor Stravinsky（London,1995）,p.96.

[79．](#_79_7)A.Bruneau,Musiques de Russie et musiciens de France（Paris,1903）,p.28.

[80．](#_80_7)引自Taruskin,Stravinsky and the Russian Traditions,vol.2,pp.1529,1532。

[81．](#_81_7)A.Benois,Reminiscences of the Russian Ballet（London,1941）,p.130.

[82．](#_82_7)R.Craft,Stravinsky:Chronicle of A Friendship（New York,1994）,p.315.

[83．](#_83_7)S.Volkov,St.Ptersberg:A Cultural History（London,1996）,p.315.

[84．](#_84_7)引自H.Sachs,Music in Facist Italy（London,1987）,p.168。

[85．](#_85_7)Oliver,Igor Stravinsky,p.139.

[86．](#_86_7)同上,p.143。

[87．](#_87_8)Twentieth-century Russian Poetry,pp.379-80.

[88．](#_88_8)引自F.Lesure（ed.）,Stravinsky:Etudes et témoignages（Paris,1982）,p.243。

[89．](#_89_7)Taruskin,Stravinsky and the Russian Traditions,vol.1,p.891.

[90．](#_90_8)I.Starvinsky,Chronique de ma vie（1935）;引自英譯本An Autobiography（New York,1962）,p.53。

[91．](#_91_7)N.Nabokov,Old Friends and New Music（London,1951）,p.143.

[92．](#_92_7)T.Stravinsky,Catherine and Igor Stravinsky:A Family Album（London,1973）,p.4.

[93．](#_93_7)S.Walsh,Igor Stravinsky:A Creative Spring.Russia and France 1882-1934（London,2000）,p.351.

[94．](#_94_7)I.Stravinsky and R.Craft,Expositions and Developments（London,1962）,p.33.

[95．](#_95_7)Craft,Stravinsky,p.120.

[96．](#_96_7)同上,p.320。

[97．](#_97_7)引自Walsh,Igor Stravinsky,p.500。

[98．](#_98_7)Stravinsky and Craft,Expositions and Developments,p.76.

[99．](#_99_7)V.Stravinsky and R.Craft,Stravinsky in Pictures and Documents（New York,1978）,p.76.

[100．](#_100_7)Craft,Stravinsky,p.329.

[101．](#_101_7)S.Alexander,Marc Chagall:A Biography（London,1979）,p.51.

[102．](#_102_7)O.Figes,A People’s Tragedy:The Russian Revolution,1891-1924（London,1996）,pp.749-50.

[103．](#_103_7)Alexander,Marc ChagallI,p.312.

[104．](#_104_7)The New York Times（15 February 1944）.

[105．](#_105_7)Alexander,Marc Chagall,pp.255,434.

[106．](#_106_7)關于曼德爾施塔姆的這一面，請參見C.Cavanagh,‘Synthetic Nationality:Mandel’shtam and Chaadaev’,in Slav Review,vol.49,no.4（1990）,pp.597-610。

[107．](#_107_7)Nabokov,Speak,Memory（p.217）.

[108．](#_108_7)Kudrova,Posle Rossii,p.201.

[109．](#_109_7)M.Tsvetaeva,Pis’ma k A.Teskovoi（Prague,1969）,pp.96-7.

[110．](#_110_7)Berberova,The Italics Are Mine,p.202.

[111．](#_111_7)Feiler,Marina Tsvetaeva,p.189.

[112．](#_112_7)Tsvetaeva,Stikhotvoreniia I poemy,vol.3,p.176.

[113．](#_113_7)Tsvetaeva,Pis’ma k A.Teskovoi,p.112.

[114．](#_114_7)Schweizer,Tsvetaeva,p.189.

[115．](#_115_7)引自Broude,Ot Khodasevicha do Nobokova,pp.19-20。

[116．](#_116_7)Berberova,The Italics Are Mine,p.352.

[117．](#_117_7)Tsvetaeva,Pis’ma k A.Tskovoi,p.112.

[118．](#_118_8)Tsvetaeva,Stikhotvoreniia i poemy,vol.2,p.292.

[119．](#_119_7)AG,Pg-In.

[120．](#_120_7)Berberova,The Italics Are Mine,p.189.

[121．](#_121_7)參見V.Shentalinsky,The KGB’s Literary Archive:The Discovery and Ultimate Fate of Russia’s Suppressed Writers,trans.J.Crowfoot（London,1995）,pp.252-4。

[122．](#_122_7)L.Spiridonova,‘Gorky and Stalin（According to New Materials from A.M.Gorky’s Archive）’,in Russian Review,vol.54,no.3（1995）,pp.418-23.

[123．](#_123_7)Shentalinsky,The KGB’s Literary Archive,p.262.

[124．](#_124_7)欲了解更多信息，參見R.Conquest,The Great Terror:A Reassessment（London,1990）,pp.387-9;V.V.Ivanov,‘Pochemu Stalin ubil Gor’kogo?’,in Voprosy literatury（1993）,no.1。

[125．](#_125_7)Sergei Prokofiev:materialy,dokumentry,vospominaniia（Moscow,1960）,p.166.

[126．](#_126_7)Berberova,The Italics Are Mine,p.352.

[127．](#_127_7)Sergei Prokofiev,p.150.

[128．](#_128_8)S.S.Prokofiev,Soviet Diary 1927 and Other Writings（London,1991）,p.69.

[129．](#_129_7)Sergei Prokofiev,pp.161-2.

[130．](#_130_7)參見S.Moreux,‘Prokofiev:An Intimate Portrait’,in Tempo,II（Spring,1949）,p.9。

[131．](#_131_7)Sergei Prokofiev,p.454.

[132．](#_132_7)N.Mandelstam,Hope Abandoned（London,1973）,p.464.

[133．](#_133_6)Tsvetaeva,Stikhotvoreniia i poemy,vol.3,p.212.

[134．](#_134_7)同上,vol.3,p.213。

[135．](#_135_6)引自Feiler,Marina Tsvetaeva,p.263。

[136．](#_136_6)I.Stravinsky and R.Craft,Memories and Commentaries（London,1960）,p.26.

[137．](#_137_6)Craft,Stravinsky,p.171.

[138．](#_138_6)引自B.Schwarz,Music and Musical Life in Soviet Russia（Bloomington,1982）,p.355。

[139．](#_139_6)同上,p.354。

[140．](#_140_6)Craft,Stravinsky,p.461.

[141．](#_141_6)Schwarz,Music and Musical Life in Soviet Russia,p.355.

[142．](#_142_6)Craft,Stravinsky,p.313.

[143．](#_143_6)同上,p.317。

[144．](#_144_6)N.Slominsky,Music Since 1900（New York,1971）,p.1367.

[145．](#_145_6)Craft,Stravinsky,p.316.

[146．](#_146_6)同上,pp.316-17。

[147．](#_147_6)同上,p.315。

[148．](#_148_6)同上,p.318。

[149．](#_149_6)同上,p.319。

[150．](#_150_6)欲了解更多，請參見Taruskin,Stravinsky and the Russian Traditions,vol.2,pp.1605-75。

[151．](#_151_5)Komsomol’skaia pravda（27 September 1962）.

[152．](#_152_5)Stravinsky and Craft,Stravinsky in Pictures and Documents,p.470.

[153．](#_153_5)Craft,Stravinsky,p.331.

[154．](#_154_5)Stravinsky and Craft,Expositions and Developments,p.86.

[155．](#_155_4)同上,p.335。

[156．](#_156_4)同上,p.332。

[157．](#_157_4)E.Wilson,Shostakovich:A Life Remembered（London,1994）.

[158．](#_158_4)同上,p.466。

[159．](#_159_4)同上,pp.460-61。

[160．](#_160_4)同上,p.375。

[161．](#_161_4)Craft,Stravinsky,p.328.

# 術語表

artel：農民或工人的（生產）合作社

balalaika：一種俄式的吉他，很有可能是從中亞的冬不拉演變而來

banya：俄式的蒸氣浴，通常靠柴火加熱

bogatyr：民間傳說中的英雄或騎士；俄國“英雄歌謠”（byliny）的主要描述對象

bogoroditsa：圣母馬利亞

boyar：沙俄貴族體系的一個階層（該體系由彼得大帝于18世紀初建立）

bylina：帶有神話元素的古老民間史詩。大多數民俗學者認為英雄歌謠可以追溯至10世紀的基輔羅斯時期。最初是由貴族的侍從吟唱，后來被社會底層的吟游藝人傳唱。從18世紀起，民俗學者開始搜集這些歌謠。伊利亞·穆洛密茨是基輔地區一個杰出的英雄人物。薩德科則是諾夫哥羅德地區的典型形象，與中世紀歐洲歌謠中的人物風格很接近

byt：生活方式（來自動詞byvat，意為發生）；19世紀開始，越來越多的知識分子用這一詞匯來指代舊的俄國生活方式，與之相對應的是bytie

bytie：有意義的存在——俄國知識分子用來與舊生活相對應的詞匯

chastushka：簡單而且通常是粗俗的小調

dacha：俄國鄉間的小別墅；通常是城里人夏天用來避暑

devichnik：婚前的儀式，需要伴著歌聲完成：新娘沐浴后，其少女時代的大辮子被解開，重新梳成兩條辮子，象征著她從此進入了婚姻生活

gusli：一種古老的俄國樂器

Holy Fool（yurodivyi）：一種先知或者法師，“耶穌基督的愚人”，簡稱“圣愚”，經常像隱士一樣在鄉間流浪。在百姓中，圣愚有著極高的聲望，也經常受到貴族的款待。和薩滿教徒類似，圣愚在做禮拜時會邊跳舞邊大聲尖叫；他們衣著古怪，頭戴鐵盔；做法時會使用鼓和鈴鐺

izba：農民的房子

kaftan：帶腰帶的長衫

khalat：一種俄式睡袍

khan：蒙古首領

khorovod：一種俄國的集體舞

kokoshnik：俄國傳統婦女頭飾，形狀被用作新俄式建筑設計中的裝飾

koumis：發酵過的馬奶

kuchka：字面意思是“集團”——這是弗拉基米爾·斯塔索夫1867年造的一個詞，用來描述以巴拉基列夫為首的民族主義作曲家，以及他們所代表的“新俄國風格”。有時他們也被稱作“強力五人組”或“五人樂派”，成員包括：巴拉基列夫、里姆斯基——科薩科夫、穆索爾斯基、鮑羅丁和居伊

kulak：富農

kvas：一種柔和的俄國啤酒，由發酵的黑麥、水和糖釀造。

LEF：左翼藝術陣線（1922—1925）；1927—1929年間重建，名為新LEF

lubok：一種彩色的木雕或者木版印畫，內容通常是與民間傳說故事或人物有關。

matrioshka：俄羅斯套娃

muzhik：俄國農民

narod：勞動人民

NEP：新經濟政策（1921—1929）

nepodvizhnost：音樂學者用來描述俄國民間音樂中靜止或者不發展的特點的詞匯

NKVD：內務人民委員會；20世紀30年代發展成為俄國秘密警察機構

Oblomovshchina：用來描述俄國人的惰性——奧勃洛莫夫是岡察洛夫同名小說的主人公

oprichnina：伊凡雷帝的個人統治

pliaska：一種俄國舞蹈

pochvennichestvo,pochvenniki：一場名為回到“本土”的運動——19世紀60年代一群俄國知識分子支持將斯拉夫主義和西方準則融合的運動

Proletkult：無產階級文化運動

RAPP：無產階級作家協會（1928—1932）

raznochintsy：有著混合家庭背景的人（通常父母一方是貴族，另一方是神職人員或商人）；這種情況在19世紀俄國激進知識分子中間十分常見

samizdat：非官方或者地下的發行刊物；通常與勃列日涅夫時期的異見分子有關

samovar：大的帶龍頭的金屬罐，用來盛開水泡茶

sarafan：一種上衣

skomorokhi：彈奏古斯勒琴，演唱“英雄歌謠”的流浪民間藝人，很有可能是古代斯拉夫薩滿教徒的后裔。1648年被沙皇阿列克謝封禁

smotrinie：俄國的一種習俗，在訂婚之前，新郎的家庭要對新娘進行審查

sobornost：斯拉夫主義者的一種主張，認為俄國教會是真正的基督友愛團結的團體

streltsy：在一系列叛亂中崛起的射手部隊，在17世紀末對抗彼得大帝改革的運動中，保衛了俄國特權貴族和舊禮儀派

troika：三套車；三駕馬車

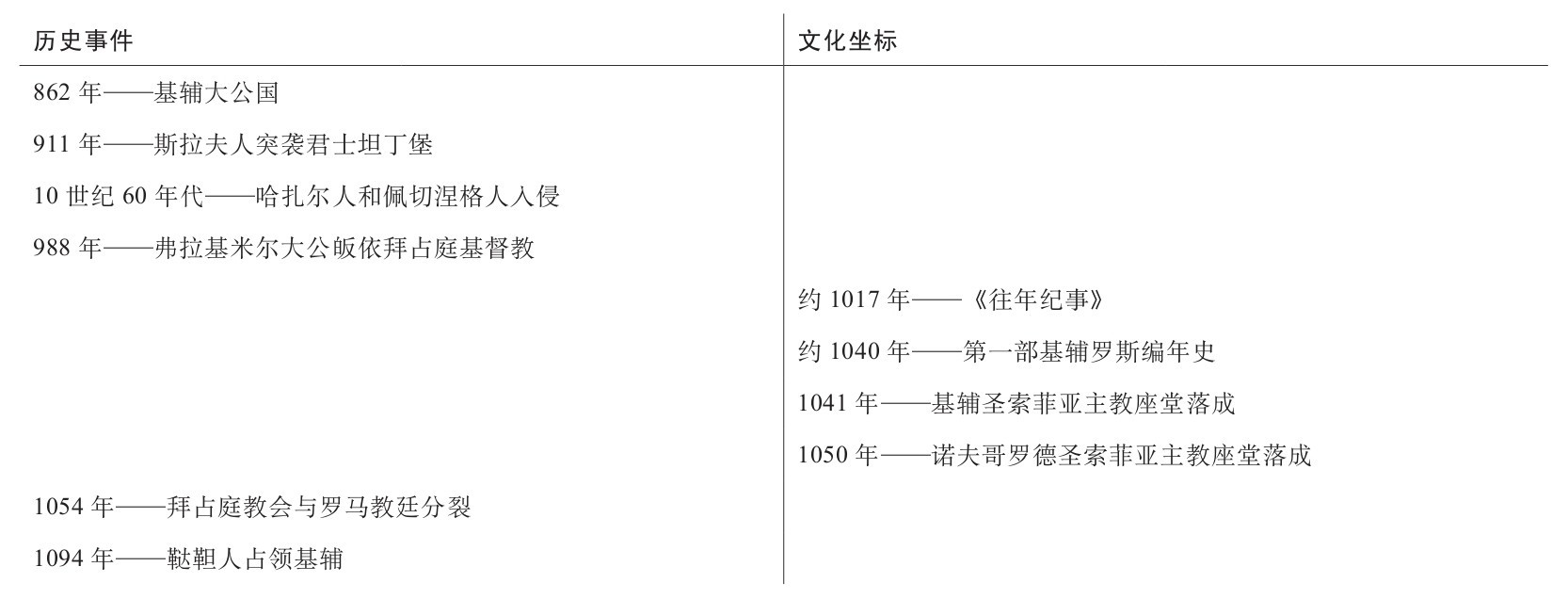
veche：諾夫哥羅德和其他城市在15世紀晚期效忠莫斯科之前的市民議會組織

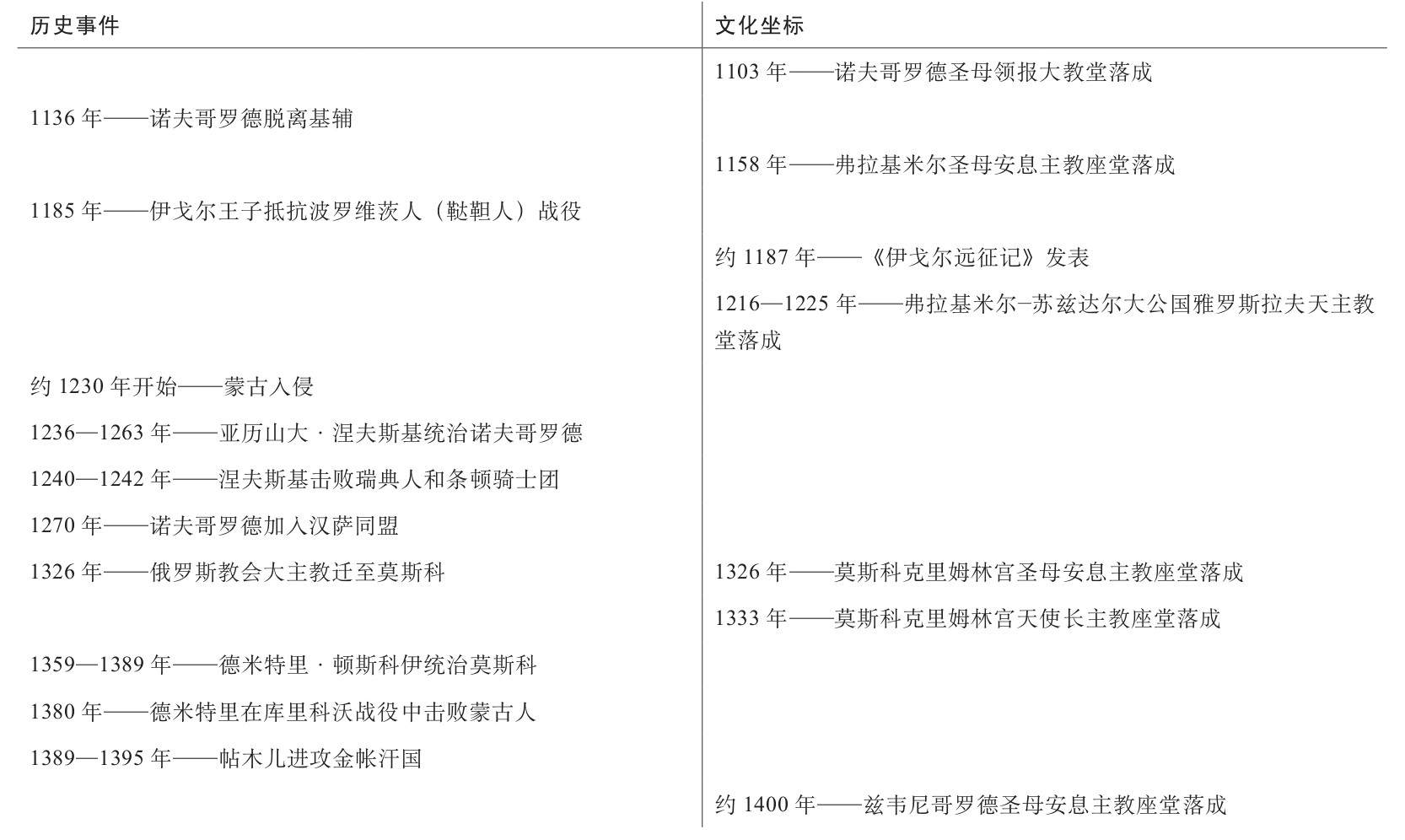
zakuski：俄國的一種開胃菜

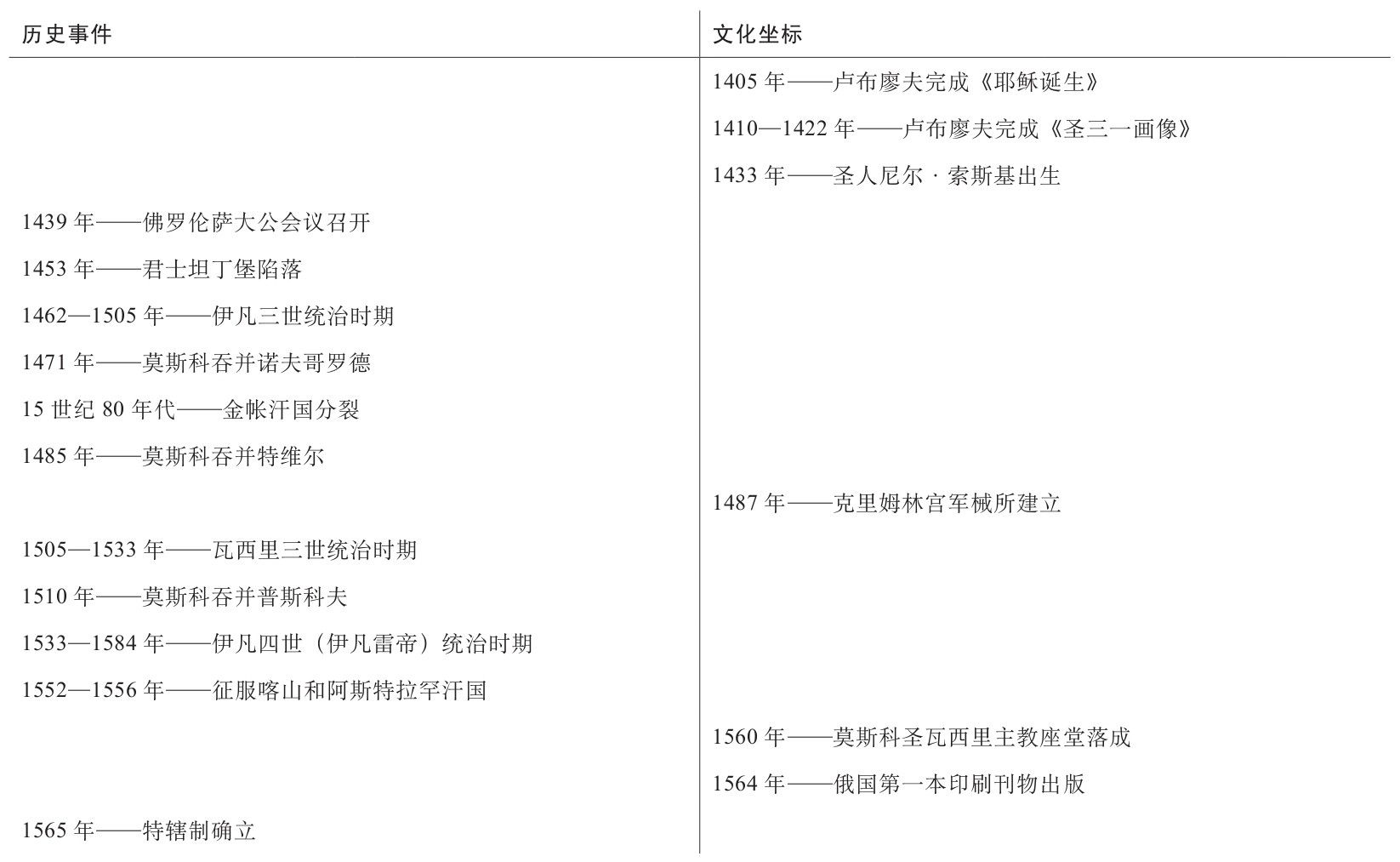
zemstvo：1864—1917年間，主要由貴族控制的俄國地方議會組織

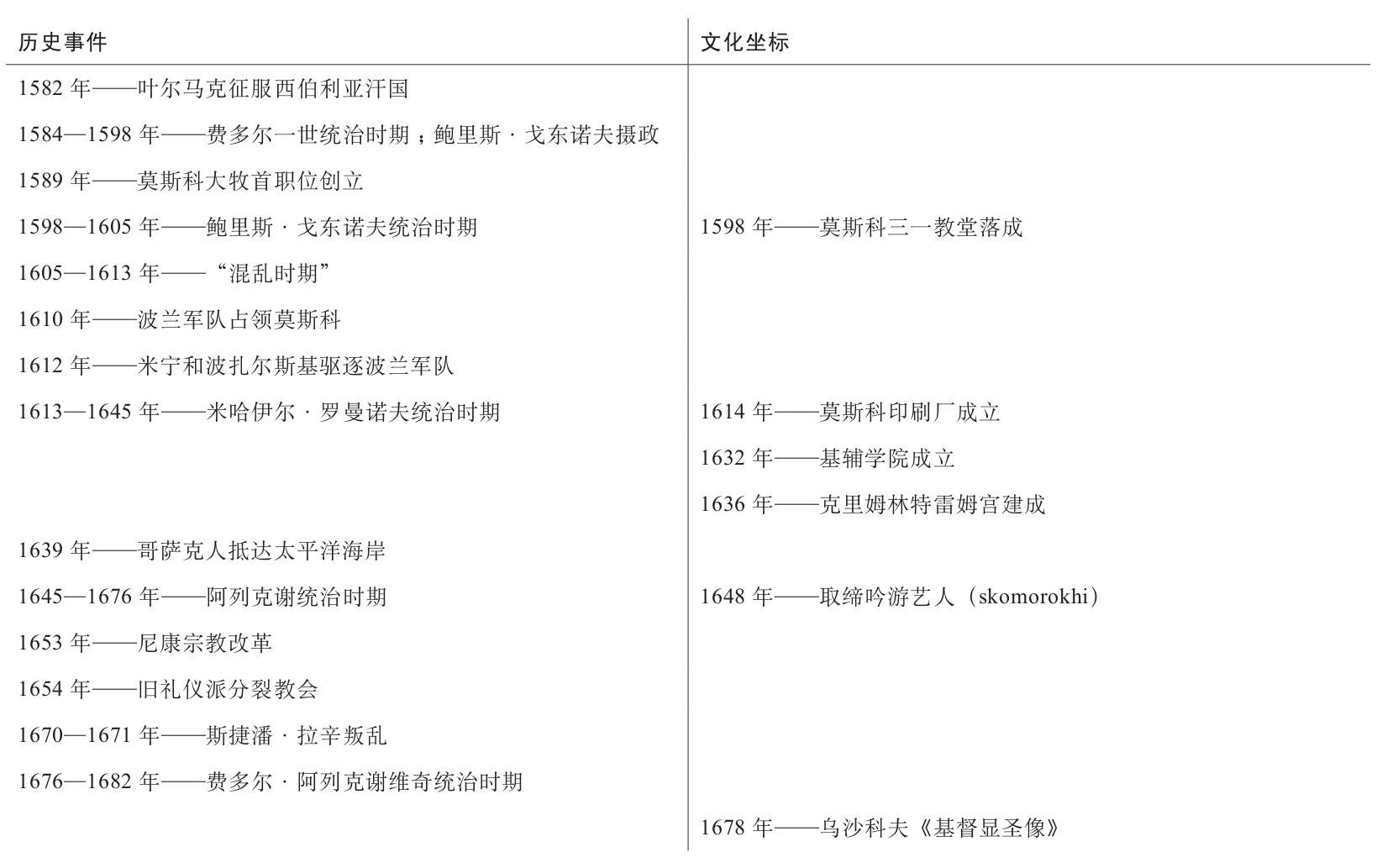
Zhdanovshchina：字面意思為“日丹諾夫統治時期”。安德烈·日丹諾夫，斯大林時期（1945年以后）主管意識形態的蘇聯主要領導人之一

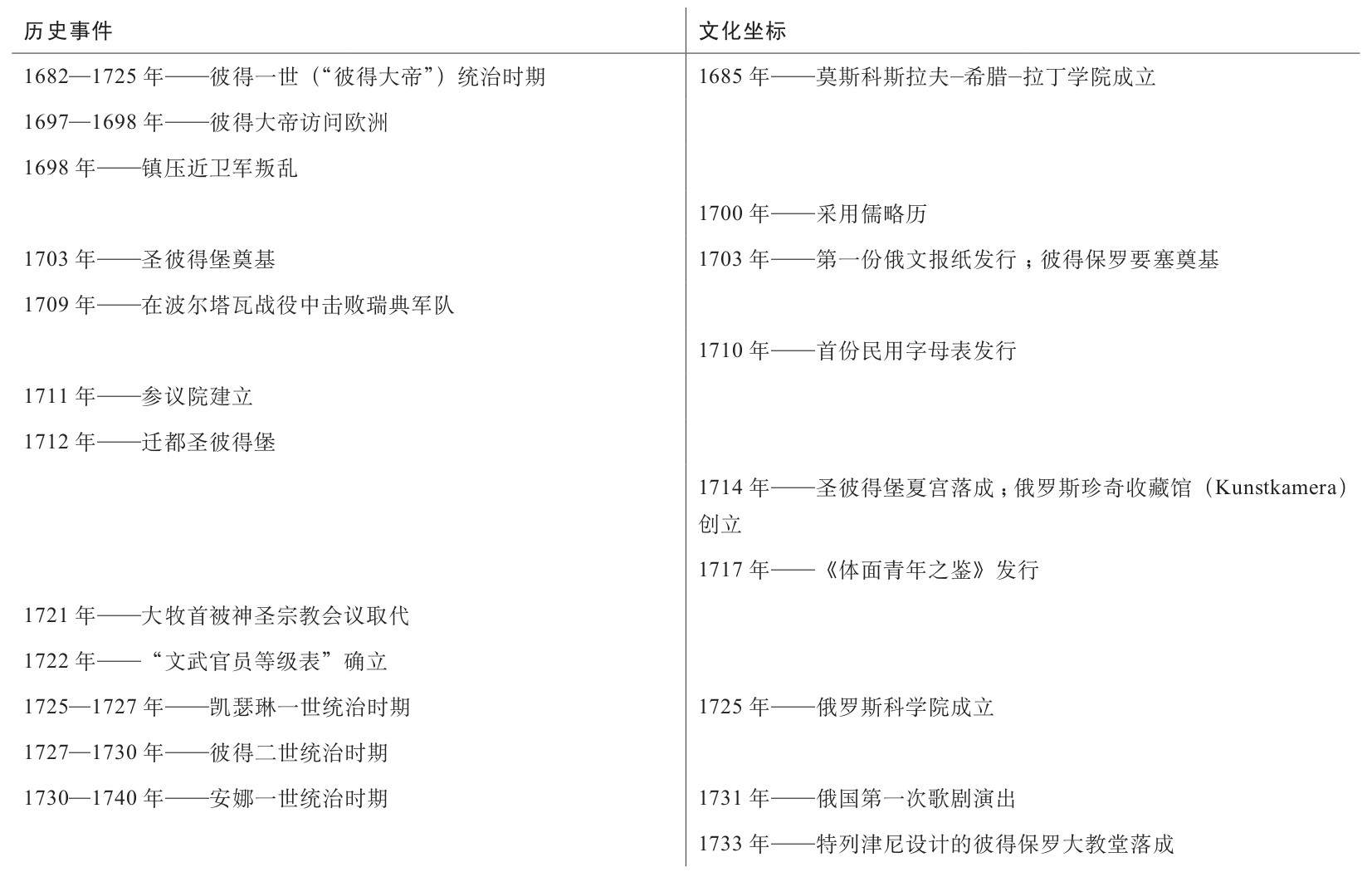
# 大事年表

















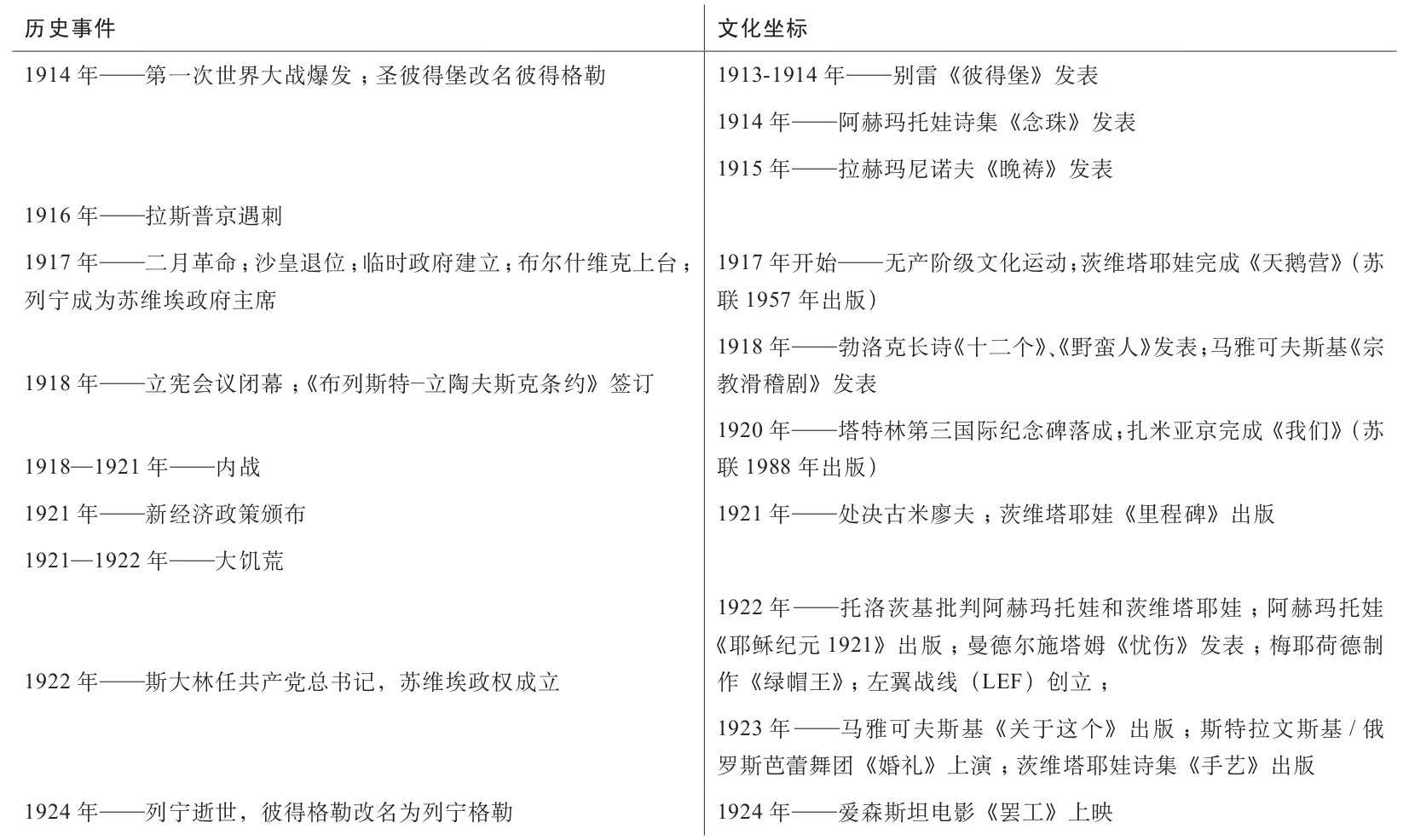




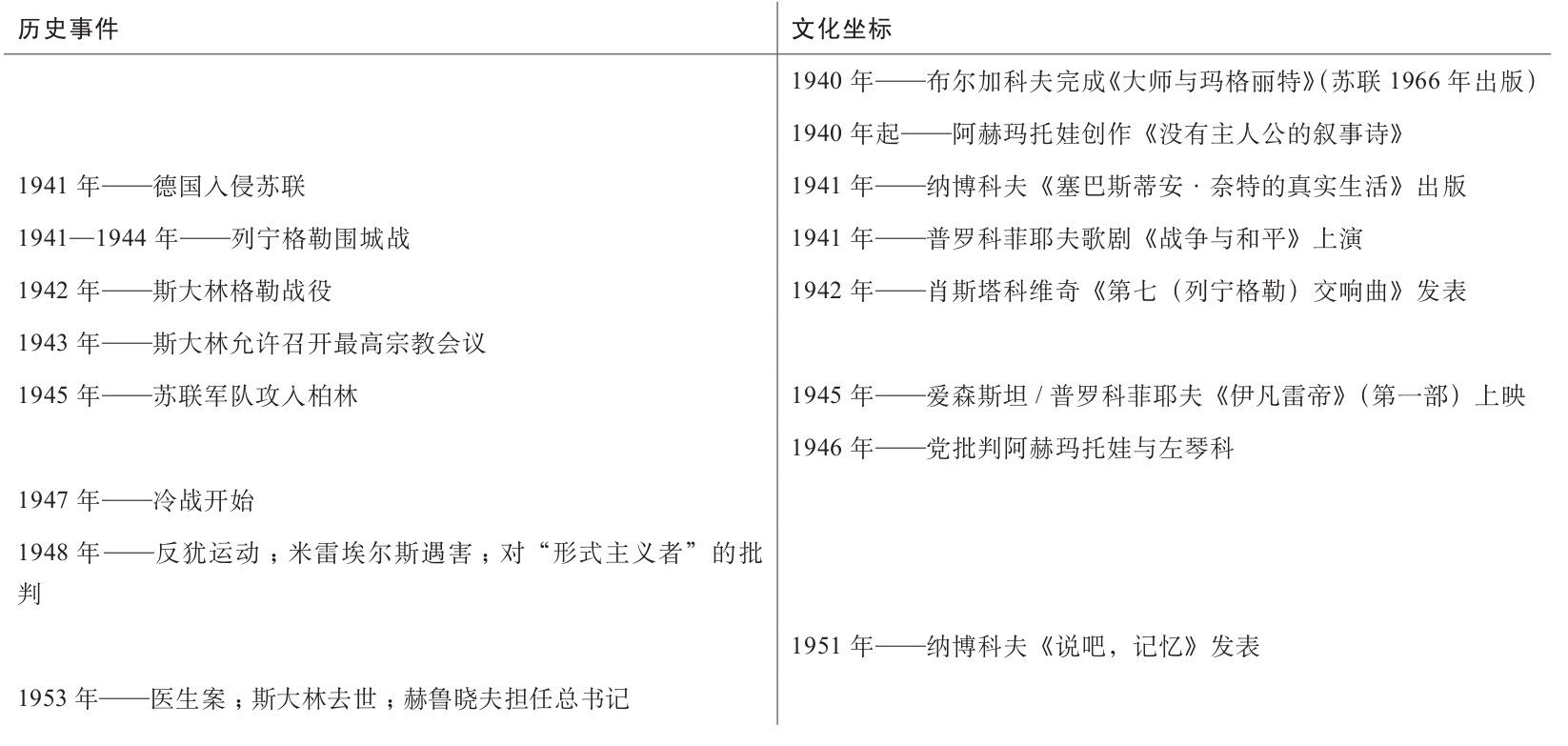












# 致謝

寫這本書花了很長時間，如果沒有其他人的諸多幫助與指導，我是不可能完成這個任務的。

我無比感謝英國社會科學院和利華休姆信托基金在我創作的最后一年中授予我高級研究員獎金。這使我能夠暫時放下在倫敦大學伯貝克學院的教學任務，并由勞倫斯·科爾（Laurence Cole）接替我的工作，在此感謝伯貝克學院的寬宏。同時我也非常幸運地獲得了利華休姆信托基金一項兩年期的研究資助，這使得貝克學院可以聘請兩名兼職研究員來幫我完成這項工作。我十分感激利華休姆信托基金，尤其是基金會董事巴里·薩普（Barry Supple）先生，感謝他對我的關注與支持。

我十分幸運能與一個優秀的研究團隊一起工作。在音樂和其他許多方面，瑪麗安娜·哈茲爾丁（Mariana Haseldine）提供了專業的指導意見。期間她把自己年幼的孩子留給丈夫理查德照顧，陪同我一起前往俄國進行為期一個月的實地考察。她的魅力讓我們的調查進行得甚為順利，這一切都讓我心存感激。羅莎蒙德·巴特利特（Rosamund Bartlett）是我在文學方面最主要的顧問，在其他許多話題上也給我許多有用的建議。她搜集并篩選了大量的資料，通過史料來佐證我的觀點，并幫我審閱稿件中的拼寫錯誤。如果書中仍有謬誤，那完全是我的責任。這個項目在進行到一半的時候，丹尼爾·比爾（Daniel Beer）加入了我們，那時他剛剛取得俄國歷史的博士學位。在那個關鍵的時刻，丹尼爾的熱情與勤奮帶給了我們極大的鼓舞。漢娜·惠特利（Hannah Whitley）、曼迪·列托（Mandy Lehto）、蒂莫非·洛格維年科（Timofei Logvinenko）和瑪莎·卡皮察（Masha Kapitsa）也在不同時期做過我的研究助理，我非常感謝他們付出的辛勤勞動。

在俄羅斯，我很幸運能比一般西方學者獲得更多的史料和博物館資源。這要感謝所有幫助過我的人。由于人數眾多，無法一一列出，但其中一些我還是要特別提及。圣彼得堡俄羅斯博物館的副館長塔蒂亞娜·威林巴科娃（Tatiana Vilinbakhova），在查詢資料時給了我許多方便；伊里娜·拉皮納（Irina Lapina）在查閱手稿時給了我許多專業指導；列娜·巴斯納（Lena Basner）在資料搜集上給了我許多忠告。我尤其感謝圣彼得堡艾爾米塔什博物館的高級研究員柳芭·范松（Liuba Faenson），她犧牲自己的休息時間帶我參觀博物館，并解答了很多研究中遇到的問題。我要特別感謝圣彼得堡俄羅斯文學研究所（普希金之家）手稿部總監塔蒂亞娜·伊萬諾娃（Tatiana Ivanova），沒有她的幫助，我不可能有機會接觸到那些特別的手稿。納塔利婭·柯克洛娃（Natalia Khokhlova）在沃爾孔斯基作品上給了我很多專業意見，加林娜·加拉甘（Galina Galagan）在托爾斯泰的研究上也給予了幫助。我還要感謝奧斯坦基諾博物館的利婭·勒普斯克亞（Lia Lepskaia）在研究舍列梅捷夫歌劇方面給我的幫助；感謝圣彼得堡國家歷史檔案館的塞拉菲瑪·伊格洛夫納（Serafima Igorovna）（如她一直以來所做的那樣）幫我尋找舍列梅捷夫的文件以及其他許多事情上的幫助；圣彼得堡公共圖書館手稿部主任弗拉基米爾·扎伊采夫（Vladimir Zaitsev），感謝他在斯塔索夫和里姆斯基——科薩科夫的研究上為我提供的幫助；莫斯科俄羅斯聯邦檔案館的加利亞·庫茲涅佐娃（Galia Kuznetsova），感謝他幫我找到了馬蒙托夫的手稿。我深深地感謝圣彼得堡公共圖書館和莫斯科列寧圖書館的員工，在那里我完成了大部分的研究工作；還有圣彼得堡涅克拉索夫博物館、普希金造型藝術博物館（位于沃爾孔斯基故居）、舍列梅捷夫宮（噴泉宮）、阿赫瑪托娃博物館以及亞斯納亞——博利爾納的托爾斯泰博物館的員工們，他們都給了我很大的幫助。

我要感謝我的經紀人德博拉·羅杰斯（Deborah Rogers），感謝她對我一如既往的支持。

我還要感謝我的編輯們：企鵝出版社的西蒙·溫德爾（Simon Winder）和都市出版社的薩拉·貝爾施泰爾（Sara Bershtel）。西蒙不斷地用自己的熱情激勵著我：出于對我工作的關懷，他的意見總是非常溫和。薩拉非常認真地閱讀我的手稿，并細致審閱其中的細節，這在如今的出版界是十分難得的。同時我也十分感謝我在格蘭塔圖書公司的第一位編輯，尼爾·貝爾頓（Neil Belton），他也審閱了我最初的手稿。

還有另外兩個人通讀了我的打字稿：我的母親，伊娃·費吉斯（Eva Figes），她的文學品位是我所有作品的試金石；理查德·亞洛特（Richard Yarlott），20年前我們在劍橋大學相識時他就是個充滿智慧的人，如今他依然保持著這份睿智。

我還要感謝喬納森·胡里根（Jonathan Hourigan），他對于蘇聯電影及電影藝術的博學和深刻見解給了我許多的幫助——這句感謝和我們平時開切爾西足球俱樂部玩笑時的嘻嘻哈哈真的不一樣。

最后，我要感謝企鵝出版社的塞西莉亞·麥凱（Cecilia Mackay），她幫我找到了這本書所有的配圖，還有安德魯·巴克（Andrew Barker），他對這些圖重新做了設計。

還有許多人在細節上指正了我，并推薦給我此前我所不知道的參考資料。我要特別感謝伊里娜·基里洛娃（Irina Kirillova）讓我真正理解了東正教的禮拜儀式；斯蒂芬·昂溫（Stephen Unwin）關于斯坦尼斯拉夫斯基理論及梅耶荷德的介紹；東方及非洲研究學院的威廉·克拉倫斯——史密斯（William Clarence-Smith），感謝他提供的蒙古人飲食習慣及餐飲習俗的內容；感謝埃德蒙·赫齊格（Edmund Herzig）和拉吉·昌達瓦卡（Raj Chandavarkar）幫助我正確認識了俄國人對于東方的態度。在與馬克·巴辛（Mark Bassin）、杰弗里·霍斯金（Geoffrey Hosking）、杰勒德·麥克伯尼（Gerard McBurney）、邁克爾·霍爾奎斯特（Michael Holquist）、鮑里斯·科洛尼斯基（Boris Kolonitskii）、勞拉·恩格爾斯泰恩（Laura Engelstein）、亞歷克斯·麥凱（Alex McKay）、海倫·拉波波特（Helen Rappoport）和西蒙·塞巴格·蒙蒂菲奧里（Simon Sebag Montefiore）的談話中我也受益匪淺。

最重要的是，我要感謝我親愛的妻子和朋友斯蒂芬妮·帕爾默（Stephanie Palmer），感謝她與我這樣一個令人厭煩的家伙一起生活。斯蒂芬妮在我衣衫不整高談闊論的時候耐心地做我的聽眾。她陪我一起觀看了數不清的晦澀乏味的俄國戲劇，而這些本是她根本不會感興趣的東西。盡管她平日里十分繁忙，但她總是抽出時間閱讀我的手稿，并給我中肯的建議。這本書也獻給我們的女兒們，她們給了我無數工作的靈感和激勵。我寫這本書也是希望將來有一天她們能夠明白，在她們之外，她們的父親心中所熱愛的東西。

2001年11月

于倫敦

# 版權許可

本書作者感謝以下相關人士和組織為本書中所用的引用信息提供版權許可：

The British Film Institute：Richard Taylor編選的愛森斯坦作品集Selected Works。

Cambridge University Press：Christopher Barnes的Boris Pasternak:A Literary Biography中的引言。

Carcanet Press：Elaine Feinstein翻譯的瑪琳娜·茨維塔耶娃詩作。

Harvill Press/Random House與Atheneum/Simon&Schuster：Max Hayward翻譯的Hope Against Hope。

Northwestern University Press：Kenneth Lantz翻譯的陀思妥耶夫斯基《作家日記》。

Oxford University Press：L.Maude與A.Maude翻譯的《戰爭與和平》；James E.Falen翻譯的《葉甫蓋尼·奧涅金》；C.English翻譯的Village Evenings near Dikanka；以及Robert Hingley翻譯的The Princess and Other Stories。

Penguin Books：Rosemary Edmonds翻譯的《安娜·卡列尼娜》、《伊凡·伊里奇之死》和《童年·少年·青年》；David Magarshack翻譯的《死魂靈》和《卡拉馬佐夫兄弟》；Charles Johnston翻譯的《葉甫蓋尼·奧涅金》；Ronald Wilk翻譯的The Kiss and Other Stories、《我的童年》和《我的大學》中的段落；David McDuff翻譯的The House of the Dead；Elisaveta Fen翻譯的契訶夫戲劇；以及Richard Freeborn翻譯的《獵人筆記》。

Pocket Books/Simon&Schuster：Luba Terpak與Michael Terpak翻譯的《薩哈林島》。

Zephyr Press：Judith Henschmeyer翻譯的安娜·阿赫瑪托娃作品；以及Anatoly Naiman為The Complete Poems of Anna Akhmatova撰寫的引言節選。

本書中弗拉基米爾·納博科夫著作的選段來自Estate of Vladimir Nabokov整理的重印本。

# 延伸閱讀

由于本書在研究過程中所用到的書目過于龐雜，無法用參考書目一一列出。書中每一個人物和話題的背后都有無數的俄國文學作品和資料。在注釋中我只是標注了書中大量引用的資料來源，這個章節的目的是為了給英文讀者一些建議，把我在查閱資料過程中所發現的有用或者有意思的書籍列出來，供有興趣的讀者參考。有個別例外的地方，我并沒有列出法語、德語或俄語的書目。

導言

關于俄國歷史概論，我推薦Geoffrey Hosking,Russia and the Russians:A History from Rus to the Russian Federation（London，2001），不過還有另外兩本書也很好：Nicholas Riasanovsky,A History of Russia,6th edition（New York，2000）和Paul Dukes,A History of Russia:Medieval,Modern,Contemporary,c.882-1996,3rd edition（Basingstoke，1998）。

有兩本一流的自中世紀以來俄國藝術編年史：James Billington,The Icon and the Axe:An Interpretive History of Russian Culture（New York，1966）和W.Bruce Lincoln,Between Heaven and Hell:The Story of A Thousand Years of Artistic Life in Russia（New York，1998）。James Billington,The face of Russia（New York，1998）很有點導購讀物（a TV tie-in）的意思，但里面也有一些很有趣的內容。還有三本老書值得一提：Pavel Miliukov,Outlines of Russian Culture,3 vols（New York，1972,初版發行時間為1896—1903年）；Tomas Masaryk,The Spirit of Russia（New York，1961）和Nikolai Berdyaev,The Russian Idea（London，1947）。

Robin Milner-Gulland,The Russians（Oxford，1997）對俄國文化史上許多重要的事件有著精準且深刻的見解，在信仰體系和圣像藝術方面尤其出色。Nicholas Rzhevsky,The Cambridge Companion to Modern Russia Culture（Cambridge，1998）和Catriona Kelly,Constructing the Russian Culture in the Age of Revolution,1881-1940（Oxford，1998）中有許多有用的文章。

在信仰體系、神話和符號學方面，我還推薦：Michael Cherniavsky,Tsar and the People:Studies in Russian Myths（New York,1969）；J.Hubbs,Mother Russia:The Feminine Myth in Russian Culture（Bloomington,1988）；以及Elena Hellberg-Hirn,Soil and Soul:The Symbolic World of Russianness（Aldershot,1997）。

關于俄國藝術史的英文出版物，其中最詳盡的是George Hamilton,Art and Architecture of Russia,3rd edition（Harmondsworth,1983）。Milner-Gulland and John Bowlt,The Cambridge Companion to Russian Studies,vol 3,An Introduction to Russian Art and Architecture（Cambridge,1980）也很不錯。關于建筑學更細致的研究，可以參考William Brumfield,A History of Russian Architecture（Cambridge,1993）。

Victor Terras（ed.）,The Handbook of Russian Literature（New Haven,1985）是一本不可或缺的參考資料。我同樣推薦Charles Moser,The Cambridge History of Russian Literature,revised Edition（Cambridge,1992）；Victor Terras,A History of Russian Literature（New York,1991）；Richard Freeborn,Russian Literary Attitudes for Pushkin to Solzhenitsyn（London,1976）；以及Malcolm Jones and Robin Feuer Miller（eds.）,The Cambridge Companion to the Classic Russian Novel（Cambridge,1998）。在西方，研究俄國音樂史的老前輩，首屈一指的要數Richard Taruskin，他的論文集Defining Russia Musically（Princeton,1997）是一本隨便從哪兒翻起都很精彩的書。對于去俄羅斯旅游的朋友，我推薦大家帶上一本Anna Benn and Rosamund Bartlett,Literary Russia:A Guide（London,1997）。

第一章　歐化的俄羅斯

關于18世紀俄國及其在歐洲的地位，首先推薦的入門讀物是Simon Dixon,The Modernization of Russia,1676-1825（Cambridge,1999），書中充滿了對俄國文化和社會的深刻見解。關于彼得統治時期俄國歷史概況的優秀書籍有Lindsey Hughs,Russia in the Age of Peter the Great（New Haven,1998）；葉卡捷琳娜大帝時期的有Isabel de Madariaga,Russia in the Age of Catherine the Great（London,1991）。Marc Raeff寫過一系列頗有影響的關于彼得時期思想文化史論文，其中最優秀的20篇載于他的Political Ideas and Institutions in Imperial Russia（Boulder，1994）。Richard Wortman,Scenarios of Power:Myth and Ceremony in the Russian Monarchy,vol 1,from Peter the Great to the Death of Nicholas I（Princeton,1995）中有關于俄國神話的出色研究。Simon Sebag Montefiore,Prince of Princes:The Life of Potemkin（London,2000）對18世紀的俄國有著精彩的闡述，這本書也得到讀者普遍的喜愛。

關于圣彼得堡文化史，最優秀的著作來自俄語世界。不過英語讀者可以先讀Solomon Volkov,St Petersburg:A Cultural History（London,1996），雖然這本書漫談收不住，略顯離題。對于革命時代的先鋒文化，請參閱Katerina Clark,Petersburg:Crucible of Revolution（Cambridge,Mass,1995）。James Cracraft,The Petrine Revolution in Russian Architecture（London,1988）研究圣彼得堡的建筑史，書中回顧了這座城市自建造以來的故事。Kathleen Murrell,St Petersburg:History,Art and Architecture（London,1995）一書中也對這段歷史有所概述。Iurii Egorov,The Architectural Planning of St Petersburg（Athen,Ohio,1969）是從俄語翻譯過來的一篇極為有用的專題論文。

圣彼得堡的宮殿建筑就是一部文化史。最好的入門讀物是Priscilla Roosevelt,Life on the Russian Country Estate:A Social and Cultural History（New Haven,1995）。Dimitri Shvidkovsky的精彩作品The Empress and the Architect:British Architecture and Gardens at the Court of Catherine the Great（New Haven,1996）探討了圣彼得堡的建筑風格元素。關于冬宮和艾爾米塔什博物館，參閱Geraldine Norman,The Hermitage:The Biography of a Great Museum（London,1997）。

關于圣彼得堡作為文學主題，相關探討作品有：Sidney Monas,‘Unreal City:St Petersburg and Russian Culture’,in Kenneth Brostrom（ed.）,Russian Literature and American Critics（Ann Arbor,1984）,pp.381-91；他還有另一篇文章‘Petersburg and Moscow as Cultural Symbols’,in Theofanis Stavrou（ed.）,Art and Culture in Nineteenth Century Russia（Bloomington,1983）,pp.26-39。此外還有兩篇不錯的文章，分別是Yury Lotman,‘The Symbolism of St Petersburg’,in Universe of the Mind:A Semiotic Theory of Culture,trans.Ann Shukman（London,1990）,pp.191-216；Aileen Kelly,‘The Chaotic City’,in Towards Another Shore:Russian Thinkers between Necessity and Chance（New Haven,1998），pp.201-20。關于普希金和圣彼得堡，可以參閱Veronica Shapovalov,‘A.S.Pushkin and the St Petersburg Text’,in Peter Barta and Ulrich Goebel（eds.）,The Contexts of Aleksandr Sergeevich Pushikin（Lewiton,N.Y.,1988）,pp.43-54。關于陀思妥耶夫斯基和圣彼得堡，請參閱Sidney Monas,‘Across the Threshold:The Idiot as a Petersburg Tale’，in Malcolm Jones（ed.）,New Essays on Dostoevsky（Cambridge,1983）,pp.67-93。末日主題在David Bethea的專題論著The Shape of Apocalypse in Modern Russian Fictions（Princeton,1989）中有深入的討論。關于阿赫瑪托娃，請參閱Sharon Leiter,Akhmatova’s Petersburg（Cambridge,1983）。其他更寬泛題材的書籍我推薦Grigorii Kaganov,Image of Space:St Petersburg in the Visual and Verbal Arts,trans.Sidney Monas（Stanford,1997），此書精彩地闡述了這座城市在俄羅斯人想象中的地位。圣彼得堡也是Joseph Brodsky抒情散文的主題：‘A Guide to a Renamed City’,in Less Than One:Selected Essays（London,1986）,pp.69-94。

18世紀俄國貴族的思想文化史是一個龐大且復雜的主題。讀者們可以先從Marc Raeff,Origins of the Russian Intelligentsia（New York,!966）讀起，另外一本有大量俄國歷史文獻的對照讀物是Dominic Lieven,The Aristocracy in Europe,1815-1914（London,1992）。Isabel De Madariaga,Politics and Culture in Eighteenth-century Russia（Oxford,1973）中收錄了許多有用的論文。Iurii Lotman對俄國文學史和文化史中符號學的研究作品也是必讀書目。他的一些文摘，包括那篇重要的‘The Decembrist in Everyday Life’收錄在Iu.Lotman,L.Ginsburg,B.Upenski,The Semiotics of Russian Cultural History（Ithaca,1985）。關于俄國貴族社會和文化的話題，John Garrard（ed.）,The Eighteenth Century in Russia（Oxford,1973）有多篇頗具啟發性的文章。關于文學沙龍和其他文學團體的發展，可以參閱William Mills Todd,Fiction and Society in the Age of Pushkin:Ideology,Institution and Narrative（Cambridge,Mass.,1986）。關于18世紀俄國音樂生活的英文讀物非常少，但關于戲劇（包括歌劇）的書，讀者可以選擇Simon Karlinsky,Russian Drama from Its Beginnings to the Age of Pushinkin（Berkeley,1985）。關于馮維辛的書目，可進一步參閱Charles Moser,Denis Fonvizin（Boston，1979）。關于卡拉姆津，可以閱讀Anthony Cross,N.M.Karamzin,A Study of His Literary Career（London,1971），以及Joseph Black,Nicholas Karamzin and Russian Society in the Nineteenth Century:A study in Russian Political and Historical Thought（Toronto,1975）。關于18世紀俄國民族主義最好的概論性讀物仍是Hans Rogger,National Consciousness in Eighteenth Century Russia（Cambridge,Mass.,1960）。不過Liah Grenfeld,Nationalism:Five Road to Modernity（Cambridge,Mass.,1992）中也有一些有意思的內容。

第二章　1812年的孩子

關于拿破侖在俄國的歷史，請先從Nigel Nicolson,Napoleon:1812（London,1985），或者Alan Palmer,Napoleon in Russia（London,1967）讀起。關于莫斯科大火，見D.Olivier,The Burning of Moscow（London,1966）。A.Brett-James（ed.）,1812：Eyewitness Accounts of Napoleon’s Defeat in Russia（London,1966）也有許多有用的片段。但最好的一手資料是Memoirs of General de Caulaincourt Duke of Vincenza,2 vols.（London,1935）；以及Philippe-Paul de Ségur,Napoleon’s Russian Campaign（London,1959）。關于法國入侵對于俄國農村的影響，請參閱Janet Hartley,‘Russia in 1812:Part I:The French Presence in the Gubernii of Smolensk and Mogilev’,Jahrbücher für Geschichte Osteuropas,vol.38,no.2（1990）,pp.178-98；‘Part II:The Russian Administration of Kaluga Gubernia’,Jahrbücher für Geschichte Osteuropas,vol.38,no.3（1990）,pp.399-416。

托爾斯泰的《戰爭與和平》本身就是關于“1812年人”的歷史。Kathryn Feuer,Tolstoy and the Genesis of War and Peace（Cornell,1996）精彩地論述了這本書的歷史以及其歷史觀。還可參照R.F.Christian,Tolstoy’s‘War and Peace’（Oxford,1962）。

關于十二月黨人，可以從Marc Raeff（ed.）,The Decembrist Movement（Englewood Cliffs,1966）讀起。關于他們的思想文化背景，不妨參閱Iurii Lotman,‘The Decembrists in Everyday Life’,in Iu.Lotman,L.Ginsburg,B.Uspenskii,The Semiotics of Russian Cultural History（Ithaca,1985）；Marc Raeff,‘Russian Youth on the Eve of Romanticism:Andrei I.Turgenev and His Circle’,in Political Ideas and Institutions in Imperial Russia（Boulder,1994）；以及Franklin Walker,‘Christianity,the Service Ethic and Decembrists Thought’，in Geoffrey Hosking（ed.）,Church,Nation and State in Russia and Ukraine（Basingstoke,1991）,pp.79-95。我還想推薦Patrick O’Meara and K.F.Ryleev,A Political Biography of Decembrist Poet（Princeton,1984）。

關于沃爾孔斯基只有兩本英文專著：Christine Sutherland,The Princess of Siberia:The Story of Maria Volkonsky and the Decembrists Exiles（London,1984）；以及Maria Fairweather,Pilgrim Princess:A Life of Princess Zinaida Volkonsky（London,1999）。

關于普希金的文學作品有許多，想要了解這位詩人的生活，Elaine Feinstein,Pushkin（London,1998）是個不錯的選擇。同樣，Robin Edmond,Pushkin:The Man and His Age（London,1994）也不錯。關于他的詩歌，可以從A.D.P.Briggs,Pushkin:A Critical Study（London,1983）以及John Bayley,Pushkin:A Comparative Commentary（Cambridge,1971）讀起。關于《葉甫蓋尼·奧涅金》，我從兩份研究中受益匪淺，分別是Douglas Clayton,Ice and Flame:Alexander Pushkin’s Eugene Onegin（Toronto,1985），以及William Mills Todd III,‘Eugene Onegin:“Life’s Novel”’，此文收錄在他本人編輯的Literature and Society in Imperial Russia,1800-1914（Stanford,1978）,pp.203-35。關于《葉甫蓋尼·奧涅金》的“社會性解讀”，可追溯到19世紀40年代的Vissarion Belinsky。別林斯基最重要的一篇文章是‘Tatiana:A Russian Heroine’,trans.S.Hoisington,in Canadian-American Slavic Studies,vol.29,nos.3-4（1995）,pp.371-95。關于《葉甫蓋尼·奧涅金》的文化語境，可以參閱弗拉基米爾·納博科夫四卷本譯文（Princeton,1975）的注釋，納博科夫拘泥于原文的做法可能會讓讀者很頭疼。作為備選，我推薦James Falen更為生動的譯本（Oxford,1990）。關于普希金其他的詩歌，我推薦The Bronze Horseman and Other Poems（Harmondsworth,1982），翻譯及前言都由D.M.Thomas完成。

關于民間傳說對于俄國文學的影響，只有很少的專題研究。這一主題的一些觀點可以從Faith Wigzel‘Folk Stylization in Leskov’s Ledi Makbet of Mtsensk’一文中窺見一斑，in Slavonic and East European Review,vol.67,no.2（1986）。關于果戈理，最佳入門讀物是Donald Fanger,The Creation of Nikolai Gogol（Cambridge,Mass.,1979）。關于烏克蘭的文化影響，有一本十分精彩的書，David Saunders,The Ukrainian Impact on Russian Culture,1750-1850（Edmonton,1985）。關于萊蒙托夫，請參閱Jessie Davis,The Fey Hussar:The Life of the Russian Poet Mikhail Yur’evich Lermontov,1814-41（Liverpool,1989）。關于那一時期的文學審美，請閱讀Victor Terras,Belinsky and Russian Literary Criticism:The Heritage of Organic Esthetics（Madison,1974），以及別林斯基的評論文章選摘：V.Belinskdy,‘Thoughts and Notes on Russian Literature’，in Ralph Matlaw（ed.）,Belinsky,Chernyshevsky and Dobrolyubov:Selected Criticism（Bloomington,1962）,pp.3-22。

關于民間傳說和音樂的研究，Richard Taruskin,Defining Russia Musically一書給予我極大的幫助，尤其是這幾篇文章：‘N.A.Lvov and the Folk（pp.3-24）’,‘M.I.Gliunka and the State’（pp.25-47）和‘How the Acorn Took Root’（pp.131-51）。我同時還推薦Alfred Swan，Russian Music and Its Sources in Chant and Folk Song（New York,1973）。關于俄國藝術的民間主題，請參閱S.Frederick Starr,‘Russian Art and Society,1800-1850’,in Theofanis Starvrou（ed.）,Art and Culture in Nineteenth Century Russia（Bloomington,1983）,pp.87-112。關于韋涅齊阿諾夫，Rosalind Gray有篇絕妙的文章，‘The Real and the Ideal in the work of Aleksei Venetsianov’,in Russian Review,vol.4（1999）,pp.655-75。Alison Hilton,Russian Folk Art（Bloomington,1995）是一本精彩的學術研究，其中也涉及這一主題。

關于俄國文學作品中對于童年的態度，Andrew Wachtel,The Battle for Childhood:Creation of a Russian Myth（Stanford,1990）有相關的討論，這本優秀的作品給了我很大的啟發。Catriona Kelly那本關于俄國風俗的杰出研究，Refining Russia:Advice Literature,Polite Culture,and Gender from Catherine to Yeltsin（Oxford,2001），其中也有關于童年的探討。

關于赫爾岑，最佳的入門書籍是他飽受贊譽的自傳My Past and Thoughts（Berkeley,1999）。Isaiah Berlin是赫爾岑在西方最有力的擁護者，參見‘Herzen and His Memoirs’,in H.Hardy and R.Hausheer（eds.）,Proper Study of Mankind:An Anthology of Essays（London,1997）（這篇文章也載于上面提到的赫爾岑回憶錄版本）；‘Alexander HerzenHerzen’and‘Bakunin on Individual Liberty’in Russian Thinkers（Harmondsworth,1978）中。Aileen Kelly在Toward Another Shore:Russian Thinkers between Necessity and Chance（New Haven,1999）（尤其是第6、15和16章）以及View from the Other Shore:Essays on Herzen,Chekhov and Bakhtin（New Haven,1999）中，對于赫爾岑的哲學有著獨到的見解。此外，還有兩本精彩的傳記：Martin Malia,Alexander Herzen and the Birth of Russian Socialism（Cambridge,Mass.,1961）；以及Edward Acton,Alexander Herzen and the Role of the Intellectual Revolutionary（Cambridge,1979）。

恰達耶夫的哲學書簡，Raymond T.McNally and Richard Tempest（eds.）,Philosophical Works of Peter Chaadaev（Boston,1991）中收有英譯本。想了解更多關于恰達耶夫的內容，可以參考Raymond T.McNally,Chaadayev and His Friend:An Intellectual History of Peter Chaadayev and His Russian Contemporaries（Tallahassee,1971）。

關于斯拉夫主義者，讀者應該先從Andrzej Walicki出色的作品讀起：The Slavophile Controversy:History of a Conservative Utopia in Nineteenth-century Russian Thought（Oxford,1975）。另外一本關于伊凡·基列耶夫斯基的研究也很出彩，Abbott Gleason,European and Muscovite:Ivan Kireevsky and the Origins of Slavophilism（Cambridge,Mass.,1972）。還有一些關于斯拉夫主義者的英文文章：Ivan Kireevsky,‘On the Nature of European Culture and Its Relation to the Culture of Russia’；以及Konstantin Aksakov,‘On the Internal State of Russia’,in Marc Raeff（ed.）,Russian Intellectual History:An Anthology（New York,1966）,pp.174-207;230-251。對一般讀者來說，19世紀早期思想文化史我會推薦Nicholas Riasanovsky,A Parting of the Ways:Government and the Educated Public in Russia,1801-1855（Oxford,1976）；Peter Chiristoff,The Third Heart:Some Intellectual-Ideological Currents and Cross-currents,1800-1830（The Hague,1970）；以及19世紀作家Pavel Annenkov生動的個人傳記The Extraordinary Decade,trans.I.Titunik（Ann Arbor,1968）。Isaiah Berlin的作品屬于必讀，尤其是‘The Birth of the Russian Intelligentsia’、‘Vissarion Belinsky’和‘German Romanticism in Petersburg and Moscow’，均收錄在Russian Thinkers（Harmondsworth,1978），他關于別林斯基的出色文章，參見Artistic Commitment:A Russian Legacy,in Henry Hardy（ed.）,The Sense of Reality:Studies in the Ideas and Their History（London,1996）,pp.194-231。

對卡拉姆津歷史作品的探究，可見S.Mark Lewis,Modes of Historical Discourse in J.G.Herder and N.M.Karamzin（New York,1995）。N.M.Karamzin,A Memoir on Ancient and Modern Russia:The Russian Text（Cambridge,Mass.,1959）中Richard Pipes的導論也可一讀。關于俄羅斯起源的辯論，可以參考Nicholas Riasanovsky,‘The Norman Theory of the Origin of the Russian State’,in The Russian Review,vol.7,no.1（1947）,pp.96-110；關于君主制的辯論，可以參閱Frank Mocha,‘The Karamzin-Lelewel Controversy’,in Slavic Review,vol.31,no.3（1972）,pp.592-610。

“1855年精神”——尼古拉一世死后思想文化的解放——在Aileen Kelly,‘Carnival of the Intellectuals’一文中有著深刻的闡述，in Towards Another Shore:Russian Thinkers between Necessity and Chance（New Haven,1998）,pp.37-54。關于亞歷山大二世，可以閱讀W.F.Mosse,Alexander II and the Modernization of Russia（London,1992）（1958年初版）；或者Norman Pereira,Tsar Liberator:Alexander II of Russia（Newtonville,1983）。關于解放農奴的更多資料，請參閱Terence Emmons,The Russian Landed Gentry and the Peasant Emancipation of 1861（Cambridge,1967）。

第三章　莫斯科！莫斯科！

1812年之后莫斯科的重建，在A.Schmidt,‘The Restoration of Moscow After 1812’中有相關討論，此文刊載于Slavic review，vol.40,no.1（1981）,pp.37-48；另外Kathleen Berton的綜述研究也很有幫助：Moscow:An Architectural History（London,1990）。關于俄羅斯帝國的藝術風格，可參閱A.Gaydamuk,Russian Empire:Architecture,Decorative and Applied Arts,Interior Decoration 1800-1830（Moscow,2000）。Laurence Kelly（ed.）,Moscow:A Traveler’s Companion（London,1983）中包含了敘述俄國19世紀早期氛圍的回憶錄。欲了解莫斯科風格在各種藝術形式中的表現，Moscow:Treasures and Traditions（Washington,1990）中有數篇文章能提供幫助。Evgenia Kirichenko,Russian Design and the Fine Arts:1750-1917（New York,1991）一書也追溯了莫斯科風格的起源，于我大有裨益。

關于俄國餐飲，可以參閱R.E.F.Smith and David Christian,Bread and Salt:A Social and Economic History of Food and Drink in Russia（Cambridge,1984），以及M.Glants and J.Toomre（ed.）,Food in Russian:History and Culture（Bloomington,1997）。R.D.LeBlanc的文章‘Food,Orality,and Nostalgia for Childhood:Gastronomic Slavophilism in Mid Nineteenth-century Russian Fiction’專業性較強，卻饒富趣味，它刊載于Russian Review,vol.58,no.2（1999）。關于伏特加的著作數不勝數，但是最好的入門讀物應該是David Christian,‘Living Water’.Vodka and Russian Society on the Eve of Emancipation（Oxford,1990）和V.V.Pokhlebin,A History of Vodka（London,1992）。

兩位杰出的美國學者的作品深深改變了我們對穆索爾斯基的看法，這兩位學者將穆索爾斯基從蘇聯音樂史中民粹主義和民族主義的泥坑中拯救出來，讓人們重新認識到他思想的復雜轉變歷程：Richard Taruskin,Musorgsky:Eight Essays and an Epilogue,2nd edition（Princeton,1997）；Caryl Emerson，The Life of Musorgsky（Cambridge,1999）。關于穆索爾斯基與維克多·哈特曼之間的友誼，請參閱Michael Russ,Musorgsky,Pictures at an Exhibition（Cambridge,1992）；Alfred Frankenstein,‘Victor Hartmann and Modeste Musorgsky’,Musical Quarterly,25（1939）,pp.268-91（這里也包括對哈特曼作品的闡釋）。關于《鮑里斯·戈東諾夫》的思想文化史進程，請參考Caryl Emerson and Rober Oldani,Modest Musorgsky and Boris Godunov:Myths,Realities,Reconsiderations（Cambridge,1994）。Richard Taruskin在修正我們對穆索爾斯基歌劇看法的方面無人能及，請參閱‘“The Present in the Past”:Russian Opera and Russian Historiograghy,c.1870’,in Malcolm Brown（ed.）,Russian and Soviet Music:Essays for Boris Schwarz（Ann Arbor,1984）,pp.77-146。關于《霍宛斯基黨人之亂》，可以在Jennifer Batchelor和Nicholas John編輯的Khovanshchina（London,1994）中找到一些有用的文章。如欲深入了解穆索爾斯基生平，請參閱Alexandra Orlova,Musorgsky Remembered（Bloomington,1991）；ed.Malcolm Brown（Ann Arbor,1982）;The Musorgsky Reader:A Life of Modest Petrovich Musorgsky in Letters and Documents,ed.and trans.J.Leyda and S.Bertensson（New York,1947）.

關于斯塔索夫最好的入門讀物是Yuri Olkhovsky,Vladimir Stasov and Russian National Culture（Ann Arbor,1983）。斯塔索夫關于音樂的相關作品有英譯本：V.V.Stasov,Selected Essays on Music,trans.Florence Jonas（New York,1968）.俄羅斯民族樂派建立的由來經過，可見Robert Ridenour,Nationalism,Modernism,and Personal Rivalry in Nineteenth-century Russian Music（Ann Arbor,1981）。關于巴拉基列夫，可參考Edward Garden,Balakierev:A Critical Study of His Life and Music（London,1967）。關于“強力五人組”，可參閱David Brown et al,The New Grove Russian Masters I:Glinka,Borodin,Balakirev,Musorgsky,Tchaikovsky（London,1986）。關于里姆斯基——科薩科夫更詳細的研究，可參考V.V.Yastrebtsev,Reminiscences of Rimsky-Korsakov,ed.and trans.Florence Jonas（New York,1985）；Gerald Abraham,Rimsky Korsakov:A Short Biography（London,1945）；以及Gerald Seaman and Nikolai Andreevich,Rimsky-Korsakov:A Guide to Research（New York,1988）。

關于莫斯科商人的文獻資料有很多。我認為關于社會和文化生活方面最有用的是：Jo Ann Ruckman,The Moscow Business Elite:A Social and Cultural Portrait of Two Generations,1840-1905（Dekab,Ill.,1984）；T.Owen,Capitalism and Politics in Russia:A Social History of the Moscow Merchants,1855-1905（Cambridge,1981）；E.Clowes,S.Kassow,J.West（eds.）,Between Tsar and People:Educated Society and the Quest for Public Identity in Late Imperial Russia（Princeton,1991）；R.W.Thurston,Liberal City,Conservative State:Moscow and Russia’s Urban Crisis,1906-1914（Oxford,1987）；J.L.West,‘The Riabushinkii Circle:Russian Industrialists in Search of a Bourgeoisie 1909-1914’,Jahrbücher für Geschichte Osteuropas,vol.32,no.3（1984）,pp.358-77;W.Blackwell,‘The Old Believers and the Rise of Private Industrial Enterprise in Early Nineteenth-century Moscow’,Slavic Review,vol.24,no.3（1965）,pp.407-24.對于扎莫斯科沃雷奇區的描寫，19世紀作家Apollon Grigor’ev的著作無出其右：My Literary and Moral Wanderings,trans.Ralph Matlaw（New York,1962）。也可參閱Robert Whittaker,‘My Literary and Moral Wanderings:Apollon Grigor’ev and the Changing Cultural Topography of Moscow’,in Slavic Review,vol.42,no.3（1983）,pp.390-407。關于帕維爾·特列季亞科夫，請參考John Norman,‘Pavel Tretiakov and Merchant Art Patronage,1850-1900’,in E.Clowes,S.Kassow,J.West（eds.）,Between Tsar and People:Educated Society and the Quest for Public Identity in Late Imperial Russia（Princeton,1991）,pp.93-107。關于馬蒙托夫，S.R.Grover的相關研究可謂首屈一指：Savva Mamontov and the Mamontov Circle,1870-1905:Art Patronage and the Rise of Nationalism in Russian Art（Ann Arbor,1971）。關于藝術贊助商的通俗作品，可參閱Beverly Kean,All The Empty Palaces:The Merchant Patrons of Modern Art in Pre-revolutionary Russia（London,1983）。關于奧斯特洛夫斯基，請參閱Marjorie Hoover,Alexander Ostrovsky（Boston,1981）；以及近來研究，Kate Rahman,Ostrovsky:Reality and Illusion（Birmingham,1999）。本書中“根基主義”（pochvennichestvo）的相當一部分內容，我引自Wayne Dowler,Dostoevsky,Grigor’ev and Native Soil Conservatism（Toronto,1982）。

Wendy Salmond在Arts and Crafts in Late Imperial Russia:Reviving the Kustar Art Industries,1870-1917（Cambridge,1996）中討論了關于阿布拉姆采沃、索洛緬科和塔拉什基諾等藝術家聚居地的情況。我從這本超前的著作中獲益匪淺。John Bowlt的出色作品The Silver Age:Russian Art of the Early Twentieth Century and the‘World of Art’Group（Newtonville,Mass.,1979）中也有對阿布拉姆采沃和塔拉什基諾的勾勒。

關于莫斯科的現代藝術，可參閱William Brumfield,Origins of Modernism in Russian Architecture（Berkely,1993）。關于舍赫杰爾和里亞布申斯基的豪宅，可參考Catherine Cook,‘Fedor Osipovich Shekhtel:An Architect and His Clients in Turn-of-century Moscow’，in Architectural Association Files,nos.5-6（1984,pp.5-31）；William Beumfield,‘The Decorative Arts in Russian Architecture,1900-1907’,in Journal of Decorative and Propaganda Arts,no.5（1987）,pp.23-6.關于法貝熱的文獻有很多，但是他莫斯科工作室的資料則相對缺乏。最好的入門讀本是：Gerald Hill（ed.）,Fabergéand the Russian Master Goldsmith（New York,1989）；Kenneth Snowman,Fabergé（New York,1993）。Evgenia Kirichenko,Russian Design and the Fine Arts:1750-1917（New York,1991）中對法貝熱和其他莫斯科手工藝人亦有探討，包括謝爾蓋·瓦什科夫和奧夫欽尼科夫。現在專攻瓦斯涅佐夫作品的西方學者尚且虛位以待，但是弗魯貝爾則在Aline Isdebsky-Prichard,The Art of Mikhail Vrubel（1856-1910）（Ann Arbor,1982）一書中得到了細致研究。

研究斯特拉文斯基，最好的入門讀物是David Magarshack,Stanislavsky:A Life（London,1986）。關于斯特拉文斯基音樂體系的著作汗牛充棟，但在我看來，這位指揮家自己的解釋是最具啟發性的：Stanislavsky on the Art of the Stage，trans.David Magarshck（London,1967）。同理，要論莫斯科藝術劇院建立的歷程，還是創建者自己談得最好：C.Stanislavski,My Life in Art（London,1948）；V.Nemirovitch-Dantchenko,My Life in the Russian Theatre（London,1968）。我的論述還參考了E.Clowes,‘Social Discourse in the Moscow Art Theatrey’，in E.Clowes,S.Kassow和J.West（eds.）,Between Tsar and People:Educated Society and the Quest for Public Identity in Late Imperial Russia（Princeton,1991）,pp.271-87。

契訶夫是一個宏大而深邃的研究對象。我從中受益最多的是Donald Rayfield的三部作品：Understanding Chekhov（London,1999）、Anton Chekhov:A Life（London,1997）和Chekhov:The Evolution of His Art（New York,1975）。V.S.Pritchett,Chekhov:A Biography（Harmondsworth,1988）和Ronald Hingley,A Life of Anton Chekhov（Oxford,1976）這兩本書比較老，但仍然值得一讀。通過閱讀Vera Gottlieb,Chekhov and the Vaudeville:A Study of Chekhov’s One-act Plays（Cambridge,1982），我對莫斯科大眾文化對契訶夫的影響有了深入認識。關于契訶夫的主要戲劇作品，我推薦Richard Pearce,Chekhov:A Study of the Four Major Plays（New Haven,1983）；Gordan McVay,Chekhov’s Three Sisters（London,1985）；Laurence Senelick,The Chekhov Theatre:A Century of the Plays in Performance（Cambrdige,1997）。Vera Gottlieb and Paul Allain（eds.）,The Cambridge Companion to Chekhov（Cambridge,2000）一書中不乏有益洞見。契訶夫的宗教觀是個復雜的話題（本書第五章對此有探討），由于缺乏足夠有分量的英語專作，我推薦Vladimir Kataev et al.（eds.）,Anton P.Cechov–Philosophische und religiose Dimensionen im Leben und im Werk（Munich,1997）。Julie de Sherbinin’s,Chekhov and Russian Religious Culture:The Poetics of the Marian Paradigm（Evanson,1997）是一本專業性非常強的著作。Jerome E.Katsell,‘Mortality:Theme and Structure of Chekhov’s Later Prose’,in Paul Debreczeny and Thomas Eekman（eds.）,Chekhov’s Art of Writing:A Collection of Critical Essays（Columbus,1977）,pp.54-67一文探討了契訶夫對死亡的態度。契訶夫謎一般的個性在他的書信中有所反應。我推薦Letters of Anton Chekhov,ed.Simon Karlinsky（London,1973）；Chekhov:A Life in Letters,ed.Gordan McVay（London,1994）；Anton Chekhov’s Life and Thought:Selected Letters and Commentary,trans.Michael Heim，commentary by Simon Karlinsky（Evanston,Ill.,1997）；以及Dear Writer–Dear Actress:The Love Letter of Olga Knipper and Anton Chekhov,ed.And trans.Jean Benedetti（London,1996）。

關于莫斯科的先鋒運動（我在第七章會再次討論），我推薦Camilla Gray寫的一本入門讀物：The Russian Experiment in Art,1863-1922,revised edition（London,1986）；John Bowlt,The Silver Age:Russian Art of the Early Twentieth Century and the‘World of Art’Group（Newtonville,Mass.,1979）；以及John Bowlt（ed.）,Russian Art of the Avant Garde:Theory and Criticism,1902-1934（New York,19888）。關于里亞布申斯基和金羊毛團體，參見William Richardson,Zolotoe Runo and Russian Modernism,1905-1910（Ann Arbor,1986）。John Bowlt,‘The Moscow Art Market’,in E.Clowes,S.Kassow,J.West（eds.）,Between Tsar and People（Princeton,1991），pp.108-28此文也令我獲益匪淺。

關于岡察洛娃，Mary Chamot,Goncharova:Stage Designs and Paintings（London,1979）值得一讀。岡察洛娃作品的藝術精髓在瑪琳娜·茨維塔耶娃的長詩Nathalie Goncharova（Paris,1990）（只有法語譯本）中得到精彩的描述。如果想更廣泛地了解女性先鋒藝術家，參見Myuda Yablonskaya,Women Artists of Russia’s New Age,1900-1935（London,1990）；以及John Bowlt and Matthew Drutt（eds.）,Amazons of the Avant-garde,exhibition catalogue,Royal Academy of Arts（London,1999）。

關于夏里亞賓，我推薦Faubion Bowers,Scriabin:A Biography,2 vols.（London,1969）；James Baker,The Music of Alexander Scriabin（New Haven,1986）。如果想了解這位作曲家的神秘主義思想，參見Boris de Schloezer,Scriabin:Artist and Mystic,trans.Nicolas Slonimsky（Oxford,1987）。關于帕斯捷爾納克、馬雅可夫斯基、茨維塔耶娃和布爾加科夫的相關作品推薦，請參見下面第七和第八章的內容。

第四章　與農民結合

關于民粹主義運動，最經典的作品是Franco Venturi,Roots of Revolution:A History of the Populist and Socialist Movement in Nineteenth-century Russia，trans.Francis Haskell（New York,1960）。我還借鑒了Tibor Szamuely那篇優秀（也有所爭議）的論著：The Russian Tradition（London,1988）；以及Richard Wartman的心理學研究著作：The Crisis of Russian Populism（Cambridge,1967）。關于“走到人民中去”，我還推薦Daniel Field,‘Peasants and Propagandists in the Russian Movement to the People of 1874’,in Journal of Modern History,no.59（1987）,pp.415-38；關于民粹主義運動的思想文化背景，我推薦Abbott Gleason,Young Russia:The Genesis of Russian Radicalism in the 1860s（New York,1980）。Cathy Frierson,Peason Icons:Representations of Rural People in Late Nineteenth-century Russia（Oxford,1993）是一本改變19世紀末農民在人們心目中形象的優秀著作。

關于列賓和巡回展覽畫派的進一步認識，可以參閱Elizabeth Valkenier,Russian Realist Art:The State and Society:The Peredvizhniki and Their Tradition（Ann Arbor,1977），以及她同樣優秀的Ilya Repin and the World of Russian Art（New York,1990）。這兩本書都讓我受益匪淺。作為備選，讀者也可以參閱Fan and Stephen Parker,Russia on Canvas:Ilya Repin（London,1980），或Grigory Sternin and Yelena Kirillina,Ilya Repin（Bournemouth,1996）。

關于屠格涅夫以及他對學生革命分子復雜的態度，我從三篇精彩的作品中受益良多：Isaiah Berlin,‘Fathers and Children:Turgenev and the Liberal Predicament’,in Russian Thinkers（Harmondsworth,1978）,pp.261-305；Leonard Schapiro,‘Turgenev and Herzen:Two Modes of Russian Political Thought’,in Russian Studies（London,1986）,pp.321-37；以及Aileen Kelly,‘The Nihilism of Ivan Turgenev’,in Toward Another Shore:Russian Thinkers between Necessity and Chance（New Haven,1998）,pp.91-118。關于屠格涅夫的概論，我推薦三本著作：Leonard Schapiro,Turgenev:His Life and Times（Oxford,1978）；F.Seely,Turgenev:A Reading of His Fiction（Cambridge,1991）；以及V.S.Pritchett,The Gentle Barbarian:The Life and Work of Turgenev（London,1977）。關于涅克拉索夫的作品相比要少很多，但有一本非常不錯的書：Sigmund Birkenmayer,Nikolai Nekrasov:His Life and Poetic Work（The Hague,1968）。關于19世紀60年代以及改革運動時期的文藝狀況，我從兩本著作中學到很多：Rufus Matthewson,The Positive Hero in Russian Literature（Stanford,1975）和Irina Paperno,Chernyshevsky and the Age of Realism（Stanford,1988）。Donald Fanger有一篇不錯的文章‘The Peasant in Literature’，收錄在Wayne Vucinich（ed.）,The Peasant in Nineteenth-century Russia（Stanford,1968）。這篇文章也給了我很大幫助。

關于托爾斯泰的專著多到可以成立專門的托爾斯泰研究圖書館。我強烈推薦一本傳記：A.N.Wilson的Tolstoy（London,1988），不過我依然熱愛那本在我還是學童時期就給我啟發的Henri Troyat,Tolstoy,trans.Nancy Amphoux（Harmondsworth,1970）。這一章中我許多關于托爾斯泰的論點，但其實第五章更明顯，都受到Richard Gustafson的Leo Tolstoy,Resident and Stranger:A Study in Fiction and Theology（Princeton,1986）的影響。關于托爾斯泰的宗教信仰，另外一些我覺得很有用的作品包括E.B.Greenwood,‘Tolstoy and Religion’，in M.Jones（ed.）,New Essays on Tolstoy（Cambridge,1978）,pp.149-74；David Matual,Tolstoy’s Translation of the Gospels:A Critical Study（Lewiston,1992）；以及Josef Metzele,The Presentation of Death in Tolstoy’s Prose（Frankfurt,1996）。想要了解托爾斯泰，他的信件和日記屬于必讀資料：Tolstoy’s Letters，ed.R.F.Christian（London,1978）；Tolstoy’s Diaries,ed.R.F.Christian（London,1985）。更多關于托爾斯泰生平和作品的專著我推薦：Viktor Shklovsky,Lev Tolstoy，trans.Olga Shartse（Moscow,1988）；Boris Eikhenbaum,Tolstoy in the Sixties,trans.D.White（Ann Arbor,1979）；以及Tolstoy in the Seventies,trans.Albert Kaspin（Ann Arbor,1972）；Donna Orwin,Tolstoy’s Art and Thought,1847-1880（Princeton,1993）；Malcolm Jones（ed.）,New Essays on Tolstoy（Cambridge,1978）；A.Donskov,‘The Peasant in Tolstoy’s Thought and Writing’，in Canadian Slavonic Papers,no.21（1979）,pp.183-96；Alexander Fordor,Tolstoy and the Russians:Reflection on a Relationship（Ann Arbor,1984）；Alexander Fordor,A Quest for a Non-violent Russia——The Partnership of Leo Tolstoy and Vladimir Chertkov（London,1989）；Andrew Donskov and John Wordsworth（eds.）,Tolstoy and the Concept of Brotherhood（New York,1996）。

關于俄國婚禮習俗，我尤其要感謝Christine Worobec,Peasant Russia:Family and Community in the Post-emancipation Period（Princeton,1991）；Russia’s Women:Accommodation,Resistance,Transformation,ed.Barbara Clements,Barbara Engel and Christine Worobec（Berkeley,1991）。我還要感謝William Wagner,Marriage,Property and Law in Late Imperial Russia（Oxford,1994）；David Ransel（ed.）,The Family in Imperial Russia:New lines of Research（Urbana,1978）；以及Laura Engelstein,The Keys to Happiness:Sex and the Search for Modernity in Fin-de-siecle Russia（Cornell,1992）。

Lee J.Williams,Chekhov the Iconoclast（Scranton,1989）中大篇幅討論了契訶夫《農民》的影響力；一本更老但也很有用的書是Walter Bruford,Chekhov and Russia:A Sociological Study,2nd edition（London,1948）。關于蒲寧我推薦James Woodward,Ivan Bunin:A study of His Fiction（Chapel Hill,1980），和Thomas Gaiton Marullo,Ivan Bunin:Russian Requiem,1885-1920（Chicago,1993）。

關于19和20世紀之交城市流行文化，我推薦Richard Stites,Russian Popular Culture:Entertainment and Society since 1900（Cambridge,1992）。其對農村人口的影響，請參閱Jeffrey Brooks這本精彩的When Russia Learned to Read:Literacy and Popular Literature,1861-1917（Princeton,1985）。Stephen Frank and Mark Steinburg（eds.）,Culture in Flux:Lower-class Values,Practice and Resistance in Late Imperial Russia（Princeton,1994）中也有一些有趣的文章。

關于《路標》和俄國知識分子對1905年革命的反應，請參考Leonard Schapiro,‘The Vekhi Group and the Mystique of Revolution’，in Slavonic and East European Review,no.44（1955）,pp.6-76。關于這場運動的哲學思考，Aileen Kelly,‘Which Signpost？’是一篇很有洞見的文章，in Towards Another Shore:Russian Thinkers between Necessity and Chance（New Haven,1998）,pp.155-200。

現在關于佳吉列夫和讓俄羅斯芭蕾舞團的傳記如雨后春筍，大部分是英文，不過近幾年也出了幾本珍貴的俄語作品。Lynn Garafola,Diaghilev’s Ballets Russes（Oxford,1989）是關于俄羅斯芭蕾舞團最詳盡的研究。另外Lynn Garafola and Nacncy Van Norman Baer（eds.）,The Ballet Russes and Its World（New Haven,1999）也值得一看。除此之外，我推薦一部對俄羅斯芭蕾舞團的全方位概覽：Ann Kodicek（ed）,Diaghilev:Creator of the Ballets Russes:Art,Music,Dance,exhibition catalogue,Barbican Art Gallery（London,1996）。John Drummond,Speaking of Diaghilev（London,1997）獨一無二，書中有當年芭蕾舞團成員所講述的親身經歷。我還推薦Peter Lieven的經典之作：The Birth of the Ballet Russes（London,1936）。關于佳吉列夫，最好的作品依然是Richard Buckle的Diaghilev（London,1979）。不過Serge Lifar,Serge Diaghilev:His Work,His Legend.An Intimate Biography（New York,1976）（初版于1940年發行）中也有許多有意思的內容。貝諾瓦回憶錄的英文版收錄不全，但可讀性也很強：Alexander Benois,Memoir,2 vols（trans.Moura Budberg，London,1964）。另外請參閱他的Reminiscence of the Russian Ballet（trans.Mary Britnieva，London,1941）。關于俄羅斯芭蕾舞團的相關藝術研究，我推薦Alexander Schouvaloff,The Art of the Ballets Russes:The Serge Lifar Collection of Theater Designs,Costumes and Paintings at the Wadsworth Atheneum,Harttford,Connecticut（New Haven,1997）以及John Bowlt,Russian Stage Design:Scenic Innovation,1900-1930（Jackson,Miss.,1982）。關于舞蹈編排的傳統：Tim Scholl,From Petipa to Balanchine:Classical Revival and the Modernization of Ballet（London,1993）；以及Michel Fokine充滿趣味性的回憶錄，Memoirs of a Russian Ballet Master，trans.Vitale Fokine（Boston,1961）。Richard Buckle的Nijinsky（London,1980）仍然是關于這名舞者生活的最佳介紹。關于廖里赫生平的英文作品只有一本：Jacqueline Decter,Nicholas Roerich:The Life and Art of a Russian Master（Rochester,Vt.,1989）。

關于斯特拉文斯基和俄羅斯芭蕾舞團，沒有哪本書可匹敵Richard Taruskin,Stravinsky and the Russian Traditions:A Biography of the Work through Mavra,2 vols.（Berkeley,1996）。這本杰作讓我受益良多，閱讀它并非易事（我不得不靠一名音樂學家的幫助才理解其中許多意思）。如果讀者因為這本書的厚度（1756頁）或者其中大量關于音樂方面的專業知識而難以進入，可以選擇Stephen Walsh,The Music of Stravinsky（Cambridge,1993），或者他另一本更詳盡的傳記作品，Igor Stravinsky:A Creative Spring.Russia and France,1882-1934（London,2000）。關于著名的《春之祭》首演，請參閱Thomas Kelly,‘The Rite of Spring’,in First Nights:Five Music Premieres（New Haven,2000）,pp.258-99。Igor Stravinsky,The Rite of Spring:Sketches（London,1969）中包含了斯特拉文斯基寫給廖里赫的信件。關于《春之祭》的發展歷程，還可參考Richard Taruskin,‘Stravinsky and the Subhuman:A Myth of the Twentieth Century:The Rite of Spring，The Tradition and the New,and“The Music Itself”’，in Defining Russia Musically（Princeton,1997）,pp.368-88。關于《婚禮》，Richard Taruskin,‘Stravinsky and the Subhuman:Notes on Svadebka’，in Defining Russia Musically（Princeton,1997）,pp.389-467讓我受益良多，盡管我對他認為芭蕾是一門歐洲藝術的說法保留自己的意見。

第五章　尋找俄羅斯靈魂

關于東正教的概論，我推薦：Timothy Ware,The Orthodox Church（Harmondsworth,1997）。關于俄國教會，最詳盡、涵蓋最廣的研究是Georges Florovsky,Ways of Russian Theology,2 vols（Belmont,Mass.,1979-87），不過這本書讀起來需要下些功夫。Jane Ellis,The Russian Orthodox Church:A Contemporary History（Bloomington,1986）相對容易些。Georgii Fedotov,The Russian Religious Mind,2 vols.（Cambridge,Mass.,1946）將俄國宗教信仰放在文化與歷史的大背景之下，講述了許多有趣的內容。想要準確了解宗教在俄國文化中的地位，我推薦Dmitry Likhachev,‘Religion:Russian Orthodoxy’,in Nicholas Rzhevsky（ed.）,The Cambridge Companion to Modern Russian Culture（Cambridge,1998）。Gregory Freeze在研究俄國教會組織上做了重要的工作。關于教會與沙皇政府之間關系的討論，請參考他的‘Handmaiden of the State?The Church in Imperial Russia Reconsidered’,in Journal of Ecclesiastical History,vol.36（1985）。關于隱士的傳統，我從V.N.Lossky,The Mystical Theology of the Eastern Church（London,1957）中學到了很多。關于教會在莫斯科社會中的角色，可以參考Paul Bushkovitch,Religion and Society in Russia:The Sixteenth and Seventeenth Centuries（New York,1992）。欲進一步了解關于奧普京修道院及其文化影響，請參考Leonard Stanton,The Optina Pustyn Monastery in the Russian Literary Imagination:Iconic Vision in Works by Dostoevsky,Gogol,Tolstoy and Others（New York,1995）。

關于圣像在社會文化中扮演的角色，讀者們可以從Leonid Ouspensky充滿新意的‘The Meaning and Language of Icons’一文讀起，收錄在L.Ouspensky and V.Lossky,The Meaning of Icons（New York,1989）,pp.23-50。Boris Uspensky,The Semiotics of the Russian Icon（Lisse,1976）是一本重要的著作。想要了解圣像對俄國藝術傳統的影響，請參考Robin Milner-Gulland,‘Iconic Russia’,in The Russians（Oxford,1997）,pp.171-226。同樣的主題也可以參閱John Bowl,‘Orthodoxy and the Avant-garde:Sacred Images in the Work of Goncharova,Malevich and Their Contemporaries’，in William Brumfield and Milos Velimirovic（eds.）,Christianity and the Arts in Russia（Cambridge,1991）。

Robert Crumney是關于舊禮儀派研究頂尖的西方學者。他關于Vyg community的研究著作The Old Believer and the World of the Antichrist:The Vyg Community and the Russian State,1694-1855（Madison,1970）是一本精彩的著作。他的文章也讓我獲益良多：‘Old Belief as Popular Religion:New Approaches’，in Slavic Review,vol.52,no.4（1993）,pp.700-712。此外還有Michael Cherniavsky,‘The Old Believers and the New Religion’,in Slavic Review,vol.25,no.1（1966）,pp.1-39；以及Roy R.Robinson,‘Liturgy and Community among Old Believers,1905-1917’,in Slavic Review,vol.52,no.4（1993）,pp.713-724。關于這一主題的更多內容，請參閱：A.I.Klibanov,History of Religious Sectarianism in Russia,1860s-1917，trans.Ethel Dunn（Oxford,1982）；Laura Engelstein,Castration and the Heavenly Kingdom（Ithaca,1999）。

俄國廣大農村的宗教信仰是個令人著迷的課題，這方面還缺一本權威著作。一些有趣的文章從各個方面對此進行探討：Eve Levin,‘Dvoeverie and Popular Religion’,in S.K.Batalden（ed.）,Seeking God:The Recovery of Religious Identity in Orthodox Russia,Ukraine and Georgia（DeKalb,Ill.,1993）,pp.31-52；Chris Chulos,‘Myth of the Pious or Pagan Peasant in Post-emancipation Central Russia（Voronezh Province）’,Russian History,vol.22,no.2（1995）,pp.181-216；Simon Dixon,‘How Holy was Holy Russia?Rediscovering Russian Religion’,in G.Hosking and R.Service（eds.）,Reinterpreting Russia（London,1999）,pp.21-39；V.Shevzov,‘Chapels and the Ecclesial World of Prerevolutionary Russian Peasants’,Slavic Review,vol.52,no.3（1996）,pp.593-607；Linda Ivantis,Russian Fold Belief（New York,1989）是一本關于俄國民間宗教與儀式的實用總結。關于教會努力使農民皈依基督的歷史，請參閱Gregory Freeze,‘The Rechristianization of Russia:The Church and the Popular Religion,1750-1850’,in Studia Slavica Finlandensia,no.7（1990）,pp.101-36；V.G.Vlasov,‘The Christianization of Russian Peasants’,in M.Balzer（ed.）,Russian Traditional Culture:Religion,Gender and Customary Law（London,1992）。關于農民對死亡的態度，我從Christine Worobec那里學到很多：‘Death Ritual among Russian and Ukrainian Peasants:Linkage between the Living and the Dead’,in S.Frank and M.Steinberg（eds.）,Culture in Flux:Lower-class Values,Practices and Resistance in Late Imperial Russia（Princeton,1994）,pp.11-33。

關于斯拉夫派的神學理論，我推薦Peter K.Christoff,An Introduction to Nineteenth-century Russian Slavophiles:A.S.Xomjakov（The Hague,1961），An Introduction to Nineteenth-century Russian Slavophiles:F.Samarin（Westview,1991）和An Introduction to Nineteenth-century Russian Slavophiles:I.V.Kirevskii（The Hague,1972）。關于“自由統一體”（sobornost）這一對俄羅斯靈魂極為重要的概念，我推薦Georges Florovsky,‘Sobornost:The Catholicity of the Church’,in E.Mascall（ed.）,The Church of God（London,1934）,pp.53-74；N.Riasanovsky,‘Khomiakov on sobornost’,in E.J.Simmons（ed.）,Continuity and Change in Russian and Soviet Thought（Cambridge,Mass.,1955）,pp.183-196；P.Tulaev,‘Sobor and Sobornost:The Russian Orthodox Church and Spiritual Unity of the Russian People’,in Russian Studies in Philosophy,vol.31,no.4（1993）,pp.25-53。

關于果戈理作為作家身上的宗教色彩，Vsevolod Setchkarev,Gogol.His Life and Works（New York,1965）以及Robert Maguire,Exploring Gogol（Stanford,1994）都有很多相關論述。他作品中的宗教內容在以下書目中有探討：Dmitry Merezhkovsky,‘Gogol ad the Devil’,in Robert Maguire（ed.）,Gogol from the Twentieth Century（Princeton,1974）；A.Ebbinghaus,‘Confusions and Allusions to the Devil in Gogol’s Revizor’,in Russian Literature,vol.34,no.3（1993）,pp.291-310；J.Schillinger,‘Gogol’s“The Overcoat”as a Travesty of Hagiography’,in Slavic and East European Journal,no.16（1972）,pp.36-41；L.Knapp,‘Gogol and the Ascent of Jacob’s Ladder:Realization of Biblical Metaphor’,in Christianity and the Eastern Slavs,Californian Slavic Studies vol.3,no.18（1995）。關于果戈理在創作《死魂靈》時的矛盾斗爭，The Letters of Gogol，ed.and trans.C.Proffer（Ann Arbor,1967）有深刻的見解。這一話題我還推薦James Woodward,Gogol’s‘Dead Souls’（Princeton,1978）；Susanne Fusso,Designing Dead Souls:An Anatomy of Disorder in Gogol（Stanford,1993）；以及J.M.Holquist,‘The Burden of Prophecy:Gogol’s Conception of Russia’,in Review of National Literature,vol.3,no.1（1973）,p.39。

關于陀思妥耶夫斯基，Joseph Frank的著作影響巨大：Dostoevsky:The Seeds of Revolt,1821-1849（Princeton,1979）；Dostoevsky:The years of Ordeal,1850-1859（Princeton,1983）；Dostoevsky:The Stir of Liberation,1860-1865（Princeton,1988）；Dostoevsky:The Miraculous Years,1865-1871（Princeton,1995）。關于陀思妥耶夫斯基的信仰，我的觀點受到Aileen Kelly文章的巨大啟發：‘Dostoevsky and the Divided Conscience’,in Towards Another Shore:Russian Thinkers between Necessity and Chance（New Haven,1998）,pp.55-79。在這一主題上，我從以下作品中獲益匪淺：V.Zenkovsky,‘Dostoevsky’s Religious and Philosophical Views’,in Rene Wellek（ed.）,Dostoevsky:A Collection of Critical Essays（Engelwood Cliffs,1962）；Gein Kjetsaa,Dostoevsky and His New Testament（Oslo,1984）；Robert L.Jackson,The Art of Dostoevsky（Princeton,1981）；Sergei Hackel,‘The Religious Dimension:Vision or Evasion?Zosima’s Discourse in The Brother Karamazov’,in M.V.Jones and G.M.Terry（eds.）,New Essays on Dostoevsky（Cambridge,1983）,pp.139-68；Sven Linnér,Starets Zosima in The Brothers Karamazov:A Study in the Mimesis of Virtue（Stockholm,1975）；Frank Seely,‘Ivan Karamazov’,in Old and New Essays on Tolstoy and Dostoevsky（Nottingham,1999）,pp.127-44；以及Ellis Sandoz,Political Apocalypse:A Study of Dostoevsky’s Grand Inquisitor（Baton Rogue,Lou.,1971）。關于《罪與罰》，我推薦：Victor Terras,‘The Art of Crime and Punishment’，in Reading Dostoevsky（Madison,Wis.,1998）,pp.51-72；Robert L.Jackson（ed.）,Twentieth-century Interpretations of Crime and Punishment（Engelwood Cliffs,1974）；Joseph Brodsky,‘The Power of the Elements’,in Less Than One（London,1986）,pp.157-63。關于《白癡》以及圣愚，請參閱S.Lesser,‘Saint&Sinner:Dostoevsky’s Idiot’,in Modern Fiction Studies,vol.4（1958）；Frank Seeley,‘The Enigma of Prince Myshkin’,in Old and New Essays on Tolstoy and Dostoevsky（Nottingham,1999）,pp.111-18。關于《作家日記》和陀思妥耶夫斯基復雜的民族主義立場，請參閱Gary Morson,The Boundaries of Genre:Dostoevsky’s Diary of a Writer and the Traditions of Literary Utopia（Austin,1981）；Hans Kohn,‘Dostoevsky and Danielevsky:Nationalist Messianism’,in E.J.Simmons（ed.）,Continuity and Change in Russian and Soviet Thought（Cambridge,1955）,pp.500-15。

關于契訶夫和托爾斯泰對宗教的態度，請分別參閱第三章和第四章的推薦閱讀。

第六章　成吉思汗的后裔

關于康定斯基，我要感謝Peg Weiss杰出的著作：Kandinsky and Old Russia.The Artsit as Ethnographer and Shaman（New Haven,1995）。Ulrik Beck-Malorney,Wassily Kandinsky,1866-1944:The Journey to Abstraction（London,1999）也予我不少裨益；以及Rose-Carol Washton Long,Kandinsky:The Development of an Abstract Style（Oxford,1980）。更多關于康定斯基與俄國的關系，請參閱John Bowlt and Rose-Carol Washton Long（eds.）,The Life of Vasilii Kandinsky in Russian Art:A Study of‘On the Spiritual in Art’（Newtonville,Mass.,1980）。康定斯基的部分論著有英譯本：Kenneth Lindsay and Peter Vergo（eds.）,Kandinsky:Complete Writings on Art,2 vols.（London,1982）（其中科米地區之旅的部分在vol.1,pp.886-98）。

關于歐亞地區薩滿教的內容，我推薦Ronald Hutton,Shamans:Siberian Spirituality and the Western Imagination（London,2001）。Hutton在書中探討了18和19世紀薩滿教的研究以及其他話題。更多請參考Gloria Flaherty,Shamanism and the Eighteenth Century（Princeton,1992）。

關于俄國與西伯利亞異教部落之間的沖突，請參閱Yuri Slezkine卓越的研究著作Arctic Mirrors:Russia and the Small Peoples of the North（Cornell,1994）。另外還有：Galya Diment and Yuri Slezkine（eds.）,Between Heaven and Hell:The Myth of Siberia in Russian Culture（New York,1993）；James Forsyth,A History of the People of Siberia:Russia’s North Asian Colony,1581-1990（Cambridge,1994）；Michael Khodarkvosky,‘Ignoble Savages and Unfaithful Subjects:Constructing Non-Christian Identities in Early Modern Russia’,in D.Brower and E.Lazzerini（eds.）,Russia’s Orient:Imperial Borderlands and Peoples,1700-1917（Bloomington,1997）。我還要感謝Mark Bassin,‘Expansion and Colonialism on the Eastern Frontier:Views of Russia and the Far East in Pre-Petrine Russia’，in Journal of Historical Geography,no.14（1988,pp.3-21）；‘Inventing Siberia:Visions of the Russia East in the Early Nineteenth Century’,American Historical Review,vol.96,no.3（1991）；‘Asia’,in Nicholas Rzhevsky（ed.）,The Cambridge Companion to Modern Russian Culture（Cambridge,1998）。

歐亞主義歷史學家George Vernadsky在The Mongols and Russia（New Haven,1953）中強調了蒙古對俄國的影響。同時推薦他的文章‘The Eurasian Nomads and Their Impact on Medieval Europe’,in Studii Medievali,series 3,vol.4（1963）。更多清晰的觀點請參考Charles Halperin,Russia and the Golden Horde（Bloomington,1985）。關于圣愚與吟游藝人，請參閱Eva Thompson,Understanding Russia:The Holy Fool in Russian Culture（Lanham,Mad.,1987）,Russell Zguta,Russian Minstrels:A History of the Skomorokhi（Pennsylvania,1978）。關于卡爾梅克人請參閱Michael Khodarkovsky,Where Two Worlds Met:The Russian State and the Kalmyk Nomads 1600-1771（Ithaca,1992）。俄國與中亞之間碰撞的其他方面請參考Emmanuel Sarkisyanz,‘Russian Conquest in Central Asia:Transformation and Acculturation’,in Wayne Vucinich（ed.）,Russia and Asia（Stanford,1972）；Seymour Becker,‘The Muslim East in Nineteenth-century Russian Popular Historiography’,in Central Asian Survey,vol.5（1986）,pp.25-47；Peter Weisensel,‘Russian Self-identification and Traveler’s Description of the Ottoman Empire in the First Half of the Nineteenth Century’，in Central Asian Survey,vol.10（1991）。

關于俄國人對于東方的看法，我要感謝Daniel Brower and Edward Lazzerini（eds.）,Russia’s Orient:Imperial Borderland and Peoples,1700-1917（Bloomington,1997）；Milan Hauner,What is Asia to Us?（London,1990）；以及Nicholas Riasanovsky,‘Asia Through Russian Eyes’，in Wayne Vucinich（ed.）,Russia and Asia（Stanford,1972）。關于俄國文學中對于東方的想象，我強烈推薦Susan Layton,Russian Literature and Empire:The Conquest of the Caucasus from Pushkin to Tolstoy（Cambridge,1994）。另外也可以參閱Robert Stacy,India in Russian Literature（Delhi,1985）。哥薩克的問題在Judith Kornblatt,The Cossack Hero in Russian Literature:A Study in Cultural Mythology（Madison,Wisc.,1992）有所探討。

斯塔索夫關于俄羅斯裝飾的論著選摘有英譯本：Vladimir Stasov,Russian Peasant Design Motifs for Needleworkers and Craftsmen（New York,1876）。關于民間傳說的部分請參閱William Clouston,Popular Tales and Fictions:Their Migration and Transformations,2 vols.（London,1987）。更多關于民間史詩的內容，請參閱Alex Alexander,Bylina and Fairy Tale:The Origins of Russian Heroic Poetry（The Hague,1973）；以及Felix Oinas and Stephen Soudakoff（eds.）,The Study of Russian Folklore（The Hague,1975）。

目前沒有關于列維坦的英文讀物。但關于韋列夏金可以參考Vhan Barooshian,V.V.Vereshchagin:Artist at War（Gainesville,Flo.,1993）。

關于勃洛克和象征主義，我要感謝Avril Pyman的杰作The Life of Aleksandr Blok,2 vols.（Oxford,1979-80）以及A History of Russian Symbolism（Cambridge,1994）。我還要感謝Stefani Hoffman,Scythianism:A Cultural Vision in Revolutionary Russia,Ph.D.diss（Columbia University,N.Y.,1975）。欲了解更多關于別雷的內容，我推薦Samuel Cioran,The Apocalyptic Symbolism of Andrei Bely（The Hague,1973）；John Elsworth,Andrey Bely:A Critical Study of His Novels（Cambridge,1983）；Vladimir Alexandrov,Andrei Bely:The Major Symbolist Fiction（Cambridge,Mass.,1985）；以及John Malmstad and Gerald Smith（eds.）,Andrey Bely:Spirit of Symbolism（Cornell,1987）。關于彼得堡，請參閱Magnus Ljunggren,The Dream of Rebirth:A Study of Andrej Belyj’s Novel Petersburg,Acta Universitatis Stockholmiensis’,Stockholm Studies in Russian Literature,no.15（Stockholm,1982）；以及Robert Mann,Andrei Bely’s Petersburg and the Cult of Dionysus（Lawrence,Kan.,1986）。我還推薦別雷《彼得堡》的譯注（Harmondsworth,1983,trans.Robert A.Maguire and John E.Malmstad）。關于索洛維約夫，我推薦Eugenia Gourvitch,Soloviev:The Manand the Prophet,trans.J.Deverill（Sussex,1992）。

Nicholas Riasanovsky,‘The Emergence of Eurasianism’,in Californian Slavic Studies,no.4（1967）,pp.39-72對歐亞運動有所探究。另外還有Charles Halperin,‘Russia and the Steppe:George Vernadsky and Eurasianism’,Forschungcn zur osteuropaischen Geschichte,no.36（1985）pp.55-194。尼古拉·特魯別茨柯依的作品選有英譯本：The Legacy of Genghiz Khan and Other Essays on Russia’s Identity,trans.Anatoly Liberman（Ann Arbor,1991）。

第七章　透過蘇維埃看俄羅斯

阿赫瑪托娃是幾本質量很高的傳記的主角：Roberta Reeder,Anna Akhmatova:Poet and Prophet（London,1995）；Amanda Haight,Anna Akhmatova:A Poetic Pilgrimage（Oxford,1979）；以及Jessie Davies,Anna of All The Russias:The Life of Anna Akhmatova（1889-1966）（Liverpool,1988）。關于她的優秀作品大部分都是回憶錄：Lydia Chukovskaya,The Akhmatova Journals（New York,1994）；Anatoly Nayman,Remembering Anna Akhmatova,trans.Wendy Rosslyn（London,1991）。Nadezhda Mandelstam,Hope Abandoned，trans.M.Hayward（London,1989）中對她的刻畫也占了很大比重。György Dalos,The Guest form the Future:Anna Akhmatova and Isaiah Berlin（London,1999）一書探討了她與Isaiah Berlin之間的友誼。關于阿赫瑪托娃的詩歌，請參閱David Wells,Anna Akhmatova:Her Poetry（Oxford,1996）；Susan Amert,In a Shattered Mirror:The Later Poetry of Anna Akhmatova（Amersham,1984）；以及Sharon Leiter,Akhmatova’s Petersburg（Cambridge,1983）。The Complete Poems of Anna Akhmatova,trans.J.Hemschemeyer,ed.R.Reeder（Edinburgh,1992）中有許多珍貴的筆記與資料。

關于蘇維埃烏托邦前衛藝術，相關的作品有很多。在概論方面，我推薦Richard Stites那本生動的Revolutionary Dream:Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution（Oxford,1989）。另外可參閱Victor Arwas,The Great Russian Utopia（London,1993）。John Bowlt and Olga Matich（eds.）,Laboratory of Dreams:The Russian Avant-garde and Cultural Experiment（Stanford,1996）中有許多有用的文章；同樣我還推薦Abbott Gleason,Peter Kenez and Richard Stites（eds.）,Bolshevik Culture:Experiment and Order in the Russian Revolution（Bloomington,1985）。

關于蘇聯公共宿舍工程我推薦一本非常出色的書籍：Victor Buchli,An Archaeology of Socialism（Oxford,1999）。另外請參閱兩篇文章：Milka Bliznakov,‘Soviet Housing during the Experimental Years,1918 to 1933’,Vladimir Paperny,‘Men,Women,and Living Space’,in William Brumfield and Blair A.Ruble（eds.）,Russian Housing in the Modern Age:Design and Social History（Cambridge,1993）,pp.85-148和pp.149-70。蘇維埃早期建筑史，讀者可進一步參考：William Brumfield（ed.）,Reshaping Russian Architecture:Western Technology,Utopian Dreams（Cambridge,1990）；Catherine Cooke,Russian Avant-garde:Theories of Art,Architecture and the City（London,1995），‘Beauty as a Route to“the Radiant Future”:Responses of Soviet Architecture’,in Journal of Design History,vol.10,no.2（1997）,pp.137-60；Frederick Starr,‘Visionary Town Planning during the Cultural Revolution’,in Sheila Fitzpatrick（ed.）,Cultural Revolution in Russia,1928-1931（Bloomington and London,1978）,pp.207-40；Sima Ingberman,ABC:International Constructivist Architecture,1922-1939（Cambridge,Mass.,1994）；以及Hugh Hudson,Blueprints and Blood:The Stalinization of Soviet Architecture,1919-1937（Princeton,1994）。

關于蘇維埃塑造的新人，請參閱Lynne Attwood and Catriona Kelly,‘Programmes for Identity:The“New Man”and the“New Woman”’，in Catriona Kelly and David Shepherd（eds.）,Constructing Russian Culture in the Age of Revolution（Oxford,1998）,pp.256-90。托洛茨基的相關作品可見于Problems of Everyday Life and Other Writings on Culture and Science（New York,1973）。布爾什維克主義者對心理分析很感興趣。關于這個話題可以參考Martin Miller,Freud and the Bolsheviks:Psychoanalysis in Imperial Russia and the Soviet Union（New Haven,1998），以及David Joravasky,Russian Psychology:A Critical History（Oxford,1989）。Svetlana Boym,Common Places:Mythologies of Everyday Life in Russia（Cambridge,Mass.,1994）是一本言之有物的精彩作品，講述了俄羅斯人和蘇維埃想要超越日常文化的迫切。

前衛藝術在20世紀二三十年代文化革命期間所扮演的角色是個復雜且具有爭議性的話題。近來一些歷史學家強調前衛藝術對社會主義現實主義發展的作用：Boris Groys,The Total Art of Stalinism,Avant-garde,Aesthetic Dictatorship and Beyond,trans.Charles Rougle（Princeton,1992）；Igor Golomshtock,Totalitarian Art,trans.Robert Chandler（London,1990）。另外一些人則把前衛藝術描繪成自由主義的同盟和新經濟政策的伙伴：David Elliot,New Worlds:Russian Art and Society,1900-1937（London,1986）；John Bowlt,The Russian Avant-garde:Theory and Criticism,1902-34（New York,1976）。

關于構成主義者，讀者應該先Christine Lodder那本精彩的著作入手：Russian Constructivism（New Haven,1983）。另外還有George Rickey,Constructivism:Origins and Evolution（New York,1995）；Richard Andrews et al.（eds.）,Art into Life:Russian Constructivism,1914-1932（New York,1990）；Alexander Lavrent’ev and John Bowlt,Varvara Stepanova:A Constructivist Life（London,1988）；John Milner,Vladimir Tatlin and the Russian Avant-garde（New Haven,1983）；Peter Noever（ed.）,Aleksandr M.Rodchenko,Vavara F.Stepanova:The Future is Our Only Goal（New York,1991）.Christine Kaier,The Russian Constructivist‘Object’and the Revolutionizing of Everyday Life,1921-1929,Ph.D.diss（Univ.of California,1995）也有助益。關于無產階級文化，最好的指導來自Lynn Mally,Culture of the Future:The Proletkult Movement in Revolutionary Russia（Berkeley,1990）。

關于蘇聯電影，我推薦Peter Kenez,Cinema and Soviet Society,1917-1953（Cambridge,1992）；Dmitry and Vladimir Shlapentokh,Soviet Cinematography,1918-1991:Ideological Conflict and Social Reality（New York,1993）；Richard Taylor and Ian Christie（eds.）,Inside the Film Factory:Russian and Soviet Cinema in Documents,1896-1939，trans.R.Taylor（Cambridge,Mass.,1988）；Richard Taylor,The Politics of the Soviet Cinema 1917-1929（Cambridge,1979）；Denise Youngblood,Movies for the Masses:Popular Cinema and Soviet Society in the 1920s（Cambridge,1992），以及同一作者的Soviet Cinema in the Silent Era,1917-35（Ann Arbor,1985）；Richard Taylor and Derek Spring（eds.）,Stalinism and Soviet Cinema（London,1993）。關于“電影眼睛派”，請進一步參閱Kino-Eye:The Writings of Dziga Vertov，ed.Annette Michelson,trans.Kenneth O’brien（Berkeley,1984）。同樣還有Kuleshov and Pudovkin,Lev Kuleshov on Film:Writings of Lev Kuleshov,trans.and ed.Ronaldo Levaco（Berkeley,1974）；Vsevolod Pudovkin,Film Technique and Film Acting，trans.I.Montagu（New York,1970）。關于愛森斯坦，有本非常好的作品：Ronaldo Bergan,Eisenstein:A Life in Conflict（London,1997）,以及對其歷史片的出色論著：Jason Goodwin,Eisenstein,Cinema and History（Urbana,1993）。另外我還推薦David Bordwell,The Cinema of Eisenstein（Cambridge,Mass.,1993）；Ian Christie and Richard Taylor（eds.）,Eisenstein Rediscovered（London,1993）；Jay Leyda and Zina Voynow,Eisenstein at Work（New York,1982），這本有些年頭了，但趣味仍不減當年。

關于梅耶荷德，最好的英文著作是Edward Braun,The Theatre of Meyerhold:Revolution and the Modern State（London,1986）；另外還有他編輯的Meyerhold on Theatre（London,1969）；Robert Leach,Vsevolod Meyerhold（Cambridge,1989）也很有用。關于他和生物力學這一更專門的話題，請務必參閱Alma Law and Mel Gordon,Meyerhold,Eisenstein and Biomechanics:Actor Training in Revolutionary Russia（Jefferson,N.C.,1996）。更多關于蘇聯前衛戲劇的內容，我推薦著名的蘇聯學者Konstantin Rudnitsky,Russian and Soviet Theatre:Tradition and Avant-garde,trans.R.Permar（London,1988）。此外還有：Lars Kleberg,Theatre as Action:Soviet Russian Avant-garde Aesthetics，trans.Charles Rougle（London,1993）；Nancy Van Norman Baer,Theatre in Revolution:Russian Avant-garde Stage Design 1913-1935（London,1991）。關于街頭藝術和露天劇場，我推薦Vladimir Tolstoi（ed.）,Street Art of the Revolution:Festivals and Celebrations in Russia 1918-33（London,1990），以及James von Geldern,Bolshevik Festivals,1917-1920（Berkeley,1993）。

關于肖斯塔科維奇的著作正不斷涌現。最新且最為準確的傳記是Laurel Fay,Shostakovich:A Life（Oxford,2000）。另外值得一讀的是Ian MacDonald,The New Shostakovich（London,1990）,盡管讀者可能會質疑這本書將肖斯塔科維奇塑造成了一名異見分子。David Fanning（ed.）,Shostakovich Studies（Cambridge,1995）中有一些重要的文章。另外還有Allan Ho and Dmitry Feofanov（eds.）,Shostakovich Reconsidered（London,1998）；以及Rosamund Bartlett（ed.）,Shostakovich in Context（Oxford,2000），尤其是其中Richard Taruskin那篇對肖氏生平及藝術細致解讀的文章‘Shostakovich and Us’。另外我還推薦一本學術專著：Esti Sheinberg,Irony,Satire,Parody and the Grotesque in Music of Shostakovich（Ashgate,2000）。Elizabeth Wilson,Shostakovich：A Life Remembered（London,1994）中包含了對這位作曲家的珍貴回憶。關于這個題材，Dmitri Sollertinsky and Liudmilla Sollertinsky,Pages from the Life of Dmitri Shostakovich，trans.G.Hobbs and C.Midgley（New York,1980），以及Story of a Friendship:The Letters of Dmitry Shostakovich to Isaak Glickman,1941-1975（Cornell,1997），我都從中受益良多。Solomon Volkov,Testimony:The Memoirs of Dmitry Shostakovich（New York,1979）是一本充滿爭議的作品，或許不一定代表肖斯塔科維奇自己真正的觀點。關于肖斯塔科維奇與電影，我主要受到以下作品的啟發：Tatiana Egorova,Soviet Film Music:An Historical Survey（Amsterdam,1997）。

關于馬雅可夫斯基的著作都有些久遠，而且關于他死亡的最新研究也還沒有英文版本。這些作品中我推薦：Victor Terras,Vladimir Mayakovsky（Boston,1983）；Edward Brown,Mayakovsky:A Poet in the Revolution（Princeton,1973）；Wilktor Woroszylski and Bolesaw Taborski,The Life Of Mayakovsky（London,1972）。關于馬雅可夫斯基與布里克夫婦的糾葛，更多請參閱Vahan Barooshian,Brik and Mayakovsky（New York,1978）以及Ann Charters and Samuel Charters,I Love:The Story of Vladimir Mayakovsky and Lili Brik（London,1979）。

關于蘇維埃諷刺文學，英語著作中沒有什么特別讓人滿意的。關于左琴科我想推薦：Gregory Carleton,The Politics of Reception:Critical Constructions of Mikhail Zoshchenko（Evanston,Ill.,1998）；Linda Scatton,Mikhail Zoshchenko:Evolution of a Writer（Cambridge,1993）；以及A.B.Murphy,Mikhail Zoshchenko:A Literary Profile（Oxford,1981）。關于布爾加科夫，請參閱Leslie Milne,Mikhail Bulgakov:A Critical Biography（Cambridge,1990）；Edythe Haber,Mikhail Bulgakov:The Early Years（Cambridge,1987）；以及Julie Curtiss,Bulgakov’s Last Decade:The Writer as a Hero（Cambridge,1987）。關于普拉東諾夫，請參閱Thomas Seifrid,Andrei Platonov:Uncertainties of Spirit（Cambridge,1992）；以及Joseph Brodsky,‘Catastrophes in the Air’，收錄在Less Than One（Harmondsworth,1986）。關于扎米亞京以及他對奧威爾《1984》的影響，我建議讀者進一步閱讀Gary Kern（ed.）,Zamyatin’s We:A Collection of Critical Essays（Ann Arbor,1988）；以及Robert Russel,Zamiatin’s We（Bristol,2000）。

將五年計劃看作“文化革命”的理論首見于Sheila Fitzpatrick（ed.）,Cultural Revolution in Russia,1928-1931（Bloomington,1978）。她的另外一部作品The Cultural Front:Power and Culture in Revolutionary Russia（Cornell,1992）也值得一讀。那一時期的文學政策，請參閱那本年代久遠卻并不過時的著作：Harriet Borland,Soviet Literary Theory and Practice during the First Five-year Plan,1928-1932（New York,1950）。關于20世紀二三十年代的更多內容，請閱讀Victor Erlich,Modernism and Revolution:Russian Literature in Transition（Cambridge,Mass.,1994）。Katerina Clark,The Soviet Novel:History as Ritual（Chicago,1981）是一本關于社會主義現實主義小說作為一種文學形式的優秀研究。這一題材其他的杰作還有：Abram Tertz,On Socialist Realism（New York,1960）；Nina Kolesnikoff and Walter Smyrniw（eds.）,Socialist Realism Revisited（Hamilton,1994）；Thomas Lahusen,How Life Writes the Book:Real Socialism and Socialist Realism in Stalin’s Russia（Cornell,1997）；以及Piotr Fast,Ideology,Aesthetics,Literary History:Socialist Realism and Its Others（New York,1999）。關于蘇維埃的閱讀習慣與大眾文化，我要感謝Jeffery Brooks,Thank You,Comrade Stalin!Soviet Public Culture from Revolution to Cold War（Princeton,2000）；以及Stephen Lovell,The Russian Reading Revolution:Print Culture in the Soviet and Post-Soviet Eras（London,2000）。關于俄國文學的蘇維埃化，有一本很不錯的作品：Maurice Friedberg,Russian Classics in Soviet Jackets（New York,1962）。欲了解更多普希金崇拜的內容，請參閱Marcus Levitt,Russian Literary Politics and the Pushkin Celebration of 1880（Cornell,1989）。我還推薦一本有著深刻洞見的作品，Vera Dunham,In Stalin’s Time:Middle-class Values in Soviet Fiction（Cambridge,1976）。

關于大恐怖時期的生活，最好的作品要數曼德爾施塔姆夫人的回憶錄：Hope Against Hope,trans.M.Hayward（London,1989）。關于曼德爾施塔姆，進一步請參閱：Clarence Brown,Mandelstam（Cambridge,1973）。Vitaly Shentalinsky,The KGB’s Literary Archive,trans.John Crowfoot（London,1995）中包含了許多克格勃檔案的有用資料。關于這一題材，研究大恐怖時期的著名歷史學家Robert Conquest有一本杰作：Tyrants and Typewriter:Communiqués in the Struggle for Truth（Lexington,Mass.,1989）。

關于戰爭年代有一本實用的論文集，Richard Stites（ed.）,Culture and Entertainment in Wartime Russia（Bloomington,1995）。關于普羅科菲耶夫，最佳的入門讀物是Daniel Jaffe,Sergey Prokofiev（London,1998）；或者Harlow Robinson,Sergei Prokofiev（London,1987）。我還從以下這些書中獲益良多：Izrael Nestyev,Prokofiev（Stanford,1960）；David Gutman,Prokofiev（London,1990）；以及Neil Minturn,The Music of Sergei Prokofiev（New Haven,1997）。

關于戰后俄國文化的輸出以及蘇聯政權，我推薦Iurii Elagin的回憶錄：Taming of the Arts（Tenafly,N.J.,1988）。關于少數民族音樂的俄羅斯化，我推薦M.Slobin（ed.）,Returning Culture:Musical Changes in Central and Eastern Europe（Durham,N.C.,1996）；Maria Frolova-Walker,‘National in Form,Socialist in Content:Musical Nation-building in the Soviet Republics’，in Journal of the American Musicological Society,vol.51,no.2（1998）,pp.331-50；T.C.Levin,‘Music in Modern Uzbekistan:The Convergence of Marxist Aesthetics and Central Asian Tradition’,in Asian Music,vol.12,no.1（1979）,pp.149-58。

關于格羅斯曼，以下作品值得一讀：John Garrard and Carol Garrard,The Bones of Berdichev:The Life and Fate of Vasily Grossman（New York,1996）；以及Frank Ellis,Vasiliy Grossman:The Genesis and Evolution of a Russian Heretic（Oxford,1994）。

關于帕斯捷爾納克，推薦大家從Christopher Barnes,Boris Pasternak:A Literary Biography,2 vols.（Cambridge,1989-98）讀起，不過Lazar Fleishman,Boris Pasternak:The Poet and His Politics（Cambridge,Mass.,1990）和Larissa Rudova,Understanding Boris Pasternak（Columbia,S.C.,1997）中信息量也很大。Peter Levi,Boris Pasternak（London 1991）在詩歌方面的論述非常出色。另外還有兩本回憶錄值得一讀：一本作者是他的兒子，Evgeny Pasternak,Boris Pasternak:The Tragic Years 1930-60，trans.Michael Duncan（London,1991）；另外一本作者是他長期的情人（也是他《日瓦戈醫生》中Lara的原型）：Olga Ivinskaya,A Capture of Time:My Years with Pasternak:The Memoirs of Olga Ivinskaya，trans.Max Hayward（London,1979）。

關于科幻小說，Rosalind Marsh,Soviet Science Fiction since Stalin:Science,Politics and Literature（London,1986）是本很好的作品。另外還有David Suvin,‘The Utopian Tradition of Russian Science Fiction’,in Modern Language Review,no.66（1971）,pp.138-51。關于后斯大林時代的電影，我要感謝Josephine Woll,Reel Images:Soviet Cinemas and the Thaw（London,2000）。欲了解更多關于塔可夫斯基的內容，我推薦Maya Turovskaya,Tarkovsky:Cinema as Poetry（London,1989）；Vida Johnson and Graham Petrie,The Films of Andrei Tarkovsky:A Visual Fugue（Bloomington,1992）；Mark Le Fanu,The Cinema of Andrei Tarkovsky（London,1987）；以及塔可夫斯基本人對于電影藝術的理解：Sculpting in Time:Reflections on the Cinema，trans.K.Hunter-Blair（Austin,1986）。

第八章　俄羅斯在海外

關于俄羅斯流亡群體，最權威的著作要數Mark Raeff,Russia Abroad:A Cultural History of the Russian Emigration,1919-1939（New York,1990）。提及在巴黎的俄羅斯人，Robert Johnston,New Mecca,New Babylon:Paris and the Russian Exiles,1920-1945（Montreal,1988）是本不錯的作品。關于在柏林的俄羅斯人，請參閱Robert Williams,Culture in Exile:Russian Emigrés in Germany,1881-1941（Ithaca,1972）。此外還有一本必讀的精彩著作，即Nina Berberova的回憶錄The Italics Are Mine，trans.Philippe Radley（London,1991）；Ivan Bunin:From the Other Shore,1920-1933:A Portrait from Letters,Diaries and Fiction，ed.T.Marullo（Chicago,1995）相比要遜色一些，但仍值得一讀。Michael Glenny and Norman Stone（eds.）,The Other Russia:The Experience of Exile（London,1990）是一本非常有用的回憶錄集子。

關于茨維塔耶娃，可以先從Maria Razumovsky,Maria Tsvetaeva:A Critical Biography，trans.A.Gibson（Newcastle,1992）讀起；或者Lily Feiler,Maria Tsvetaeva:The Double Beat of Heaven and Hell（Durham,N.C.,1994）。另外三本也值得一讀：Viktoria Schweitzer,Tsvetaeva，trans.Robert Chandler and H.T.Willetts（London,1992）；Elaine Feistein,Maria Tsvetaeva（London,1989）；以及Simon Karlinsky,Marina Tsvetaeva:The Woman,Her World and Her Poetry（Cambridge,1985）。Joseph Brodsky對于她的詩歌有著獨到的見解，參見‘Footnote to a Poem’,in Less Than One:Selected Essays（London,1986）,pp.195-261。對于她詩歌更多細致的研究，請參閱Michael Makin,Marina Tsvetaeva:Poetics of Appropriation（Oxford,1993）。

關于拉赫瑪尼諾夫，我推薦：Geoffrey Norris,Rachmaninoff（Oxford,2000）；Barrie Martyn,Rachmaninov:Composer,Pianist,Conductor（London,1990）；Julian Haylock,Sergei Rakhmaninov:An Essential Guide to His Life and Works（London,1996）；Sergei Bertensson and Jay Leyda,Sergei Rachmaninoff（London,1965）；以及蘇聯的經典敘述：Nikolai Bazhanov,Rachmaninov,trans.A.Bromfield（Moscow,1983）。

關于納博科夫有本很不錯的傳記：Brian Boyd,Nabokov:The Russian Years（London,1990）；以及Nobokov:The American Years（London,1992）。另外我還推薦Neil Cornwell,Vladimir Nabokov（Plymouth,1999）。Vladimir Alexandrov,The Garland Companion to Vladimir Nabokov（New York,1995）是一本珍貴且涵蓋面極廣的論文集。The Nabokov-Wilson Letters:1940-71,ed.Simon Karlinsky（New York,1980）也非常值得一看。我還要感謝可讀性極高的Stacy Schiff,Vera（Mrs Vladimir Nabokov）（New York,1999）。但任何作品都不能取代納博科夫本人的回憶錄Speak,Memory:An Autobiography Revisited（Harmondsworth,1969）。

# 譯名對照表

A

A.K.切爾科娃，A.K.Chertkova

A.拉維尼翁，A.Lavignon

A.P.達維多夫，A.P.Davydov

A.S.蘇沃林，A.S.Suvorin

A.S.謝爾巴科夫，Aleksandr Sergueyevich Shcherbakov

阿卜杜拉·瑪爾蒂巴耶夫，Abdilas Maldybaev

阿布拉姆采沃，Abramtsevo

《阿爾罕布拉的傳說》，The Legends of the Alhambra

阿波隆·邁科夫，Apollon Maikov

阿波羅·格里高列耶夫，Apollon Grigoriev

《阿波羅：繆斯之主》，Apollon Musagete

阿波利納里·格拉夫斯基，Apollinary Goravsky

阿法納謝夫，Alexander Nikolayevich Afanasyev

阿爾弗雷德·布魯諾，Alfred Bruneau

阿爾弗雷德·施尼特凱，Alfred Schnittke

阿爾加羅蒂伯爵，Count Francesco Algarotti

阿爾卡季·巴希洛夫，Arkady Bashilov

阿爾瑪·馬勒，Alma Mahler

阿爾謝尼·塔可夫斯基，Arseny Tarkovsky

阿赫瑪托娃，Anna Akhmatova

阿克薩科夫家族，the Aksakovs

阿拉克切耶夫將軍，General Aleksei Arakcheev

阿拉姆·哈恰圖良，Aram Khachaturian

阿列克謝·加斯杰夫，Aleksei Gastev

阿列克謝·霍米亞科夫，Aleksei Khomiakov

阿列克謝·韋涅齊阿諾夫，Alexei Venetsianov

阿梅代奧·莫迪利亞尼，Amedeo Modigliani

《阿密德之亭》，Le Pavillon d'armide

阿穆爾，Amur

阿姆夫羅西長老，elder Amvrosy

《阿紐塔》，Anyuta

阿納托利·利亞多夫Anatoly Lyadov

阿納托利·盧那察爾斯基，Anatoly Lunacharsky

阿納托利·韋列夏金，Anatoly Vereshchagin

阿斯塔波沃，Astapovo

阿斯特拉罕，Astrakhan

《愛的力量》，La Forza dell’amore

艾蒂安——莫里斯·法爾科內,Étienne-Maurice Falconet

愛迪生·杰尼索夫，Edison Denisov

艾爾米塔什博物館，Hermitage

埃里希·瑪利亞·雷馬克，Erich Maria Remarque

愛彌爾·雅克·達爾克羅茲，Emile Jacques Dalcroze

艾薩克·列維坦，Isaak Levitan

安東尼奧·薩契尼，Antonio Sacchini

安德烈·別雷，Andrei Bely

安德烈·格雷特里，Andre Gretry

安德烈·紀德，Andre Gide

安德烈·盧布廖夫，Andrei Rublev

安德烈·馬特維耶夫，Andrei Matveev

安德烈·普拉東諾夫，Andrei Platonov

安德烈·日丹諾夫，Andrei Zhdanov

安德烈·塔可夫斯基，Andrei Tarkovsky

安德烈·西亞尼夫斯基，Andrei Sinyavsky

安東·魯賓斯坦，Anton Rubinstein

安季奧奇·康捷米爾公爵，Prince Antioch Kantemir

安娜·巴甫洛娃，Anna Pavlova

安娜·勒隆，Anna Lelong

安娜·帕夫洛夫娜，Anna Pavlovna

安娜·特斯科娃，Anna Teskova

安娜·伊祖姆多娃，Anna Izumudrova

《安涅塔與留本》，Annette et Lubin

埃爾·利西茨基，El Lissitzky

奧多耶夫斯基，Alexander Ivanovich Odoevsky

奧爾加·博爾格里茨，Olga Berggolts

奧爾加·弗洛依登貝格，Olga Freidenberg

奧爾加·克尼佩爾，Olga Knipper

奧爾洛夫家族，the Orlovs

奧夫欽尼科夫，Vladimir Ovchinnikov

奧古斯都·德·蒙弗朗，Auguste de Montferrand

奧雷斯特·基普連斯基，Orest Kiprensky

奧列斯特·索莫夫，Orest Somov

奧洛維亞尼什尼科夫家族，the Olovyanishnikovs

奧普京修道院，Optina Pustyn

奧斯特洛夫斯基，Nikolai Ostrovsky

奧斯蒂亞克人，Ostiaks

奧斯坦基諾，Ostankino

奧塔·埃索里亞尼，Otar Ioseliani

奧西普·布里克，Osip Brik

B

巴別爾，Isaac Emmanuilovich Babel

巴爾松納肖像畫，parsuny

巴爾托洛梅奧·拉斯特雷利，Francesco Bartolomeo Rastrelli

巴拉基列夫，Mily Alexeyevich Balakirev

巴拉滕斯基，Yevgeny Abramovich Baratynsky

巴什基爾人，Bashkir tribes

巴斯特·基頓，Buster Keaton

巴托克，Bela Bartok

白湖，Belo Ozero

《白騎士》，Pale Horseman

《白嘴鴉回來了》，The Rooks Have Returned

鮑里斯·巴爾涅特，Boris Barnet

鮑里斯·戈東諾夫，Boris Godunov

鮑里斯·帕斯捷爾納克，Boris Pasternak

鮑里斯·舍列梅捷夫，Boris Sheremetev

鮑里斯·舒米亞茨基，Boris Shumyatsky

鮑里斯·亞倫森，Boris Aronson

鮑里斯和格列布（圣徒），Boris and Gleb

保羅·波烈，Paul Poiret

鮑羅丁，Alexander Porfiryevich Borodin

《波謝洪尼耶遺風》，Old Days in Poshekhonie

博特金家族，the Botkins

貝蓓洛娃，Nina Berberova

貝爾博欣娜公爵夫人，Princes Bebolsina

貝爾格，Alban Maria Johannes Berg

貝倫代伊宮，Berendei’s palace

貝內特，horace Vernet

貝托爾特·布萊希特，Bertolt Brecht

本杰明·派特森，Benjamin Pattersen

本杰明·貢斯當，Benjamin Constant

《本世紀的掠奪者》，Predatory Things of the Century

彼爾姆的斯特凡，Stephen of Perm

《彼得大帝的黑人》，The Negro of Peter the Great

彼得·基列耶夫斯基，Pyotr Kireevsky

彼得·科舒卡洛夫，Pyotr Koshkarov

彼得·拉夫羅夫，Pyotr Lavrov

彼得·普拉維利希科夫，Pyotr Plavilshikov

彼得·恰達耶夫，Pyotr Chaadayev

彼得·司徒盧威，Pyotr struve

彼得·斯托雷平，Pyotr Stolypin

彼得堡音樂學院，Petersburg Conservatory

彼得羅夫-沃特金，Kuzma Petrov Vodkin

比利賓，Ivan Yakovlevich Bilibin

別列佐夫斯基，Maksym Berezovsky

波格丹諾夫，Alexander Bogdanov

波戈金，Mikhail Pogodin

柏遼茲，Hector Louis Berlioz

波將金公爵，Prince Grigory Aleksandrovich Potemkin

波列諾夫，Vasiliy Polenov

波列諾娃，Yelena Dmitrievna Polenova

波特金（詩人），Petr Petrovich Potemkin

布爾柳克，David Davidovich Burliuk

布哈林，Nikolai Ivanovich Bukharin

布羅德尼茨基家族，the Brodnitskys

布利尼薄餅，bliny

布里亞特人，the Buriats

布留索夫，Valery Yakovlevich Bryusov

布魯姆斯伯里派，the Bloomsbury set

布斯拉耶夫（民俗學者），Fedor Ivanovich Buslaev

白菜湯，shchi

“不設限藝術劇院”，the Accessible Arts Theatre

C

《草原的母馬》，Mare of the Steppes

策扎爾·居伊，César Antonovich Cui

《城市與鄉村》，Stolitsa i usad’ba

《從街道到街道》，From Street into Street

《從圣彼得堡到莫斯科的旅程》，Journey from St Petersburg to Moscow

《聰明誤》，Woe from Wit

楚科夫斯基，Korney Ivanovich Chukovsky

楚瓦什人，the Chuvash

D

D.N.阿努欽，D.N.Anuchin

D.W.格里菲斯，David Llewelyn Wark Griffith

《大俄羅斯民樂集——民間的和聲》，Peasant Songs of Great Russia as They Are in the Folk’s Harmonization

《大雷雨》，The Storm

《達爾俄語詞典》，Dahl’s Russian Dictionary

達尼伊爾·格拉寧，Daniel Granin

大衛·奧伊斯特拉赫，David Oistrakh

達什科娃公爵夫人，Princess Dashkova

達維多夫家族，the Davydovs

丹尼斯·達維多夫，Denis Davydov

丹尼斯·馮維辛，Denis Ivanovich Fonvizin

《當代年鑒》，Sovremenny zapiski

德·古斯丁，Marquis de Custine

德米多夫家族，the Demidovs

德米特里·博爾特尼揚斯基，Dmitry Bortnyansky

德米特里·波扎爾斯基，Dmitry Pozharsky

德米特里·頓斯科伊，Dmitry Donskoi

德米特里·費洛索福夫，Dmitry Filosofov

德米特里·富爾馬諾夫，Dmitry Furmanov

德米特里·利哈喬夫，Dmitry Likhachev

德米特里·斯韋別耶夫，Dmitry Sverbeyev

德米特里·韋涅齊阿諾夫，Dimtry Venevitanov

德米特里·澤萊寧，Dmitry Zelenin

德文郡公爵的查茨沃斯莊園，the Devonshires at Chatsworth

地方自治委員會，zemstvos

《狄康卡近鄉夜話》，Evenings on a Farm Near Dikanka

《東方出埃及記》，Exodus to the East

多布任斯基，Mstislav Dobuzhinsky

《多彩多姿的生活》，A Motley Life

多爾戈魯科夫公爵，Prince Dolgorukov

E

《俄斐國之旅》，Journey to the Land of Ophir

《俄國歌曲四首》，Four Russian Songs

《俄羅斯民間歌曲集》，Collection of Russian Folk Songs

《俄羅斯英雄歌謠起源》（斯塔索夫），Origins of he Russian Byliny

俄羅斯芭蕾舞團，Ballets Russes

《俄羅斯故事》，Russian Tales

《俄羅斯迷信故事集》，ABC of Russian Superstitions

《俄羅斯世界報》，Russian World

《俄羅斯偉大作家名錄》，Pantheon of Russian Writers

F

F.F.維格爾，F.F.Vigel

法爾科內，Étienne Maurice Falconet

法爾孔奈，Etienne-Maurice Falconet

法貝熱工作室，Fabergéworkshop

《法國信使報》，Mercure de France

凡·戴克，Van Dyck

《泛蒙主義》，Pan-Mongolism

費奧多爾·阿布拉莫夫，Fedor Abramov

費奧多羅夫村，Fedorov village

菲德爾·布呂尼，Fidel Bruni

費多·格林卡，Fedor Glinka

費多爾·布斯拉耶夫，Fedor Buslaev

費多爾·格拉特科夫，Fedor Gladkov

費多爾·索恩采夫，Fedor Solntsev

費多爾·舍赫捷利，Fedor Shekhtel

費多爾·瓦西列夫，Fedor Vasilev

費爾南德·克羅梅蘭克，Fernand Crommelynck

菲拉雷特神父，Father Filaret

芬蘭——烏戈爾部落，Finno-Ugric tribes

弗吉尼亞·伍爾芙，Virginia Woolf

弗拉基米爾·科納舍維奇，Vladimir Konashevich

弗拉基米爾·奧多耶夫斯基，Vladimir Odoevsky

弗拉基米爾·奧爾洛夫，Vladimir Orlov

弗拉基米爾·費耶，Vladimir Fere

弗拉基米爾·弗拉索夫，Vladimir Vlasov

弗拉基米爾·施泰格爾男爵，Baron Vladimir Steigel

弗拉基米爾·霍達謝維奇，Vladimir Khodasevich

弗拉基米爾·基里洛夫，Vladimir Kirillov

弗拉基米爾·吉利亞洛夫斯基，Vladimir Giliarovsky

弗拉基米爾·加爾申，Vladimir Garshin

弗拉基米爾·拉曼斯，Vladimir Lamansky

弗拉基米爾·拉耶夫斯基，Vladimir Raevsky

弗拉基米爾·盧金，Vladimir Lukin

弗拉基米爾·涅米羅維奇——丹琴科，Vladimir Nemirovich-Danchenko

弗拉基米爾·馬雅可夫斯基，Vladimir Mayakovsky

弗拉基米爾·舍爾武德，Vladimir Shervud

弗拉基米爾·斯塔索夫，Vladimir Stasov

弗拉基米爾·索洛維耶夫，Vladimir Soloviev

弗拉基米爾·塔特林，Vladimir Tatlin

弗拉基米爾·希列伊科，Vladimir Shileiko

弗拉基米爾·亞歷山德羅維奇大公，the Grand Duke Vladimir Alexandrovich

弗朗切斯科·阿拉亞，Francesco Araia

弗朗索瓦·德爾薩特，Francois Delsarte

弗里德里希·謝林，Friedrich Schelling

弗魯貝爾，Mikhail Aleksandrovich Vrubel

弗謝沃洛德·梅耶荷德，Vsevolod Meyerhold

弗謝沃洛德·普多夫金，Vsevolod Pudovkin

福特納姆和瑪森百貨，Fortnum and Mason

福金，Michel Fokine

G

岡察洛夫家族，the Goncharovs

岡察洛娃，Natalia Goncharova

格奧爾格·格洛特，Georg Grot

戈蒂耶，Théophile Gautier

戈利岑公爵，Prince Golitsyn

戈列尼謝夫——庫圖佐夫伯爵，Arseny Golenishchev-Kutuzov

格奧爾基·馬科戈年科，Georgy Makogonenko

格奧爾基·伊凡諾夫，Georgy Ivanov

格列博沃，Glebovo

格拉祖諾夫，Alexander Glazunov

格里高利·奧特列皮耶夫，Grigory Otrepev

格里戈里·科津采夫，Grigory Kozintsev

格里高列·索羅卡，Grigory Soroka

葛麗泰·嘉寶，Greta Garbo

格林卡，Mikhail Glinka

格列布·烏斯賓斯基，Gleb Uspensky

根納季·羅日杰斯特文斯基，Gennady Rozhdestvensky

格涅季奇，Nikolay Ivanovich Gnedich

《哥薩克的帽子》，Cossack Hat

根忒木爾，Gantimur

《古爾薩拉》，Gulsara

古契柯夫家族，the Guchkovs

古斯塔夫·克魯特西斯，Gustav Klutsis

《關于〈戰爭與和平〉》，“A Few Words on War and Peace”

H

H.G.威爾斯，H.G.Wells

《哈利梵薩》，Harivansa

《海爾達馬其》，Haïdamaki

海菲茲，Jascha Heifetz

赫爾曼·黑塞，Hermann Hesse

赫拉斯科夫，Mikhail Matveyevich Kheraskov

紅菜湯，borshcht

《紅星報》，Krasnaia zvezdá

華盛頓·歐文，Washington Irving

皇村，Tsarskoe Selo

皇家美術學院，Imperial Academy of Arts

《混亂時代》，The Time of Troubles

霍洛維茨，Vladimir Horowitz

霍宛斯基親王，Prince Ivan Andreyevich Khovansky

《霍宛斯基黨人之亂》，Khovanshchina

I

I.S.貝利欽，I.S.Belliutsin

I.P.巴甫洛夫，Ivan Petrovich Pavlov

J

吉洪·赫連尼科夫，Tikhon Khrennikov

吉加·維爾托夫，Dziga Vertov

《嫉妒》，Green with Jealousy

季娜依達·吉皮烏斯，Zinaida Gippius

季娜伊達·沃爾孔斯基，Zinaida Volkonsky

季諾維也夫，Grigory Yevseevich Zinoviev

《祭獻》，The Sacre

杰爾查文Gavrila Romanovich Derzhavin

杰利維格，Baron Anton Antonovich Delvig

杰米揚·別德內依，Demian Bedny

《金雞》，Le Coq d’Or

舊禮儀派，Old Believers

救世主大教堂，Cathedral of Christ the Saviour

《劇院情史》，Black Snow

《舉止帶來的不幸》，Misfortune from a Carriage

K

卡爾·布留洛夫，Karl Bruillov

卡爾·拉狄克，Karl Radek

卡爾·涅謝爾羅迭伯爵，Count Karl Nesselrode

《卡佳·卡巴諾娃》，Katja Kabanova

卡佳·特魯別茨科伊，Katya Trubetskoi

卡捷寧（詩人），Pavel Aleksandrovich Katenin

《卡蘭德羅》，Calandro

《卡勒瓦拉》（芬蘭民族史詩），Kalevala

卡盧加省，Kaluga

喀山，Kazan

卡特林諾·卡沃斯，Catterino Cavos

卡西切，Kashchei

考夫曼將軍（俄土戰爭），Konstantin Petrovich von Kaufman

《可愛的薩維什娜》，Darling Savishna

克拉拉·蔡特金，Klara Zetkin

柯勒喬，Antonio Allegri da Correggio

科羅緬斯克，Kolomenskoe

科斯捷涅茨基將軍，General Kostenetsky

科瓦列夫斯基家族，the Kovalevskys

科澤利斯克市，Kozelsk

康定斯基，Wassily Kandinsky

《慷慨的烏龜》，Magnanimous Cuckold

庫斯科沃，Kuskovo

《庫斯科沃的船夫》，The Boatman from Kuskovo

康斯坦丁·阿克薩科夫，Konstantin Sergeyevich Aksakov

康斯坦丁·巴爾蒙特，Konstantin Balmont

康斯坦丁·巴秋什科夫，Konstantin Batiushkov

康斯坦丁·波貝多諾斯切夫，Konstantin Pobedonostsev

康斯坦丁·柯羅文，Konstantin Korovin

康斯坦丁·斯坦尼斯拉夫斯基，Konstantin Stanislavsky

康斯坦丁·托恩，Constantin Ton

科克托，Jean Cocteau

克拉斯諾亞爾斯克，Krasnoyarsk

克雷洛夫，Ivan Andreyevich Krylov

《科丘別伊》，Kochubei

庫爾貝，Gustave Courbet

庫里科沃，Kulikovo

庫勒貝卡，kulebeika

庫茵芝，Arkhip Kuinji

庫茲馬·米寧，Kuzma Minin

夸倫吉，Giacomo Quarenghi

L

拉赫瑪尼諾夫，Sergei Vasilievich Rachmaninov

拉赫莫諾夫伯爵，Count Rakhmanov

拉里奧諾夫，Mikhail Larionov

拉斯普京，Grigori Rasputin

拉威爾，Joseph-Maurice Ravel

《拉辛起義》，The Revolt of Stenka Razin

拉祖莫夫斯基伯爵，Count Razumovsky

萊昂·巴克斯特，Leon Bakst

萊奧尼德·烏斯賓斯基，Leonid Ouspensky

《萊奧尼德長老生平》，The Life of the Elder Leonid

萊因霍爾德·格里埃爾，Reinhold Gliere

“藍玫瑰”畫派，Blue Rose

勒·柯布西耶，Le Corbusier

雷列耶夫，Kondratiy Ryleev

雷米佐夫，Aleksey Remizov

雷內·克萊爾，RenéClair

雷亞夫斯卡婭，Raevskaya

里奧思·雅納切克，LeošJanáček

理查德·塔魯斯金，Richard Taruskin

利季婭·丘科夫斯卡婭，Lydia Chukovskaya

莉莉·布里克，Lily Brik

《黎明》，Nakanune

利翁·福伊希特萬格，Lion Feuchtwanger

李沃夫親王（第一屆臨時政府總理），Prince Georgy Yevgenyevich Lvov

里亞布申斯基家族，the Riabushinskys

連圖洛夫，Aristarkh Lentulov

列昂尼德·帕斯捷爾納克，Leonid Pasternak

列昂尼德·塔拉烏別爾格，Leonid Trauberg

列昂尼多夫，Leonidov

列夫·卡爾沙文，Lev Karsavin

列夫·庫里肖夫，Lev Kuleshov

列夫·伊斯梅洛夫，Lev Izmailov

列夫申，Vasily Levshin

列斯科夫，Nikolai Semyonovich Leskov

列文公爵（芭蕾），Prince Peter Lieven

《林魔》，Wood Demon

柳博芙·波波娃，Liubov Popova

《六篇集》，From Six Books

盧比揚卡廣場，Lubianka Square

《路標》，Vekhi

倫道夫·丘吉爾，Randolph Frederick Edward Spencer-Churchill

羅曼·古爾，Roman Gul

羅曼·羅蘭，Romain Rolland

羅曼·雅各布森，Roman Jakobson

羅伯特·克拉夫特，Robert Craft

羅蒙諾索夫，Mikhail Vasilevich Lomonosov

羅斯特洛波維奇，Mstislav Leopoldovich Rostropovich

羅斯托普欽伯爵，Count Rostopchin

羅扎利婭·考夫曼，Rozalia Kaufman

洛馬斯（民粹主義者），Romas

M

M.A.卡斯特倫，M.A.Castren

M.I.馬克哈耶夫，Mikhail Ivanovich Makhaev

瑪蒂爾達·克謝辛斯卡，Mathilde Kshesinskaya

馬蒂尼神父，Padre Giovanni Battista Martini

瑪喀里神父，Father Makary

馬卡洛夫（俄日戰爭海軍上將），Admiral Stepan Osipovich Makarov

馬克·安托科利斯基，Mark Matveyevich Antokolsky

馬克·夏加爾，Marc Chagall

馬克斯·萊因哈特，Max Reinhardt

馬克西米利安·斯坦貝格，Maximilian Steinberg

馬克西姆·佩什科夫，Maxim Peshkov

瑪麗·瓦利，Marie Varley

瑪麗亞·阿布拉莫娃,Maria Abramova

瑪麗亞·里姆斯基-科薩科夫，Maria Rimsky-Korsakov

瑪麗亞·尼科樂娃，Maria Nikoleva

瑪利亞·契倪什娃公爵夫人，Princess Maria Tenisheva

瑪麗亞·雅昆茨科娃，Maria Yakunchikova

瑪麗亞·雅昆茨科娃，Maria Yakunchikova

瑪麗亞·尤金娜，Maria Yudina

馬克西姆·別列佐夫斯基，Maxim Berezovsky

馬列維奇，Kazimir Malevich

瑪琳娜·茨維塔耶娃，Marina Tsvetaeva

馬薩里克，TomášGarrigue Masaryk

馬特維·卡扎科夫，Matvei Kazakov

馬辛，Leonide Massine

邁克爾·梅德克斯，Michael Meddox

曼德爾施塔姆，Osip Mandelstam

梅利霍沃，Melikhovo

梅列日可夫斯基，Dmitry Merezhkovsky

梅耶荷德，Vsevolod Meyerhold

梅茲利亞科夫，Aleksey Merzlyakov

密茨凱維奇，Adam Mickiewicz

米哈伊洛夫，Mikhailovskoe

米哈伊爾·阿夫拉莫夫，Mikhail Avramov

米哈伊爾·奧爾洛夫，Mikhail Orlov

米哈伊爾·彼得拉舍夫斯基，Mikhail Petrashevsky

米哈伊爾·波戈金，Mikhail Pogodin

米哈伊爾·布爾加科夫，Mikhail Bulgakov

米哈伊爾·考夫曼，Mikhail Kaufman

米哈伊爾·盧寧，Mikhail Lunin

米哈伊爾·羅姆，Mikhail Romm

米哈伊爾·庫圖佐夫，Mikhail Kutuzov

米哈伊爾·庫茲明，Mikhail Kuzmin

米哈伊爾·米科申，Mikhail Mikeshin

米哈伊爾·涅斯捷羅夫，Mikhail Nesterov

米哈伊爾·切爾尼戈夫斯基，Mikhail Chernigovsky

米哈伊爾·薩爾蒂科夫——謝德林，Mikhail Saltykov-Shchedrin

米哈伊爾·斯佩蘭斯基，Mikhail Speransky

米哈伊爾·澤爾諾夫，Mikhail Zernov

米哈伊爾·左琴科，Mikhail Mikhailovich Zoshchenko

米勒，Jean-François Millet

米留科夫（臨時政府外交部長），Pavel Nikolayevich Milyukov

莫杰斯特·穆索爾斯基，Modest Mussorgsky

莫伊謝伊·金茲伯格，Moisei Ginzburg

穆辛——普希金伯爵，Count Musin-Pushkin

《沐浴的赤兔馬》，Bathing of a Red Horse

N

N.A.里姆斯基——科薩科夫，Nikolai Andreyevich Rimsky-Korsakov

N.I.格列奇，N.I.Grech

N.I.納杰日金，N.I.Nadezdin

N.I.維謝洛夫斯基，N.I.Veselovsky

N.S.特魯別茨柯依，N.S.Trubetskoi

娜杰日達，Nadezhda Yakovlevna Mandelstam

納迪婭·布朗熱，Nadia Boulanger

《納尼娜》，Nanine

娜塔莉亞·薩蒂娜，Natalia Satina

納曉金家族，the Nashchokins

《南歐文學》，De la littérature du Midi de I’Europe

內森·米爾斯坦，Nathan Milstein

內塔·皮科克，Netta Peacock

尼爾·索爾斯基（修士），Nil Sorsky

尼古拉·阿爾古諾夫，Nikolai Argunov

尼古拉·阿謝耶夫，Nikolai Aseev

尼古拉·別爾嘉耶夫，Nikolai Berdyaev

尼古拉·車爾尼雪夫斯基，Nikolai Chernyshevsky

尼古拉·杜勃羅留波夫，Nikolai Dobroliubov

尼古拉·古米廖夫，Nikolai Gumilev

尼古拉·卡拉姆津，Nikolai Karamzin

尼古拉·科斯托馬羅夫，Nikolai Kostomarov

尼古拉·利沃夫，Nikolai Lvov

尼古拉·里亞布申斯基，Nikolai Riabushinsky

尼古拉·馬爾，Niko Marr

尼古拉·米哈伊洛夫斯基，Nikolai Mikhailovsky

尼古拉·諾維科夫，Nikolai Novikov

尼古拉·普寧，NiKolai Punin

尼古拉·普熱瓦利斯基，Nikolai Przhevalsky

尼古拉·沙季洛夫，Nikolai Shatilov

尼古拉·屠格涅夫，Nikolai Turgenev

尼古拉·亞齊科夫，Nikolai Yazykov

尼古拉斯·廖里赫，Nicholas Roerich

尼基查·帕寧伯爵，Count Nikitza Panin

尼基塔·穆拉維約夫，Nikita Muraviev

尼金斯基，Vatslav Nijinsky

尼古拉·切列普寧，Nikolai Cherepnin

尼任斯卡，Bronislava Nijinska

妮涅特·德瓦洛，Ninete de Valois

諾夫哥羅德，Novgorod

諾沃德維奇修道院，Novodeviche convent

尼康改革，Nikonian Church reforms

涅克拉索夫，Nikolay Alexeyevich Nekrasov

O

《歐洲之夜》，European Nights

P

帕夫利克·莫羅佐夫，Pavlik Morozov

帕拉迪奧式，palladian

帕維爾·安年科夫，Pavel Annenkov

帕維爾·奧夫欽尼科夫，Pavel Ovchinnikov

帕維爾·雷布尼科夫，Pavel Rybnikov

帕維爾·列別杰夫——波利揚斯基，Pavel Lebedev-Poliansky

帕維爾·蘇馬羅科夫，Pavel Sumarokov

帕維爾·特列季亞科夫，Pavel Tretiakov

帕維爾·謝苗諾夫，Pavel Semenov

帕維爾·伊凡諾維奇·彼斯捷爾上校，Colonel Pavel Ivanovich Pestel

派西神父，Paissy Velichkovsky

佩爾戈萊西，Giovanni Battista Draghi

皮阿斯特，Vladimir Piast

皮埃爾·索夫琴斯基，Pierre Souvchinsky

皮利尼亞克，Boris Pilnyak

皮亞季戈爾斯克，Pyatigorsk

《貧農報》，Krestianskaia bednota

普拉斯科維婭（舍列梅捷夫伯爵夫人），Countess Praskovya Sheremeteva.

普朗克，Francis Jean Marcel Poulenc

普列奧勃拉任斯基近衛團，Preobrazhensky Guards

普列奧勃拉任斯基軍團，the Preobrazhensky Regiment

普羅科菲耶夫，Sergei Sergeyevich Prokofiev

普羅科皮·杰米多夫，Prokopy Demidov

普斯科夫，Pskov

Q

“奇奇莫拉”，kikimora

契切林家族，Chicherins

《恰爾德·哈羅爾德》，Childe Harold

喬瓦尼·里斯托利，Giovanni Ristori

喬萬尼·帕伊謝洛，Giovanni Paisiello

喬治·道，George Dawe

喬治·范倫斯基，George Vernadsky

喬治·弗洛羅夫斯基，George Florovsky

喬治·蓋爾維努斯，Georg Gervinus

喬治·蕭伯納，George Bernard Shaw

《親愛的薩維什納》，Darling Savishna

《青年近衛軍》，Molodaia gvardiia

《青銅騎士》，The Bronze Horseman:A Petersburg Tale

丘克羅夫，M.Chulkov

丘特切夫家族，Tiutchevs

丘特切夫，Fyodor Tyutchev

R

《人民議會》，Veche

茹科夫斯基，Vasily Andreyevich Zhukovsky

儒勒·凡爾納，Jules Gabriel Verne

S

《薩德科》，Sadko

薩爾特科夫家族，the Saltykovs

薩夫拉索夫，Alexei Kondratyevich Savrasov

《薩姆奈特人的婚姻》，Les Mariages Samnites

薩瓦·馬蒙托夫，Savva Mamontov

薩瓦·莫羅佐夫，Savva Morozov

薩瓦·切瓦金斯基，Sawa Chevakinsky

薩維斯基（歐亞主義地理學者），Petr Nikolaevich Savitski

塞德霍爾姆神父，Father Zedergolm

塞居爾伯爵（法國大使），Philippe Paul,comte de Ségur

塞繆爾·科林斯，Samuel Collins

《三首俄國歌曲》，Three Russian Songs

《三死》，Three Deaths

《騷亂之地》，The Earth Rampant

瑟京，Ivan Sytin

沙莫蒂諾修道院，Shamordino convent

舍列梅捷夫醫院，the Strannoprimnyi Dom

舍佩廖夫家族，the Shepelevs

“神圣合作社”，holy artel

“神圣羅斯”，Holy Rus’

神圣宗教會議（主教會議、圣議會），Most Holy Synod

神圣宗教會議的《精神條例》，Spiritual Regulation

“射擊軍”，Streltsy

圣基里爾修道院，St.Cyril Monastery

圣瓦西里大教堂，St.Basil’s Cathedral

圣西蒙（高柱修士），Saint Simeon Stylites

圣亞加索，St.Acacius

圣愚，Holy Fool

《圣約翰·克里索斯托的禮拜儀式》，Liturgy of St John Chrysostom

《適當的活力》，Tempered Elan

《逝去的日子》，Starye gody

斯蒂芬·茨威格，Stefan Zweig

《斯拉夫人的浪漫主義自然視角》，The Slavs’Poetic View of Nature

斯塔爾夫人，Madame de Staël

斯特魯伽茨基兄弟（阿卡迪和鮑里斯），Strugatsky brothers（Arkady and Boris）

斯特羅加諾夫伯爵，Count Stroganov

斯特羅加諾夫藝術學校，Stroganov Art School

斯托雷平，Pyotr Stolypin

斯捷潘·拉辛，Stenka Razin

斯捷潘·里亞布申斯基，Stepan Riabushinsky

斯特羅加諾夫家族，the Stroganovs

斯維亞托斯拉夫·里赫特，Sviatoslav Richter

斯沃特羅亞，Svetloyar

舒拉·諾格莫夫，Shora Nogmov

《蘇菲的煩惱》，Les Malheurs de Sophie

蘇茲達爾的多爾戈魯基大公，Prince Dolgoruky of Suzdal

索博列夫斯基，Sobolevsky

索菲亞·庫夫什尼科娃，Sofya Kuvshinnikova

所羅門·米霍埃爾斯，Solomon Mikhoels

索菲婭·古拜杜林娜，Sofya Gubaidulina

《索倫托照片》，Sorrento Photographs

索洛緬科，Solomenko

索洛緬科刺繡工坊，The Solomenko Embroidery Workshops

索斯納河，Sosna

索多洛夫尼克劇院，the Solodovnikov Theater

索洛古布，Fyodor Sologub

T

T.I.菲利波夫，Terty Ivanovich Filippov

塔拉什基諾，Talashkino

塔拉什基諾藝術聚集地，Talashkino colony

塔拉斯·布爾巴，Taras Bulba

特奧爾多·本菲，Theodor Benfey

塔季揚娜·什利科娃，Tatyana Shlykova

特雷姆宮，Terem Palace

特列季亞科夫，Pavel Tretyakov

特列季亞科夫斯基，Vasily Kirillovich Trediakovsky

特魯別茨科伊親王，prince Nikolai Sergeevich Trubetskoi

特羅菲姆·李森科，Timofei Lysenko

特羅皮寧，Vasily Andreevich Tropinin

特維爾，Tver

《提爾瑪喜達》，Tilemakhida

《體面青年之鑒》，The Honourable Mirror to Youth

托馬斯·曼，Thomas Mann

托曼諾夫，Toumanoff

《橢圓2號》，Oval No.2

圖哈切夫斯基，Mikhail Nikolayevich Tukhachevsky

圖拉，Tula

《圖畫展覽會》，Pictures at an Exhibition

V

V.A.索洛古布,V.A.Sollogub

W

《我不能保持沉默》，I Cannot Remain Silent

瓦爾瓦拉·切爾卡斯卡婭，Varvara Cherkasskaya

瓦爾瓦拉·斯捷潘諾娃，Varvara Stepanova

瓦良格人，Varangians

瓦倫丁·拉斯普京，Valentin Rasputin

瓦斯涅佐夫，Viktor Vasnetsov

瓦西里·巴熱諾夫，Vasily Bazhenov

瓦西里·格羅斯曼，Vasily Grossman

瓦西里·克柳切夫斯基，V.O.Kliuchevsky

瓦西里·馬克拉科夫，Vasily Maklakov

瓦西里·帕什科維奇，Vasily Pashkevich

瓦西里·茹科夫斯基，Vasily Zhukovsky

瓦西里·蘇里科夫，Vasily Ivanovich Surikov

瓦西里·特列季阿科夫斯基，Vasily Trediakovsky

瓦西里·韋列夏金，Vasily Vereshchagin

瓦西里·謝利瓦諾夫，Vasily Selivanov

《晚禱》（又稱《守夜》），Vespers（All Night Vigil）

《紈绔少年》，The Minor

《往年紀事》，Primary Chronicle

韋伯恩，Anton Friedrich Wilhelm von Webern

韋利亞米諾夫，Veliaminov

維薩里昂·別林斯基，Vissarion Grigoryevich Belinsky

維拉·哈魯津娜，Vera Kharuzina

維拉·科米薩澤夫斯卡婭，Vera Komissarzhevskaya

威廉·C·布倫菲爾德，William C.Brumfield

威廉·丘克貝克，Vilgem Kiukhelbeker

委羅內塞，Paolo Veronese

維克多·哈特曼，Viktor Gartman

維克多·切爾諾夫，Viktor Chernov

維塞洛夫斯基（考古學家），Nikolai Veselovsky

維什尼亞科夫家族，the Vishniakovs

維亞切斯拉夫·莫洛托夫，Vyacheslav Molotov

維亞澤姆斯基公爵（彼得·維亞澤姆斯基），Prince Petr Andreevich Viazemsky

《翁法勒》，Omphale

《我的故鄉，維捷布斯克》，My Native Town,Vitebsk

《我的生命紀事》，Chronique de ma vie

沃爾特·努維爾，Walter Nouvel

沃龍佐夫家族，the Vorontsovs

沃斯托科夫，Alexander Khristoforovich Vostokov

沃茲迪真卡老宅，Staraya vozdizhenka

烏赫托姆斯基公爵，Prince Esper Esperovich Ukhtomsky

《五卷書》，Panchantra

烏斯帝盧格，Ustilug

烏斯特——瑟索爾斯科，Ust-Sysolsk

X

西美昂·貝克布拉托維奇（薩因·布拉特），Simeon Bekbulatovich（Sain Bulat）

西蒙·烏沙科夫，Simon Ushakov

希什科夫上將，Admiral Alexander Semyonovich Shishkov

西斯蒙第，Jean Charles Léonard de Sismondi

《西洋鏡》，The Peep Show

夏波夫，Afanasy Shchapov

夏多布里昂，François-Renéde Chateaubriand

夏戈爾，Marc Chagall

夏里亞賓，Fedor Ivanovich Chaliapin

《仙女之吻》，Le baiser de la fée

《現代人》，Sovremennik

香奈兒,Coco Chanel

《小公子西迪》，Little Lord Fauntleroy

肖斯塔科維奇，Dmitry Dmitrievitch Shostakovich

《小天堂》，Rayok

謝爾巴托夫公爵（米哈伊爾·謝爾巴托夫），Prince Mikhail Mikhailovich Shcherbatov

謝爾蓋·阿克薩科夫，Sergei Aksakov

謝爾蓋·艾伏隆，Sergei Efron

謝爾蓋·佳吉列夫，Sergei Diaghilev

謝爾蓋·庫塞維茲基，Serge Alexandrovich Koussevitzky

謝爾蓋·馬柳金，Sergei Maliutin

謝爾蓋·普拉托諾夫，Sergei Platonov

謝爾蓋·普羅科菲耶夫，Sergei Prokofiev

謝爾蓋·索洛維耶夫，Sergey Mikhaylovich Solovyov

謝爾蓋·塔博瑞斯基，Sergei Taboritsky

謝爾蓋·特列季亞科夫，Sergei Tretiakov

謝爾蓋·瓦什科夫，Sergei Vashkov

謝爾蓋·休金，Sergei Shchukin

謝爾蓋·亞博洛諾夫斯基，Sergei Yablonovsky

謝爾蓋耶夫，Sergiev Posad

謝赫拉薩德，Scheherazade

謝利瓦諾夫家族（梁贊省的中等貴族），Selivanovs in Riazan province

謝羅夫，Valentin Serov

《謝苗·科特科》，Semyon Kotko

希特羅沃家族，the Khitrovos

新圣女修道院，Novodeviche monastery

“新拜占庭”，neo-Byzantine

《新俄語》，Novoe russkoe slovo

《新時代》，Novoe vremia

《新世界》，Novyi mir

幸福協會，the Union of Welfare

“許愿娃娃”，Matrioshka

《雪姑娘》，Snow Maiden

Y

亞伯拉罕·漢尼拔（普希金曾祖父），Abram Gannibal

亞當·奧萊留斯（荷爾斯泰因公爵），the Duke of Holstein,Adam Olearius

雅科夫·克尼亞茲寧，Yakov Kniazhnin

亞歷山大·奧斯特洛夫斯基，Alexander Ostrovsky

亞歷山大·奧斯特曼-托爾斯泰伯爵，Count Alexander Osterman-Tolstoy

亞歷山大·貝諾瓦，Alexandre Benois

亞歷山大·本肯多夫伯爵，Count Alexander Benckendorff

亞歷山大·別斯圖熱夫（馬爾林斯基），Alexander Bestuzhev（Marlinsky）

亞歷山德羅·波焦，Alessandro Poggio

亞歷山大·波留斯——維薩普斯基，Alexander Porius-Vizapursky

亞歷山大·勃洛克，Alexander Blok

亞歷山大·格拉祖諾夫，Alexandev Constantinovitch Glazunoff

亞歷山大·格里博耶多夫，Aleksander Griboedov

亞歷山大·戈洛文，Alexander Golovine

亞歷山大·濟洛季，Alexander Ziloti

亞歷山大·克倫斯基，Alexander Kerensky

亞歷山大·拉季謝夫，Alexander Radishchev

亞歷山大·羅琴科，Aleksandr Rodchenko

亞歷山大·羅森，Alexander Rozen

亞歷山大·米哈伊洛維奇大公，The Grand Duke Alexander Mikhailovich

亞歷山大·莫索洛夫，Alexander Mosolov

亞歷山大·尼基堅科，Alexander Nikitenko

亞歷山大·涅夫斯基，Alexander Nevsky

亞歷山大·斯克里亞賓，Alexander Scriabin

亞歷山大·蘇沃洛夫，Alexander Suvorov

亞歷珊德拉·埃克斯特，Alexandra Exter

亞歷珊德拉·帕夫洛夫娜女大公，the Grand Duchess Alexandra Pavlovna

亞歷珊德拉·托爾斯泰，Alexandra Tolstoy

雅羅斯拉夫，Yaroslav

雅努阿琉斯·涅維洛娃，Ianuarius Neverova

亞斯納亞——博利爾納莊園，Yasnaya Polyana

《夜》，La Nuit

葉甫根尼·布魯西洛夫斯基，Evgeny Brusilovsky

葉甫根尼亞·利尼奧夫娃，Evgenia Linyova

葉夫根尼婭·奇里科娃，Evgenia Chirikova

葉夫斯季格涅伊·福民，Yevstignei Fomin

葉夫圖申科，Yevheny Yevtushenko

葉卡捷琳娜·布列什科夫卡婭，Ekaterina Breshkovskaya

葉卡捷琳娜·福爾采娃，Ekaterina Furtseva

葉卡捷琳娜·戈利岑伯爵夫人，Princess Ekaterina Golitsyn

葉利謝耶夫商店，Eliseev shop

葉梅利揚·普加喬夫，Emelian Pugachev

葉若夫（專欄作家），Yezhov

《耶穌紀元》，Anno Domini MCMXXI

伊戈爾·斯特拉文斯基，Igor Stravinsky

伊凡雷帝，Ivan the Terrible

伊麗莎白·里姆斯基——科薩科夫，Elizaveta Rimsky-Korsakov

伊利亞·格拉祖諾夫，Ilya Glazunov

伊利亞·穆羅梅茨，Ilia Muromets

《伊利亞勇士》，Ilya Bogatyr

伊凡·阿爾古諾夫，Ivan Argunov

伊凡·阿克薩科夫，Ivan Aksakov

伊凡·別利亞夫，Ivan Belyaev

伊凡·茨維塔耶夫，Ivan Tsvetaev

伊凡·多爾戈魯基公爵，Prince Ivan Dolgoruky

伊凡·弗謝沃洛日斯基，Ivan Vsevolozhsky

伊凡·格隆斯基，Ivan Gronsky

伊凡·赫列布尼科夫，Ivan Khlebnikov

伊凡·基列耶夫斯基Ivan Vasilyevich Kireyevsky

伊凡·克拉姆斯科伊，Ivan Kramskoi

伊凡·克雷洛夫，Ivan Krylov

伊凡·莫茲尤辛，Ivan Mozzukhin

伊凡·普拉奇，Ivan Prach

伊凡·蒲寧，Ivan Bunin

伊凡·普辛，Ivan Pushchin

伊凡·蘇薩寧，Ivan Susanin

伊凡·索拉爾廷斯基，Ivan Sollertinsky

伊凡·葉夫列莫夫，Ivan Efremov

伊凡·謝切諾夫，Ivan Sechenov

伊凡諾夫·拉佐姆尼克，Ivanov-Razumnik

伊凡王子，Ivan Tsarevich

《一個俄國軍官的來信》，Letters of a Russian Officer

《一位俄國旅行家的書信》，Letters of a Russian Traveller

《一個俄羅斯貴婦的旅程》，Journey of a Russian Noblewoman

伊麗莎白·斯維洛娃，Elizaveta Svilova

“藝術世界”，Mir iskusstva

《伊斯梅爾·貝》，Izmail Bey

“英國餐館”，Angleterre

《音樂快報》，The Musical Courier

尤登尼奇將軍，Nikolai Nikolayevich Yudenich

尤多西亞（彼得大帝首任妻子），Eudoxia Lopukhina

尤金·郎瑟雷，Eugene Lanceray

尤里·梅爾古諾夫，Yury Melgunov

尤什科夫伯爵，Count Yushkov

尤蘇波夫家族，the Yusupovs

猶太人反法西斯委員會，the Jewish Anti-Fascist Committee

《友誼的考驗》，L’Amitiéàl’épreuve

約翰·克利馬科斯，John of Sinai

約翰·伊夫林，John Evelyn

約瑟夫·科澤羅維斯基，Josef Kozlowski

Z

《在西班牙宗教法庭被迫害的猶太人》，The Persecution of the Jews in the Spanish Inquisition

扎別林（考古學家），Ivan Zabelin

扎米亞京，Evgeny Ivanovich Zamyatin

扎莫斯科沃雷奇區（莫斯科河畔區），Zamoskvoreche

《著魔的流浪人》，The Enchanted Pilgrim

《治家格言》，Domostroi

《殖民地》，La Colonie

《莊園女主人的早晨》，Morning of the Lady of the Manor

《自家人好算賬》，A Family Affair

自由美學學會，Society of Free Aesthetics

自由音樂學校，Free Music School

《祖國紀事》，Otechestvennye zapiski

《最新消息》，Poslednie novosti



