

现场

文学的莫斯科，不止在书页间

□李钰韬

叶夫盖尼·沃多拉兹金与维克多·佩列文

刚刚公布的第九届鲁迅文学奖获奖名单中，刘洪波老师凭借翻译沃多拉兹金的长篇小说《拉夫尔》荣获文学翻译奖。沃多拉兹金不仅在最近几年多次来访中国，还在2023年应《十月》杂志之约，发表了短篇作品《水镜的裂隙》，其发布时间甚至早于俄文原版，是名副其实的首发。2026年，沃多拉兹金继续笔耕不辍，于四月推出全新长篇《奇斯托夫少校的最后一案》。

在体裁上，沃多拉兹金并未坚持一贯的经典文学写法，而是创作了一部侦探小说。故事发生在圣彼得堡，调查员奇斯托夫接手调查针对一位科学家的谋杀案。而随着调查的逐步深入，奇斯托夫调查小组与在凶案现场找到的一台人工智能之间产生了一系列纠葛，这台拥有人类姓名“伊万·伊万内奇·巴尔马列耶夫”的人工智能在解开自己造物主的死亡谜案过程中，逐渐开始思考俄罗斯文化中有关生死、灵魂、信仰等诸多命题。总体来看，这部小说的要素不可谓不丰富：既有市侩猎奇的凶杀命案，也有深刻思辨的哲学命题；既有底蕴浓厚的圣彼得堡城市文化，也有新近火爆的人工智能主题，而这诸多要素都被作者编织进凶杀案的调查进程。

虚幻与真实结合，抒情与记述并举，是沃多拉兹金在《拉夫尔》《飞行家》等作品中一以贯之的笔法之一：“他以他在古代文学和文化方面的广博知识为基础，用充满现代感的小说叙事手法在古今之间、虚实之间营造互文。”（刘文飞语，出自《〈水镜的裂隙〉译者按》）

而在这部小说中，沃多拉兹金试图探讨另一种二元互文——生与死。整部小说被一场集体车祸分为两个部分，如果说第一部分是现实主义式的“刑侦剧”，那么第二部分则在车祸伤者们的集体独白中走入生死模糊边界的意识流书写。陷入集体车祸中的各色人等究竟与死者有何瓜葛？命案真相最终能否被揭示？一切的答案都被沃多拉兹金埋藏在这部“轻歌舞剧元素的幻梦剧”（尤莉娅·苏斯洛娃语）之中。如此笔触，也令评论员谢尔盖·切列特尼琴科在《巴尔马列耶夫街上的狂欢》一文中将这部最新之作评价为“后现代主义的狂欢盛宴”。

在俄罗斯当代文坛中，佩列文无疑是最炙手可热的作家之一。去年刚刚推出的小说《左道》尚在热销，这部今年四月发行的新作又为佩列文这个“热灶”添上一大把新柴。

书封上模仿全知之眼的眼球和金字塔底铭刻的“爱泼斯坦”暗示了此书一半的主题——时代丑闻与阴谋论，而标题“蓝胡子归来”又补足了另一半主题——历史与当代的轮回。小说主人公康斯坦丁是佩列文笔下的老人物，首度登场于早先的短篇小说《轻触的艺术》。在最新的作品中，身为阴谋论者与冒险家的康斯坦丁在灵修过程中偶然顿悟了自己的前世身份——吉尔斯·德·莱斯，这位百年战争时期的法国元帅曾与贞德并肩作战，但同时也因沉迷炼金术而残暴嗜血。西方童话中的经典反派角色“蓝胡子”正是以他为原型。康斯坦丁试图在前世今生的记忆

碎片中拼凑出致使蓝胡子如此暴虐无道的真相。而随着探索的深入，他却发现了更多类似的历史人物“轮回”现象，一切证据都指向名噪一时的爱泼斯坦案。

佩列文的持续热度既取决于作家能够保持较高水准的创作水平，也在一定程度上得益于其作品对于时代事件的引入、冒险元素与玄幻元素的融合，以及整体世界观的开发。这种整体世界观特质以跨文本的互文为基础，展示出作家对构建一个整体现代神话的创作野心，他试图用玄幻、超自然力量、轮回和精英秘闻，构筑一个能够解释历史运作与现实本质的普适体系。然而，这种野心也不可避免地走向极端：当轮回转世、“轻触的艺术”或库中大脑（来自《超人类主义公司》中的设定）等科幻超验元素被反复使用，当社会真实事件被套上层层阴谋论遐想与玄幻冒险元素，那些关于恶的本质、个人责任与历史动力机制的严肃探讨反而渐渐从具体的社会历史语境中抽离，或沦为一种封闭的玄学推演，或沦为刺激感官的阅读快餐，从而削弱了其介入现实的批判力量。

值得注意的是，佩列文对于中国经典文化有着别样的偏爱，并在自己的创作中广泛融入中国元素，为当代俄罗斯文学引入了浓郁鲜明的“中国故事”：“佩列文的‘中国故事’以情节为单位，包括多情节、单情节故事，长可以是一部长篇小说，短可以是一则短小故事，甚至可以是一则禅宗公案、一个成语故事。”（郑晓婷，《文学的东方转向——维克多·佩列文的“中国故事”书写》）

“莫斯科不相信眼泪”

在与阿尔巴特大街相隔不远的特维尔大街上，也坐落着一家规模庞大的书店——莫斯科书店，书店的名字正来自于它所在的城市。书店于1958年开业，彼时的莫斯科，数不清的“赫鲁晓夫楼”正如雨后蘑菇一样拔地而起。34年后，书店转型为私营企业。这段历史并未给书店留下太多痕迹，除了礼品区的架子上摆着一排可供拼装的纸模型，从“斯大林楼”一直到“勃列日涅夫楼”。

书店的重点仍在于书。莫斯科书店的库存并不输其他店家，甚至覆盖的种类更多。读者可以在地下一层的超大古旧书区中随机淘宝，也可以通过自助机直接锁定目标。在被书山辞海弄得应接不暇之余，几本崭新小书着实吸引了我的注意。

这是一套介绍俄罗斯作家在莫斯科的人文地理志。全书以图文对照的方式，将每位俄罗斯作家的生平与莫斯科的街巷串联起来，历史照片与当下实景并置，作家传记与地理经纬融合。作家们把莫城的岁月走成了一条路，而编者又把这些路编进了地图。每一本书只讲一个人，却把一个人的日子融进了莫斯科的上百条街巷。单独设计的外封还可以展开变成一幅莫斯科地图，其中大大小小的标记点与书中介绍的地址互相对应。这套名人地标系列从书由博斯连出版社编辑，莫斯科市政资金支持出版，以一年一本的速度缓慢更新。今年恰逢米哈伊尔·布尔加科夫诞辰135周年，应时推出的《事



《莫斯科不相信眼泪：一切刚刚开始》海报

实是，莫斯科很拥挤：米哈伊尔·布尔加科夫的地址》涵盖了这位曾创作出《大师与玛格丽特》《狗心》等文学名著的魔幻现实主义作家在莫斯科大街小巷留下的足迹：作家的驻地、亲朋好友的居所、工作与休闲之地，同时也包括作家笔下奇幻的莫城空间。往年推出的三册分别是：《“哦，城市！哦，没有答案的习题集！”：鲍里斯·帕斯捷尔纳克的莫斯科》（2025）、《“莫斯科将我抱得窒息”：弗拉基米尔·马雅可夫斯基的地址》（2024）、《地址，名字，命运：玛丽娜·茨维塔耶娃的莫斯科》（2023）。

无论是对于作家，还是对于读者，莫斯科都不仅仅是一个现实的地理位置，这座城市更是一个精神地标，一个文化图腾。对于所有俄国人来说，莫斯科不仅仅是“莫斯科”：

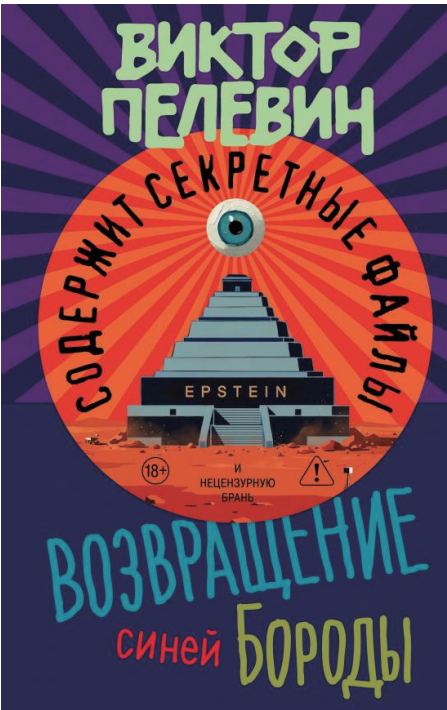
莫斯科啊，我深深把你怀念！
莫斯科……在俄罗斯人的心坎上，
这个词包含着多少意义！
有多少心声在其中回荡！
（普希金，《叶甫盖尼·奥涅金》）
千万人心中有千万个莫斯科，但总会有一个“文学的莫斯科”，等候着她的朝圣者。书店就在那里，书就在那里，它们哪儿也不去。随时推门进来，那些名字就安静地等着。帕斯捷尔纳克在别列捷尔金诺的小屋中望着窗外的雨，茨维塔耶娃在莫斯科河畔的大石桥上踱步，布尔加科夫抱怨这座城市太拥挤，可他一步也没离开过。

当然，文学的莫斯科也并不甘心守株待兔。时代在发展，文学既来自于书籍，也需要从书页间走出来，变成可看可听的现场，融入快速流动的产业。莫斯科以一系列周期性的大型活动，将自身打造为世界图书文化交流的中心。今年6月4日至7日，新一届红场图书节如期举办，莫斯科的克里姆林宫墙外拉起了摊位长龙。另外，每届“大书”奖入选名单都会在此时公布，又让红场图书节成为了当代俄罗斯作家们期待的“发榜日”。在紧随其后的7月14日至19日，第三届莫斯科国际出版周也盛大开幕，这场盛夏

时节的图书盛会既包括多国参与的商务洽谈，也为首都市民与游客安排了丰富的文娱活动，实现了文化产业与文化事业的双发展。更值得期待的是，第三十九届莫斯科国际书展上，中国将作为主宾国领衔参展——这既是中俄两国出版界数十年友好交往的延续，也意味着两个文学大国之间的对话将在今年秋天迎来又一次深度推进。

莫斯科谢列梅捷沃机场通往市中心的公路两旁有数不清的广告牌，而在林林总总的征召口号和商业广告之间，“莫斯科不相信眼泪”恐怕是为数不多的、能立刻唤起人们对这座城市文化记忆的一句“口号”。我原本以为这只是一个欢迎展板，或类似文化标语，但详查后才发现这是2025年刚刚推出的一部音乐连续剧《莫斯科不相信眼泪：一切刚刚开始》。故事发生在千禧年后的莫斯科，女主角克氏莎带着孩子来到崭新的莫斯科发展。她像许多人一样，希望能在这里开启新生活。莫斯科向她抛出重重考验，但也赐予了她两位忠实的朋友：活泼的玛莎一心想嫁给有钱人，善良的奥莉娅则梦想成为救死扶伤的医生。故事的第二条平行线则切换到二十年后的莫斯科，三位女主角在度尽各自人生坎坷后再度因友谊聚首，而莫斯科也向她们提出了新的挑战，但她们对美好未来的信念始终如一，每个人都朝着新的人生目标和新的幸福前进。

细心的观众或许会发现，这个故事模版并非首创。四十多年前，同样以“莫斯科不相信眼泪”为名的电影在莫斯科上映，并斩获奥斯卡最佳外语片。影片讲述了女主人公捷琳娜从17岁的工厂女工到大型国企厂长的蜕变历程，身边同样伴随着两位性格迥异的闺蜜。而电影跨越近二十年的成长叙事，与2025年音乐剧的结构如出一辙。1982年，电影剧本的首个中译本由北京师范大学苏联文学研究所集体翻译完成，后经中央电视台引进播出，迅速成为一代中国观众心目中的经典。两部作品之间隔着四十余年的时光，镜头里的莫斯科从苏联时代的街道变



《蓝胡子归来》封面



《奇斯托夫少校的最后一案》封面

成了如今霓虹闪烁的都会丛林。但城市的面貌可以翻天覆地，而人对美好生活的向往、对友情的忠诚、对爱情的热望，以及面对现实重重困难时的那股韧劲，却几乎原封不动地留了下来。莫斯科蕴含了太多人的期许和悲欢离合。有人在这里落脚，有人在这里迷失，也有人用一生把这座城写进字里行间。文学的莫斯科并未额外增添什么，它只是将这些故事如实讲述出来，便足以成为流传后世的经典。恰似那句流行过的创作句式：如果你要写莫斯科，你就不能只写莫斯科……莫斯科的故事仍在继续，莫斯科的故事始终在更新。正如这部音乐剧的副标题所言：“一切刚刚开始。”（作者系首都师范大学俄语系博士研究生）

之下的原始结构，恰恰是巴赫曼笔下的父亲最想保护孩子远离的东西，因为它包含了“我们所有的不幸”。然而他无法做到这一点，孩子终究要学习语言，而学会语言的那一天，就是他进入这个既定世界、成为旧秩序“可能的同谋”的那一天。这其实是《三十岁》中所有人的宿命，没有人能完全逃出语言的牢笼，但巴赫曼通过文学创作，至少让这种逃逸的渴望变成了一种可见的反抗。

这种语言与社会秩序的博弈也完美契合了巴赫曼自身创作的文学转型。《三十岁》是巴赫曼从德语诗坛向小说创作的尝试。在经历了二战的创伤、战后文化圈对女性的排挤，以及内心对历史暴力的阵痛后，巴赫曼意识到单纯的诗歌创作已不足以抵抗现实的繁杂，于是她保留诗歌中的节奏感、密集隐喻和沉默美学，并在小说创作中注入断裂的叙事和性别交错视角，用美学表达对抗那个可以被理解、被言说的现实社会。无论是在《一个叫维尔穆德特的人》中精神濒临崩溃的法官，还是在《温蒂娜走了》中温蒂娜对男性话语的控诉，巴赫曼在文字里，处处都在书写权力是如何以日常之姿侵入私密关系中。这些故事各自独立，却都在旧语言已失效、新语言尚未诞生的夹缝中，竭力寻找一个人诚实的言说方式。他们的结局注定是悲观的，但他们无一不站在自然的、反叛的立场上，用内心本真的感受对语言暴力完成一次次逆向审视。

1973年，巴赫曼在罗马因火灾重伤离世，那一年她47岁。回过头看，《三十岁》出版的那一年她不过35岁，却早已写尽许多人一生都想躲避的真相。巴赫曼没能看见语言被净化，却在七个短篇中不断提醒着每一个站在这个门槛上的后来者思考：那些脱口而出的词句，究竟是自己在说话，还是历史在借你的口，继续它未曾终结的沉默，这里究竟藏着多少不知如何言说的真相。（作者系书评人）

何为语言的责任

——读英格博格·巴赫曼《三十岁》

□思 艺

个不被理解的、破碎的人。

巴赫曼的洞察力并未止步于对特定历史的清算。她清楚，如果症结仅仅在于纳粹污损了德语，那么随着时间推移，等最后一位亲历者逝去，语言便有了自动净化的可能。但她在学校里获得的哲学训练让她无法接受这种廉价的乐观，在她看来，纳粹对词句的征用只是一个极端表象，它暴露的是一个更为根本、更加普遍的结构性困境。

当她将这种不信任从历史层面推向认识层面时，便不可避免地触碰到维特根斯坦的猜想，如果语言即世界，而每个人又必须通过语言来认识世界，那么试图逃离旧语言、发明新语言的努力会陷入不可解的逻辑循环中。在这个意义上，学会说话只能接受一种预先设定好的方式，并在观看世界的过程中将自己交付给那个“古老而可耻的秩序”。

然而，当这种困境不再局限于成年个体的自我审视，而被推到代际传递的节点上时，它的伦理重量会变得更加沉重。一个所谓成熟的人站在一个尚未命名的新生命面前，他有什么权力把这个世界连同它的语言一起交出？这个追问正是小说《一切》中那位父亲所要面对的。在教孩子说出第一个词前，父亲对教导儿子说话产生了近乎绝望的恐惧，他意识到自己必须确保孩子学会所有这些词语的含义和用法，却同时感到自己正在走向失败。在此，失败的——除了他身为父亲的角色，更指向他作为旧语言的传承者所背负的伦理责任。他曾经以为自己必须教孩子认识

世界，但在与孩子进行过无声的对话之后，他彻底迷茫了：“我是不是不应该告诉他事物的名称，不应该教他如何使用这些事物？他是一个初生的人。一切都从他开始，说不定，一切都可能会因为他而变得完全不同。”他迟迟不敢说出第一个词，因为他知道，倘若一个人必须使用这套既定的语言才能融入社会，那么从他开始言说的那一刻起，就已经在无形中交出了自己。现在，父亲面对的何止是教育问题，一个根本性的存在选择摆在他面前：将这个新生命拉入自己所在的、已经被污染的世界，还是将“这个赤裸裸的、没有任何意义的世界完整地交付给他”，让他自己从零开始创造意义。

“一切都与语言有关”

巴赫曼看出了问题所在，于是借这个父亲之口说出“一切都与语言有关，而且不仅仅只和德语有关”后又退回到最初那个普遍的结构性困境中：“德语只是巴别塔时期创造的所有语言中的一种，创造这些语言只是为了让世界混乱。还有一种语言潜伏在它们之下酝酿着，它包含我们的手势和目光，包含我们思想的进程和情感的发生，而我们所有的不幸也都在其中。”显然，她将战后奥地利的特定历史困境提升到人类面临的共同困境，问题不仅仅存在于德语语言本身，更危险的是，人类所表达的语言结构中也潜藏着异化的因素。维特根斯坦所说的“语言即世界”在此获得了悲怆的延伸，那种潜伏在一切语言



“没有新语言，就没有新世界。”这是英格博格·巴赫曼的文学宣言，也是贯穿她一生创作的精神底色。若将这部1961年问世的小说集《三十岁》仅仅视为一位女作家对青春流逝的自我剖析，便彻底忽略了它的锋芒。所幸《世界报》用一句近乎苛刻的赞誉定下基调：“唯有对生活一无所知、从未意识到生活时时刻刻都处于危机中的人，才会无法理解这些故事。”巴赫曼笔下的三十岁并不仅仅是一场关于年龄危机的隐喻，它更像是一面放大镜，照出整个社会下那些被无声掩盖的、每个普通人所共陷的困境。

二战后，奥地利经历了快速重建，从废墟清理到街道翻修，整个国家在物理秩序上已基本恢复正常。然而，在光鲜的表象下，民众却刻意沉浸在一种集体失忆中，他们急于借助经济复兴的成果来抹去纳粹时期的记忆，好像只要物质生活重回正轨，过去所犯的错误便可一笔勾销。此