

KỊCH MỚI TRONG “KỈ NGUYÊN BẠC” CỦA VĂN HÓA NGA GIAO THỜI THẾ KỈ XIX – XX

ĐÀO TUẤN ẢNH*

Tóm tắt: “Kỉ nguyên Bạc” là hiện tượng thuần Nga, không chỉ biểu thị một giai đoạn của lịch sử văn học, mà còn là sự xuất hiện một hệ hình mới “chuyển từ cổ điển sang hiện đại”, bao gồm cả văn học, triết học, âm nhạc, hội họa... với nhiều thành tựu đáng kể. Kịch Mới Nga cũng không nằm ngoài hệ hình mới này.

Thuật ngữ kịch Mới xuất hiện trong nghiên cứu sân khấu và phê bình văn học Nga vào đầu thế kỉ XX, là kết quả sáng tạo của các nhà viết kịch và toàn bộ phong cách kịch châu Âu.

Bài báo đề cập tới kịch Mới Nga, thuộc nhóm phái tượng trưng và kịch tân hiện thực với tư cách tạo tác nghệ thuật của một thời đại lịch sử, nghệ thuật cụ thể, hiện thực hóa tính chất dung hợp, giao thoa bao trùm của nó và hệ quả là sự “giải khuôn mẫu” các hệ thống thể loại, những vấn đề trong phạm vi những đặc điểm của loại hình. Đây là một hiện tượng nổi bật của “Kỉ nguyên Bạc”, giải mã những phương thức ngữ nghĩa quan trọng của nó, những chuyển biến cấu trúc thể loại.

Từ khóa: “Kỉ nguyên Bạc”, Kịch Mới, Kịch Mới Nga, nhóm phái tượng trưng và kịch tân hiện thực

Abstract: The "Silver Age" is a purely Russian phenomenon, not only representing a period of literary history, but also the emergence of a new paradigm "shifting from classical to modern", including literature, philosophy, music, painting... with many remarkable achievements. Russian New Drama is no exception to this new paradigm.

The term New Drama appeared in theater studies and Russian literary criticism in the early twentieth century, as a result of the creativity of playwrights and the entire style of European drama.

The article discusses Russian New Drama as belonging to the group of Symbolists and Neo-Realist Drama as an artistic creation of a specific historical and artistic era. The article realizes the inclusive nature of fusion and interference and its consequence, which is the "de-patterning" of genre systems that still remains within the scope of the characteristics of the genre. This is a prominent phenomenon of the "Silver Age" - the decoding of methods its important semantics and the changes in genre structure.

Keywords: “Silver Age”, New Drama, New Russian Drama, symbolist drama, neo-realist drama



Thuyết ngữ kịch Mới xuất hiện trong nghiên cứu sân khấu và phê bình văn học Nga vào đầu thế kỉ XX, biểu thị sự sáng tạo đa dạng của các nhà viết kịch và toàn bộ phong cách kịch châu Âu, hình thành từ những năm 1866 trong nỗ lực xây dựng lại một cách triệt để kịch truyền thống⁽¹⁾. Nội dung của thuyết ngữ kịch Mới có hai nghĩa chính. Nghĩa thứ nhất (nghĩa rộng) – đó là một hiện tượng biểu thị những khám phá nghệ thuật tương tự trong lĩnh vực kịch và sân khấu châu Âu. Nghĩa thứ hai (nghĩa hẹp, mang tính chuyên sâu) – chỉ sự biến đổi của thể loại kịch và sân khấu kịch. Trong quá trình phát triển, với tư cách là một cá thể văn hóa và lịch sử, thể loại kịch Mới giao thời thế kỉ XIX - XX đã trải qua hàng loạt biến đổi khác nhau, bên cạnh những yếu tố tương đồng loại hình, sáng tác của các kịch gia theo khuynh hướng này đều có cùng một đặc điểm: không phá hủy một số những “*yếu tố cấu thành bền vững* của loại hình kịch nói chung⁽²⁾” và “... *trong sự phát triển và hoàn thiện của nó có sự tham gia của các thể loại khác...*”⁽³⁾.

Để định tính kịch Mới, các nhà nghiên cứu đưa ra ba tiêu chí sau: *tính toàn châu Âu, đặc thù dân tộc và sáng tác cá nhân*.

Với sự bùng nổ của kịch Mới châu Âu, tên tuổi của các kịch tác gia xuất sắc Ibsen, Strindberg, Zola, Hauptmann, Shaw, Maeterlinck... đã được biết tới rộng rãi ở Nga. Những tác phẩm của họ được giới thiệu và trình diễn trên các sân khấu lớn của nước này, có thời điểm thậm chí lấn át kịch trong nước⁽⁴⁾. Những vở kịch Mới khác lạ được đón nhận rộng rãi trong các tầng lớp khán giả Nga, xưa nay vốn quen với kịch cổ điển, bởi nó đáp ứng những đòi hỏi *cần một diễn đàn nghệ thuật* để luận giải những vấn đề chính trị - xã hội ngày càng trở nên gay gắt báo hiệu bước ngoặt trọng đại trong lịch sử đương thời của nước Nga. Cùng lúc nó còn đáp ứng nhu cầu tìm kiếm của các kịch tác

gia lớn ở nước này những phương thức mới khả dĩ, phản ánh một thực tế ngôn ngữ chất liệu và những vấn đề cấp thiết của thời cuộc trong mọi lĩnh vực đời sống tinh thần.

Như vậy, bên cạnh tính chất *châu Âu* cùng những đặc điểm tương đồng loại hình về phương diện đề tài, hệ hình và thi pháp, kịch Mới Nga còn mang tính *bản địa* đặc thù được quy định bởi môi trường lịch sử - văn hóa dân tộc. Trong giai đoạn giao thời thế kỉ XIX - XX và hai thập niên tiếp theo, đó là sự bùng phát mạnh mẽ mang tính Phục hưng trong lĩnh vực văn hóa - văn học, nghệ thuật và sự xuất hiện những cá tính sáng tạo khổng lồ mang đậm dấu ấn của sự giao hòa dân tộc - thế giới, truyền thống – cách tân. Giai đoạn này được gọi là *Kỉ nguyên Bạc* trong văn hóa Nga. Đây là cái tên do triết gia N. Berziaev và nhà văn N. Osup đặt ra, nhằm đối ứng với *Thế kỉ Vàng* của văn học Nga thế kỉ XIX, ám chỉ một giai đoạn mới, một tầm cao mới của văn hóa tinh thần Nga⁽⁵⁾.

Khác với *kết thúc thế kỉ (fin de siècle)* chỉ văn hoá toàn châu Âu thời kì này, *Kỉ nguyên Bạc* là một hiện tượng thuần Nga, không chỉ biểu thị một giai đoạn của lịch sử văn học, mà còn là sự xuất hiện một hệ hình mới *chuyển từ cổ điển sang hiện đại* theo nghĩa rộng của từ, bao trùm toàn bộ các lĩnh vực của văn hoá Nga, từ triết học tới văn học, nghệ thuật. Sau một chặng đường phát triển gấp rút, được *Kỉ nguyên Vàng* áp ủ lên men, nền văn hoá Nga bùng phát thăng hoa, đạt được những thành tựu đáng kinh ngạc trong tất cả các lĩnh vực, hội tụ đủ điều kiện để hoà nhập vào văn hoá nhân loại.

Âm nhạc Nga thời kì này sánh ngang với các nền âm nhạc lớn thế giới, nhờ những tên tuổi chói sáng như Rakhmaninov, Skriabin, Stravinski... Trường phái *balette* Nga nổi tiếng với các cuộc du diễn khắp châu Âu và phương Tây. Các danh hoạ bậc thầy như Levintan, Serov, Benua, Bakst, Dobuzinski, Larionov, Gontrarova, Mark

(1). Страшкова О.К. (2006), tr. 15

(2). Хализев В.Е. (2013)

(3). Кулишна О.Б. (2000), tr. 9

(4). Хет Титова Г. В. (2014)

(5). Смирнова Л.А. (2001), tr. 966

Sagan, Kandinski, Malevich... đã khám phá ra những con đường mới cho hội họa Nga và thế giới. Tiếng tăm của sân khấu kịch Nga với những tên tuổi của các nhà đạo diễn - cách tân như Stanislavsky, Nemirovich - Danchenko, Meyerhold... đã vang dội không chỉ ở châu Âu, mà còn trên thế giới.



Tranh sơn dầu *Chèo thuyền*, của Isaac Ilyich Levitan (1892)

Trường phái triết học tôn giáo và triết học lịch sử Nga được thừa nhận rộng rãi khắp châu Âu. Các triết gia N. A. Berdiaev và S. Bungakov, tiếp tục sự nghiệp của nhà triết học tôn giáo thần bí - nhà thơ lãng mạn V. Soloviev, cùng với D. Merezkovski – nhà văn - nhà phê bình văn học - triết gia và là vợ ông, nữ sỹ Z. Gippius lập ra tạp chí *Con đường mới*, diễn đàn trí thức, văn nghệ sỹ nổi tiếng đương thời, nơi thường xuyên diễn ra những cuộc tranh luận sôi nổi thể hiện tham vọng tạo dựng đời sống tinh thần mới cho nhân dân Nga và cho toàn nhân loại. Toàn bộ nền văn hóa, nghệ thuật Nga, từ âm nhạc, hội họa, sân khấu và văn học *Kỉ nguyên Bạc* đều mang đậm dấu ấn tôn giáo và triết học đặc thù Nga. Nếu không lưu ý tới đặc điểm này, sẽ rất khó lý giải những khám phá trong lĩnh vực tư tưởng nghệ thuật và hệ hình thi pháp đặc trưng trong sáng tác của các nhà văn, nhà thơ, kịch tác gia lớn thời kỳ này, không lý giải được sự bùng nổ cùng lúc *nhiều trường phái sáng tác khác*

nhau - vừa như sự tự cân bằng, điều chỉnh của văn học nghệ thuật Nga sau mấy thập niên chịu ảnh hưởng của khoa học thực chứng, khuynh hướng đề cao con người xã hội cực đoan trong sáng tác văn học của phái dân túy, vừa như sự tìm kiếm những con đường mới cho nghệ thuật để đáp ứng những yêu cầu to lớn của thời đại.

Một trong những đặc điểm bao trùm của *Kỉ nguyên Bạc* đó là sự giao thoa, dung hợp (synthesic) trên cơ sở đối thoại ở mọi cấp độ của lĩnh vực văn hóa tinh thần, giữa truyền thống và cách tân, giữa thế giới và dân tộc, giữa dân gian và hiện đại. Sự giao thoa kiểu này đã tạo nên những thực thể mới. Các triết gia đồng thời là các nhà văn, nhà thơ (Soloviev, Merezkovski, Gippius...), hình thức văn chương tiểu luận – triết học đặc trưng Nga thời kỳ này với những luận điểm triết học tôn giáo cao siêu, trừu tượng đã trở nên hấp dẫn đặc biệt qua những trang viết của triết gia - nhà văn Berziaev, Soloviev. Văn chương được nâng lên một tầm mức mới, đậm tính vĩnh cửu, tính toàn nhân loại, qua các trang viết của nhà văn - triết gia Rozanov. Chối bỏ không gian lạnh lẽo của các khái niệm triết học thuần lý trí của Kant, nhóm phái tượng trưng chủ nghĩa tìm cho mình người đỡ đầu tinh thần là triết gia – nhà thơ Soloviev.

Khuynh hướng Giao thoa - Đối thoại của *Kỉ nguyên Bạc* còn dẫn đến sự dung hòa, kết hợp giữa các trường phái nghệ thuật vốn đối lập gay gắt trong quan niệm về thế giới và con người, về tôn chỉ, mục đích, tạo ra cái mà nhà lý luận B. Khalizev gọi là *giải khuôn mẫu thể loại*⁽⁶⁾, tức quá trình phân hóa và liên kết thể loại của các tác phẩm thuộc các loại hình nghệ thuật khác nhau (đặc biệt là kịch – sân khấu), là những tác phẩm tìm cách phá hủy *ký ức thể loại* (M. Bakhtin) trong quá trình khẳng định cái mới.

Khuynh hướng Giao thoa - Đối thoại của *Kỉ nguyên Bạc* còn dẫn đến sự dung hòa, kết hợp giữa các trường phái nghệ thuật vốn đối lập gay gắt trong quan niệm về thế giới và con người, về tôn chỉ, mục đích, tạo ra cái mà nhà lý luận B. Khalizev gọi là *giải khuôn mẫu thể loại*⁽⁶⁾, tức quá trình phân hóa và liên kết thể loại của các tác phẩm thuộc các loại hình nghệ thuật khác nhau (đặc biệt là kịch – sân khấu), là những tác phẩm tìm cách phá hủy *ký ức thể loại* (M. Bakhtin) trong quá trình khẳng định cái mới.

(6). Хет Хализев В.Е. (2013)

Hệ thống thi pháp mang tính chất *tranh cãi - bổ sung - dung hợp* của *Kỉ nguyên Bạc* đóng vai trò to lớn không chỉ ở phương diện cách tân hình thức, làm mới các thể loại - loại hình - một yêu cầu tối thượng cho sự sống còn của nghệ thuật, mà còn đảm nhận một sứ mệnh cao cả, nhưng có phần không tương: nâng sáng tác nghệ thuật lên một vị thế mới có nhiệm vụ cân bằng lại cái thực tại đang rữa dần thành từng mảng bởi đói nghèo, loạn lạc, chiến tranh, cách mạng liên miên, bởi hố ngăn cách giữa thành thị - văn minh và nông thôn - lạc hậu mãi nói rộng, bởi lòng người li tán mất đức tin. Cho dầu các triết gia duy tâm tôn giáo như Khomiakov hay Soloviev có nỗ lực hết mình đưa ra tư tưởng *tổng thể thống nhất*, nhằm cứu vãn tình hình, song vẫn không thể loại bỏ được nơi các văn nghệ sĩ nhạy cảm cái cảm quan về một thế giới hài hoà, liên tục đang dần mất đi, thay vào đó là sự hỗn loạn bao trùm. Và họ ráo riết tìm những phương cách để thể hiện cái cảm quan ấy, khắc phục sự đứt đoạn thế giới bằng những *liên kết thể loại*, những thi pháp *liên văn bản* trên tất cả các mức độ của sáng tác nghệ thuật. Bên cạnh đó, theo quan điểm của một nhà khoa học Nga “... sự kết thúc về phương diện triết học của chủ nghĩa thực chứng, chừng mực nào đó đã chuẩn bị cho sự khủng hoảng của lối viết hiện thực cổ điển và thể loại sử thi. Những cách thức trần thuật liên kết bằng lời, bằng kết cấu cổ điển không còn khả năng khôi phục tính chỉnh thể của thế giới. Cần có sự biến đổi cơ bản các thể loại để các thành tố bị phân tán tán mát của tồn tại có thể tiến tới sự cân bằng mới”⁽⁷⁾. Ở lĩnh vực kịch - sân khấu điều này diễn ra rõ ràng hơn cả và là vấn đề chúng tôi sẽ bàn kĩ hơn ở phía dưới.

Phản đối nhận thức vụ lợi mang tính xã hội cực đoan đối với cá nhân con người của văn học, theo khuynh hướng dân túy cuối thế kỉ XIX đầu thế kỉ XX, các nhà văn thuộc nhiều

trường phái văn học khác nhau, đặc biệt là tân hiện thực và tượng trưng, khẳng định cốt lõi của nghệ thuật chính là yếu tố cá nhân. Trong sáng tác của các đại diện những trường phái này, con người được coi là một đơn vị độc lập, bình đẳng về ý nghĩa đối với xã hội và Thiên Chúa. Với họ, giá trị của cá nhân nằm ở vẻ đẹp của thế giới tâm hồn của nó. Suy nghĩ và cảm xúc của con người biến thành đối tượng nghiên cứu và trở thành nền tảng của sáng tạo. Thế giới nội tâm - kết quả của sự phát triển tinh thần của con người - đối tượng của văn học nghệ thuật, chỉ có khả năng bộc lộ nhờ vào sự *đồng sáng tạo* của tất cả các loại hình nghệ thuật, các *liên văn bản* văn hóa và thể loại. Điều này đã được chủ nghĩa hiện đại thể nghiệm. Chính kết quả của những thể nghiệm đã tạo nên *cuộc cách mạng thẩm mĩ* của trường phái tượng trưng và ảnh hưởng mang tính xây dựng của nó đối với chủ nghĩa Tân hiện thực⁽⁸⁾.

Nghệ thuật hiện đại chủ nghĩa, như đã biết, có xuất nguồn từ chủ nghĩa Lãng mạn với sự phát triển xuyên suốt thế kỉ XIX của nó. Tiếp nhận nội dung chính của nghệ thuật lãng mạn chủ nghĩa, đó là cái siêu nghiệm - thần bí, *cái không thể diễn tả bằng lời, cái tuyệt diệu và cái khác*, luôn thay đổi và khó nắm bắt, khẩu hiệu của chủ nghĩa hiện đại ở giai đoạn giao thời thế kỉ, đó là thông qua nghệ thuật *cải tạo và lập lại trật tự cho cái thực tại* đã trở nên hỗn loạn. Ý đồ này được đưa vào dự án *sáng tạo cuộc sống* (sáng tạo không phải bằng chất liệu định sẵn, mà bằng dòng chất liệu của cuộc sống theo quy luật của cái đẹp), và chối bỏ nguyên tắc bắt chước (mimesis) của Aristoteles là nghệ thuật không nhân đôi thực tại, nó tạo ra những thế giới khác (xuất phát từ đây là sự chống đối kịch liệt của các trường phái thuộc chủ nghĩa hiện đại Nga đối với chủ nghĩa tự nhiên - một biến thể của chủ nghĩa hiện thực cổ điển giao thời thế kỉ XIX - XX cùng quyết định luận môi trường -

(7). Келдыш В.А. (2001), tr. 35

(8). Хет Исупов К.Г. (2001), Келдыш В.А. (2001), Корецкая И.В. (2001)

con người của nó⁽⁹⁾. Và đây cũng là điểm khác của kịch Mới Nga so với kịch Mới châu Âu giai đoạn hình thành của nó (kết hợp chủ nghĩa tự nhiên với chủ nghĩa tượng trưng) mà chúng tôi đã nhắc tới ở bài viết trước nhân bàn về kịch của H. Ibsen)⁽¹⁰⁾.

Trong chủ nghĩa Hiện đại Nga, khuynh hướng khắc phục chất liệu ngôn từ để *đuổi theo cái tiên nghiệm*, cấp độ và cách thức của nó phụ thuộc vào từng trường phái sáng tác. Đối với chủ nghĩa Tượng trưng, mặc dù hình thức lí tưởng của nó vẫn là các tổ chức bên ngoài nghệ thuật, tức các hình thức của bản thân cuộc sống và các nhà tượng trưng cũng không đưa ra những tuyên ngôn về sự rời khỏi phạm vi chất liệu ngôn từ, nhưng có những thể hiện rõ rệt về sự *khắc phục* nó. Ngôn từ đối với họ cần phải trở thành cái gì đó lớn lao, cái khác, chứ không phải kí hiệu phái sinh mang tính ước lệ của thực tại (Lời cần được *giải biểu đạt*, giải vật chất hóa, trở nên *trong suốt*)⁽¹¹⁾. Để hiện thực hóa ý tưởng này các nhà tượng trưng hướng tới sự hỗ trợ của sân khấu kịch. Tương tự, sáng tác của chủ nghĩa Đỉnh cao (askemeizm) tiến gần đến nghệ thuật tạo hình, nó bị *nén*, bị *vật chất hóa* cao độ. Nghệ thuật hiện đại chủ nghĩa hướng tới sự khắc phục bản chất quy ước của ngôn từ.

Tính duy dụng của chủ nghĩa hiện đại với hệ thống mỹ học không tương hướng tới sự hoàn thiện biến đổi con người và thế giới, nói cách khác, - tới cuộc đấu tranh chống lại *định mệnh*, tự nhiên, và cuối cùng là cái chết. Tuân theo *logic* bên trong của quá trình thẩm mỹ, các nhà hiện đại chủ nghĩa Nga đã tiếp nhận di sản của chủ nghĩa tân lãng mạn, xâm nhập sâu vào bên trong cái tôi, khiêu khích thương đố bằng hành động tự thân thánh hóa bản thân và cuối cùng cố biến câu châm ngôn nổi tiếng của nhà văn Đức Novalis (1772 - 1801) thành hiện thực: Thế giới cần phải trở thành cái như tôi muốn! Không chú ý tới điểm này sẽ rất khó nắm được

(9). Xem Катаев В.Б. (2001)

(10). Xem Đào Tuấn Ảnh, Tạp chí Nghiên cứu Sân khấu – Điện ảnh, No. 40 (12/2023)

(11). Корецкая И.В. (2001)

bản chất sáng tạo của chủ nghĩa hiện đại Nga mà nhiều đại diện của nó là những kịch tác gia xuất sắc.

Bối cảnh văn hóa nghệ thuật được gọi là *Kỉ nguyên Bạc* nêu trên với tính chất Phục hưng và tính dung hợp tích cực giữa các loại hình và thể loại nghệ thuật khác nhau đã hội tụ đầy đủ điều kiện cho sự bùng phát kịch và sân khấu kịch Mới ở Nga. Không phải ngẫu nhiên *Kỉ nguyên Bạc* còn được gọi là thời đại của *quyền lực sân khấu*⁽¹²⁾. Thời kì này có lẽ không có một nhà văn, nhà thơ quan trọng nào của nước Nga lại không thử sức mình trong lĩnh vực kịch (L. Tolstoy, A. Chekhov, M. Gorky, L. Andreev, V. Bryusov, A. Blok, A. Bely, D. Merezhkovsky, Vyacheslav Ivanov, N. Gumilyov, V. Mayakovsky, V. Khlebnikov, M. Svetaeva ...). Việc tham dự của các nhà văn, nhà thơ vào lĩnh vực kịch đã góp phần tích cực đưa các yếu tố trữ tình và sử thi vào *cơ thể* kịch, tạo ra những thể loại kịch trữ tình, kịch tự sự và kịch trữ tình sử thi – nằm trong thành phần của kịch Mới.

Hướng tới kịch - sân khấu các nghệ sĩ muốn dùng nhà hát kịch mà người Nga, một dân tộc sùng đạo, luôn coi là *thánh đường* thiêng liêng, để thể hiện những quan điểm chính trị - xã hội của mình (điển hình là kịch L. Tolstoy với những vở *Thầy sống*, *Quyền lực bóng tối* hay của M. Gorky, với *Con chim báo bão* của cách mạng Nga, với những vở *Dưới đáy*, *Những kẻ tiểu tư sản*, *Cư dân nhà nghỉ* từng bị cấm diễn trên toàn quốc theo chỉ thị của cơ quan kiểm duyệt nhà nước). Hiện thực hóa những tuyên ngôn, quan điểm nghệ thuật về sáng tạo cuộc sống, cải tạo con người và thế giới (trong hàng loạt vở kịch của các nhà tượng trưng), hướng tới đời sống nội tâm của con người bình thường, những mâu thuẫn, xung đột bên trong của nó nhằm thấy được quá trình *vắt kiệt từng giọt nô lệ* và khát vọng được sống trong một môi trường xứng đáng với Con Người viết hoa (trường phái Tân

(12). Страшкова О.К. (2006), tr. 35

hiện thực, đại diện tiêu biểu là A. Chekhov với bốn kiệt tác: *Hải âu*, *Cậu Vanya*, *Ba chị em*, *Vườn anh đào*). Chưa bao giờ xuất hiện những thể loại kịch đa dạng tới vậy. Kịch tượng trưng, kịch tân hiện thực, kịch vị lai... Và trong mỗi trường phái kịch này lại có những *tiểu thể loại* khác nhau: kịch trữ tình, kịch sử thi - trữ tình, kịch trí tuệ, kịch triết lí, kịch tâm trạng...

Trong khuôn khổ bài viết, ở đây chúng tôi chỉ đề cập tới kịch Mới thuộc nhóm phái tượng trưng và kịch tân hiện thực với tư cách tạo tác nghệ thuật của một thời đại lịch sử - nghệ thuật cụ thể - hiện thực hóa tính chất



Cảnh trong vở kịch *Hải âu* của A. Chekhov

nội dung hợp, giao thoa bao trùm của nó và hệ quả là sự *giải khuôn mẫu* các hệ thống thể loại, những vẫn ở trong phạm vi những đặc điểm của loại hình.

Kịch Mới, một hiện tượng nổi bật của *Kỉ nguyên Bạc* đã giải mã những phương thức ngữ nghĩa quan trọng của nó, những chuyển biến cấu trúc thể loại và nghệ thuật nói chung. Hệ hình kịch Mới bao gồm các *tham số* ngữ nghĩa sau:

Trước hết là tính ngoại biên (vị trí của mô hình thẩm mỹ của nó với phương thức *ở giữa- vừa là cái này, vừa là cái kia*: thực/ảo, vĩnh cửu/ngẫu nhiên, hòa đồng/cá nhân, v.v...). Phản đối kịch hiện thực cổ điển của Ostrovsky, và cơ sở ngữ

nghĩa của nó, kịch Mới Nga thời đại *Kỉ nguyên Bạc*, một mặt, nhận thức về dòng chảy thời gian theo kiểu ấn tượng chủ nghĩa (A. Chekhov), mặt khác, hướng tới cái siêu thực, huyền bí, và cuối cùng là các yếu tố tương liên huyền thoại của các nhà hiện đại chủ nghĩa. Trong các vở kịch của Vyach. Ivanov (*Tantalus*), V. Bryusov (*Protesilaus đã chết*), I. Annensky (*Laodamia*), F. Sologub (*Món quà của những chú ong khôn ngoan*), K. Balmont (*Ba bông hoa*), A. Bely (*Người đang đến*), D. Merezhkovsky (*Silvio*), xung đột bên ngoài và xung đột nội tâm được tạo

bởi sự đối lập các mô típ thần bí vượt khỏi ranh giới của thực tế. Những văn bản thần bí về phương diện tinh thần này phản ánh trạng thái *đang trong quá trình* của tư tưởng nghệ thuật Nga giao thời thế kỷ, với tính *nước đôi* của nó. Một mặt, nó bác bỏ các phạm trù lý trí thuần túy của Kant, mặt khác tuyên bố chưa thật thuyết phục về chức năng của các dạng ý thức siêu hình. Trong bối cảnh ngữ nghĩa này, bản thân kịch Mới cũng chưa có được một diện mạo thể loại hoàn kết, xác định, nó cũng là một hiện tượng *ngoại biên* chứa đựng

nội dung hình thức của nghệ thuật kịch - sân khấu. Trong vở *Đời người* của L. Andreev, cả nhân vật và tình huống kịch đều được xác định bằng phương thức *ở giữa* (giữa cái này và cái kia, vừa là cái này, vừa là cái kia...), tạo ra mối quan hệ đa ngữ cảnh và hệ quả dẫn tới sự xuất hiện một trong những dấu hiệu của kịch Mới là mô típ song trùng/nhi nguyên, định vị nhân vật trong một thế giới phân đôi và mô típ *mặt nạ*.

Một đặc điểm tham số khác của kịch Mới, là tính liên văn bản (một thuật ngữ quan trọng của chủ nghĩa hậu hiện đại, được chúng tôi sử dụng ở đây) hướng tới đối thoại với các nền văn hóa trong lịch sử nhân loại: tiếp nhận cổ mẫu của chủ nghĩa đa thần, thần thoại, văn hóa cổ đại Hi

lap, Phục hưng, Baroque, chủ nghĩa Lãng mạn, chủ nghĩa Hiện thực cổ điển. Và điều này cho thấy tính liên tục của văn hóa nhân loại được kết tinh trong quá trình tìm kiếm *mục tiêu cuối cùng của nghệ thuật* của các nhà tượng trưng là cân bằng lại thế giới và tâm hồn con người đang rơi vào trạng thái đứt gãy, hỗn mang bằng những liên kết thể loại nghệ thuật, bằng cách bổ xung những ý nghĩa mới vào các văn bản thẩm mỹ trong quá khứ, vào các huyền thoại và thần thoại của nó. Đồng thời điều này còn dẫn tới chức năng khác của của liên văn bản trong kịch Mới là giúp xâm nhập vào cái *siêu nghiệm*, vào thế giới bí ẩn bên trong con người mà bằng trực quan không thể thấy được.

Theo quan niệm kịch sân khấu của các nhà Tượng trưng, *bi kịch* có mức độ đồng nhất khá cao trong việc tái hiện huyền thoại, ý nghĩa biểu tượng và khái quát nghệ thuật của nó. Hơn nữa, chính điều này đã giúp hiện thực hóa trong văn bản bằng lời cấu trúc lý tưởng của *tính thánh đường*, điều này sẽ dẫn đến sự ra đời của thánh kịch mới, được nuôi dưỡng trên cơ sở nghi thức hóa và biểu tượng hóa của hành động sân khấu kịch.

Vyach. Ivanov không chỉ đưa ra lời biện minh về mặt lý thuyết cho chủ nghĩa Thần bí hiện đại, mà còn cố gắng nắm vững các *đơn nguyên* bí ẩn trong các bi kịch *Tantal* và *Prometheus* của mình. F. Sologub, người nhìn thấy ý nghĩa của sự sáng tạo trong việc tạo ra cái đẹp và cái đẹp phải được hiện thực hóa trong cuộc sống, trở thành nghệ thuật, đã thể hiện sự huyền bí trong các vở bi kịch *Chiến thắng của cái chết*, *Những điệu nhảy trong đêm*. Dấu vết của huyền bí có thể đọc thấy trong thế giới quan thần thánh của các nhân vật trong *Ba bông hoa* của K. Balmont, hành động trong bối cảnh thần bí nhắm tới sự giải phóng và hợp nhất nội tâm. Andrei Bely đã

cố gắng hiện thực hóa ý tưởng về *thánh kịch thời hiện đại*, được phát triển trong các tác phẩm kịch mang tính thể nghiệm lý thuyết, trong vở *Phản chúa*, một thánh kịch chưa hoàn thành, trong các vở kịch *Hố đêm* và *Người đang đến*. Trong vở kịch giả tưởng của Dm. Merezhkovsky *Silvio*, hành động diễn ra theo thời - không gian của cuộc đời – giấc mơ, ánh sáng - bóng tối. Những ý nghĩa của thần bí là điểm phân biệt trong các vở *Mặt nạ đen* của L. Andreev hay *Hoa hồng và Thánh giá* của A. Blok.

Các nhân vật trong các bi kịch của I. Annensky (*Laodamia*, *Melanippe nhà triết học*, *Sa hoàng Iksion*) cố gắng xuyên qua bức màn



Cảnh trong vở *Hoa hồng và Thánh giá* của A. Blok

của *cái có thể hiểu được*, để cảm nhận tính phân đôi, *sự sát nhập - không sát nhập* của hai thế giới (thực và ảo - thần bí) trong các tác phẩm của kịch tác gia –nhà thơ này. Điều này phản ánh rõ ràng bản chất của cấu trúc kịch Mới là làm mờ ranh giới giữa hoạt động và hành động, *sự hỗn loạn của tâm hồn hòa nhập với sự hỗn loạn của cuộc sống bên ngoài*, hiểu bi kịch như một cuộc đấu tranh với số phận, không chịu khuất phục nó. Tính ước lệ tượng trưng của các hình ảnh, sự biến đổi (cái chết) của nhân vật được giải thoát khỏi *mặt nạ*, ý thức tập thể hòa đồng thể hiện ở dàn đồng ca trong các vở bi kịch, giống như trong nhà thờ, hay trong các kịch cổ.

Bi kịch *Prometheus* và *Tantalus* của Vyach Ivanov mang trong mình một trong những yếu tố liên văn bản quan trọng của kịch Mới – tính huyền thoại, là cách giải thích phức tạp về thần thoại, mà ở những nhân vật của nó ông đã bổ sung thêm (gán thêm) nhiều ý nghĩa (làm nhớ tới vở *Brand* của H. Ibsen). Các vở kịch của V. Bryusov, I. Annensky, K. Balmont, F. Sologub, làm sống lại cả hình thức bi kịch cổ xưa và bi kịch Shakespeare, những yếu tố cũng tìm thấy trong các vở kịch của Chekhov với *Thi pháp trích dẫn*⁽¹³⁾ tinh tế.

Tính liên văn bản của kịch Mới thể hiện ở mối quan hệ đối thoại không chỉ với các thần thoại cổ đại Hi-La, thần thoại văn hóa cổ Tây Âu, mà còn với các truyền thống văn hóa dân gian, ngoại giáo. Vở *Bông hồng và cây thập giá* của Blok nhà thơ - kịch tác gia, là sự diễn giải cấu trúc của kịch dân gian – hình tượng *đám đông hành động*. Với việc vi phạm ranh giới luôn được xác định giữa sân khấu và khán phòng, sự *giao lưu* giữa diễn viên với người xem trong một hoạt động tập thể mà A. Remizov muốn tái hiện trong vở Đạo luật ma quỷ, *Sa hoàng Maximilian*, thể hiện ý tưởng quay trở lại truyền thống kịch dân gian của ông.

Một thành phần khác của hình thái kịch Mới là *xu hướng tâm lý hóa*⁽¹⁴⁾, nhằm xâm nhập *sâu vào lĩnh vực tinh thần, vào trạng thái tâm lý, tâm trạng* do các sự kiện bên ngoài gây ra. Khuynh hướng này thể hiện trong các vở kịch của L. Tolstoy, A. Chekhov, S. Naydenov hay A. Blok, N. Evreinov, F. Sologub và nhà viết kịch *trí tuệ* L. Andreev theo những cách thức và nguyên tắc khác nhau, nhưng đạt đỉnh cao vẫn là *kịch tâm trạng* của A. Chekhov.

Chekhov là một cột mốc của sân khấu và kịch nghệ thời đại *Kỉ nguyên Bạc*. Tất cả các tác phẩm kịch của ông, bắt đầu từ tác phẩm đầu tiên - *Không tên gọi*, về cơ bản vẫn giữ nguyên tính

thông trị về loại - thể loại kịch cổ điển, nhưng có sự tiếp nhận mang ý thức rõ ràng của trường phái tân hiện thực các yếu tố của nghệ thuật hiện đại chủ nghĩa, trước hết là trường phái tượng trưng, nhằm đạt mục đích nghệ thuật của mình⁽¹⁵⁾. Sự định trước của số phận diễn ra trong kịch của các nhà tượng trưng, những cảm xúc ẩn giấu *đằng sau mặt nạ* nhân vật, cảm nhận trước được kết cục bi thảm của quy luật bí ẩn của Tồn tại, ở các vở kịch của Chekhov chúng hòa tan trong tâm trạng đầy biến động của các nhân vật. Bí ẩn của *tâm trạng* quyết định tính phi thường của mặt *mã kịch Chekhov* và là một trong những thành phần của mô hình kịch Mới.

Tâm lý trong kịch Chekhov đạt được bằng các phương thức *phân đôi* của kịch Mới mang chức năng cấu thành ý nghĩa: xung đột - phi xung đột, nhân vật – phi nhân vật, tình yêu - không tình yêu, các chỉ dẫn sân khấu mang tính hình thức ở kịch cổ điển, trong kịch của ông mang đậm tính nội dung tập trung vào biểu hiện *tâm trạng* là kịch tính bên trong thay vì hành động bên ngoài, một hệ thống hướng dẫn sân khấu tạo ra một văn bản văn xuôi bên trong văn bản kịch với các phác thảo phong cảnh, những đoạn *lồng âm nhạc*; diễn ngôn độc thoại đứt đoạn, *độc thoại mang tính đối thoại*; những ẩn ý của thoại kịch...

Trong khi nhấn mạnh vào tâm lý cá nhân, vào việc tái hiện *bầu không khí*, các nhà viết kịch đã tìm kiếm những hình thức phản ánh nó, trừu tượng hóa bằng cách sử dụng những hình ảnh - biểu tượng của các nhà tượng trưng, như L. Andreev trong *Đời người, Sa hoàng - Nạn đói*, như A. Chekhov tái hiện *tâm trạng*, hay chìm vào yếu tố trữ tình như A. Blok (những vở kịch của Blok – nhà thơ, chuyển một cách độc đáo độc thoại trữ tình của nhân vật thuộc thể loại trữ tình sang nghệ thuật đối thoại của thể loại kịch cổ điển). Những dấu vết của cách nhìn đa dạng như vậy được tìm thấy trong các tác phẩm của Ibsen, và kịch hậu hiện đại sau này.

(13). *Thi pháp trích dẫn* – thuật ngữ có nghĩa tương tự như liên văn bản hay sử dụng *điển cố* để tạo nghĩa như trong văn học phương Đông (ĐTA)

(14). Булышева Е. В. (2014)

(15). Страшкова О.К. (2006), tr. 78

Mong muốn xuyên qua *mặt nạ*, xâm nhập vào thế giới tâm hồn *hiểu được bằng trí tưởng tượng*, nhưng không thể hiểu được trên thực tế, đã kích thích con đường *minh bạch chiếc mặt nạ* trong lĩnh vực không chỉ *cảm xúc* mà còn cả *lý trí*. Đây là những gì một lần nữa xác định *công thức phân đôi* của kịch Mới, bao gồm cái *không thể diễn đạt được* bằng lời chuyển sang bằng *tâm trạng*, bằng *lí trí* và sử dụng tính quy ước một cách hợp lý và khái quát. Hai thành phần nói trên đều phản ánh xu hướng cá nhân hóa, trữ tình hóa, sự tự của tác giả, nó đại diện cho một trong những thông số của kịch Mới - tâm lý hóa, tách ra khỏi tính khách quan của kịch hành động cổ điển.

Trong kịch Mới, sự kết hợp giữa *tâm lý* và *tượng trưng* đạt được còn nhờ vào *tinh thần âm nhạc*⁽¹⁶⁾. Tinh thần này thấm đẫm trong vở *Người đang đến* của Belyu, vở *Những điệu nhảy trong đêm* của Sologub và bi kịch *Món quà của những chú ong khôn ngoan* của ông. Trong vở *Ba bông hoa* của K. Balmont, tính phức điệu của dàn hợp xướng được tạo bởi các giọng nói riêng biệt. Việc tái hiện dàn hợp xướng ở đây không chỉ là bằng chứng về sự biến đổi của hình thức kịch cổ, mà chủ yếu đó là dấu hiệu của thời đại và *tính nhạc* của kịch Mới.

Trong kịch Mới, *cái không thể diễn đạt bằng lời nói*, đã hướng tới *âm thanh, âm nhạc, sự truyền tải nhịp nhàng cảm xúc và linh cảm*. Các chỉ dẫn sân khấu bằng *âm nhạc* trong *Hài âu, Ba chị em, Cậu Vanya, Vườn anh đào* của Chekhov không chỉ là cái nền âm thanh, mà chủ yếu là sự phản ánh *tâm trạng* nhân vật. *Tinh thần âm nhạc* cũng ngập tràn mọi hành động trong các vở *Anatem, Đại dương, Điệu valse của bầy chó* của L. Andreev. Trong *Mặt nạ đen* của A. Blok âm nhạc trước hết truyền tải thông điệp bi thương về tính bất khả tồn tại của cái Thiện. Tính âm nhạc của KM Nga đã trở thành thành tựu của nghệ thuật kịch thế kỷ XX, giúp

xây dựng một mô hình kịch phá hủy *tính khách quan* của kịch hành động cổ điển.

Âm nhạc của ánh sáng, bức tranh âm nhạc, tính hùng biện của sự im lặng và lối nói nửa chừng đã quyến rũ khán giả trong vở kịch *Famirs-kifared* của Annensky. *Những quãng tạm dừng và im lặng* thực hiện chức năng tạo nhịp điệu và đồng thời là chức năng tâm lý trong cấu trúc của kịch Mới. Trong các vở kịch của Chekhov và Andreev, cũng như trong kịch của Maeterlinck, các hướng dẫn sân khấu *tạm dừng* và *im lặng* tạo thành một mặt mã biểu tượng đặc biệt, gợi ý nhiều cách hiểu: sự im lặng thể hiện một cuộc độc thoại nội tâm, không đi kèm hành động trong vở kịch tâm lý *Người du hành* của V. Bryusov; sự tương phản giữa vẻ đẹp thiên nhiên trong *Điệu valce của bầy chó* và Ý nghĩ của L. Andreev với sự căng thẳng bên trong nhân vật, nơi diễn ra xung đột thực sự.

Trong vở *Không có tên*, kịch phẩm đầu tiên còn chưa có được *chất Chekhov*, chưa có *tâm trạng* như ở các vở kịch cuối đời của ông, nhưng đã xuất hiện tính đa âm của những quãng dừng biểu thị sự *mong muốn rời khỏi cuộc sống*, lánh xa sự thô tục và buồn chán trong cái thế giới tâm hồn không thể diễn tả được bằng lời – một điểm nhấn mang yếu tố kịch Mới trong sáng tác của ông. Trong vở kịch này của Chekhov có tới 124 hướng dẫn sân khấu *Tạm dừng, im lặng*. Những hướng dẫn sân khấu này giống như tác nhân hoà tan hành động trong một tiểu thuyết tự sự hoành tráng, nhiều lớp lang.

Một trong những yếu tố hình thành cấu trúc kịch Mới, đó là sự thâm nhập của *yếu tố sử thi/ tự sự* vào *cơ thể nghệ thuật* của nó, được thể hiện ở việc bác bỏ phương thức kinh điển của loại hình nghệ thuật kịch mô tả hành động, bằng cách thúc đẩy phát triển xung đột bằng chức năng sử thi của những chỉ dẫn sân khấu, trong đó những hình ảnh ẩn dụ về địa điểm, thời gian... đóng vai trò tạo *bầu không khí* cho hành động. Trong *Người đang tới* của Belyu, *Ba*

(16). Киричук Е. В. (2014)

bông hoa của K. Balmont, *Famira-kifred* của I. Annensky, *Đời người*, *Sa hoàng - Đại nạn đói* của L. Andreev, những chỉ dẫn kịch là văn bản văn chương trong văn bản kịch.

Tới những năm 1910, đặc thù của tính xung đột trong tác phẩm kịch theo khuynh hướng *tân hiện thực* ngày càng lộ rõ; tính hành động - đặc quyền chủng loại của kịch, ở loại kịch này có những quy định, nguyên tắc riêng, theo đó cao trào trong các vở kịch Chekhov với *cảm xúc bộc phát* bắt buộc – một trong những dấu hiệu của kịch cổ điển, bằng cách nào đó đã bị *đóng băng*, quay trở lại trạng thái tĩnh tại của kịch *bất động*. *Vòng đời của nhân vật kết thúc bằng sự quay lại trạng thái ban đầu trong không gian* văn bản là đặc điểm nổi bật của *Kịch Mới*.

Trong các vở *Đời người*, *Con tin của cuộc đời*, *Hố đêm*, *Ba bông hoa*, các hình tượng - biểu tượng dường như mang chức năng tham gia vào cuộc đấu tranh của nhân vật với số mệnh, với tất yếu, nhưng tất cả 3 vở kịch đều không khẳng định sự chiến thắng, sức mạnh của con người trước số phận, bởi *sống chết là một* (K. Balmont). Chính *việc xung đột không được giải quyết, không kết thúc bằng sự thanh tẩy hay bằng những thay đổi, đã quyết định sự mở rộng của không gian/thời gian mang tính sử thi trên sân khấu vào hư không hoặc vào quá khứ trong kịch Mới*.

Trong kịch Mới châu Âu, loại xung đột như vậy vốn có trong các vở kịch của M. Maeterlinck, Ibsen, St. Pshibyshevsky, Strindberg, còn ở Nga nó đã được bộc lộ trong trải nghiệm kịch đầu tiên của Chekhov *Không tên gọi*, trong *Đời người* của Andreev, *Ba bông hoa* của Balmont – những vở kịch giống như những truyện ngắn có cấu trúc đối thoại.

Như vậy, trong nghệ thuật kịch Nga thời kỳ dung hợp nghệ thuật, dấu hiệu phi Aristotle đã xuất hiện bằng sự lan truyền của thể loại sử thi/tự sự. Điều này được phản ánh sâu hơn trong *sân khấu tự sự* của B. Brecht và kịch nghệ Nga thế kỷ XX.

Kịch Mới, với tư cách một thể loại, là một hiện tượng chưa hoàn kết và mang tính ngoại biên, nhưng nó gắn bó hữu cơ với thời đại kịch - sân khấu phần lớn nhờ vào yếu tố *nhại* (parody)⁽¹⁷⁾. Nhại với tư cách là một thể loại và như một phương pháp trải nghiệm thẩm mỹ nảy sinh khi có sự hiện diện của một mô hình hình thức-nội dung với các mối tương liên rõ rệt.

Sự nhại tích cực về phương diện ý nghĩa và hình thức của kịch Mới là bằng chứng về những tham số ổn định của nó. *Bùng nổ sự nhại* là hiện tượng bao trùm toàn bộ diễn ngôn thẩm mỹ của *Kỉ nguyên Bạc*. Các hình thức mới, cũng như hình thức đã lỗi thời của kịch-sân khấu đã được nhại lại trong các tiểu cảnh *Niềm vui của tình yêu* của Urvantsev và Erinberg, *Elena xinh đẹp*, của Wenzel đã được sửa chữa và hiện đại hóa, *Quý bà với hoa trà* (nhại tác phẩm *Trà hoa nữ* của Alexandre Dumas con, 1824 – 1895) của N. Icarus.

Điều quan trọng hơn cả để xác định các dấu hiệu của kịch Mới là nhại và *sử dụng nhại lại* của chính những người tạo ra loại kịch này. Tinh huống trò chơi, *kịch trong kịch* được nhại lại trong màn đầu tiên vở *Hải âu* nổi tiếng của Chekhov. Sự tự mỉa mai sâu sắc trong vở *Người đàn bà xa lạ* của Blok được tái hiện trong vở *Rạp hát bi thảm* của Schnitzler-Donanyi và được Meyerhold dàn dựng.

Ngay cả thủ lĩnh nghiêm khắc của trường phái Tượng trưng V. Bryusov trong vở kịch nhỏ *Cô bé quà khăn đỏ* cũng nhại lại những tác gia kịch Mới bắt chước Maeterlinck. Nhưng cũng chính ông lại viết vở *Ursula và Tomineta* – một vở kịch đầy chất *Maeterlinck* để tự giễu bản thân.

Cần lưu ý, giễu nhại trong kịch Mới và *tiếng cười kếp* của nó mang chức năng hiện thực hóa các đặc điểm loại hình của hiện tượng thẩm mỹ này ở cấp độ *văn hóa tiếng cười*, tiếng cười của

(17). Parody với tư cách thể loại văn học và thủ pháp nghệ thuật đã được nghiên cứu trước khi xuất hiện trào lưu hậu hiện đại. Khi trở thành một trong những thuật ngữ quan trọng của hệ hình nghệ thuật hậu hiện đại trường nghĩa của nó được mở rộng thêm và sắc thái giễu nhại, tự giễu nhại được nhấn mạnh (ĐTA).



Cảnh trong vở *Vườn Anh đào* của A. Chekhov

nó không thuộc thể loại hài kịch, mà là đòi hỏi của thời đại mang tính trò chơi của lễ hội hóa trang (M. Bakhtin)⁽¹⁸⁾. Điều này cũng đúng với tính chất giễu nhại trong sáng tác của chủ nghĩa hậu hiện đại sau này.

Trên đây chúng tôi đã trình bày một cách cô đọng nhất có thể và giải mã ngữ nghĩa của kịch Mới, với tư cách một tạo tác nghệ thuật lớn của *Kỉ nguyên Bạc* trong văn hóa Nga giao thời thế kỉ XIX-XX. Hi vọng rằng những vở kịch nổi tiếng của các tác giả châu Âu và Nga như Ibsen, Strindberg, Zola, Hauptmann, Shaw, Maeterlinck, A. Chekhov, L. Tolstoi, M. Gorky, Briusov, Blok, Andeev... được nhìn nhận trong văn cảnh kịch Mới sẽ giúp người đọc chúng ta vốn chưa/ ít được làm quen với các trào lưu trường phái hiện đại chủ nghĩa sẽ hiểu rõ hơn bản chất của kịch Mới - được xem như bước chuyển đột phá từ hệ hình cổ điển sang hệ hình kịch hiện đại. Đặc tính ngoại biên, chưa hoàn kết, chưa bị *hóa thạch* của nó đã mở ra khả năng hình thành và phát triển của các thể loại kịch *phái sinh*: kịch hiện sinh, kịch phi lí, kịch

tự sự ở thế kỉ XX (nếu để ý bạn đọc sẽ thấy trong bài viết chúng tôi đã cố gắng thể hiện điều này). Bên cạnh đó, việc thiết lập mô hình kịch Mới được thực hiện trong bài viết sẽ giúp đánh giá một cách hiệu quả cả những tìm kiếm của kịch hậu hiện đại nửa sau thế kỉ XX.

Trong bài viết, chúng tôi đã cố gắng chứng minh giả thuyết rằng, kịch Mới Nga xuất hiện khi hội tụ đủ những tính chất sau: tính toàn châu Âu, tính dân tộc và sáng tác cá nhân. Hai tính chất đầu đã được bài viết xác định khi đặt đối tượng *Kịch Mới Nga* trong bối cảnh lịch sử - văn hóa - nghệ thuật dân tộc được khoa nghiên cứu xác định bằng cái tên *Kỉ nguyên Bạc* và phân tích so sánh với kịch Mới châu Âu để thấy được những tương đồng loại hình cũng như tính dân tộc đặc thù của nó. Đặc tính thứ ba: *sáng tác cá nhân* mới chỉ được nhắc qua trong bài viết vì dung lượng của nó không cho phép phân tích chi tiết sáng tác của những tác gia thuộc khuynh hướng kịch Mới. Vấn đề này sẽ được đề cập tới trong bài viết tiếp theo: *Kịch A. Chekhov trên sân khấu Stanislavsky* trong đó nhấn mạnh vai trò của sân khấu tự do trong việc *đọc và diễn* kịch Mới.

(18). Страшкова О.К. (2006), tr. 95

* PGS, TS., Nghiên cứu Văn học và Nghệ thuật sân khấu

TÀI LIỆU THAM KHẢO

1. Đào Tuấn Ảnh, *Hiện tượng kịch mới châu Âu giao thời thế kỉ XIX-XX và sáng tác của H. Ibsen*, Tạp chí Nghiên cứu Sân khấu – Điện ảnh, No. 40 (12/2023).
2. Булышева Е. В., *Концепция панпсихической драмы: Л. Н. Андреев и МХТ// Новая драма рубежа XIX-XX веков: Проблематика, поэтика, пути сценического воплощения (Quan niệm siêu tâm lí của kịch: L.N.Andreev và Nhà hát nghệ thuật Moskva// Kịch mới giao thời thế kỉ XIX-XX: Vấn đề, thi pháp, những cách thức thể hiện trên sân khấu)*, Санкт - Петербург, 2014.
3. Гурвич И.А., *Проблематичность в художественном мышлении, конец XVIII-XX век (Tính vấn đề trong tư duy nghệ thuật, cuối thế kỉ XVIII – thế kỉ XX)*, Томск, 2002.
4. Лотман Ю.М., *Память культуры// Ю.М. Лотман. Семиосфера. Статьи Исследования. Заметки (Kí ức văn hóa// Ю.М.Лотман. Kí hiệu học không gian. Những bài nghiên cứu. Những nhận xét)*, СПб., 2000., 2014.
5. Исупов К.Г., *Философия и литература серебряного века (сближение и перекрестки)// Русская литература рубежа веков, 1890-начало 1920 (Triết học và văn học kỉ nguyên Bạc (sự gần gũi và giao thoa)// Văn học Nga giao thời thế kỉ, 1890-1920)* - Москва, ИМЛИ, “Наследие”., 2001.
6. Катаев В.Б., *Реализм и натурализм// Русская литература рубежа веков, 1890-начало 1920 (Chủ nghĩa hiện thực và chủ nghĩa tự nhiên// Văn học Nga giao thời thế kỉ, 1890-1920)*, Москва, ИМЛИ, “Наследие”., 2001.
7. Келдыш В.А., *Русская литература серебряного века как сложная целостность// Русская литература рубежа веков, 1890-начало 1920 (Văn học Nga kỉ nguyên Bạc như một chỉnh thể phức tạp// Văn học Nga giao thời thế kỉ, 1890-1920)*, Москва, ИМЛИ., “Наследие”, 2001.
8. Келдыш В.А., *Реализм и неореализм// Русская литература рубежа веков, 1890-начало 1920 (Chủ nghĩa hiện thực và chủ nghĩa tân hiện thực// Văn học Nga giao thời thế kỉ, 1890-1920).*, Москва, ИМЛИ., “Наследие”, 2001.
9. Киричук Е. В., *Музыкальный экфрасис в драматургии Августа Стриндберга// Новая драма рубежа XIX-XX веков: Проблематика, Поэтика, Пути сценического воплощения, (Tính âm nhạc trong kịch của August Strindberg// Kịch Mới giao thời thế kỉ XIX-XX: Vấn đề, Thi pháp, Những cách thức thể hiện trên sân khấu)*, Санкт-Петербург, 2014.
10. Корецкая И.В., *Литература в кругу искусства// Русская литература рубежа веков, 1890-начало 1920 (Văn học trong lĩnh vực nghệ thuật// Văn học Nga giao thời thế kỉ, 1890-1920)*, Москва, ИМЛИ, “Наследие”, 2001.

11. Корецкая И.В., *Символизм// Русская литература рубежа веков, 1890-начало 1920 (Chủ nghĩa tượng trưng// Văn học Nga giao thời thế kỉ, 1890-1920)*, Москва, ИМЛИ, Наследие 2001.
12. Кушлина О.Б., *Драма первой половины XX века (Kịch nửa đầu thế kỉ XX)*, Москва, 2000.
13. Новиков В. И. *Литературная пародия: учеб.-метод. пособие по курсу “Теория ли-тературы” (Văn học nhại: phương pháp giảng dạy. Giáo trình “Lý thuyết văn học”)*, М.: Фак. журн. МГУ, 2019.
14. Смирнова Л.А., *Серебряный век// Литературная энциклопедия терминов и понятий (Kỉ nguyên Bạc// Bách khoa thư văn học - thuật ngữ và khái niệm)*, Москва, НПК “Интелвак”, 2001, tr. 966 – 971.
15. Страшкова О.К., *“Новая Драма” как артефакт Серебряного века (“Kịch Mới” như một tạo tác của kỉ nguyên Bạc)*, Ставрополь., Изд. Ставропольского государственного университета, 2006.
16. Страшкова О.К., *Чехов, символисты и “Новая Драма”// А. Чехов (Chekhov, các nhà tượng trưng và “Kịch Mới”// A.Chekhov)*, Warszawa, 1989, Том 16.
17. Хализев В.Е., *Теория литературы, Учебник 6-е издание, исправленное (Lý luận văn học, Giáo trình in lần thứ 6, có bổ sung, sửa chữa)*, Москва, “Академия”, 2013.
18. Титова Г. В., *Мейерхольд: “Товарищество Новой Драмы”// Новая Драма рубежа XIX-XX веков: Проблематика, Поэтика, Пути сценического воплощения (Meierkhhold: “Hiệp hội kịch mới”// Kịch mới giao thời thế kỉ XIX-XX: Vấn đề, Thi pháp, Những cách thức thể hiện trên sân khấu)*, Санкт-Петербург, 2014.
19. Тырышкина Е.В., *Русская литература 1890-начала 1920: От декаданса к авангарду (Văn học Nga 1890-đầu những năm 1920: Từ chủ nghĩa suy đồi tới chủ nghĩa tiên phong)*, Новосимбирск, 2002.

Ngày nhận được bài 15/5/2024; Ngày phản biện đánh giá 17/5/2024;
Ngày chấp nhận đăng 25/5/2024; Ngày đăng 20/6/2024