

# THI PHÁP KỊCH – SÂN KHẤU CHEKHOV

Kỉ niệm 120 năm, ngày mất của  
Anton Pavlovich Chekhov (1860-1904)  
(Tiếp theo và hết)

ĐÀO TUẤN ẨMH\*

**Tóm tắt:** Tiếp nối hai bài viết về kịch Mới châu Âu và kịch Mới trong “Kỷ nguyên Bạc” (Nga) đã đăng tải trên các số 40 (tháng 12, năm 2023) và số 42 (tháng 6, năm 2024) của Tạp chí Nghiên cứu sân khấu và Điện ảnh, bài viết này nhằm tới những mục đích sau: Nghiên cứu thi pháp kịch Chekhov trên nền tảng các nguyên tắc sáng tác chung, tạo tính thống nhất của kịch Mới châu Âu, cũng như đặc điểm riêng của kịch Mới của từng nước, từng tác giả, nhằm thấy được tính đa dạng trong sự vận động của kịch Mới thế kỉ XX; Nghiên cứu sân khấu kịch Chekhov cho thấy, nhà hát kịch là một bộ phận hữu cơ của kịch Mới, mà thiếu nó sẽ khó thấy được bản chất của dòng kịch này; Bước đầu nhìn nhận tiềm năng dựng kịch Chekhov trên sân khấu Việt qua phân tích những điểm nêu trên.

**Từ khóa:** Chekhov, cốt truyện, tình tiết, sân khấu, kịch mới

**Abstract:** Following the two articles on European New Drama and New Drama in the "Silver Age" (Russia) published in issues 40 (December 2023) and 42 (June 2024) of the Journal of Theater and Cinema Studies, this article aims at the following goals: Studying Chekhov's dramatic poetics on the basis of general creative principles, creating unity of European New Drama, as well as the unique characteristics of New Drama of each country and each author; in order to see the diversity in the movement of New Drama in the 20th century; Researching Chekhov's dramatic stage shows that the theater is an organic part of New Drama, without which it would be difficult to see the nature of this dramatic genre; Initially recognizing the potential of staging Chekhov's plays on the Vietnamese stage through analyzing the above points.

**Keywords:** Chekhov, plot, episode, stage, new play



Ở các nhân vật của Chekhov, ý nghĩa lời nói bị nhạt nhòa, con người có vẻ không thể hòa nhập vào ngôn từ và không thể thấu hiểu bằng ngôn từ, kiểu như lời độc thoại mang tính đối thoại của Nina trong *Hải âu*: “Tôi là một con hải âu... Không phải. Tôi là nữ diễn viên. Phải, phải! < ... > Không phải thế này... (Xoa trán). Tôi đang nói về cái gì vậy?... Tôi đang nói về sân khấu. Bây giờ tôi không như vậy...”

Tôi đã là một diễn viên thực thụ rồi...”<sup>(\*)</sup>. Hay kiểu nói chẳng đâu vào đâu của Gaev trong *Vườn anh đào*, khi thì du dương thống thiết đầy những tu từ hoa mỹ (Chekhov nhại kiểu diễn ngôn giả tạo của nhân vật kịch cổ điển), lúc bối rối trong diễn đạt luôn phải chêm những thuật ngữ của trò chơi bi-a mà ông ta nghiện từ lúc trẻ vào câu nói của mình.

(\*) Bắt đầu từ đây chúng tôi sử dụng những trích dẫn tác phẩm từ: A. Chekhov. Tổng tập tác phẩm và thư từ. 30 tập. NXB “Khoa học”. M. 1987.



Cảnh trong vở *Vườn anh đào*

Trong kịch Chekhov những màn đối thoại ông chẳng bà chuộc vô nghĩa, những kiểu nói băng quơ diễn ra thường xuyên, kiểu như cô hầu gái Dunyasha trong *Vườn anh đào* chia sẻ với Anya, cô chủ trẻ vừa trở về từ Pari một sự kiện vui vẻ: “Ngài thư ký Epikhodov đã cầu hôn chị sau lễ Thánh”. Còn cô chủ thì trả lời: “Em đánh mất hết kẹp tóc rồi”. Để hiểu được ý nghĩa ngầm ẩn của những độc thoại, đối thoại kiểu đó Stanislavsky đã phải viện đến sự trợ giúp đặc lực kỹ thuật tâm lý học đặc biệt của Chekhov mà ông và V.I. Nemirovich-Danchenko gọi là *dòng chảy ngầm* (văn bản ngầm), hay ẩn ý và thực hành nó trên nó trên sân khấu. Dòng chảy ngầm (Undercurrent) - trước hết là lời nói mang nghĩa kép (ẩn ý của lời được phát ra) của nhân vật hành động. Tiếp đó là cách xây dựng lời thoại với ngữ điệu đặc biệt cùng lối diễn, cử chỉ, hành vi theo kiểu kịch câm, để người xem có thể đoán định các nhân vật đang nghĩ gì khi bàn thảo về các vấn đề thường ngày. Cuối cùng, tạo ngữ cảnh, tình huống để ẩn ý hé lộ từ những gì được nói ra. Đây là nghệ thuật truyền tải tâm

trạng qua cuộc sống đời thường của Chekhov (Trong *Cậu Vanya*: Bác sỹ Astrov yêu Elena Andreevna. Cô bỏ đi theo chồng, Astrov quay lại với nỗi buồn chán trước đây, với cuộc sống cũ, nói về châu Phi và cái nóng không thể chịu nổi ở đó, nhưng thực ra là nghĩ về điều khác - về Elena).

Theo nghĩa rộng, các nhà nghiên cứu coi ẩn ý là một hành động tâm lý bên trong của kịch Chekhov.

Lời thúc giục được nhắc đi nhắc lại của của ba chị em trong vở kịch cùng tên: “Về Moskva thôi! Về Moskva thôi!” không có nghĩa Moskva là một địa danh và là một địa chỉ cụ thể. Nó đã trở thành biểu tượng thể hiện những nỗ lực vô ích, nhưng bền bỉ của các nữ nhân vật hướng tới một cuộc sống khác với những mối quan hệ khác giữa con người với nhau. Ở *Vườn anh đào* cũng vậy. Trong màn thứ hai của vở kịch, nhờ kỹ thuật dòng chảy ngầm khán giả mới có thể hiểu được ý nghĩa thực sự của đoạn hội thoại của nhóm nhân vật khi nhìn thấy Epikhodov - hiện thân sống động cho sự vụng về và bất hạnh

đi ngang qua phía sau sân khấu:

Lyubov Andreevna (*trầm ngâm*). Epikhodov đang đến...

Anya (*chìm trong suy nghĩ*). Epikhodov đang đến...

Gaev. Mặt trời đã lặn rồi thưa quý vị.

Trofimov. Đúng vậy.

Trong cuộc đối thoại, các nhân vật bằng quơ nói về Epikhodov và hoàng hôn, nhưng với những diễn giải sân khấu trầm ngâm, chìm trong suy nghĩ khán giả hiểu rằng đó chỉ là hình thức kết nối bên ngoài vô nghĩa, về cơ bản họ muốn nói về những một điều khác gây bức bối, phiền muộn trong lòng. Tâm hồn của những nhân vật, qua những lời bằng quơ, nhát gừng, giải bày về sự bất ổn và phi lý của toàn bộ cuộc đời không viên mãn, cam chịu của họ. Ở đây, rõ ràng, nếu chỉ diễn ngôn từ như bình thường thì sân khấu kịch Chekhov sẽ thất bại. Vấn đề phải tìm được *ẩn ý bên trong* mà các nhân vật đưa vào lời nói của họ.

Âm điệu kép trong giọng nói của nhân vật hành động thể hiện tính cách phức tạp của nhân vật kịch Chekhov. Một ví dụ về cấu trúc đối thoại đặc biệt, đó là những lời đáng lẽ phải là lời tỏ tình của Varya và Lopakhin trong màn thứ tư vở *Vườn anh đào*. Ở đó, lẽ ra họ phải nói về cảm xúc của mình, nhưng họ lại chỉ nói về những thứ linh tinh, xa lạ, làm những cử chỉ vô nghĩa: Varya loay hoay tìm kiếm thứ gì đó trong đám hành lí (kiểu kịch câm thể hiện sự bối rối, lúng túng, hồi hộp), còn Lopakhin chia sẻ với cô về kế hoạch làm ăn cho mùa đông sắp tới. Cuối cùng, khi Lopakhin than tiết trời lạnh, Varya lạnh lùng trả lời: tôi không xem hàn thử biểu, với lại nó cũng vỡ rồi. Lời tỏ tình thế là không thành, mặc dù trước mặt Ranevskaya, bà chủ cũ, Lopakhin luôn tỏ ra có cảm tình và có ý định kết hôn với Varya. Liệu anh ta vì tham vọng làm giàu của một ông chủ mới nổi nên không màng tới tình yêu? Hay anh ta, giờ đã có cơ hội lấy được vợ giàu và ở một tầng lớp khác

thuận tiện cho việc làm ăn của mình, còn Varya dù sao cũng chỉ là một quản gia xuất thân nông dân? Thông qua những tình tiết đi kèm như việc anh ta lệnh chặt vườn anh đào khi chủ cũ còn chưa ra khỏi nhà (anh ta là thế hệ đầu tiên trong gia đình vừa thoát phận nông nô), đặc biệt là câu nói dương dương tự đắc quá đà: “Sao thế này? Nhạc đâu, chơi to lên chứ! Hãy làm tất cả theo ý muốn của tôi! (*Nói giọng mỉa mai*). Địa chủ mới đang đến, ông chủ của vườn anh đào! (*Vô ý va vào cái bàn nhỏ suýt nữa làm rơi giá nến*). Ta có thể mua được tất cả mọi thứ!”, khán giả có thể đoán định động cơ bên trong của anh ta theo nhiều kiểu, tùy theo cách họ nhìn nhận, đánh giá tính cách của nhân vật.

Thậm chí như nhân vật ông bác Gaev chuyên nói những câu vô nghĩa kèm thuật ngữ của trò chơi bi-a khiến người ta luôn nghĩ tới một ông chủ quý tộc lỗi thời quen thói được chiều chuộng, vô tích sự, lảm cẩm, bốc đồng. Nhưng ở đoạn kết của vở kịch, khi diện trang cùng vườn anh đào đã bị bán, gia cảnh tan nát, li tán... Ta hãy xem cảnh hai anh em tiễn biệt nhau:

*Còn lại hai người, Liubov Andreevna và Gaev. Họ vẫn chờ giây phút này, ôm chặt lấy nhau và cố không khóc nức lên, họ nói khẽ cố không để người ngoài nghe thấy.*

GAEV (*tuyệt vọng*). Em gái của anh, em gái của anh...

LIUBOV ANDREEVNA. Ôi ngôi vườn thân yêu, ngôi vườn êm đềm, tuyệt

diệu của tôi!... Cuộc đời của tôi, tuổi trẻ, hạnh phúc của tôi, xin vĩnh biệt!... Xin vĩnh biệt!...

*Vọng tới giọng Anya (Vui vẻ, thống thiết): “Mẹ ơi!”; Giọng Trofimov (vui vẻ, kích động): A-u!”*

Nhìn lần cuối những bức tường này, những cửa sổ này... Mẹ chúng mình từng thích đi lại trong căn phòng này...

GAEV. Em gái của anh, em gái của anh ơi!...



Điệp khúc đau buồn, thương tiếc những gì quý giá nhất đã mất đi, tình cảm gia đình ruột thịt và linh cảm sẽ phải lìa xa nhau mãi mãi gói gọn trong điệp khúc “Em gái của anh, em gái của anh ơi” – câu nói duy nhất có ý nghĩa của nhân vật Gaev, đã xóa đi trong đầu khán giả hình ảnh một ông bác lẩm cẩm và lấy đi những giọt nước mắt cảm thông nơi họ.

Với nhân vật kiểu Lopakhin, Gaev, Liubov Andreevna trong *Vườn anh đào*, ba chị em trong vở kịch cùng tên, Vania trong *Cậu Vania*, hay các nhân vật trong *Hải âu*, Chekhov đã mở ra những khả năng mới trong việc khắc họa tính cách nhân vật. Tính cách được bộc lộ không phải trong cuộc đấu tranh để đạt được mục tiêu, mà trong việc trải nghiệm những mâu thuẫn của tồn tại. Cảm hứng hành động trong kịch cổ điển được thay thế bằng cảm hứng tư tưởng. Đó là lý do tại sao *dòng chảy ngầm* lại quan trọng trong các vở kịch của ông. Nếu sân khấu bên ngoài thực hiện chức năng bản thể hóa những gì diễn ra bên trong nhân vật, thì dòng chảy ngầm - cốt truyện ngầm ẩn bên trong mang chức năng không chỉ giữ cho cấu trúc vở kịch không bị rệu rã, nhạt nhòa, ngược lại, còn tạo độ sâu kịch tính và tính *phức điệu* cho vở kịch. Cùng với sự biến mất của hành động xuyên suốt trong các vở kịch của Chekhov, kịch cổ điển một nhân vật chính, sự tập trung của cốt truyện kịch tính xung quanh nhân vật chính này cũng bị loại bỏ. Tương tự như vậy sự phân chia thông thường các nhân vật thành hai loại, tích cực và tiêu cực, chính và phụ cũng bị phá bỏ, mỗi nhân vật trong kịch Chekhov đảm nhận phần riêng của mình, còn cái toàn cục, giống như trong một dàn hợp xướng không có nghệ sĩ độc tấu, được sinh ra trong hòa âm của nhiều giọng chính và giọng bè bình đẳng với nhau. Đó chính là khám phá mới về tính cách con người trong các vở kịch của Chekhov.

Để trợ giúp cho sự giải mã những ẩn ý – dòng chảy ngầm trong kịch, Chekhov đã huy động các kỹ thuật sân khấu vốn được coi là thứ



Cảnh trong vở *Cậu Vania* trên sân khấu Broadway (Mỹ)

yếu: những hướng dẫn sân khấu mang tính tự sự mở đầu cho mỗi hồi kịch, các chú giải sân khấu, bài trí sân khấu, quãng nghỉ, thiết kế âm thanh và biểu tượng.

Trong màn đầu tiên của vở *Hải âu*, một bầu không khí u buồn trĩu tình, thơ mộng lan tỏa trong khung cảnh khu vườn cây mọc um tùm, nơi hồ nước lấp lánh xuyên qua những tán lá và tiếng kêu của những con hải âu. Những người ra vườn buổi tối để xem vở kịch theo phong cách tượng trưng chủ nghĩa của Treplev ngồi quay lưng một cách tự nhiên về phía khán giả, như thể khán phòng phía dưới hoàn toàn không tồn tại (đây là cách mà bức tường thứ tư nổi tiếng được tạo ra). Những lời thì thầm của họ bị ngắt quãng bởi những khoảng dừng, đôi mắt của họ nói nhiều hơn lời, còn lời nói lại tản mạn, mông lung, đôi khi mang nghĩa ngược lại. Thủ pháp kịch trong kịch được sử dụng, một mặt, khiến khán giả phía dưới vừa theo dõi diễn viên trong vở kịch độc thoại của Treplev mang đậm tính parody (nhại) kịch tượng trưng chủ nghĩa đang làm mưa làm gió khi đó, mặt khác, họ cũng có điều kiện theo dõi luôn các khán giả trên sân khấu đang xem vở kịch không mấy hứng thú và khó hiểu của Treplev. Mỗi người chìm đắm vào tâm trạng riêng của mình.

Còn trong *Vườn anh đào*, ở màn đầu tiên, nhà viết kịch mô tả chi tiết khung cảnh - căn phòng

nơi mọi người đang chờ bà chủ Ranevskaya từ Pari trở về. Khi ngẩng nhìn khu vườn bạt ngàn anh đào đang độ nở hoa qua kính cửa sổ đóng kín, người đọc và người xem có một linh cảm buồn bã rằng tất cả vẻ đẹp tinh khôi, huyền diệu này sớm muộn sẽ bị mất đi kéo theo biểu tượng rực rỡ của văn hóa Nga. Hướng dẫn sân khấu trước màn thứ hai lưu ý rằng các cột điện báo và vùng ngoại ô thành phố có thể nhìn thấy được từ khu vườn anh đào. Ngoài ý nghĩa trực tiếp, cách bài trí này, như thường thấy trong các tác phẩm của Chekhov, còn mang ý nghĩa biểu tượng: thời đại công nghiệp, trật tự mới đang tấn công tổ ấm quý tộc của Gaev-Ranevskaya và tất nhiên, sẽ nghiền nát nó.

Khán giả, người đọc bình thường không mấy chú ý tới những quãng nghỉ trên sân khấu, những chú giải im lặng trong những vở kịch. Tuy nhiên, trong kịch Chekhov chúng đóng vai trò tạo nghĩa, tạo tâm trạng không cần lời vô cùng quan trọng. Đây là cảnh tiêu biểu trong *Vườn anh đào*: sau cuộc tố tụng không thành giữa Varya và Lopakhin, Ranevskaya bước vào phòng, thấy Varya đang khóc. Bà hỏi một câu ngắn gọn: “Sao rồi?”. Là bởi, nước mắt có thể mang ý nghĩa vui mừng hay đau khổ, và bà chờ thông báo từ cô gái. Nhưng Varya chỉ im lặng. Một quãng tạm dừng diễn ra. Ranevskaya hiểu mọi chuyện, không nói một lời nào, vội vã rời đi. Sự im lặng của Varya đã nói lên tất cả.

Ở màn cuối, Petya Trofimov, chàng sinh viên vĩnh cửu, luôn hướng tới cuộc sống tốt đẹp ở tương lai xa vời, nói về số phận hạnh phúc của mình: “Nhân loại đang hướng tới chân lý cao nhất, hướng tới hạnh phúc cao nhất có thể có trên trái đất, và tôi là người đi đầu!”. Trước câu hỏi mỉa mai của Lopakhin: “Cậu sẽ đến đó chứ?”, Petya trả lời với niềm tin chắc chắn: “Tôi sẽ đến đó!” (*dừng*)... “Tôi sẽ đến đó hoặc tôi sẽ chỉ đường cho người khác đến đó”. Việc dừng nói giữa chừng ở đây cho thấy Petya, một mặt, không chấp nhận sự mỉa mai của người đối

thoại trước câu nói hoàn toàn nghiêm túc của mình, mặt khác cũng cảm thấy lúng túng, bối rối trước một tương lai mang đầy chất không tưởng của mình.

Không thể tưởng tượng, trong văn xuôi và kịch Chekhov lại thiếu âm thanh, âm nhạc và hội họa. Âm thanh, âm nhạc hòa cùng cách bài trí phong nền đóng một vai trò quan trọng trong kịch ông. Nó tôn lên âm điệu trữ tình của vở kịch. Trong *Hải âu*, tiếng đàn piano buồn bã của cửa nhà văn trẻ Treplev, có tài nhưng thất bại cả trong sự nghiệp mới nổi, lẫn trong tình yêu đầu đời, bộc lộ cảm xúc và tâm trạng đau buồn của anh, báo hiệu kết thúc bi thương của vở kịch. Trong *Vườn anh đào*, điệu *valse* buồn bã tại vũ hội mà Ranevskaya không biết vì lý do gì, đã tổ chức ngay vào ngày đầu giá vườn anh đào cho thấy trước cái kết sầu thảm của tổ quý tộc; âm thanh vọng từ trời xuống như tiếng dây đàn đứt làm xáo trộn sự yên bình của một buổi tối mùa hè ở công viên. Nó gây cho Ranevskaya một dự cảm khó chịu, và bà vội vã về nhà. Mặc dù Lopakhin và Gaev đưa ra lời giải thích rất thực tế về âm thanh kỳ lạ ấy (một cái bôn trong mỏ đá bị vỡ, hoặc có thể là tiếng một con chim đang kêu), Ranevskaya vẫn cảm nhận điều đó theo cách riêng của mình: cuộc sống thường ngày của bà đang sụp đổ; tiếng rìu chặt những cây anh đào ở cuối vở kịch mang tính biểu tượng về sự tàn phá vẻ đẹp của tự nhiên trên mặt đất.

Ngay cả những chi tiết trong vở kịch cũng mang ý nghĩa biểu tượng. Varya luôn xuất hiện trên sân khấu trong bộ váy áo tối màu, thất lung lúc nào cũng gài chùm chìa khóa thể hiện tính tình nghiêm khắc có phần cứng nhắc, sự quán xuyến của người quản lý trung thành. Còn Masa trong *Hải âu* lúc nào cũng mặc đồ đen, như cô nói, là để tang cho cuộc đời bất hạnh của mình. Hình tượng Moskva trong câu nói “Đi Moskva thôi!” của ba chị em trong vở kịch cùng tên thể hiện khát vọng về một

cuộc sống tốt đẹp chỉ có thể hiện hữu trong tâm tưởng. Phần cuối cùng kết thúc *Vườn anh đào* trở thành một biểu tượng buồn bã về sự kết thúc của điền trang nước Nga: mọi người rời khỏi nhà, Lopakhin khóa tất cả các cửa và vô tình nhốt luôn lão bộc già Firs cho đến tận mùa xuân năm sau. Ông già ốm đau, người bảo vệ cuối cùng cái tổ ấm quý tộc một mình trong ngôi nhà rộng lớn lạnh lẽo (mọi người đi hết, lò sưởi đã tắt). Lão nằm xuống sofa và, theo như hướng dẫn sân khấu, đang đóng băng. Nước Nga tỉnh lẻ đang hấp hối cùng với người bảo vệ trung thành nhất của nó.



Cảnh trong vở *Hải âu*, trình diễn bởi các nghệ sỹ Nhà hát Nghệ thuật Nga

Về vấn đề biểu tượng trong kịch Chekhov xảy ra nhiều tranh cãi. Ngay từ khi bốn kiệt tác kịch của ông được dàn dựng và trình diễn trên sân khấu MKHAT, cả tác giả lẫn các đạo diễn đã phải hứng chịu những lời phê phán, chỉ trích từ phía các nhà tượng trưng về chủ nghĩa tự nhiên trên sân khấu kịch của ông mà họ gọi là thứ “sự thật không cần thiết. Thậm chí, đạo diễn Meierkhold còn lấy làm tiếc rằng cảnh âm thanh vọng từ trời xuống ở buổi dạo chơi công viên trong *Vườn anh đào* lí ra phải diễn theo phong cách thần bí của chủ nghĩa tượng trưng mới thích hợp. Nhưng, dù có ngưỡng mộ những thành quả nghệ thuật hiện đại chủ nghĩa, đặc biệt của chủ nghĩa ấn tượng, chủ nghĩa tượng trưng

và sử dụng nhiều thủ pháp kỹ thuật của những trường phái này (đặc biệt trong *Vườn anh đào*, nơi tâm trạng được diễn tả theo phong cách của trường phái ấn tượng đã trở thành những đường nét mang tính biểu tượng cao), Chekhov vẫn kiên định với xác quyết nghệ thuật của mình: ông hiểu rằng giữa hai loại sân khấu – bên trong và bên ngoài, có một ranh giới mong manh. Chỉ cần lệch một chút, hoặc sẽ rơi vào kịch tượng trung chủ nghĩa với tính triết lí, khái quát nghệ thuật cao của nó, nhưng xa rời cuộc sống, trừu tượng khó hiểu với đại chúng khán giả, hoặc sẽ rơi vào chủ nghĩa tự nhiên – sự thật không

cần thiết. Nói tới sự kết hợp tài tình hai thế giới bên ngoài và bên trong ở kịch Chekhov, các nhà nghiên cứu đã nói nhiều tới *mạch ngầm văn bản* và đưa ra nguyên lí *tảng băng trôi*. Khái quát lại, ta có thể hình dung hình ảnh tảng băng đang trôi - mạch ngầm trữ tình đạt được sức mạnh khái quát hóa mang tính biểu tượng có trong các vở kịch của Chekhov, đang nhô lên trên bề mặt của từ ngữ hàng ngày. Phía dưới nước - dưới rìa của tồn tại

đời thường, có một cuộc sống bí mật sâu thẳm và Chekhov không có ý định vạch trần, vứt bỏ hay khái quát hóa nó. Không giống như các nhà tượng trưng, ông biết rằng tảng băng trôi khi được kéo vào đất liền sẽ biến thành một khối băng tan không có hình dạng. Biểu tượng trong kịch Chekhov vươn lên trên đại dương của cuộc sống đời thường, phát triển từ nó, nhưng cũng tồn tại trong nó. Đó cũng chính là lý do tại sao việc giải mã cấu trúc sân khấu kịch Chekhov không hề dễ dàng, nó thách thức những đạo diễn sân khấu tài năng nhất.

Để kết thúc bài viết, tác giả của nó cũng phải thú nhận đôi khi có những ý nghĩ *lẩn thẩn*: nếu không có Stanislavsky thì số phận kịch



Chekhov, đặc biệt là bốn kiệt tác của ông, sẽ như thế nào. Nhưng cơ duyên đã khiến đạo diễn vĩ đại và nhà văn vĩ đại gặp nhau và vì thế số phận đã mỉm cười với những vở kịch, vở diễn của các ông.

Lại nghĩ, việc kịch Chekhov chưa được dàn dựng và công diễn ở Việt nam khéo lại hóa ra may. Vì không giải mã được thi pháp kịch Mới của Chekhov, một hệ thống thi pháp MỚI có khả năng tích hợp những yếu tố của các loại hình nghệ thuật khác nhau, không hiểu ý nghĩa của sân khấu phản tư của Stanislavsky, thì sự thất bại của buổi công diễn vở *Hải âu* tại nhà hát

Aleksandrinsky sẽ là nhỡn tiền trên sân khấu Việt và *lời nguyên kịch* Chekhov không có tính sân khấu sẽ không còn ai dám vượt qua.

Việc giải mã kịch Chekhov có lẽ nên bắt đầu từ việc tìm hiểu tầm vĩ đại của ông: thách thức nguyên lí kịch Aristotel và Heghel, những nguyên tắc tường chừng bất di bất dịch của kịch cổ điển thế kỉ 19 mà ông là người kế thừa, tạo bước ngoặt về chất cho loại hình nghệ thuật có tuổi đời lớn nhất này, khiến nó tràn ngập tiềm năng và được *trẻ hóa*. Hơn trăm năm qua kịch thế giới vẫn chưa ra khỏi cái bóng của kịch Chekhov.

\* PGS, TS., Nghiên cứu văn học và sân khấu

#### TÀI LIỆU THAM KHẢO

1. Аникст А.А., *Теория драмы от Аристотеля до Лессинга (Lí luận kịch từ Aristotel tới Lessing)*, М., 1967.
2. Аникст А.А., *Теория драмы на Западе во второй половине XIX века (Lí luận kịch ở phương Tây nửa sau thế kỉ XIX)*, М., 1988.
3. Бабенко В.Г., *Бернард Шоу: О драматургии Л.Н.Толстого и А.П.Чехова - Проблема трагикомедии (Bernard Shaw: Về kịch của Leo Tolstoy và A.P. Chekhov – Vấn đề bi kịch)*// Русская литература 1870-х - 1890-х годов. Вып. 15. Свердловск, с., 128- 133, 1982.
4. Бабичева Ю.В., “Новая драма” в России начала XX века (“Kịch mới” ở Nga đầu thế kỉ XX)//*История русской драматургии, Вторая половина XIX начало XX века (Lịch sử kịch Nga, nửa sau thế kỉ XIX – đầu thế kỉ XX)*. Л., С. 211-243, 1987.
5. Белинский В.Г., *Полное собр, соч.:* в 13 т (Toàn tập, 13 tập), Том 6., 798 с., М.: Изд-во АН СССР, 1955.
6. Берковский Н., *Чехов, повествователь и драматург (Chekhov, nhà tự sự và kịch tác gia)*//*Литература и театр (Văn học và sân khấu)*, М., с. 70-78. 1969.
7. Бахмутова Н.И., *Подводное течение в пьесе Чехова “Чайка” (Mạch ngầm trong vở “Hải âu” của Chekhov)*// *Вопросы русского языкознания (Những vấn đề của khoa ngôn ngữ học Nga)*, с. 357-362, Саратов, 1961.
8. Бугров Б.С., *Драматургия русского символизма (Kịch của trường phái tượng trưng Nga)*, М., 1993.
9. Виноградская И.Н., *Жизнь и творчество К.С.Станиславского, Летопись (Cuộc đời và sự nghiệp sáng tạo của K.S. Stanislavsky, Biên niên sử)*: В 4-х т. М., 1971- 1976.

10. Владимиров С.В., *Действие в драме (Hành động trong kịch)*, Искусство, 158 с., 1972.
11. Гегель Г.В.Ф., *Сочинения (Tác phẩm)*, Т. 14: *Лекции по эстетике (Bài giảng về mỹ học)*. Кн. 3. – М.; Л.: Гос. изд-во, 440 с., 1958.
12. Гинзбург Л.Я., *О психологической прозе (Về văn xuôi tâm lý)*, М.: INTRADA, 412 с., 1999.
13. Келдыш В.А. *Реализм и неореализм (Chủ nghĩa Hiện thực và Tân hiện thực)*//*Русская литература рубежа веков, 1890-начало 1920 (Văn học Nga giao thời thế kỉ, 1890-1920)*, Москва, ИМЛИ., “Наследие”, 2001
14. Мейерхольд В.Э., *Театр: К истории и технике (Nhà hát: Về lịch sử và kỹ thuật)*//*Театр: Книга о новом театре (Nhà hát: Cuốn sách về nhà hát kịch mới)*, Сб. ст. М.: РАТИ-ГИТИС., с. 101–147, 2008.
15. А.Р. Чудаков., *Поэтика Чехова (Thi pháp Chekhov)*. Изд. “Наука”, 1971.
16. Хализев В.Е., *Драма как род литературы, поэтика, генезис, функционирование (Thi pháp, nguồn gốc, chức năng)*. М.: Издательство МГУ, 260 с., 1986.

*Ngày Tòa soạn nhận được bài: 16/8/2024; Ngày phản biện, đánh giá: 24/8/2024*  
*Ngày chấp nhận đăng: 29/8/2024; Ngày đăng: 7/12/2024*