

HỘI NGHIÊN CỨU VÀ GIẢNG DẠY VĂN HỌC TP.HCM

TRẦN THỊ
PHƯƠNG PHƯƠNG



Tiểu thuyết hiện thực Nga thế kỷ XIX



NHÀ XUẤT BẢN KHOA HỌC XÃ HỘI

PNC
PHƯƠNG NAM CỐN

Tiểu Thuyết Hiện Thực Nga Thế Kỷ XIX

Tác giả: Trần Thị Phương Phương

Nhà Xuất Bản Khoa Học Xã Hội & Hội Nghiên Cứu
Và Giảng Dạy Văn Học TP. HCM

Năm xuất bản: ...

Ebook: HockeyQ

TVE4U

TIỂU THUYẾT HIỆN THỰC NGÀ THẾ KỶ XIX

TIỂU THUYẾT HIỆN THỰC NGÀ THẾ KỶ XIX

TRẦN THỊ PHƯƠNG PHƯƠNG

LỜI GIỚI THIỆU

Được thành lập năm 1988, Hội Nghiên cứu và Giảng dạy văn học TP. Hồ Chí Minh là tổ chức tập hợp những hoạt động trên lĩnh vực nghiên cứu và giảng dạy văn học ở một thành phố là trung tâm luôn năng động và đổi mới trong đời sống xã hội văn hóa. Mười bảy năm qua, Hội đã góp phần nâng cao chất lượng giảng dạy văn và học văn cũng như chất lượng nghiên cứu văn học nhằm phục vụ cho công tác đào tạo ở bậc trung học và đại học. Ngoài Niên giám Bình luận văn học xuất bản hàng năm, Hội còn chủ trương và liên kết xuất bản các Tủ sách Văn học trong nhà trường; Văn học Việt Nam - những tác phẩm tiêu biểu, Tuyển tập văn học thế giới...

Trong bước phát triển của mình, Hội cần mở rộng hoạt động có tầm vóc và quy mô lớn hơn, phục vụ bạn đọc đông đảo, trong đó có những nhà giáo, nghiên cứu sinh, học viên cao học và sinh viên cùng tất cả những người yêu thích văn học. Tủ sách Văn hóa và văn học sẽ là nơi công bố những công trình nghiên cứu chuyên sâu về một số vấn đề lý luận văn hóa và nghệ thuật, một số tác giả, tác phẩm và sự kiện nổi bật của lịch sử văn hóa, văn học Việt Nam và thế giới. Để thực hiện tủ sách này, Hội đã và đang được sự cộng tác chặt chẽ của nhiều giáo sư, học giả có uy tín từ các trung tâm đào tạo và khoa học lớn trên cả nước.

Nhờ sự hợp tác của Công ty Văn hóa Phương Nam cũng như của Nhà xuất bản Khoa học xã hội, những ấn phẩm đầu tiên trong Tủ sách này được ra mắt bạn đọc.

Trong kế hoạch hợp tác của Hội Nghiên cứu và Giảng dạy văn học và Công ty văn hóa Phương Nam, đây là công việc lâu dài sẽ được tiến hành trong nhiều năm. Vì vậy, chúng tôi trân trọng mời gọi sự đóng góp của các nhà nghiên cứu để tủ sách xuất bản được những công trình có giá trị, đáp ứng nhu cầu tìm hiểu ngày càng cao của công chúng.

Chúng tôi mong rằng, với sự cộng tác của các nhà khoa học và sự ủng hộ của đông đảo bạn đọc, Tủ sách văn hóa và văn học sẽ góp phần tạo ra những hiệu ứng tích cực trong đời sống tinh thần của xã hội ta những năm đầu thế kỷ XXI.

HOÀNG NHƯ MAI

*Giáo sư, Nhà giáo nhân dân Chủ tịch Hội Nghiên cứu
và giảng dạy văn học TP.Hồ Chí Minh*

VÀI NÉT KHÁI QUÁT VỀ CHỦ NGHĨA HIỆN THỰC TRONG VĂN HỌC NGA VÀ TIỂU THUYẾT HIỆN THỰC NGA THẾ KỶ XIX

Chủ nghĩa hiện thực là một phạm trù từng gây những tranh luận chưa đi đến thống nhất, nhưng luôn hiện diện trong nghiên cứu văn học. Thuật ngữ realism vốn được mượn từ triết học, nó nhấn mạnh sự hiện diện khách quan của thế giới thực tại (real). Khái niệm hiện thực còn có thể được xem như đồng nghĩa với sự biểu hiện một cách chân thực cuộc sống trong nghệ thuật.

Từ thế kỷ XVIII, sau những cuộc cải cách và mở cửa của Pyotr đại đế, văn học Nga đã bắt đầu cuộc hội nhập vào bối cảnh chung với văn học châu Âu, đóng vai trò của người học trò, người đi sau so với một số nền văn học tiên tiến ở châu Âu. Chủ nghĩa cổ điển Pháp, chủ nghĩa lãng mạn Anh, Đức đã có những ảnh hưởng sâu sắc đối với văn học Nga, góp phần tạo nên chủ nghĩa cổ điển và chủ nghĩa lãng mạn Nga. Có thể gọi những nhà thơ, nhà văn thế kỷ XVIII như M. Lomonosov, A. Sumarokov, D. Fonvizin, A. Krylov là những Boileau, Racine, Molière, La Fontaine của Nga, cũng như có thể thấy rõ những ảnh hưởng của nhà thơ Anh Byron đối với những sáng tác lãng mạn của A. Pushkin, M. Lermontov. Tuy nhiên, đến thời kỳ của chủ nghĩa hiện thực thì văn học Nga đã từ vị trí người học trò bước sang vị trí của người thầy, có thể nói đến ảnh hưởng to lớn của những nhà văn hiện thực Nga như Tolstoy, Dostoevsky, Chekhov không chỉ đối với châu Âu, mà còn với cả thế giới. Các nhà văn Nga đã đến với chủ nghĩa hiện thực bằng con đường rất riêng, một cách độc đáo và phần nào sớm sủa hơn những người bạn châu Âu của mình.

Chủ nghĩa hiện thực ở Nga bắt đầu từ khi nào? Chưa có câu trả lời thống nhất cho câu hỏi này trong giới nghiên cứu văn học Nga. Nhiều người cho rằng chủ nghĩa hiện thực xuất hiện, vào thời đại Phục hưng, và từ đó có các giai đoạn phát triển của chủ nghĩa hiện thực: chủ nghĩa hiện thực thời Phục hưng, chủ nghĩa hiện thực Ánh sáng, chủ nghĩa hiện thực thế kỷ XIX... Với nhận định như vậy thì chủ nghĩa hiện thực trong văn học Nga xuất hiện từ giữa thế kỷ XVIII (chủ nghĩa hiện thực Ánh sáng với các đại diện tiêu biểu là Novikov, Fonvizin, Derzhavin, Radishev, Krylov). Sở dĩ như vậy là vì đến giữa thế kỷ XVIII, với tinh thần Ánh sáng, tác phẩm của các nhà văn trên đã nhấn mạnh những giá trị của con người không phải do đẳng cấp quy định, về tự do của con người như một điều kiện để tồn tại và về sức mạnh của lý trí.

Có những ý kiến bất đồng với nhận định trên. Viện sĩ thông tấn D. D. Blagoi trong những bài viết về chủ nghĩa hiện thực của mình như “Những đặc điểm của chủ nghĩa hiện thực Nga thế kỷ XIX” (trong cuốn: “Những vấn đề của chủ nghĩa hiện thực trong văn học thế giới”), “Chủ nghĩa hiện thực của Pushkin trong sự tương quan với những trào lưu văn học và phương pháp nghệ thuật khác” (trong cuốn: “Chủ nghĩa hiện thực và những tương quan của nó với các phương pháp sáng tác khác”, Moskva, NXB Viện hàn lâm LX, 1962) cho rằng chủ nghĩa hiện thực trong văn học thế giới, cũng như trong văn học Nga chỉ thực sự hình thành vào thế kỷ XIX, bởi trong thời gian đó xuất hiện những mẫu mực của nghệ thuật hiện thực chủ nghĩa, hình thành lý luận thẩm mỹ về chủ nghĩa hiện thực, và cuối cùng là xuất hiện bản thân thuật ngữ “chủ nghĩa hiện thực” (realism) vào giữa thế kỷ XIX. Để có sự tái hiện lịch sử cụ thể hiện thực như ở những nhà hiện thực thế kỷ XIX cần phải đạt đến một trình độ phát

triển cao nhất định không chỉ của văn học nghệ thuật, mà còn của cả nền văn hóa, lịch sử - sự phát triển của ý thức xã hội, của những tư tưởng triết học và lịch sử. Ngoài ra, sự xuất hiện chủ nghĩa hiện thực như một phương pháp sáng tác và trào lưu văn học vào thế kỷ XIX liên quan với mức độ phát triển nhất định của bản thân phương tiện của văn học là ngôn ngữ. Ngôn ngữ của chủ nghĩa hiện thực không mất đi tính chất biểu cảm, nhưng mang thêm những đặc tính chính xác, rõ ràng, giản dị, mọi người đều có thể hiểu được.

Nhiều nhà nghiên cứu văn học của phương Tây cũng cho rằng thời đại của chủ nghĩa hiện thực trong văn học châu Âu và văn học Nga là thế kỷ XIX. F.W. J. Hemmings và một số tác giả khác trong cuốn "The Age of Realism" viết: "Thời đại của chủ nghĩa hiện thực, nói tóm lại, là thời đại của George Stephenson, Marconi, Darwin, Cecil Rhodes và Karl Marx; đó là thế kỷ XIX". Hemmings nhắc đến tên các nhà phát minh ra các thành tựu khoa học kỹ thuật cũng như các học thuyết về tự nhiên và xã hội loài người trong thời đại của chủ nghĩa hiện thực, đó cũng là một quan điểm nhấn mạnh những điều kiện lịch sử cụ thể cho sự ra đời của chủ nghĩa hiện thực tương tự như quan điểm của Blagoi ở trên.

Như vậy có thể nói, chủ nghĩa hiện thực khởi nguồn bắt rễ từ trong lòng thế kỷ XVIII, thậm chí còn xưa hơn nữa, nhưng chỉ trong một giai đoạn phát triển lịch sử nhất định của xã hội, của tư duy khoa học và tư duy nghệ thuật, của ngôn ngữ dân tộc thì nó mới trở thành một trào lưu văn học và một phương pháp sáng tác. Chúng tôi đồng tình với quan niệm cho rằng trào lưu và phương pháp sáng tác hiện thực chủ nghĩa chỉ thực sự hiện diện trong văn học Phương Tây và văn học Nga từ thế kỷ XIX. Những sáng tác của các nhà văn, nhà thơ Nga thế kỷ XVIII như Derzhavin, Fonvizin, Radishev,... đã

mang những mầm mống của chủ nghĩa hiện thực, đặc biệt thể hiện trong việc phản ánh chân thực cuộc sống của xã hội đương thời và ở tinh thần nhân đạo chủ nghĩa, nhưng vẫn nằm trong phạm trù của chủ nghĩa cổ điển, thể hiện trong tính chất quy phạm chặt chẽ cả về nội dung lẫn hình thức. Những ngụ ngôn của Krylov, hài kịch “Đau khổ vì trí tuệ” của Griboedov là những tác phẩm được sáng tác vào hai thập niên đầu thế kỷ XIX, đánh dấu bước chuyển sang chủ nghĩa hiện thực, thể hiện đặc biệt ở việc tái hiện chân thực các vấn đề xã hội Nga, ở việc xây dựng hình tượng những con người đương đại và ở việc vận dụng ngôn ngữ Nga bình dân sống động. Tuy nhiên, bên cạnh đó, những dấu ấn của chủ nghĩa cổ điển thế kỷ XVIII vẫn còn đậm nét trong giọng thơ và lối mô tả (ở ngụ ngôn Krylov), trong việc tuân thủ những nguyên tắc của kịch cổ điển (ở hài kịch của Griboedov). Sự phá vỡ hoàn toàn những nguyên tắc của chủ nghĩa cổ điển và hình thành những nguyên tắc sáng tạo mới của chủ nghĩa hiện thực chỉ thực sự diễn ra trong sáng tác của A. S. Pushkin. Ernest J. Simmon trong cuốn sách “Introduction to Russian Realism” đã giới thiệu chủ nghĩa hiện thực trong văn học Nga bắt đầu từ những tác phẩm của Pushkin là vở bi kịch “Boris Godunov” hoàn thành vào năm 1825 và tiểu thuyết bằng thơ “Evgeny Onegin” được viết trong thời gian từ 1823 đến 1831.

Như vậy, có thể xem chủ nghĩa hiện thực trong văn học Nga xuất hiện từ giữa những năm 20, trước hết là trong sáng tác của Pushkin. Tuy nhiên, những năm 20 cũng là thời kỳ hưng thịnh của chủ nghĩa lãng mạn Nga, mà đại diện tiêu biểu nhất cũng lại là Pushkin.

Chủ nghĩa lãng mạn trong văn học Nga bao trùm một giai đoạn nửa đầu thế kỷ XIX và tiếp thu nhiều ảnh hưởng của các khuynh

hướng lãng mạn khác nhau ở châu Âu. Những tác phẩm của Chateaubrian, de Stael và các nhà lãng mạn Pháp khác đã được dịch sang tiếng Nga từ những năm đầu thế kỷ. Sau đó, những tác phẩm của Byron được phổ biến rộng rãi ở Nga. Có thể nói đến những năm 20, độc giả Nga đã biết đến hầu hết các tác phẩm tiêu biểu của văn học lãng mạn Đức, Pháp, Anh. Tuy nhiên, sự hình thành và phát triển của chủ nghĩa lãng mạn Nga chủ yếu vẫn là do những động lực của chính dân tộc. Đầu thế kỷ XIX, dân tộc Nga trải qua những biến cố lịch sử to lớn. Năm 1812, đạo quân hùng mạnh từng tung hoành khắp châu Âu của hoàng đế Napoléon tiến vào lãnh thổ Nga, nhân dân Nga đã tiến hành cuộc chiến tranh vệ quốc và trở thành kẻ chiến thắng. Chiến thắng năm 1812 đã khơi dậy niềm tự hào của người Nga, nhưng cũng khiến họ, đặc biệt là những trí thức quý tộc tiến bộ, nhận thức sâu sắc những thế lực lạc hậu cản trở sự đi lên của nước Nga: nền quân chủ chuyên chế và chế độ chiếm hữu nông nô. Họ mong muốn thay đổi và đã nổi dậy vào ngày 14 tháng Chạp năm 1825 (ngày đăng quang của Nga hoàng Nikolai I) trên quảng trường Senat ở thủ đô Petersburg. Tuy thất bại, song cuộc khởi nghĩa Tháng Chạp đã mở đầu cho phong trào đấu tranh giải phóng diễn ra suốt thế kỷ XIX. Chiến tranh năm 1812 và cuộc khởi nghĩa Tháng Chạp là hai sự kiện lịch sử quan trọng đã tạo nên một dòng ý thức, tư tưởng và tình cảm mới mẻ, được thể hiện vào các sáng tác lãng mạn. Những giá trị quan trọng của văn học lãng mạn Nga thể hiện ở sự bùng dậy của ý thức dân tộc, của tinh thần, nhân dân, sự khẳng định quan điểm lịch sử đối với cuộc sống - không chỉ cuộc sống trong quá khứ, mà còn là cuộc sống đương đại. Chủ nghĩa lãng mạn Nga, cũng như các trào lưu lãng mạn ở các nước châu Âu khác, xuất hiện như sự thay thế chủ nghĩa cổ điển.

Chủ nghĩa cổ điển thế kỷ XVIII đề cao những kiểu mẫu của cái đẹp, chung nhất cho mọi thời đại và mọi dân tộc, đồng thời phân biệt các thể loại văn học theo những kết cấu và phong cách có tính chuẩn mực, trong khi đó, chủ nghĩa lãng mạn lại đề cao tự do cá nhân trong sáng tạo, mạnh dạn tạo ra những thể loại có tính chất tổng hợp, vươn tới sự đa dạng và phong phú của các phong cách. Như vậy, có thể nói chủ nghĩa lãng mạn là sự phản ứng đối với tính chất duy lý và chuẩn mực của chủ nghĩa cổ điển.

Chủ nghĩa hiện thực ra đời trong thời kỳ hưng thịnh của chủ nghĩa lãng mạn, là sự phản ứng đối với chủ nghĩa lãng mạn: trong khi chủ nghĩa lãng mạn nhấn mạnh tính chất lý tưởng, tính chất anh hùng thì chủ nghĩa hiện thực lại tập trung vào cuộc sống đời thường có tính chất điển hình; trong khi chủ nghĩa lãng mạn coi con người cá nhân như những giá trị riêng biệt, độc lập thì chủ nghĩa hiện thực lại gắn con người cá nhân với môi trường xã hội; chủ nghĩa lãng mạn mô tả hành động của nhân vật như kết quả thúc đẩy của những tư tưởng, những khát vọng, ý chí của cá nhân, trong khi chủ nghĩa hiện thực lý giải cuộc sống và hành vi của con người là do những động lực xã hội và tự nhiên mà nhiều khi vượt ra ngoài tầm kiểm soát của cá nhân; tác phẩm của nhà văn lãng mạn là sự thể hiện những tâm tư, tình cảm chủ quan của nhà văn, trong khi các nhà văn hiện thực lại cố gắng giữ thái độ khách quan.

Tuy nhiên, chủ nghĩa hiện thực không phải là sự thay thế chủ nghĩa lãng mạn. Sáng tác của những nhà văn Nga ở nửa đầu thế kỷ XIX như Pushkin, Lermontov, Gogol vừa là những tác phẩm lãng mạn, vừa là những tác phẩm hiện thực. Thậm chí đến cuối thế kỷ XIX, tính chất “song hành” này lại xuất hiện trong sáng tác của Gorky. Những năm đầu của thế kỷ XX, chủ nghĩa lãng mạn dường

như sống lại khi những nhà tượng trưng chủ nghĩa Nga quay về với những nguyên tắc sáng tạo lãng mạn chủ nghĩa, tự xưng mình là “chủ nghĩa lãng mạn mới” (neoromanticism). Khuynh hướng lãng mạn còn được thể hiện trong văn học thời kỳ xô viết.

Chủ nghĩa lãng mạn, cũng như chủ nghĩa hiện thực, đều là những hiện tượng của thời đại cách mạng tư sản. Bước phát triển quan trọng của văn học lãng mạn là sự xuất hiện khái niệm tính lịch sử. Cuộc cách mạng tư sản Pháp, những cuộc vận động giải phóng dân tộc ở thế kỷ XIX đã làm thay đổi cách nhìn đối với đời sống, thay cho quan niệm trừu tượng duy lý thời đại Ánh sáng là quan niệm lịch sử biện chứng về sự phát triển. Những tiến trình lịch sử xã hội và sự biến đổi vận động trong lĩnh vực tư tưởng xã hội đã là tiền đề cho sự ra đời và phát triển của chủ nghĩa lãng mạn và chủ nghĩa hiện thực, đồng thời cũng là thời đại mới của tiểu thuyết châu Âu. Nhà phê bình lãng mạn chủ nghĩa A. A. Bestuzhev đã chỉ ra sự gắn bó của văn học (đặc biệt là tiểu thuyết) với lịch sử một cách hình tượng như sau: “Lịch sử luôn tồn tại, luôn diễn ra (...) Lịch sử ngay cả trước kia cũng đã từng khuấy động, phá hủy các vương triều, tiêu diệt các dân tộc, ném những người anh hùng vào tro tàn, lôi những vị quốc vương ra từ bùn Lầy. Thế nhưng các dân tộc sau giông tố lại quên đi máu tử sĩ của ngày hôm qua, và lịch sử nhanh chóng biến thành cổ tích, thành huyền thoại. Bây giờ thì lịch sử không chỉ tồn tại trên thực tế, mà nó còn ở trong ký ức, trong trái tim các dân tộc. Chúng ta từng phút từng giờ nhìn thấy nó, nghe thấy nó, đọng vào nó, lịch sử thấm vào trong mọi cảm xúc của ta.”

Ở Nga, việc xuất hiện mối quan tâm sâu sắc đến lịch sử gắn liền với sự bùng dậy của ý thức dân tộc sau cuộc chiến tranh vệ quốc 1812. Người ta quay về tìm hiểu quá khứ dân tộc qua văn học,

việc xuất bản “Bài ca về đoàn quân Igor” và những tác phẩm văn học Nga cổ khác có ý nghĩa quan trọng đối với sự phát triển của văn xuôi tự sự thế kỷ XIX. Tuy nhiên, lịch sử không chỉ là quá khứ, lịch sử còn là hiện tại với những vấn đề còn nóng bỏng, liên quan không chỉ đến các vị vua chúa, mà còn đến tất cả mọi người trong xã hội. Vì vậy, bên cạnh khái niệm tính lịch sử, trong văn học Nga thế kỷ XIX còn xuất hiện khái niệm tính nhân dân (narodnost')

Khái niệm tính nhân dân được các nhà lãng mạn đưa ra đầu tiên. Belinsky đã nói về thời đại mình: “Trong thời đại của chúng ta, tính nhân dân trở thành thành tựu trên hết của văn học và là danh hiệu cao đẹp nhất của nhà thơ. Gọi một nhà thơ là “của nhân dân” nghĩa là tôn vinh anh ta”.

Trong thế kỷ XIX xuất hiện hàng loạt tài năng lớn - đó là yếu tố quan trọng tạo nên sự vùng dậy của văn học Nga. Theo Belinsky, thiên tài “mang trong lòng ngực mình những đau khổ, những sướng vui, hy vọng và ước nguyện của hàng triệu người”. “Cái gì tồn tại trong nhân dân một cách vô ý thức như một khả năng, thì ở trong thiên tài nó biến thành hiện thực”.

Belinsky là người đầu tiên đã chỉ ra tính nhân dân như một đặc tính của văn học Nga, và cũng là khuynh hướng, là thành tựu quan trọng của văn học hiện thực Nga thế kỷ XIX.

Chủ nghĩa lãng mạn và chủ nghĩa hiện thực là hai trào lưu lớn của văn học Nga, tồn tại song hành, đối lập nhau, song lại bổ sung cho nhau. Trong khi đóng góp quan trọng của chủ nghĩa lãng mạn là hoàn thiện thơ ca Nga thì thành tựu lớn của chủ nghĩa hiện thực Nga là tạo nên thời đại hoàng kim của tiểu thuyết - cả hai đều tập trung vào thế kỷ XIX, thế kỷ vĩ đại của văn học Nga. Tiểu thuyết như

một thể loại lớn của văn học, đã trở thành phương tiện thể hiện chủ yếu của chủ nghĩa hiện thực Nga, và có người còn cho rằng lịch sử chủ nghĩa hiện thực Nga chủ yếu là lịch sử của tiểu thuyết Nga (E. Simmon, “Introduction to Russian Realism”). Mặc dù tiểu thuyết không phải là thể loại duy nhất (còn có các thể loại văn xuôi hiện thực khác ngoài tiểu thuyết, còn có kịch hiện thực, thơ ca hiện thực...), nhưng thông qua nghiên cứu tiểu thuyết hiện thực thế kỷ XIX có thể nhìn thấy bức tranh phát triển khái quát với những đặc điểm tiêu biểu nhất của chủ nghĩa hiện thực Nga thế kỷ XIX.

* * *

Tiểu thuyết trong tiếng Nga là roman. Lý luận văn học hiện đại Nga phân biệt roman (tiểu thuyết) với pouest (truyện vừa) do sự khác biệt về quy mô: roman là tác phẩm tự sự có quy mô lớn, còn povest là tác phẩm tự sự có quy mô nhỏ hơn. Tuy nhiên, về mặt lịch sử, hai khái niệm roman và povest có mối quan hệ với nhau, và thực tế văn học Nga cho thấy sự phân chia đó chỉ có tính ước lệ. Trong văn học trung đại Nga khái niệm povest - truyện (từ povest, cũng như từ rasskaz chỉ thể loại truyện ngắn, trong tiếng Nga đều có nghĩa là kể) mang ý nghĩa rộng hơn: đó là thể loại văn học bao gồm các tác phẩm tự sự các loại. Povest có thể là những truyện sử (biên niên), mà cổ nhất và tiêu biểu nhất là “Povest vremenykh let” (tạm dịch là “Truyện những năm xưa”) của Nestor khoảng thế kỷ XII, trong những thế kỷ sau có những truyện sử như “Truyện về trận chiến trên sông Kalka” (Povest o bitve na reke Kalke), “Truyện thành Ryazan bị quân Batyi phá hủy” (Povest o razorenii Ryazni Batyem, thế kỷ XIII), “Truyện về trận chiến ở Kulikov” (Povest o Kulivovskoy bitve, thế kỷ XIV)... Mang nội dung tôn giáo thì có các truyện có nguồn gốc từ trong Kinh Thánh và truyện kể về cuộc đời các vị

Thánh (loại truyện Thánh này còn gọi là zhitie). Thế kỷ XVI - XVII, cùng với sự phát triển của văn chương thế tục là sự ra đời của hàng loạt truyện viết về tình yêu đôi lứa, về các chuyến phiêu lưu như “Truyện về Petr và Fevronya” (Povest o Petre i Feuronii), “Truyện về Savva Grudsyn” (Povest o Savve Grudsyne), “Truyện về Frol Skobeev” (Povest o Frole Skobeeve), và những truyện châm biếm đả kích như “Truyện về Ersh Ershovich” (Povest o Ershe Ershoviche), “Truyện về toà án Shemyak” (Povest o Shemyakinom sude). Truyện thế tục đã nói nhiều đến cuộc sống riêng tư, đến số phận của con người cá nhân, đến những bức tranh cuộc sống đời thường, những mâu thuẫn trong gia đình và xã hội,... điều mà các truyện sử thời kỳ trước, vốn giàu chất sử thi, hầu như không đề cập đến. Trên phương diện ngôn ngữ, đã bắt đầu có sự cá thể hóa ngôn ngữ nhân vật, cũng như phong cách ngôn ngữ của các truyện thế tục thời kỳ này chủ yếu là tiếng Nga bình dân.

Sang thế kỷ XVIII, những truyện với những đề tài phiêu lưu, tình yêu mà nội dung lấy từ cuộc sống đời thường của nước Nga vẫn tiếp tục được sáng tác, tiêu biểu như “Truyện về anh lính thủy Nga Vasily Koriotsky và hoàng hậu Iraklia xứ Florence”, “Truyện về chàng quý tộc Nga Alexandr”, “Truyện về Ivan chàng lái buôn Nga và người đẹp Eleonore”. Tuy nhiên, cùng với sự ra đời và phát triển của chủ nghĩa cổ điển, việc xác lập và phân chia các thể loại văn học đã diễn ra một cách chặt chẽ, quy củ. Thể loại truyện theo quan niệm của các nhà lý luận cổ điển, là thể loại bậc thấp so với kịch và thơ ca. Thái độ coi thường này cũng có cơ sở của nó: vị trí của truyện được xác định bởi nội dung của nó, chủ yếu nó phản ánh những quan hệ cuộc sống đời thường, trong khi những vấn đề phức tạp, gay cấn nhất của thời đại lại tìm thấy sự phản ánh nghệ thuật

của mình không phải ở truyện, mà ở kịch và thơ ca. Đến cuối thế kỷ XVIII, khi chủ nghĩa cổ điển và những nền tảng tư tưởng thẩm mỹ của nó bắt đầu suy yếu, bắt đầu xuất hiện khuynh hướng chủ nghĩa tình cảm (sentimentalism) vốn được xem là tiền thân của chủ nghĩa lãng mạn (preromanticism), cũng như những mầm mống của chủ nghĩa hiện thực (thể hiện trong sáng tác của các nhà văn như Fonvizin, Radishev, Krylov), thì mối quan tâm đến truyện lại tăng lên: những tiểu thuyết của văn học châu Âu được dịch và phổ biến ở Nga, và xuất hiện những truyện (hay tiểu thuyết) của các nhà văn Nga viết về đề tài Nga như “Những bức thư của Ernest và Doravra” của F. A. Emin, “Bà bếp xinh đẹp hay Truyện về cuộc phiêu lưu của người đàn bà phóng đảng” của M. D. Chulkov, “Cô Liza đáng thương” của N. M. Karamzin, “Hành trình từ Petersburg đến Moskva” của A. N. Radishev.

Nói đến lịch sử tiểu thuyết Nga thì phải nói đến cả hai khái niệm roman và povest. Sự phân chia roman - povest trong bộ ba: roman - povest - rasskaz (tiểu thuyết - truyện vừa - truyện ngắn) xuất hiện trong lý luận văn học Nga thế kỷ XX và chỉ thích hợp với văn học hiện đại. Ngay trong sự phân chia đó cũng chưa có sự thống nhất các tiêu chí cho từng thể loại. L. I. Timofeev trong cuốn “Những cơ sở lý luận văn học” viết: “Vào đầu thế kỷ XIX thuật ngữ pouest tương ứng với cái mà nay gọi là truyện ngắn”, tuy nhiên sau đó ông lại dẫn tác phẩm tiểu thuyết lịch sử “Người con gái viên đại úy” của A. S. Pushkin như ví dụ của povest (trong các công trình như “Lịch sử văn học Nga thế kỷ XIX” do S. M. Petrov chủ biên, “Lịch sử văn học Nga” của V. I. Kuleshov,... tác phẩm này cũng được gọi là povest, trong khi tác giả cuốn “Tính hệ thống nghệ thuật của tiểu thuyết cổ điển Nga” V. G. Odinokov lại xem xét nó như một ro-

man). Trong những công trình, nghiên cứu và dịch thuật văn học Nga bằng tiếng Anh, các povest của các nhà văn thế kỷ XIX có lúc được gọi là short story (truyện ngắn), nhưng nhiều khi lại được xếp vào loại short novel (tiểu thuyết nhỏ). Điều này cho thấy, tiểu thuyết Nga, cũng như tiểu thuyết thế giới nói chung, đều trải qua quá trình phát triển lịch sử nhiều thế kỷ của mình, và trong quá trình đó, nó biến đổi rất nhiều cả về nội dung lẫn hình thức. Khi các nhà lý luận phân chia roman - povest là khi văn học Nga cũng như văn học thế giới đã có những bộ tiểu thuyết đồ sộ như “Tấn trò đời” của Balzac, “Chiến tranh và hòa bình” của Tolstoy và nhiều tiểu thuyết “tràng giang” khác thế kỷ XX, trong đó mô tả một số lượng lớn các sự kiện, hệ thống nhân vật phức tạp, đa tuyến, và họ xếp chúng vào loại roman. Trong khi đó, khái niệm povest chỉ những tác phẩm có khuôn khổ nhỏ hơn và có cốt truyện ít lắt léo, ít phức tạp hơn, tập trung chủ yếu quanh nhân vật chính (đơn tuyến). Theo chúng tôi, đó là đặc điểm của tiểu thuyết ở giai đoạn phát triển ban đầu, mà ở Nga là thế kỷ XVIII và đầu thế kỷ XIX.

Vị trí của tiểu thuyết thay đổi rõ rệt ở thế kỷ XIX. Karamzin đã nói về tiểu thuyết Nga vào năm 1802 như sau: “Một người tò mò có lẽ sẽ muốn biết loại sách nào bán chạy nhất ở ta? Tôi đã hỏi câu hỏi này với nhiều chủ hiệu sách, và tất cả đều trả lời không cần suy nghĩ “Tiểu thuyết!” Không có gì ngạc nhiên cả: loại sách này chắc chắn làm hài lòng phần lớn công chúng đọc giả, thỏa mãn tình cảm và trí tưởng tượng của họ, khắc họa bức tranh xã hội và những con người như chúng ta trong những tình huống thú vị, mô tả những tình cảm mạnh mẽ nhất, đồng thời là những tình cảm bình thường nhất dưới những hình thức biểu hiện đa dạng phong phú. Không phải ai cũng có thể triết lý như nhân vật, hay đặt mình vào vị trí của nhân vật

trong câu chuyện, song ai cũng có thể yêu, đã yêu và muốn yêu, và tìm thấy mình trong một nhân vật tiểu thuyết. Độc giả cảm thấy dường như tác giả nói với anh ta bằng ngôn ngữ của chính trái tim anh ta, ở tiểu thuyết này anh ta có thể nuôi hy vọng, còn trong tiểu thuyết khác anh ta có thể vui sướng với những hồi ức”.

Như thế, tiểu thuyết không chỉ đơn thuần thực hiện chức năng giải trí, nó trở thành tấm gương phản chiếu con người thời đại, trở thành phương tiện khám phá cuộc sống và tự khám phá chính bản thân mình đối với độc giả. Đó là một đặc tính quan trọng của tiểu thuyết Nga thế kỷ XIX mà một nhà văn của chủ nghĩa tình cảm là Karamzin đã xác định ngay từ đầu thế kỷ.

Một thể loại có ảnh hưởng lớn đến sự phát triển của tiểu thuyết cần phải nói đến ở thế kỷ XIX - đó là các trường ca (poema). Trường ca xuất hiện từ đầu thế kỷ XVIII và đặc biệt phát triển trong thế kỷ XIX. Trường ca Nga không chỉ đơn thuần là các tác phẩm trữ tình có độ dài tương đối lớn, mà còn mang đậm tính chất tự sự, thể hiện ở cốt truyện. Bên cạnh sự hoàn thiện ngôn ngữ thơ ca, bên cạnh việc thể hiện mãnh liệt cái tôi trữ tình, các trường ca còn hướng tới những vấn đề mà tiểu thuyết, đặc biệt là tiểu thuyết hiện thực hết sức quan tâm: phản ánh đời sống hiện thực của đất nước Nga, nhân dân Nga, khám phá thế giới tâm lý của con người thời đại trong mối quan hệ với môi trường lịch sử xã hội. Có thể kể đến các trường ca của A. Pushkin (“Người tù Kavkaz”, “Đoàn người Zigan”, “Kỵ sĩ đồng”, “Poltava”), của M. Lermontov (“Ác quỷ”, “Mtsyri”), của N. Nekrasov (“Bà chúa tuyết mũi đỏ”, “Ai sống hạnh phúc trên nước Nga?”) như những ví dụ tiêu biểu. Các nhà thơ như Pushkin, Lermontov trước khi đến với các tiểu thuyết đều trải qua những kinh nghiệm viết trường ca. Tiểu thuyết “Evgeny Onegin” của Pushkin là

một hiện tượng đặc biệt - một tiểu thuyết bằng thơ - có thể xem là cầu nối giữa thời đại của trường ca với thời đại của tiểu thuyết văn xuôi hiện thực. Gogol khi viết bộ tiểu thuyết nổi tiếng bằng văn xuôi “Những linh hồn chết” đã gọi tác phẩm của mình là một trường ca. Nhiều yếu tố trữ tình đầy chất thơ lắng đọng trong tiểu thuyết “Nhân vật của thời đại chúng ta” của nhà tiểu thuyết - nhà thơ Lermontov.

Tiểu thuyết bước lên vị trí hàng đầu trong văn học Nga, trở thành bách khoa thư nghệ thuật của thời đại. Sự mở rộng về mặt nội dung kéo theo sự thay đổi về cơ bản hình thức: với bản chất tự sự, tiểu thuyết đồng thời thu vào mình thêm cả những đặc tính vốn thuộc thi ca và kể cả kịch. Tính chất tổng hợp là đặc trưng nổi bật của tiểu thuyết Nga thế kỷ XIX và cũng là nguyên nhân quan trọng giúp nó chiếm vị trí trung tâm trong văn học Nga và văn học thế giới.

Thời đại tiểu thuyết hiện thực Nga mở ra trên ngưỡng cửa thập niên 30 với tiểu thuyết bằng thơ của Pushkin “Evgeny Onegin”. Đó là tiểu thuyết lớn đầu tiên tạo nên những nhân vật điển hình của thời đại, với những phương thức nghệ thuật trở thành khuôn mẫu cho những thế hệ tiểu thuyết Nga về sau. Lermontov và Gogol là hai nhà văn kế tục sự nghiệp “khởi đầu” của Pushkin. “Nhân vật của thời đại chúng ta” của Lermontov là tiểu thuyết Nga đầu tiên đi vào khám phá lịch sử tâm hồn con người cá nhân, còn “Những linh hồn chết” của Gogol mở đầu cho khuynh hướng hiện thực phê phán. Có thể nói, “Evgeny Onegin”, “Nhân vật của thời đại chúng ta”, “Những linh hồn chết” tạo nên ba chân kiềng vững chắc cho sự phát triển của tiểu thuyết hiện thực Nga thế kỷ XIX, và ba tác phẩm này nhiều khi trong phê bình văn học Nga còn được gọi là “tiểu thuyết hiện thực cổ điển”.

Sự hình thành “Trường phái tự nhiên” (Naturalnaya shkola) những năm 40 đánh dấu sự khẳng định của tiểu thuyết hiện thực trong văn học Nga. Tính từ “tự nhiên”(naturalnaya) ở đây đồng nghĩa với “hiện thực chủ nghĩa” - một cụm từ khi đó chưa được biết đến trong phê bình văn học Nga, và “trường phái tự nhiên” trong văn học Nga không phải là sự tiên báo cho chủ nghĩa tự nhiên của E. Zola. Từ “shkola” trong tiếng Nga có hai nghĩa: trường phái và trường học. “Trường phái tự nhiên” thực sự đã là trường học cho các tiểu thuyết gia trẻ Turgenev, Goncharov, Dostoevsky, Herzen, Grigorovich,... Những tác phẩm được viết với tinh thần của “Trường phái tự nhiên” ra đời, tiêu biểu là “Một câu chuyện bình thường” của Goncharov (1847), “Ai có lỗi?” của Herzen (1843), “Những người nghèo khổ” của Dostoevsky (1846),... Linh hồn của “Trường phái tự nhiên”, nhà phê bình xuất sắc Belinsky, là người đặt nền tảng lý luận cho chủ nghĩa hiện thực Nga, lý luận về sau tiếp tục được các nhà phê bình Chernyshevsky, Dobrolyubov, Pisarev phát triển. Phê bình văn học Nga thế kỷ XIX góp một phần không nhỏ đối với sự trưởng thành của tiểu thuyết hiện thực Nga. Không chỉ định hướng cho độc giả đương thời trong việc tiếp nhận các tác phẩm đã được viết ra, phê bình còn tác động đến chính các nhà văn trong những sáng tác tương lai của họ, tiên đoán những khả năng còn tiềm ẩn trong họ.

Một đặc điểm phát triển của tiểu thuyết Nga thế kỷ XIX là sự gắn bó với hoạt động của báo chí. Hầu hết các tiểu thuyết Nga thế kỷ XIX đều xuất hiện trước tiên trên các tạp chí văn học định kỳ. Việc đăng tiểu thuyết thành nhiều kỳ có thể có một vài tác động đến cấu trúc tiểu thuyết, nhưng tuyệt nhiên không làm hạn chế tự do phát huy sáng tạo về mặt hình thức của các nhà văn. Các tờ như “Người đương thời” “Bút ký tổ quốc”, “Người đưa tin nước Nga” là

những tạp chí có uy tín, có ảnh hưởng sâu rộng trong đời sống văn học nói riêng và đời sống xã hội Nga nói chung, là nơi đăng những tiểu thuyết nổi tiếng của các nhà văn Nga cũng như các bài của các nhà phê bình nổi tiếng viết về chúng. Sáng tác của các nhà văn thường phù hợp với khuynh hướng, chủ trương của tờ tạp chí đăng tác phẩm của họ, và mâu thuẫn về tư tưởng, về quan niệm nghệ thuật thường dẫn đến việc cắt đứt sự cộng tác của nhà văn với tạp chí (ví dụ trường hợp của Turgenev, Tolstoy, Dostoevsky với tờ “Người đương thời”).

Từ cuối thập niên 50 đến đầu thập niên 80 là thời kỳ thịnh vượng của tiểu thuyết hiện thực Nga. Turgenev là người mở đầu thời kỳ này, với tiểu thuyết đầu tay “Rudin” viết năm 1856, và sau đó là năm tiểu thuyết, mỗi tác phẩm đánh dấu một giai đoạn phát triển của xã hội Nga, trong đó tiêu biểu nhất là tác phẩm “Cha và con” (1862) phản ánh cuộc đấu tranh giữa các thế hệ trí thức Nga thời kỳ trước khi Nga hoàng Alexandr II ký sắc lệnh xóa bỏ chế độ chiếm hữu nông nô và đưa ra một số cải cách dân chủ. Cùng với Turgenev là hàng loạt các nhà tiểu thuyết khác: I. Goncharov với “Oblomov” (1858), A. Pisemsky với “Một ngàn linh hồn” (1859), Chernyshevsky với “Làm gì?” (1863), Saltykov- Shedrin với “Các ngài Golovlyov” (1872-1876),... Đây cũng là thời kỳ Dostoevsky và Tolstoy bộc lộ những năng lực tiểu thuyết mạnh mẽ nhất. Dostoevsky, sau mười năm lưu đày, năm 1859 đã trở lại với sự nghiệp sáng tác, trong 15 năm (1866-1880) cho ra đời những kiệt tác như “Tội ác và trừng phạt”, “Chàng ngốc”, “Lũ người quỷ ám”, “Đầu xanh tuổi trẻ”, “Anh em nhà Karamazov”. L. Tolstoy sau 6 năm cật lực làm việc (1863-1869) đã hoàn thành pho tiểu thuyết sử thi “Chiến tranh và hoà bình”, năm 1878 cho ra đời “Anna Karenina”, tuy không kỳ vĩ hoành

tráng như “Chiến tranh và hoà bình”, song lại thể hiện một cách giản dị hơn, sâu sắc hơn... “phép biện chứng tâm hồn” - vốn là thành tựu quan trọng nhất của tiểu thuyết Tolstoy.

Tiểu thuyết hiện thực Nga hai thập niên 60 và 70 phản ánh đời sống đương đại Nga với quy mô rộng lớn. Các tác phẩm đều là những thông điệp mang tính xã hội, đạo đức hay tư tưởng, và tác giả của chúng, dù muốn hay không, đều phải bộc lộ một quan điểm chính trị nào đó. Mỹ học của chủ nghĩa hiện thực Nga đòi hỏi tiểu thuyết phải mô tả chân thực tỉ mỉ cuộc sống, đồng thời lại phải có sức khái quát cao.

Cấu trúc của tiểu thuyết hiện thực Nga đến giai đoạn này hết sức phong phú và đa dạng. Turgenev ưa thích “Trình, diễn” các tiểu thuyết của mình như trên sân khấu: một kẻ xa lạ xâm nhập vào một không gian tưởng chừng như đang rất yên ả và gây xáo động thế giới đó, nhưng rồi sự bình yên trở lại sau khi kẻ xa lạ kia ra đi. Goncharov thiên về mô tả “tiểu sử” nhân vật. Dostoevsky thường xây dựng những cốt truyện căng thẳng đầy kịch tính, hành động kéo dài chỉ trong vài ngày, thường là một vụ án nghiêm trọng nào đó. Tolstoy đầu tiên đưa ra cấu trúc kiểu “tự thú” (như trong bộ ba tiểu thuyết đầu tay “Thời thơ ấu”, “Thời niên thiếu” và “Thời tuổi trẻ”), nhưng về sau lại thích những cốt truyện làm nổi bật những khủng hoảng trong đời sống, đặc biệt là đời sống đạo đức, của các nhân vật (như trong “Anna Karenina”).

Phương thức tự sự của các tiểu thuyết cũng rất phong phú. Turgenev sau khi giới thiệu tiểu sử nhân vật thì rút lui để tự các nhân vật xoay sở với các tình huống xảy ra. Tolstoy luôn tỏ ra là một người kể chuyện thông thái, không những luôn kiểm soát chặt chẽ các nhân vật của mình, mà còn phán xét họ; tiếng nói của Tolstoy

nổi trội mạnh mẽ khiến cho phong cách tự sự của ông có tính “đơn thanh”, trái với tính “đa thanh” trong phong cách tự sự của Dostoevsky: tiếng nói của tác giả hòa với tiếng nói của các nhân vật.

Sự phát triển của tiểu thuyết hiện thực Nga, đến Tolstoy và Dostoevsky, đã đạt đến đỉnh cao nhất. Hai nhà tiểu thuyết vĩ đại này lại đạt đến đỉnh của mình trong hai thập niên 60, 70 (và không thể nói đỉnh nào thua kém đỉnh nào). Sau khi hoàn thành bộ tiểu thuyết lớn cuối cùng “Anh em nhà Karamazov” (1879 -1880), Dostoevsky qua đời vào đầu năm 1881. Tolstoy sống đến năm 1910, và cuối thập niên 90 còn cho ra đời tiểu thuyết “Phục sinh”, đó là một tác phẩm rất nổi tiếng đã giúp khẳng định uy tín xã hội của Tolstoy như một nhà văn Nga vĩ đại nhất, một “Nga hoàng thứ hai”, tuy nhiên về phương diện nghệ thuật, nó không vượt qua được “Chiến tranh và hòa bình” và “Anna Karenina”. Sau khi đạt đến những đỉnh cao nhất của mình, từ thập niên 80 trở đi, mặc dù vẫn có một số lượng lớn tác phẩm được viết ra, tiểu thuyết hiện thực Nga đã bắt đầu đi xuống, dần dần nhường vị trí thống lĩnh mà nó đã chiếm giữ trong hơn nửa thế kỷ trên văn đàn Nga cho những thể loại khác, đặc biệt là truyện ngắn với các đại diện xuất sắc như A. P. Chekhov, V. G. Korolenko, M. Gorky.

KHỞI ĐẦU CỦA MỌI SỰ KHỞI ĐẦU

TIỂU THUYẾT BẰNG THƠ

"EVGENY ONEGIN"

A. S. PUSHKIN

1799: Sinh tại Moskva, dòng dõi quý tộc lâu đời, ông tổ bên mẹ gốc da đen, từng được nhà thơ nói đến trong tác phẩm văn xuôi “Người da đen của Pyotr Đại đế”;

1814: Bắt đầu sự nghiệp sáng tác với bài thơ “Gửi bạn thơ” đăng trên tờ “Người đưa tin châu Âu”;

1817-1820: Tham gia nhóm “Arzamas” - nhóm các nhà thơ lãng mạn đứng đầu là Zhukovsky. Sáng tác nhiều thơ trữ tình mang tư tưởng tự do;

1820: Trường ca đầu tiên “Ruslan và Ludmila” ra đời đưa Pushkin lên vị trí dẫn đầu trong phong trào lãng mạn. Nhân sự kiện trường ca này ra đời, Zhukovsky đã tặng Pushkin bức chân dung với lời đề tặng: “Người thầy chiến bại tặng người học trò chiến thắng”;

1820-1824: Thời kỳ lưu đầy đầu tiên ở miền nam nước Nga. Sáng tác các “trường ca phương nam” (“Người tù Kavkaz”, “Đài phun nước ở Bakhchisaray”);

1823: Bắt tay vào tác phẩm “Evgeny Onegin”;

1824-1826: Thời kỳ lưu đầy thứ hai: bị quản thúc tại điền trang Mikhaylovskoye thuộc tỉnh Pskov;

1824: Hoàn thành trường ca “Đoàn người Zigan”;

1825: Hoàn thành bi kịch lịch sử “Boris Godunov”;

1826: Hết hạn lưu đày, trở về Petersburg. Đáp lại câu hỏi của Nga hoàng Nikolai I rằng nhà thơ sẽ làm gì nếu có mặt ở Petersburg vào ngày xảy ra cuộc khởi nghĩa 14 tháng 12 năm 1825, Pushkin đã trả lời thẳng thắn là “sẽ đứng trong hàng ngũ những người khởi loạn”;

1826-1830: Cộng tác với các tạp chí “Người đưa tin Moskva”, “Kính viễn vọng”, biên giám “Những bông hoa Phương Bắc”, “Báo văn học”;

1827: Hoàn thành trường ca “Poltava”;

1831: Kết hôn với Natalya Goncharova. Hoàn tất những sửa chữa cuối cùng với “Evgeny Onegin”;

1830-1836: Sáng tác các tác phẩm văn xuôi, tiêu biểu là các truyện “Những truyện của ông Belkin”, “Dubrovsky”, “Con đầm pích” và tiểu thuyết lịch sử “Người con gái viên đại úy”;

1837: Tử thương trong cuộc đấu súng với D’Anthes.

Với những danh hiệu to lớn như: “cha đẻ của nền văn học Nga”, “khởi đầu của mọi sự khởi đầu”, A. S. Pushkin (1799-1837) là người mở ra thời đại của tiểu thuyết hiện thực Nga với tác phẩm “Evgeny Onegin”.

Pushkin, không bắt đầu từ bãi đất trống. Ông là người chịu ảnh hưởng sâu sắc của thế kỷ XVIII. Mặc dù là người khai phá chủ nghĩa hiện thực, nhưng chất cổ điển vẫn là một phẩm chất đặc thù của Pushkin, đặc biệt trong giọng thơ, giọng văn. Dấu ấn của Voltaire, của Fonvizin và Derzhavin có thể tìm thấy trong nhiều sáng tác của Pushkin, kể cả những tác phẩm cuối đời của ông.

Pushkin còn là người theo chủ nghĩa lãng mạn. Ông tham gia “Arzamas” - nhóm những nhà thơ trẻ ủng hộ những nguyên tắc sáng tác lãng mạn mà Zhukovsky là người khởi xướng - khi mới 17 tuổi. Pushkin học theo những người thầy thơ Zhukovsky, Batyushkov, gần gũi với những nhà thơ Tháng Chạp. Đầu những năm 20, Pushkin say mê Byron và nhà thơ lãng mạn người Anh này đã có nhiều ảnh hưởng đến sáng tác của Pushkin, đặc biệt là những trường ca viết trong thời kỳ nhà thơ bị lưu đày (như “Người tù Kavkaz” -1821, “Đoàn người Zigan” - 1824) và tiểu thuyết thơ “Evgeny Onegin”. Tuy nhiên, Pushkin ngay từ những năm 20 đã nhanh chóng vượt qua những thầy thơ Nga của mình, cũng như những ảnh hưởng của Byron chỉ dừng lại ở bề ngoài (ở hình thức thơ, ở việc chọn đề tài và ở giọng thơ nửa hài hước nửa nghiêm trang). Pushkin gần gũi với những nhà thơ lãng mạn, song đồng thời cũng sớm tách ra khỏi họ. Sự chuyển dần từ chủ nghĩa lãng mạn sang chủ nghĩa hiện thực có thể nhận thấy từ tác phẩm “Đoàn người Zigan”. Đó là một trường ca mà chủ đề mang đậm tính chất lãng mạn: nhân vật Aleko chối bỏ xã hội văn minh để tìm đến sống với những người Zigan - những người “man di” sống cuộc sống của tự nhiên không bị ràng buộc bởi luật lệ, định kiến. Chàng trai không rũ bỏ nổi thói quen của con người “văn minh” luôn đòi hỏi “sở hữu” trong tình yêu, đã điên giận ghen tuông và giết chết người con gái phản bội chàng cùng tình nhân của nàng. Tội ác đã khiến chàng phải rời bỏ đoàn người Zigan.

Chủ đề của “Đoàn người Zigan” thể hiện rõ tinh thần lãng mạn Byron: con người của xã hội văn minh bị ruồng bỏ, cô đơn tìm đến cuộc sống vừa xa lạ vừa hấp dẫn của những tộc người hoang dã như sự trốn chạy; bi kịch của những khát vọng không thành. Tuy

nhiên, những chi tiết cụ thể trong tả cảnh, tả sinh hoạt cho thấy Pushkin hết sức chú ý để tái hiện được một cách chân thực không khí cuộc sống của những con người trong tác phẩm. Đó là một nét mới, một đặc điểm của văn học hiện thực. Nhân vật Aleko gợi nhớ những nhân vật lãng mạn của Byron (như Child Harold), song cũng rất khác biệt. chàng không chỉ là biểu tượng của khát vọng cá nhân, mà còn là con người cụ thể - một kẻ đang bị pháp luật tầm nã (những năm 20 là những năm của cuộc vận động cách mạng trong giới quý tộc tiến bộ Nga. Bản thân Pushkin năm 1824 cũng bị chính quyền Nga hoàng quản thúc tại điền trang Mikhalovskoye do nhà thơ có liên hệ với những nhà cách mạng ở miền nam nước Nga). Tuy nhiên, vấn đề đấu tranh cách mạng không phải là trung tâm chú ý của tác phẩm. Vấn đề chính ở đây là bi kịch của con người cá nhân: bi kịch của Aleko chính là ở chủ nghĩa cá nhân ích kỷ, tội ác xảy ra bởi Aleko là người “chỉ muốn tự do cho riêng mình”. Pushkin phần nào đã nói đến nguyên nhân xã hội của chủ nghĩa cá nhân ích kỷ nơi Aleko: chàng sinh trưởng ở nơi quyền quý, đô hội, khinh ghét và chối bỏ nó nhưng lại đã quen với nó. Người cha cô gái Zigan đã nói từ đầu về chàng:

Anh yêu mến chúng ta dẫu sinh ra giữa những người giàu.

Nhưng tự do không dễ đến với những kẻ nào đã quen sung sướng.

Cái kết cục bi thảm là không tránh khỏi.

Trường ca kết thúc ở việc Aleko bị xua đuổi khỏi đoàn người Zigan. Pushkin cũng không lý tưởng hóa thế giới của người Zigan. Nhà thơ viết trong phần Vĩ thanh của trường ca: “Nhưng hạnh phúc không có ở nơi người, những đứa con khốn khổ của thiên nhiên! Và

dưới những tấm lều rách nát là những giấc mộng đốn đau, Sự chở che của những mái lều du mục không giúp các người thoát khỏi những tai ương trên bãi cô liêu. Khắp nơi nơi là những dự vọng trở trêu, chẳng thể nào tránh khỏi số phận”. Chạy trốn hiện thực để tìm tự do, hạnh phúc, an bình là không thể được nữa, Pushkin đưa con người trở về đối mặt với hiện thực, khám phá con người và lý giải những bi kịch của con người chính trong cuộc sống hiện thực đó. Và thế là tác phẩm tiểu thuyết hiện thực đầu tiên ra đời.

“Evgeny Onegin” là một tiểu thuyết bằng thơ. Bản thân Pushkin cũng nhấn mạnh tính độc đáo về thể loại của tác phẩm, ông khẳng định sự khác biệt của nó với tiểu thuyết thông thường: “Đó là sự khác nhau kinh khủng” (*dyavolskaya raznitsa* - lời của Pushkin trong thư gửi P. A. Vyazemsky ngày 4 tháng 11 năm 1823). “Evgeny Onegin” là tác phẩm kết hợp những gì của văn xuôi tiểu thuyết với những cái thuộc về thơ ca, và chất thơ và nghệ thuật thơ là một giá trị đặc biệt của tác phẩm. Viết “Evgeny Onegin”, Pushkin đã sáng tạo ra các khổ thơ độc đáo mà sau này được gọi là khổ thơ Onegin (*oneginiskaya stropha*). Đó là những khổ thơ 14 câu (chiếm hầu như toàn bộ tác phẩm trừ khổ thơ đề tựa cho tác phẩm, 2 bức thư của Tatyana và Onegin, bài hát của các cô thôn nữ và một số khổ bị cắt bớt), trật tự vần của mỗi khổ thơ được sắp xếp như sau: *ababeccidiff*

Ví dụ khổ thơ mở đầu tác phẩm [chương 1, I]:

Các dịch giả khi dịch “Evgeny Onegin” ra các tiếng nước ngoài dưới dạng thơ thường luôn chú ý thể hiện trật tự vần đặc biệt của Pushkin. Bản dịch sang tiếng Việt của Thái Bá Tân cũng cố gắng phần nào làm như vậy, tuy phải đổi *idid* thành *idid* cho phù hợp với thơ Việt Nam. Ngoài ra, trật tự vần âm dương (*bcdf* là các vần

dương có trọng âm đặt ở âm tiết cuối, aei là các vần âm có trọng âm đặt ở âm tiết áp cuối), cũng như thể thơ jamb (có nhịp 2 với trọng âm nằm ở các âm tiết chẵn) vốn phổ biến nhất trong thơ Nga và là sở trường của Pushkin cũng không thể chuyển đạt sang ngôn ngữ đơn âm tiết như tiếng Việt.

Ông bác mình rất nghiêm và điều độ (a)

Nhất là khi ông đang ốm liệt giường, (b)

Thì mọi người xung quanh ông đến khổ (a)

Phải hết lòng kính trọng và yêu thương! (b)

Ông rất tốt, ai cũng khen như vậy (e)

Nhưng thú thật, ai mà không phát ngáy (e)

Khi ngồi yên bên giường bệnh đêm ngày, (c)

Không được rời một phút, phải luôn tay (c)

Hết đưa thuốc, lại vén chăn sửa gối (i)

Để mua vui cho một lão yếu già (d)

Luôn bất động đang nằm bên hấp hối. (i)

Chẳng khác gì đem tra tấn, và ta (d)

Không ít lúc phải thở dài ngao ngán: (f)

“Thôi chết đi cho tôi nhờ, ông bạn!...” (f)

Bốn câu đầu và hai câu cuối (abab, ff) là những câu dễ nhận thấy nhất trong ý nghĩa, âm điệu và ngữ điệu trong mỗi khổ thơ, chúng giống như những câu “đề” và câu “kết” trong những bài thơ Đường. Nhà nghiên cứu văn học Nga V. Nabokov so sánh tác phẩm như một quả bóng, phần đầu và phần cuối của các khổ thơ giống

như hai vết dấu màu được vẽ lên trên đó, khi quả bóng xoay tròn thì ta chỉ nhìn thấy hai vết màu đó rõ nhất, còn toàn bộ quá trình xoay tập trung vào eecciddi. Các dòng thơ trôi chảy liên tục nên có cảm giác như chúng quện lẫn vào nhau, không phân biệt được từng thành phần trong đó.

Các khổ thơ đều được đánh bằng số La Mã (điều này gợi nhớ đến trường ca của Byron. Bản dịch sang tiếng Việt của Thái Bá Tân đánh số Ả-rập). Đáng chú ý là nhiều khổ thơ đã không còn khi nhà thơ hoàn tất tác phẩm, tuy nhiên những con số của các khổ bị bỏ đi đó vẫn được giữ lại. Theo V. I. Kuleshov, đó là do “những cân nhắc về kết cấu: nhà thơ qua những khổ thơ bỏ trống đó ám chỉ sự phong phú vô tận của những bức tranh ông vẽ nên về cuộc sống hay những trạng thái tâm lý của nhân vật và của chính bản thân ông, mà trong tác phẩm không thể chứa hết được”.

Yếu tố thơ của tác phẩm không chỉ bộc lộ ở kỹ thuật điêu luyện, mà chủ yếu còn ở chất trữ tình bao trùm toàn tác phẩm. Cái tôi trữ tình của nhà thơ được thoải mái bộc lộ trong những đoạn trữ tình ngoại đề (chiếm một phần lớn tác phẩm). Nó biến đổi theo các chương tiểu thuyết, trong mọi sắc thái tình cảm phong phú và đa dạng mà nhà thơ đã trải qua suốt quá trình sáng tác tác phẩm, tức là từ tuổi 24 đến tuổi 32: nếu như chương 1 tràn trề sự say mê, sôi nổi, trẻ trung, thì ở những chương sau sự chín chắn, kiềm chế càng lúc càng lấn át, và đến chương cuối có thể cảm thấy rõ không khí bi kịch, nhẩn nhai, ngẹn ngào.

“Evgeny Onegin” phản ánh sự phát triển tình cảm của cá nhân nhà thơ trong cả một quá trình khá dài lâu, tuy nhiên, nó không phải là một tự truyện. Nó là câu chuyện hiện thực về những người đương thời với nhà thơ. Và trong vai trò của nhà tiểu thuyết thì Pushkin lại

có thái độ khách quan, hết sức ung dung, bình thản: "... một tiểu thuyết viết theo lối cổ sẽ chiếm lĩnh buổi hoàng hôn vui vẻ của đời tôi, trong đó tôi sẽ không mô tả một cách ly kỳ những nỗi đau buồn bí ẩn của sự tàn bạo, mà chỉ đơn giản kể cho các bạn nghe về cuộc sống gia đình Nga, về những giấc mơ của tình yêu say đắm, và về những phong tục tập quán từ thời xa xưa" [chương 3, XIII].

Nhân vật chính của tiểu thuyết là chàng thanh niên quý tộc Evgeny Onegin. Bảnh trai, thông minh, sớm thành đạt trong giới thượng lưu ở Petersburg, nhưng chàng nhanh chóng chán ghét cuộc sống ăn chơi xa hoa vô vị. Tuy nhiên Onegin không biết làm gì để cải thiện cuộc sống đó. Người bác chết để lại gia tài cho Onegin, chàng về nông thôn sống, song cuộc sống ở nông thôn cũng không kém phần buồn tẻ. Chàng kết bạn với Lensky - nhà thơ trẻ sôi nổi bông bột, và làm quen với gia đình Larin. Tatyana, cô con gái lớn của gia đình Larin đem lòng yêu Onegin, viết thư bày tỏ tình yêu của mình cho chàng, nhưng không được đáp lại. Onegin từng dễ dàng có được những mối tình với nhiều loại phụ nữ, đã chán ngán và trở nên chai sạn, lười biếng trong tình cảm, không còn biết rung động trước tình yêu trong sáng, chân thành và sôi nổi của Tatyana.

Sau khi từ chối Tatyana, Onegin lại phạm một sai lầm khác: vì một xích mích nhỏ mà Onegin đấu súng với Lensky và giết chết bạn. Ân hận và buồn chán, Onegin lìa quê đi du lịch.

Nàng Tatyana đau khổ vì những chuyện xảy ra, luôn buồn bã, khước từ mọi lời cầu hôn. Nàng được đưa lên Moskva để làm quen với cuộc sống thượng lưu thành thị và để kiếm chồng, nhưng tất cả cuộc sống xa hoa nơi đô thị chỉ làm cho Tatyana buồn chán. Ít lâu sau vì thương mẹ mà nàng nhận lời lấy bá tước N. N., một người

khôn ngoan biết cách “lặng lẽ lần lượt chiếm được vinh quang, tiền bạc, công danh” [chương 8, X].

Onegin sau khi đi chu du khắp nơi mà vẫn chưa tìm ra lẽ sống ở đời, lại quay về Petersburg. Tại đây chàng gặp lại Tatyana, lúc này đã trở thành bá tước phu nhân N. nổi tiếng xinh đẹp, đài các. Từ bất ngờ trước những thay đổi của Tatyana, Onegin, đi đến chỗ yêu nàng say đắm và viết thư tỏ tình gửi cho nàng. Lần này đến lượt Onegin bị từ chối. Tuy không ham thích cuộc sống hiện có và lòng vẫn còn yêu Onegin, nhưng Tatyana đã là vợ của người khác và không muốn phản bội lại chồng.

Một câu chuyện hết sức giản dị, không có những tình tiết lắt léo, gay cấn được kể lại một cách không liên mạch. Xen giữa các sự kiện là những trao đổi của “tôi” - người kể chuyện với “các bạn” - những độc giả về nhiều vấn đề của cuộc sống và nghệ thuật. Như thế, cả tác giả, độc giả lẫn các nhân vật đều tham gia vào tiến trình của câu chuyện. Những quan điểm, những cách nhìn vào cuộc sống của họ được dệt vào trong tác phẩm theo những cách khác nhau, và sự thâm nhập qua lại của những suy nghĩ, tư tưởng chủ quan tạo nên tính khách quan của tác phẩm. Những mâu thuẫn bên trong được tác giả đặc biệt đặt lên hàng đầu như thành phần quan trọng nhất của kết cấu tác phẩm. Trong “Evgeny Onegin”, Pushkin nêu lên một số phận bi kịch của một “con người thừa” trong xã hội nửa phong kiến, nửa tư bản ở Nga. Pushkin đi tìm bản chất của hiện tượng con người thừa, nhưng thực tế cuộc sống Nga chưa cho phép nhà thơ giải quyết được những mâu thuẫn nêu lên trong tác phẩm. Nhân vật của Pushkin không phải là nhân vật lý tưởng hóa, mà là con người của đời thường. Cho dù nhà thơ yêu mến nhân vật của mình và muốn có một kết thúc có hậu như ông viết ở chương

đầu tác phẩm: “Tôi sẽ bằng lời lẽ giản dị của ông bố hay ông bác già nua kể về những cuộc hẹn hò của đôi trẻ dưới những cây gia già bên dòng suối, về những nỗi khốn khổ vì ghen tuông, tôi cho họ chia xa, khóc lóc làm lành, rồi lại cãi cọ, và rồi cuối cùng tôi cho họ kết hôn” [chương 3, XIV], nhưng Pushkin không thể làm như thế, phải lệ thuộc vào nội dung khách quan của sự phát triển tính cách nhân vật cũng như tính đặc thù của hoàn cảnh sống đã tạo nên hành động của nhân vật.

Sự phụ thuộc của nhà thơ vào hoàn cảnh khách quan của cuộc sống trong khi xây dựng cốt truyện khiến cho người đọc có cảm giác về dòng chảy tự do của tiểu thuyết, dường như người viết tác phẩm không có một kế hoạch nào.

Trong “Evgeny Onegin”, kết cấu cốt truyện là kết cấu mở. Người kể chuyện trong “Evgeny Onegin” không kể lại câu chuyện đã xảy ra trong quá khứ, mà là kể những gì mình đang chứng kiến. Người kể chuyện đồng thời cũng là người tham gia vào tiến trình diễn tiến các sự kiện của tác phẩm, và điều đó làm tăng thêm cảm giác về tính xác thực của câu chuyện, xích gần khoảng cách giữa người đọc và thế giới của tác phẩm. Là người tham vào tiến trình phát triển cốt truyện, người kể chuyện có thể đi cùng với các nhân vật đến tận cùng, nhưng cũng có thể chỉ là kẻ đồng hành trên một chặng đường nhất định rồi chia tay. Đó là trường hợp của “Evgeny Onegin”, Pushkin chia tay hai nhân vật Onegin và Tatyana của mình sau cảnh nàng Tatyana từ chối tình yêu của Onegin, rồi đi ra bỏ chàng gục đầu trong đau khổ. Tác phẩm kết thúc với một khung cửa bỏ ngỏ, số phận nhân vật rồi sẽ đi về đâu, thực tế khách quan của cuộc sống sẽ giúp người đọc suy luận và tiên đoán.

Kiểu kết cấu mở như vậy xuất hiện nhiều trong văn học hiện thực chủ nghĩa. Riêng với văn học Nga thế kỷ XIX thì dường như đó trở thành một truyền thống. Có thể lấy những tác phẩm tiêu biểu nhất của những nhà văn hiện thực Nga thế kỷ XIX làm dẫn chứng. “Evgeny Onegin” của Pushkin có lẽ là tác phẩm mở đầu cho truyền thống này. Tác phẩm “Những linh hồn chết” của Gogol lẽ ra được viết thành ba tập theo như ý định ban đầu của nhà văn, nhưng hiện nay người đọc chủ yếu biết đến tập đầu tiên, tập thứ hai đã bị ông đốt đi chỉ còn vài chương, tập thứ ba chỉ mới nằm trong dự định. Tuy thế tập một vẫn được xem là một tác phẩm hoàn chỉnh với kết cục là cuộc chạy trốn của nhân vật Chichikov sau một phi vụ lừa đảo để tìm đến những phi vụ khác. Lermontov có tiểu thuyết “Nhân vật của thời đại chúng ta” được sắp xếp không theo trật tự thời gian, nhân vật chính Pechorin chết từ phần thứ hai của truyện (Maxim Maximych) nhưng tác phẩm lại kết thúc ở câu chuyện Pechorin đem mạng sống của mình ra làm trò cá độ (Kẻ tin định mệnh), tức là một thời gian lâu trước khi nhân vật kết thúc cuộc đời. Tác phẩm của Tolstoy như “Chiến tranh và hòa bình” cũng là kiểu tác phẩm có kết thúc mở: số phận của nhiều nhân vật, nhất là nhân vật Pierre Bezukhov còn chưa đi đến kết thúc. Cũng như câu chuyện chàng sinh viên giết người Raskolnikov trong “Tội ác và trừng phạt” của Dostoevsky chưa phải là đã hết sau khi chàng bị kết án 8 năm tù và nàng Sonya đã theo chàng đến tận Sibe-ria như một người vợ chung thủy. Kết cấu mở của tiểu thuyết Nga còn có ảnh hưởng cả vào trong thể loại kịch. Những tác phẩm kịch của Chekhov luôn luôn kết thúc ở những cuộc ra đi của các nhân vật chính, và dường như cuộc sống chỉ thực sự bắt đầu đằng sau tác phẩm.

Kết thúc mở của tác phẩm không có nghĩa là tác phẩm chưa hoàn thành. Mỗi tác phẩm vẫn là một chỉnh thể trọn vẹn. Tuy nhiên quan niệm sáng tác hiện thực chủ nghĩa có thể cho phép nhà văn đề ngỏ tác phẩm của mình, bởi tác phẩm là sự tái hiện chân thực của đời sống. Cuộc sống là sự vận động phát triển không ngừng mà nhà văn có thể chỉ nắm lấy một phần trong đó. Sự trọn vẹn của tác phẩm thể hiện không ở chỗ nhà văn giải quyết các vấn đề, mà là ở chỗ nhà văn đã đặt ra được các vấn đề một cách đúng đắn, nêu lên được những mâu thuẫn của cuộc sống thực tại, lý giải chúng, nhưng không phải lúc nào cũng phải giải quyết chúng.

Trong tác phẩm, thái độ của người kể chuyện là một thái độ ung dung, xen lẫn hóm hỉnh, hài hước, chứng tỏ trong câu chuyện không có sự kiện gì đặc biệt. Đây là một thái độ còn được Pushkin thể hiện trong những tác phẩm văn xuôi. “Những truyện của ông Belkin” là tập hợp những câu chuyện lý thú với những tình tiết hết sức hấp dẫn, thế nhưng Pushkin lại cố ý đặt những sự kiện hấp dẫn ấy vào khung cảnh của cuộc sống thường nhật êm ả, và điều này đôi khi làm cho những người đọc hiếu kỳ thất vọng. Thay cho những sự kiện bi thảm thì lại là cảnh yên bình, thay cho cái khủng khiếp thì lại là cái hài hước, thay cho cái huyền bí lại là cái thường nhật, thay cho một bí mật lại là một lời giải đáp giản đơn. Các truyện trong “Những truyện của ông Belkin” đều mở đầu bằng cái cọ, bất hòa và kết thúc trong hòa bình. Tuy nhiên không giống như những kết cấu có hậu của các tác phẩm văn học thời trước, kết cấu kiểu “có hậu” này là một cách riêng để Pushkin thể hiện ý tưởng: không một sự tưởng tượng nào thú vị hơn chính cuộc sống. Cái chính trong tác phẩm không phải là những tình tiết ly kỳ, mà là cuộc sống bình thường của những con người bình thường.

Đi vào cuộc sống đời thường không có nghĩa là tầm thường hóa những vấn đề đặt ra trong tác phẩm. Câu chuyện “về gia đình, về phong tục nước Nga” không phải là mục tiêu cuối cùng của tác phẩm. Thông qua những cái bình thường của cuộc sống hằng ngày là sự khái quát về số phận những con người thời đại.

Pushkin trong “Evgeny Onegin” đưa ra phương thức xây dựng nhân vật mới mẻ, chưa từng thấy ở các nhà văn nhà thơ đương thời và ở chính sáng tác của bản thân Pushkin trước đó. Nhân vật Onegin được nhà thơ mô tả hết sức cụ thể: từ hình dáng, cách ăn mặc cư xử đến các khả năng, kiến thức, các phẩm chất đạo đức. Sự mô tả nhân vật được gắn liền với những cảnh sinh hoạt bao quanh nhân vật. Để tả cuộc sống của Onegin, Pushkin dành nhiều khổ thơ tả tỉ mỉ khung cảnh rạp hát, vũ hội, tả căn phòng ngủ của Onegin với những chi tiết đồ vật lặt vặt nhất. Khi đưa các nhân vật về nông thôn thì Pushkin lại chăm chú tả những bữa tiệc với những món ăn ê hề và những vị khách háu đói, tả các loại rượu mà các nhân vật uống bên lò sưởi, tả những lễ hội ở nông thôn với những trò bói toán mê tín v.v... Không phải Pushkin sa vào việc mô tả tỉ mỉ một cách vô ích, mà những chi tiết dù rất nhỏ ông đưa ra đều luôn giúp khắc họa một nét tính cách của nhân vật cũng như lối sống xa hoa, vô bổ, tầm thường bao trùm nhân vật. Những chi tiết tỉ mỉ cụ thể về đời sống sinh hoạt đã trở thành phương tiện điển hình hóa, phương tiện khái quát hóa nghệ thuật, phục vụ cho mục đích mô tả cụ thể lịch sử. Belinsky đã nhận định về điều này: “...cuộc sống được khám phá và được giải phẫu đến tận những cái vật vãnh và ý nghĩa khái quát đã được tạo ra từ những cái vật vãnh này”.

Trong “Evgeny Onegin” không có xung đột gay gắt giữa các nhân vật như đại diện của cái thiện hay cái ác. Xuất hiện kiểu đa

tuyến nhân vật, mỗi nhân vật sống với những chuyện riêng tư của mình, tính cách nhân vật bộc lộ không phải chỉ trong mối quan hệ với một con người cụ thể nào đó. Nỗi buồn của nàng Tatyana, nỗi chán nản và bất hạnh của chàng trai Onegin không chỉ do mối quan hệ tình cảm không thành giữa hai người. Các nhân vật khác, số phận của họ cũng chẳng mấy liên quan đến hai vật Tatyana và Onegin, trừ Lensky bị chết vì tay Onegin (nhưng bản thân tính cách của Lensky được bộc lộ phần lớn không phải từ quan hệ với Onegin mà là từ quan hệ của chàng với cả thế giới quý tộc nói chung và từ sự biểu hiện tình cảm say đắm của chàng trong tình yêu).

Hầu hết các nhân vật trong “Evgeny Onegin”, dù xuất hiện nhiều hay ít, đều đóng vai trò của nhân vật chính, và bổ sung cho nhau theo kiểu nhân vật song hành. Điều này về sau cũng có thể thấy trong các tiểu thuyết của Tolstoy cũng như của Dostoevsky. Khó có thể tóm tắt được toàn bộ tác phẩm “Chiến tranh và hòa bình” vì trong đó đan chéo hàng chục tuyến nhân vật với những số phận khác nhau, những diễn tiến phát triển khác nhau. Trong “Anna Karenina” với khuôn khổ tuy nhỏ hơn, nhưng cũng thấy rõ nhiều tuyến nhân vật phát triển theo những hướng khác nhau. Trong tiểu thuyết của Dostoevsky, mối quan hệ giữa các nhân vật cũng không phải là quan hệ chính phụ, mà hiện diện những quan hệ của nhân vật song hành, nhân vật này là bổ sung của nhân vật kia, nhưng đồng thời mỗi nhân vật lại vẫn có tiếng nói riêng của mình, tạo nên tác phẩm mang tính chất “đa thanh”.

Tiểu thuyết thơ của Pushkin ra đời trước những tác phẩm của Tolstoy, Dostoevsky... trên dưới nửa thế kỷ, tuy tầm cỡ về bề dài và bề sâu nhỏ hơn, nhưng trong nó đã bắt đầu xuất hiện những biểu hiện đầu tiên của tính chất đa tuyến, đa thanh đó.

“Evgeny Onegin” được viết trong thời gian 8 năm, quá trình viết tác phẩm cũng là quá trình đánh dấu những biến chuyển quan trọng trong sáng tác của Pushkin, quá trình từ bỏ những quan niệm sáng tác cổ điển và lãng mạn trong chính nhà thơ để bước sang thời kỳ của sáng tác hiện thực. Trong việc xây dựng tính cách các nhân vật của tác phẩm cũng biểu hiện điều đó.

Những bản thảo viết tay của “Evgeny Onegin” cho thấy một số những thay đổi chứng tỏ sự tìm tòi để đi đến những cái mới của Pushkin. Ví dụ, nhân vật Lensky trong những bản nháp ban đầu của nhà thơ được mô tả như một “nhà thơ nổi loạn”: chàng từ trường đại học Đức trở về với không chỉ “ước muốn tự do” mà cả “lòng công phẫn”, trong bản khác là với “khát vọng trả thù” - hình, tượng của người cách mạng Tháng Chạp tương lai. Trong bản thảo cuối cùng, Pushkin đã loại bỏ những đặc điểm đó nơi Lensky: trong hành lý mang về từ Đức của Lensky chỉ còn một chút “ước muốn tự do” mờ nhạt, lời nói sôi nổi và “những tóc đen dài tới vai”. Pushkin đã không để Lensky thành nhà cách mạng, thành mẫu người lý tưởng, mà đơn giản chỉ là một đại biểu bình thường của giới trẻ quý tộc.

Trong các bản nháp lúc đầu cha mẹ của Tatyana được mô tả với giọng đầy châm biếm (Ngáy suốt đêm, suốt ngày ngồi ngáp). Cuộc sống vô vị thô kệch của họ gợi nhớ những nhân vật phản diện kiểu Prostakova, Skotinin trong các hài kịch của nhà soạn kịch thuộc chủ nghĩa cổ điển Nga thế kỷ XVIII D. Fonvizin. Những sắc thái châm biếm đả kích đó trong bản cuối cùng đã được loại bỏ đi.

Trong thế giới nhân vật của “Evgeny Onegin” không có sự phân chia rành mạch chính diện - phản diện. Mâu thuẫn chủ yếu của tác phẩm không phải mâu thuẫn bên ngoài giữa các thế lực người

tốt và xấu với nhau, mà là mâu thuẫn giữa cái “chính diện” với cái “phản diện” ở bên trong chính mỗi con người.

Với hình tượng nhân vật Evgeny Onegin, Pushkin xây dựng một tính cách “tự phát triển” nhờ sự vận động của những mâu thuẫn nội tại và tính cách có thể thay đổi trong quá trình cuộc sống không chỉ về lượng, mà cả về chất nữa. Nhân vật Onegin là một con người lưỡng diện và ở Pushkin đã có thể thấy sự quan tâm khai thác tính chất lưỡng diện đó. Onegin khinh ghét cuộc sống xa hoa phù phiếm của giới quý tộc Nga, song lại có thể tốn hàng ba tiếng đồng hồ để ngắm soi trang điểm trước gương với những bộ đồ cầu kỳ theo đúng thời trang. Chàng ghét sự giả dối bao quanh chàng, song bản thân chàng cũng giả dối: “Sao mà chàng đã sớm biết giả dối, biết che giấu hy vọng, biết vờ ghen tuông, biết làm mất lòng tin cũng như bắt người ta tin mình, biết làm ra vẻ buồn bã u sầu, biết tỏ ra kiêu hãnh hay ngoan hiền, ân cần hay thờ ơ” [chương 1, X].

Onegin coi thường những người sống xung quanh mình, nhưng lại sợ dư luận, sợ người ta coi thường mình. Chàng xuất hiện trong cuộc đấu súng với Lensky như trái bóng tròn trong chân của những thành kiến xã hội (*myachik rassuzhdenii*). Ngoài ra, vốn là một chàng trai thông minh, Onegin hiểu biết nhiều và tỏ ra thông tỏ các vấn đề kinh tế, xã hội. Tuy thế Onegin lại chẳng có khả năng làm được việc gì cho nên hồn... Trong tính cách của nhân vật Onegin, cuộc vật lộn giữa cái thiện cái ác, cái cao thượng và cái tiện diễn ra thường nhật. Con người đó trong cuộc sống có thể trở thành kẻ giết người, mà có lúc cũng có thể trở thành người biết rung động yêu thương (như ở đoạn cuối trong tình yêu đối với Tatyana). Mối quan hệ tình cảm Onegin - Tatyana chiếm vị trí quan trọng trong

tác phẩm. Trong bản thảo ban đầu, Pushkin để cho Onegin sau lần gặp gỡ đầu với Tatyana có những cảm xúc đặc biệt:

“Không lẽ ta đã phải lòng nàng?

Lạy chúa, thế thật là tuyệt diệu”

Pushkin sau đó đã lập tức loại bỏ khả năng “phải lòng” của Onegin, mà chỉ để cho những tình cảm của chàng sau buổi gặp với Tatyana rất mờ nhạt, hờ hững theo đúng bản chất lười nhác kể cả trong tình cảm của nhân vật. Ngay cả khi nhận được bức thư sôi nổi tình yêu của Tatyana, thì tâm hồn Onegin cũng chỉ dấy lên được một chút “bâng khuâng, dễ chịu, nhẹ nhàng”, có thể do lòng tự hào nam nhi được ve vuốt, mà cũng có thể do trong chàng vẫn còn vương lại một ít những cảm giác về tình yêu thực sự: “Có thể chút bụi của những tình cảm xa xưa trong giây lát đã chiếm lĩnh chàng” [chương 2, XI]. Nhưng phút xúc động ngắn ngủi đó cũng nhanh chóng biến đi. Trong Onegin có thể tiềm tàng một khả năng yêu thật sự, nhưng bản thân chàng còn chưa thực sự vươn tới được tình yêu. Đến cuối tác phẩm, khi chàng trai 26 tuổi Onegin đã đủ chín cho một tình cảm mãnh liệt thì tình cảm đó lại biến thành bi kịch cho chàng.

Onegin là một khối mâu thuẫn bên trong, nhưng cũng không nằm ngoài những mối quan hệ với thế giới bên ngoài. Chế độ chiếm hữu nông nô đã chia người Nga thành hai giai cấp đối lập: quý tộc chủ nô và nông nô. Lối sống ăn chơi xa hoa, dựa trên sự bóc lột sức lao động nông nô, của tầng lớp quý tộc chủ nô đã tạo nên những con người lười nhác, ích kỷ, không có lý tưởng sống như Onegin. Sự giáo dục què quặt, sự tiếp thu nửa vời những tư tưởng tư sản, nhất là tư tưởng kinh tế tư sản đặt lên trên hết là lợi nhuận (Pushkin mô tả Onegin rất mê Adam Smith, nhà kinh tế chính trị tư sản của

Anh, và chàng từng thử nghiệm không thành những ý đồ kinh tế của mình khi mới về nông thôn làm chủ điền trang) càng làm nặng thêm chủ nghĩa cá nhân ích kỷ nơi những con người đó. Mặc dù Onegin còn trẻ, thông minh, trung thực và cũng ý thức được sự vô nghĩa trong cuộc sống của mình, song anh ta bất lực vì đã quá quen với lối sống đó, và đó chính là nỗi bất hạnh của chàng thanh niên này.

Bên cạnh Onegin, nhân vật Tatyana cũng chiếm một vị trí hết sức quan trọng trong tác phẩm. Đối với Pushkin, Tatyana là hình tượng người phụ nữ Nga lý tưởng. Đó là con người của một tình yêu trong sáng và say đắm nhất. Sống thu mình trong thế giới của những tình cảm, những suy tưởng riêng tư, song Tatyana không phải là cô gái yếu đuối. Nàng có cá tính mạnh mẽ và có bản lĩnh. Khi còn là thiếu nữ, nàng sống theo cách riêng của mình, “hoang dã, buồn bã, thâm trầm”, “như cô bé xa lạ giữa gia đình ruột thịt”. Onegin xuất hiện và nhanh chóng chiếm lĩnh tâm hồn Tatyana bởi nàng nhìn thấy trong anh ta hình mẫu lý tưởng được vẽ nên từ những câu chuyện cổ tích của bà vú già và những trang tiểu thuyết Anh, Pháp mà nàng rất say sưa. Tatyana yêu Onegin chân thật và hết mình, nàng không bao giờ chối bỏ tình yêu đó. Động từ “yêu” dành cho Onegin mà Tatyana thốt lên lần đầu trong đêm trăng bên bà vú già và lần cuối trong lâu đài của bá tước N. N. chồng nàng đều được đặt ở thì hiện tại. Nó khẳng định Tatyana là con người của tình yêu và sống vì tình yêu. Tình yêu đó làm nàng đau buồn, nhưng cũng nhờ nó mà nàng sống và vượt lên được nỗi buồn của mình.

Sự thay đổi của Tatyana, từ một cô bé tỉnh lẻ mơ mộng thành một phu nhân đài các quyền quý trong giới thượng lưu Petersburg, tưởng như là bất ngờ (ít nhất là đối với Onegin). Tuy nhiên, nếu chú ý đến thế giới tình cảm cũng như những phẩm chất đạo đức của

nhân vật nữ này một cách sâu sắc hơn sẽ thấy đó là cả một quá trình. Về bề ngoài của Tatyana hầu như không thay đổi, nhưng những chấn động về tinh thần sau những sự kiện xảy ra với nàng, đặc biệt là việc Onegin từ chối tình yêu của nàng, là rất lớn. Giấc mơ của Tatyana là một biểu hiện. Đó là một kiểu giấc mơ có tính chất “định mệnh” có thể gặp ở một số tác phẩm của Pushkin. Trong giấc mơ của mình, Tatyana thấy Onegin trở thành ông chủ của lũ quỷ dữ muốn chiếm đoạt nàng, đồng thời là kẻ giết chết Lensky sau một cuộc cãi cọ. Tỉnh dậy, nàng ngẩn ngơ, lo sợ, phải tìm đến cuốn sách giải giấc mơ (vốn là cuốn sách gói đầu giường của nàng) nhưng không tìm thấy lời giải. Giấc mơ của Tatyana không phải là một chuyện thần kỳ, mặc dù nó tiên báo cho cuộc quyết đấu giữa Onegin và Lensky, mà có thể được lý giải như một hoạt động hoàn toàn mang tính chất tâm lý, thông qua đó nhà thơ có thể khai thác thế giới nội tâm của nhân vật một cách sâu sắc hơn. Giấc mơ của Tatyana là kết quả của một cú sốc rất nặng nàng phải chịu sau khi bị Onegin từ chối tình yêu. Thái độ lịch sự nhưng lạnh lùng của Onegin khiến Tatyana trở nên sợ hãi và có những linh cảm không lành về con người này. Thêm vào đó, Tatyana lại là cô gái rất mê tín, nhạy cảm, dễ hoảng sợ vì những điều nhỏ nhặt được coi là “điềm gở”, “điềm may”. Trò chơi cầu cơ để đoán biết về người yêu mà Tatyana tham gia trước giấc ngủ vừa có ma lực quyến rũ, vừa làm nàng sợ hãi. Giấc mơ của Tatyana là sự tiếp nối hợp lý của quá trình tâm lý tình cảm nàng đang trải qua. Đó là sự kết hợp giữa những ấn tượng về sự kiện có thực xảy ra với Tatyana với những ấn tượng liên quan đến những điều mê tín ám ảnh nàng. Giấc mơ phản ánh tâm trạng nặng nề của nhân vật, những ý nghĩ của nàng về con người mà nàng yêu, một con người đối với nàng vừa tuyệt diệu vừa đáng sợ.

Nó ám ảnh theo nàng về sau: lúc Onegin đã bỏ đi sau khi giết chết Lensky, Tatyana tìm đến nhà chàng. Nàng tìm đọc những cuốn sách của chàng, phần nào tìm ra lời đáp cho những câu hỏi dày vò nàng về con người chàng: đó là “chàng ngốc u buồn và nguy hiểm, tạo vật của địa ngục hay của trời xanh, là thiên thần hay con quỷ kiêu căng” [chương 7, XXIV]. Cuộc sống chốn đô thành và cuộc hôn nhân sau đó cũng giúp cho Tatyana hiểu được về những con người, những tập tục lễ nghĩa của giới thượng lưu, những điều kiện trong đó Onegin được giáo dục.

Như vậy, những sự kiện xảy đến với Tatyana, tuy không làm thay đổi nếp sống bên ngoài của nàng, nhưng đã làm nàng trưởng thành, chín chắn, khôn ngoan lên rất nhiều. Sự thay đổi của Tatyana là phù hợp với logic phát triển tính cách của nàng. Khi đến lượt mình từ chối tình yêu của Onegin, mặc dù không giấu sự thực rằng nàng vẫn yêu Onegin, Tatyana tuyên bố: “Em đã thuộc về người khác, và sẽ mãi chung thủy cùng người ấy” [chương 8, XL VII]. Tuy đã thoát lốt cô bé tiểu thư nhà quê để thành mệnh phụ phu nhân, quyền quý, song tâm hồn Tatyana vẫn là một tâm hồn chân thực, thờ ơ với mọi bon chen của cuộc đời, vẫn sẵn sàng vứt bỏ tất cả mọi hào quang nàng đang có để trở về với làng quê, nơi lưu giữ tình yêu của nàng với Onegin. Con người như Tatyana có thể hy sinh tất cả vì tình yêu. Hậu duệ của nàng, Anna Karenina trong tiểu thuyết cùng tên của Tolstoy, cũng là một phụ nữ có cá tính mạnh mẽ dám vứt bỏ tất cả vinh hoa để đến với tình yêu. Nhưng khi Anna nhận ra người tình không xứng với tình yêu lớn lao và những hy sinh của mình thì đã quá muộn, cái kết cục bi thảm là không tránh khỏi. Tatyana, trái lại, nhận thức được điều đó sớm hơn. Nếu như nàng có thể tin rằng Onegin có được tình yêu sâu sắc, mãnh liệt và đầy hy sinh như tình

yêu của nàng, thì có lẽ nàng cũng sẽ như Anna vứt bỏ mọi thành kiến xã hội để lao vào mối tình đó. Song nàng đã có dịp để hiểu về những điểm yếu của Onegin, đủ để không tin rằng chàng có thể đáp lại tình yêu của nàng bằng một tình cảm xứng đáng. Dầu nàng có khóc trước bức thư bày tỏ tình cảm của chàng, dầu nàng vẫn tiếc nuối những mơ ước, hy vọng thuở con gái, song Tatyana giờ đây vẫn hiểu rõ Onegin không bao giờ có thể là người hùng trong thiên diễm tình của mình.

Mặc dù kiểu quan hệ Tatyana - Onegin, trong đó nổi bật sự tương phản giữa một người đàn ông yếu đuối với một người phụ nữ mạnh mẽ được tái tạo nhiều lần trong tiểu thuyết Nga, nhưng hình tượng Tatyana vẫn độc đáo không lặp lại bao giờ.

Xu hướng lý tưởng hóa các nhân vật nữ cũng là một biểu hiện truyền thống của văn học Nga thế kỷ XIX. Có thể kể đến những nhân vật nữ của Turgenev, Chernyshevsky, Dostoevsky, Tolstoy... Vai trò của họ trong các tiểu thuyết hiện thực Nga thế kỷ XIX thường là để thể hiện điều mà các nhà văn mong muốn vươn tới. Tatyana của Pushkin là biểu hiện của sự hài hòa giữa chất bình dân chân thực trong sáng với chất lãng mạn thanh tao, Elena của Turgenev trong “Đêm trước” là biểu hiện của sự “hành động” giải thoát khỏi tình trạng trì trệ của những “con người thừa”, Vera trong “Làm gì” thể hiện ước mơ về xã hội tương lai của nhà văn theo chủ nghĩa xã hội không tưởng Chernyshevsky, Sonya là ngọn đèn dẫn nhân vật Raskolnikov trong “Tội ác và trừng phạt” của Dostoevsky trở về với thế giới bác ái của con người, Natasha trong “Chiến tranh và hoà bình” của Tolstoy là biểu tượng của tình yêu thương tự nhiên trong sáng. Tuy nhiên, có lẽ vì tính chất lý tưởng hóa đó mà các nhân vật nữ không chiếm vị trí trung tâm trong các tác phẩm (tiểu thuyết

Pushkin mang tên Onegin, chứ không phải tên Tatyana), cho dù vẫn chiếm được tình yêu của các nhà văn. Chỉ đến “Anna Karenina” của Tolstoy thì hình ảnh người phụ nữ mới thật sự chiếm ưu thế, nhưng rõ ràng Anna không phải là nhân vật lý tưởng theo quan niệm của Tolstoy. Trung tâm của các tác phẩm hiện thực vẫn là những nhân vật lưỡng diện đang trong cuộc vật lộn giữa cái thiện và cái ác, giữa khát vọng vươn tới cái lý tưởng cao cả và sự cám dỗ lôi kéo của cái tầm thường thấp hèn.

Pushkin cũng lại là người đầu tiên trong văn học Nga xây dựng được kiểu tính cách nhân vật như vậy. Đó là một khám phá mở đầu cho văn học hiện thực Nga, đặc biệt là cho tiểu thuyết hiện thực Nga thế kỷ XIX. Những người kế tục vĩ đại của ông như Lermontov, Gogol, Turgenev, Tolstoy, Dostoevsky, Chekhov... đã tiếp tục thác phát triển, tạo nên một “phép biện chứng tâm hồn” trong văn học Nga.

“Evgeny Onegin” hoàn thành vào năm 1831. Những năm 30, Pushkin tập trung vào sáng tác văn xuôi, và tác phẩm văn xuôi hoàn chỉnh cuối cùng là tiểu thuyết lịch sử “Người con gái viên đại úy”. Nếu như không có cuộc đấu súng định mệnh đã cắt đứt sự nghiệp sáng tác của nhà thơ vào tuổi mới chưa tròn 38, thì có lẽ Pushkin còn có thể đóng góp cho văn học Nga những tiểu thuyết hiện thực lớn bằng văn xuôi. Tuy nhiên, với những gì đã làm được, đặc biệt với “Evgeny Onegin”, Pushkin đã vạch ra cả một quan niệm về chủ nghĩa hiện thực Nga. Belinsky gọi “Evgeny Onegin” là “bách khoa toàn thư về đời sống Nga”. Cuộc sống Nga từ những trang tác phẩm hiện ra trước mắt người đọc chân thực giản dị như chính ngoài đời thường. Cách kết cấu cốt truyện, xây dựng nhân vật, những phương thức kể chuyện, phong cách ngôn ngữ đều trở thành hình mẫu cho

các tiểu thuyết về sau. Bởi vậy, đôi khi người ta xem Pushkin là người mở ra “chủ nghĩa hiện thực cổ điển” trong lịch sử văn học Nga.

LỊCH SỬ MỘT TÂM HỒN CON NGƯỜI

TIỂU THUYẾT

“NHÂN VẬT CỦA THỜI ĐẠI CHÚNG TA”

M. YU. LERMONTOV

1814: Sinh tại Moskva; mẹ mất sớm, được bà ngoại, một điền chủ quý tộc giàu có và có vai vế trong giới thượng lưu Moskva, nuôi dưỡng;

1829: Bắt đầu sáng tác trường ca “Ác quỷ”;

1830-1837: Học đại học Tổng hợp Moskva, ít tiếp xúc với các sinh viên có tư tưởng tự do là những người cùng lứa với Lermontov; sau đó về Petersburg vào học trường đào tạo sĩ quan cận vệ và khinh kỵ, tốt nghiệp và phục vụ trong trung đoàn cận vệ, giao tế với giới thượng lưu thủ đô;

1837: Nổi danh nhờ bài thơ “Cái chết của nhà thơ” viết nhân cái chết của Pushkin, vì nó mà bị bắt và bị đày đi Kavkaz;

1838: Trở về lại Moskva và Petersburg, phục vụ trong trung đoàn kỵ binh gần thủ đô;

1839: Cộng tác với tạp chí “Bút ký Tổ quốc” vừa được thành lập; quen biết gần gũi với Belinsky, tài năng của Lermontov được Belinsky đánh giá cao; hoàn thành bản thảo cuối cùng của trường ca “Ác quỷ”;

1840: Tiểu thuyết “Nhân vật của thời đại chúng ta” ra mắt bạn đọc. Đấu súng với de Barante, con trai của sứ thần người Pháp; bị thương nhẹ và bị bắt, chuyển đi Kavkaz. Tuyển tập “Thơ Lermontov”

ra mắt bạn đọc, Belinsky viết hai bài báo lớn về tuyển tập thơ này và về tiểu thuyết “Nhân vật của thời đại chúng ta”;

1841: Nghỉ phép về Petersburg; tái bản “Nhân vật thời đại của chúng ta”; được lệnh nhanh chóng rời thủ đô lên Kavkaz;

1841, mùa hè: Đến khu suối nước nóng Pyatigorsk, gặp gỡ nhiều người quen từ thủ đô đến nghỉ ở đây, trong đó có người bạn học cũ Martynov;

1841, ngày 15 tháng 7; Chết trong cuộc đấu súng với Martynov.

Ngày 14 tháng Chạp năm 1825, cuộc khởi nghĩa của một số lực lượng quý tộc và sĩ quan nhằm mục đích lật đổ chế độ Nga hoàng nổ ra ở quảng trường Senat thủ đô Petersburg, và đã không thành công. Thất bại của cuộc khởi nghĩa cho thấy điểm yếu của những nhà Tháng Chạp là “quá xa rời nhân dân” như nhận định của V. I. Lenin. Sau cuộc khởi nghĩa, có thể thấy rõ hai khuynh hướng trong đời sống xã hội Nga: một là sự tăng cường chính sách cai trị hà khắc của vị Nga hoàng mới Nikolai I (trị vì từ 1825 đến 1855), và hai là sự phản ứng mạnh mẽ đối với nền quân chủ chuyên chế và chế độ chiếm hữu nông nô. Trong văn học Nga những năm 30 - 40, đặc biệt trong tiểu thuyết, sự phản ứng đó thể hiện chủ yếu trong việc mô tả mang tính chất phê phán đối với xã hội quý tộc. Hai tác phẩm tiêu biểu thể hiện cùng phản ứng đó, song lại có hai cách giải quyết khác nhau là “Những linh hồn chết” của Gogol và “Nhân vật của thời đại chúng ta” của Lermontov.

Trong một công trình nghiên cứu về Lermontov, nhà phê bình văn học Nga E. Mikhailova nhận định: “Thời đại đã đặt ra trước văn học hiện thực tiến bộ nửa đầu thế kỷ XIX một nhiệm vụ là ủng hộ,

chi viện cho cuộc đấu tranh giải phóng chống lại nền quân chủ và chế độ nông nô. Cuộc đấu tranh đó vĩ đại và rộng khắp, và để phục vụ cho nó đòi hỏi những phương tiện phong phú đa dạng nhất, với những quy mô khác nhau, với mọi sức lực và tài năng của người nghệ sĩ... Tuy nhiên giữa vô vàn con đường để tiến tới cùng một mục đích, chúng ta có thể thấy được hai tuyến chính: thứ nhất là con đường nhận thức nghệ thuật (và tiếp theo đó là phủ nhận) những đặc tính tiêu biểu của bản thân xã hội nông nô; thứ hai là con đường thể hiện bằng nghệ thuật những tư tưởng và những khát của cá nhân đang mâu thuẫn với xã hội đó, tức là con đường nhận thức nghệ thuật nhân tố chủ quan của lịch sử là con người. Con đường thứ nhất là con đường của Gogol, và con đường thứ hai là con đường của nhà hiện thực Lermontov... Con đường thứ nhất hướng tới mô tả rộng lớn, bao quát xã hội, cho thấy những đặc điểm hiện thực khách quan của đời sống xã hội. Còn con đường thứ hai, con đường Lermontov hướng tới đi vào khám phá cá nhân, thâm nhập vào sâu trong thế giới chủ quan của con người, phân tích tâm lý tình cảm, khám phá tính cách, chú trọng vào những số phận con người trong xã hội”.

Chúng tôi sẽ đề cập đến “con đường Gogol” ở chương sau. Trong chương này, thông qua việc tìm hiểu “Nhân vật của thời đại chúng ta”, tác phẩm được xem là tiểu thuyết tâm lý xã hội đầu tiên của văn học Nga, chúng tôi muốn lần theo để khám phá con đường mà Lermontov đã mở ra với văn học Nga nói chung và với tiểu thuyết hiện thực Nga nói riêng.

M. Yu. Lermontov là người kế tục sự nghiệp của Pushkin. Cũng như Pushkin, Lermontov trước hết là một nhà thơ. Sinh sau Pushkin 15 năm, hồn thơ Lermontov được nuôi dưỡng trong không

khí khác hẳn với không khí thời đại Pushkin. Niềm tự hào về chiến thắng của cuộc chiến tranh vệ quốc 1812 cũng như tinh thần sôi nổi của phong trào cách mạng đã lắng xuống, giờ đây là không khí tưởng chừng như ắng lặng, bình yên, song lại báo hiệu nhiều bão giông, sóng gió. Lermontov đã thể hiện cái không khí đó trong nhiều tác phẩm, trong đó tiêu biểu là bài thơ nổi tiếng “Cánh buồm” viết năm 1832:

(Cánh buồm đơn côi trắng lên trong màn sương mù xanh của biển cả. Nó tìm gì nơi đất khách xa xôi? Nó đã bỏ lại gì nơi quê hương thân thiết?

Những con sóng giỡn đùa và gió rít lên, cột buồm uốn cong mình kêu trèo trẹo. Ôi chao, nó chẳng kiếm tìm hạnh phúc, nhưng cũng chẳng trốn chạy khỏi hạnh phúc.

Dưới cánh buồm làn nước biếc xanh, bên trên nó ánh mặt trời vàng óng, còn nó, cánh buồm nổi loạn, nó cầu xin bão tố, dường như trong bão tố có bình yên!)

Hình ảnh cánh buồm đơn côi khát khao bão tố thể hiện tâm trạng của những người quý tộc trẻ tuổi thời đại Lermontov: đầy sức sống, đầy khát khao nổi loạn, song lại cũng chẳng biết là để đi đến mục đích nào. “Chẳng kiếm tìm hạnh phúc, cũng chẳng trốn chạy khỏi hạnh phúc”, thái độ sống mang tính nước đôi đó làm cho người ta trở thành “con người thừa” vừa không chấp nhận cuộc sống hiện thực tầm thường vừa chẳng đủ sức lực và ý chí để vượt ra khỏi cuộc sống tầm thường đó. Hình tượng “con người thừa” trong văn học Nga được Pushkin khám phá đầu tiên với nhân vật Onegin. Thái độ sống của Onegin chủ yếu là nỗi buồn triền miên, sự thờ ơ, chán nản với tất cả. Pushkin đã dự đoán về nhân vật của mình “Onegin

hoặc sẽ bỏ mình ở Kavkaz, hoặc sẽ đứng trong hàng ngũ những người Thằng Chạp”. Có nghĩa là, sau thái độ chán nản, thờ ơ sẽ đến sự nổi loạn. Tuy nhiên trong tiểu thuyết thơ của ông, số phận của Onegin bị bỏ lửng. Có lẽ ở Onegin sẽ là sự cam chịu hơn là sự nổi loạn.

Dấu hiệu nổi loạn có thể thấy rõ hơn trong tác phẩm của Lermontov. “Con người thừa” của Lermontov, bên cạnh sự buồn chán, thờ ơ với cuộc đời, bắt đầu mang những nét phá phách. Hiểu rõ bản chất của “con người thừa”, nhà văn thấy được sự nổi loạn của họ là sự nổi loạn cá nhân, nó không làm cho người ta trở nên cao hơn, mà ngược lại kéo người ta xuống vị trí của quỷ dữ.

Hình ảnh quỷ dữ đã ám ảnh Lermontov suốt cuộc đời, và đã được thể hiện trong trường ca lãng mạn “Ác quỷ” - một trong những tác phẩm tiêu biểu nhất của nhà thơ. Một linh hồn nổi loạn bị xua đuổi, Ác quỷ cô đơn lang thang bất tử trên trần gian, khao khát tình yêu và ghen tị với hạnh phúc lứa đôi của người trần gian khi nhìn thấy cảnh chuẩn bị đám cưới trong gia đình lão trượng Gudal. Quỷ đã giết chết chú rể và mong muốn quyến rũ để chiếm đoạt tình yêu của cô dâu là nàng Tamara. Thế nhưng khi quỷ chạm vào môi cô gái, thay vì hạnh phúc, nụ hôn của nó đã mang đến cho nàng cái chết. Linh hồn Tamara được các thiên thần đưa lên trời, còn Ác quỷ phải ở mãi dưới trần gian, vĩnh cửu sống trong cô đơn, không tình yêu, không hy vọng.

Lermontov đã kế thừa những truyền thống của Pushkin: từ thể loại, chủ đề đến hình tượng nhân vật. Tuy nhiên, Lermontov đồng thời cho thấy mình hoàn toàn không phải là một “Pushkin thứ hai”. Những trường ca lãng mạn của nhà thơ mang phong cách rất riêng, và một cái riêng hết sức quan trọng là sự chú tâm vào việc thể hiện

đời sống nội tâm nhân vật. Lermontov không có được cái phong thái ung dung, hóm hỉnh, hài hước như Pushkin. Ông buồn bã hơn, bi quan hơn, nhân vật của ông nhiều đau đớn dằn vặt hơn và bộc lộ tâm trạng cũng mạnh mẽ, dữ dội hơn. Ngay từ những trường ca lãng mạn, Lermontov đã thể hiện khuynh hướng đi vào phân tích, khám phá thế giới phức tạp của những tâm hồn quỷ dữ. Khuynh hướng này thực sự được khẳng định trong tiểu thuyết “Nhân vật của thời đại chúng ta”, mở đầu cho truyền thống phân tích tâm lý xã hội trong tiểu thuyết Nga mà về sau, Turgenev, Tolstoy, và đặc biệt Dostoevsky là những người phát huy hiệu quả nhất.

“Nhân vật của thời đại chúng ta” là tác phẩm văn xuôi tiêu biểu nhất của Lermontov. Trước đó, ông từng viết những truyện như “Vadim” (1832 - 1834) nói về đề tài phong trào nông dân thế kỷ XVIII, “Công tước phu nhân Ligovskya” (1835-1836). Tuy nhiên, các tác phẩm này đều chưa hoàn thành. “Nhân vật của thời đại chúng ta” chủ yếu được viết vào các năm 1838 -1839. Ba phần của tác phẩm (“Bela”, “Người tin định mệnh”, “Taman”) được in trên tạp chí “Bút ký Tổ quốc” vào năm 1839 - đầu 1840. Theo lời tòa soạn, thì “M.Yu.Lermontov trong thời gian tới sẽ cho in tuyển tập truyện của mình, gồm cả những tác phẩm đã xuất bản lẫn những tác phẩm chưa xuất bản”. Tháng 5 năm 1840, cuốn sách của Lermontov ra đời, bao gồm nhiều phần gộp lại, trong đó, ngoài ba phần đã in còn có thêm hai phần “Maxim Maximych” và “Tiểu thư Meri”, song không được gọi là “tuyển tập truyện”, mà là “tiểu thuyết”. Đến lần tái bản năm 1841, Lermontov bổ sung thêm phần “Lời nói đầu”, có lẽ được ông viết trong lần cuối cùng đến Peters- burg và là một phản ứng của nhà văn với những bài phê bình đối với tiểu thuyết đăng trên các tạp chí ở thủ đô.

Kiểu tác phẩm được viết dưới dạng một chuỗi truyện ngắn (thường gắn với một người kể chuyện hay một tác giả đặc biệt nào đó) thực ra đã có trong văn xuôi Nga những năm 30 thế kỷ XIX: “Những truyện của ông Belkin” của Pushkin, “Những buổi chiều ở gần ấp Dikanka” của Gogol... Lermontov đổi mới thể loại này khi hướng tới việc mô tả đời sống nội tâm của con người, kết nối các truyện với nhau bằng cá tính của nhân vật. “...Không, đó không phải là tập hợp các truyện vừa và truyện ngắn, - Belinsky đã viết về tính thống nhất của tác phẩm - đó là một tiểu thuyết, trong đó có một nhân vật, một tư tưởng được phát triển một cách nghệ thuật. Ai chưa đọc truyện lớn nhất trong tiểu thuyết, “Tiểu thư Meri”, thì không thể đánh giá được về cả tư tưởng lẫn giá trị của toàn tác phẩm. Tư tưởng chủ đạo của tiểu thuyết được phát triển thông qua nhân vật chính Pechorin, mà bạn chỉ có thể làm quen hoàn toàn với anh ta thông qua “Tiểu thư Meri”; đọc truyện này rồi thì cả truyện “Bela” cũng hiện lên trước bạn dưới một ánh sáng mới”.

Cũng cần thiết phải dừng lại với nhan đề của tác phẩm: “Geroy nashego vremeni”. Một số người dịch nó thành: “Một anh hùng thời đại”. Việc bỏ bớt cụm từ “nashego” - (“của chúng ta”) phần nào làm mất đi ý nghĩa lịch sử cụ thể, tuy nhiên, điều đáng nói hơn ở đây là ở từ “geroy”. Trong nhan đề tiếng Nga, nó mang cả hai nghĩa: nhân vật và người anh hùng (chính xác hơn là người hùng). Tác phẩm viết về một con người có thể được coi là một “người hùng” - một “kiểu mẫu” cho giới trẻ quý tộc thời bấy giờ noi theo: đẹp trai, thông minh, giàu có, thành đạt trong giao tế và trong việc chinh phục trái tim phụ nữ; đồng thời đây cũng là nhân vật thể hiện những đặc điểm tiêu biểu của xã hội Nga thời đại nửa đầu thế kỷ XIX.

Trung tâm của tác phẩm là vấn đề cá nhân con người, với sự chú trọng đặc biệt vào diễn biến phát triển tâm lý. Lermontov đã tuyên bố trong tác phẩm: “Lịch sử tâm hồn con người, dù là một tâm hồn nhỏ bé nhất, chưa hẳn đã kém thú vị và hữu ích hơn lịch sử của cả một dân tộc”

[Lời nói đầu cho phần nhật ký của Pechorin]. Mục đích khám phá tâm lý con người cá nhân đã chi phối bố cục tác phẩm. “Nhân vật của thời đại chúng ta” bao gồm 5 chương, đúng hơn là 5 truyện ngắn độc lập có nhan đề riêng, được sắp xếp theo trình tự như sau:

LỜI NÓI ĐẦU

PHẦN THỨ NHẤT

I. Bela

II. Maxim Maximych

Nhật ký của Pechorin:

Lời nói đầu

I. Taman

PHẦN THỨ 2

Phần cuối nhật ký của Pechorin)

II. Tiểu thư Meri

III. Người tin định mệnh.

Bảng mục lục được sắp xếp theo một trật tự có vẻ không hợp lý: Nhật ký của Pechorin bị ngắt ra làm đôi, một nửa được xếp vào phần thứ nhất, nửa còn lại được xếp vào phần thứ hai, tuy nhiên, các số thứ tự các phần trong nhật ký vẫn được giữ, và cũng là số La Mã giống như các con số thứ tự của hai truyện “Bela” và “Maxim

Maximych”. Tiểu thuyết có đến hai lời nói đầu (một cho toàn tác phẩm, một cho tập nhật ký của Pechorin).

Trình tự thời gian thông thường (theo diễn tiến các sự kiện xảy ra với nhân vật chính) cũng bị phá vỡ. Ở đây, các truyện được sắp xếp theo trình tự thời gian liên quan đến người kể chuyện - tác giả. Trên đường đi tới thành phố Tiflis ở vùng Kavkaz, tác giả đã gặp một người sĩ quan già có tên Maxim Maximych khi dừng lại tránh bão ở một quán trọ. Ông ta đã kể cho tác giả nghe câu chuyện về một cô gái miền núi tên Bela và một người quý tộc Nga có tên Pechorin (“Bela”). Sau đó, tác giả lại được trực tiếp diện kiến con người thú vị Pechorin đó, và được Maxim Maximych trao cho những cuốn nhật ký của Pechorin (“Maxim Maximych”). Ít lâu sau, khi nghe tin Pechorin đã chết, tác giả quyết định cho xuất bản nhật ký của anh ta (gồm ba phần: “Taman”, “Tiểu thư Meri”, “Người tin định mệnh”).

Trong khi đó, trình tự thời gian các sự kiện xảy ra với nhân vật chính là Pechorin lại như sau:

Trên đường từ Petersburg đi Kavkaz để thi hành công vụ, Pechorin dừng lại ở một thành phố nhỏ có tên Taman, vô tình chứng kiến hoạt động của một nhóm người buôn lậu, phá vỡ cuộc sống bình yên của họ, còn chính bản thân anh ta bị lấy mất hết tiền bạc và cũng suýt bị đẩy xuống biển (“Taman”).

Sau khi tham gia cuộc viễn chinh, anh ta đến an dưỡng tại Pyatigorsk và Kislovodsk, nơi anh ta cùng lúc có quan hệ tình cảm với hai người: một phụ nữ có chồng tên Vera, một thiếu nữ là tiểu thư Meri, có được tình yêu của họ nhưng lại bỏ rơi họ trong đau khổ; đồng thời trong cuộc cạnh tranh chinh phục trái tim Meri, anh ta đấu

súng với một sĩ quan trẻ tên Grushnitsky và giết chết anh ta, vì thế bị thuyền chuyển đến một pháo đài hẻo lánh (“Tiểu thư Meri”).

Thời gian ở pháo đài dưới quyền chỉ huy của viên thượng úy già tên Maxim Maximych, anh ta đã mê cô con gái một tộc trưởng tên Bela, bèn dụ cậu em trai Azamat bắt cóc nàng đem về đồn, đổi lại anh ta giúp chú bé ăn cắp con ngựa quý của Kazbich, một kẻ cũng say đắm Bela. Pechorin kiên trì chinh phục trái tim Bela, tuy nhiên, khi đã có được tình yêu của nàng thì Pechorin lại trở nên hờ hững, thường xuyên rời bỏ nàng để vui thú săn bắn. Kẻ tình địch của Pechorin rình lúc anh ta đi vắng đã tới cướp Bela và đâm nàng bị thương. Bela chết sau mấy ngày vật vã đau đớn. Sau cái chết của Bela, Pechorin ốm một thời gian, khi đã bình phục, anh ta chuyển sang trung đoàn khác ở Gruzia (“Bela”).

Trong thời gian phục vụ ở pháo đài, có lần Pechorin đến sống hai tuần tại một làng của người Cô dắc. Các sĩ quan buổi tối thường tụ tập đánh bài và tán gẫu, và một lần họ tranh luận về định mệnh. Một anh chàng mê cờ bạc tên Vulich đã quả quyết là có định mệnh, con người không thể tự do điều khiển số phận mình và cái chết của mỗi người đều đã được định đoạt trước. Anh ta liền đem mạng sống của mình ra cá cược với Pechorin, kẻ không tin có định mệnh, để đổi lấy hai mươi đồng tiền vàng: Vulich lấy một khẩu súng của chủ nhà treo trên tường bắn vào đầu mình, súng không nổ, song khi anh ta giương khẩu súng đó bắn vào chiếc mũ treo phía trên cửa sổ, thì viên đạn bay từ nòng súng đã xuyên thủng mũ và cắm sâu vào trong tường. Pechorin mất hai mươi đồng vàng, nhưng đêm đó, trên đường về, Vulich bị một người Cô dắc say rượu chém chết. Tên sát nhân sau khi gây án đã cố thủ trong một ngôi nhà trống cùng với một khẩu súng. Bắt chước Vulich, Pechorin muốn thử vận mệnh của

mình nên đã tình nguyện xông vào để bắt kẻ sát nhân, quả nhiên anh ta đã thành công và cái chết đã bỏ qua anh ta (“Người tin định mệnh”).

Sau một thời gian về sống ở Petersburg và giải ngũ, Pechorin lại lên đường đi sang Ba Tư, trên đường đi anh ta gặp Maxim Maximych. Maxim Maximych xúc động, mừng vui vì được gặp lại người cũ, nhưng đáp lại thịnh tình của bác là thái độ nhạt nhẽo, chán nản, thờ ơ của Pechorin. Tập nhật ký Pechorin gửi Maximych, được bác gìn giữ và luôn mang theo mình, anh ta cũng không buồn nhận lại. Giận dữ, thất vọng, tủi thân, bác Maximych đã đưa nó cho tác giả, người chứng kiến cuộc gặp gỡ đó, để “nếu thích thì đưa mà đăng lên báo” (“Maxim Maximych”).

Cuối cùng, sau khi trở về từ Ba Tư, Pechorin qua đời, không rõ vì lý do gì. Về điều này người đọc được biết qua “Lời giới thiệu tập nhật ký của Pechorin”.

Sự “không hợp lý” trong bố cục tiểu thuyết gợi nhớ đến một bài thơ năm khổ (tương tự như năm truyện được đánh số La Mã trong bảng mục lục ở trên) mà Lermontov viết chỉ vài tháng trước khi nhà thơ mất trong cuộc đấu súng định mệnh với Martynov (1841). Trong bài thơ, nhân vật trữ tình “tôi” thấy mình trúng đạn bị thương, vết thương sâu trên ngực còn bốc khói, và từ đó máu rỉ ra từng giọt. Chàng nằm mê man trong khe núi vùng Dagestan giữa nắng trưa gay gắt, và mơ thấy một bữa tiệc vui nơi quê nhà, nơi những người đẹp trẻ trung đang vui vẻ trò chuyện về chàng. Trong số những người đẹp đó có một người không tham gia câu chuyện, nàng trầm tư ngồi riêng một mình, nàng mơ thấy một người bị thương đang nằm trong khe núi Dagestan, với vết thương trên ngực đã thâm đen, máu chảy thành dòng lạnh lẽo.

Bài thơ có tên là “Giấc mơ” (“COH”). Ba giấc mơ lồng vào nhau: giấc mơ của nhà thơ, giấc mơ của người bị thương và giấc mơ của người thiếu phụ. Một trạng thái tâm lý đầy bí ẩn và cũng đầy hiện thực, một câu chuyện định mệnh về sự sống, cái chết và tình yêu, một bức tranh thiên nhiên vùng núi Kavkaz và hồi quang của chốn đô thành xa hoa - đó cũng là những gì Lermontov muốn thể hiện trong “Nhân vật của thời đại chúng ta”. Và ở tiểu thuyết - một tác phẩm tự sự, chúng được thể hiện dưới dạng truyện lồng trong truyện với ba tầng người kể chuyện: tác giả - Maxim Maximych - Pechorin.

Bố cục của tác phẩm là nhằm phục vụ cho mục đích khám phá con người Pechorin. Pechorin là trung tâm duy nhất của tác phẩm (Khác với trong “Evgeny Onegin” của Pushkin, bên cạnh Onegin còn có Tatyana). Trong phần đầu tác phẩm, chân dung Pechorin được vẽ lên từ ký ức của Maxim Maximych - người sĩ quan già tốt bụng, chân thật đã từng hết lòng yêu mến Pechorin. Vị trí của Maxim Maximych trong kết cấu cốt truyện là như thế nào? Đó là người tình cờ tác giả gặp trên đường đi, người kể cho tác giả nghe câu chuyện về Pechorin, chỉ cho tác giả trông thấy anh ta và trao cho tác giả cuốn nhật ký của anh ta, sau khi thực hiện xong những nhiệm vụ đó, Maxim Maximych rời khỏi những trang tiểu thuyết (Đúng ra ông còn xuất hiện một lần nữa trong phần cuối chương “Người tin định mệnh”, nhưng ở đây, vai trò của ông không đáng kể lắm).

Maxim Maximych là một kiểu nhân vật sĩ quan quân đội Nga hoàng, xuất thân từ tầng lớp bình dân, trung thành phục vụ cho chính quyền Nga hoàng và vẫn giữ những nét chất phác, hồn hậu trong tính cách. Với vốn sống phong phú và tâm hồn rộng mở, Maxim Maximych luôn có thể đặt mình vào địa vị của người khác để

hiếu hành vi của họ. Ông có thể hiểu niềm đam mê ngựa của chú bé Azamat đến độ có thể đem cả chị gái đổi lấy con ngựa quý. Ông có thể hiểu tình yêu và mối hận của anh chàng trộm cướp Kazbich khi bị mất cùng một lúc cả con ngựa quý lẫn người đẹp Bela đã dẫn đến hành động báo thù tàn bạo. Ông có thể thông cảm cho tâm hồn kiêu hãnh nhưng yếu đuối của nàng Bela dẫu ông chưa bao giờ được gần gũi phụ nữ. Tâm hồn dễ hoà nhập của Maxim Maximych khiến cho tác giả - người nghe chuyện của ông phải kinh ngạc: “tôi không biết đặc tính ấy của trí tuệ là đáng chê hay đáng khen, nhưng nó chứng tỏ cái trí tuệ ấy cực kỳ mềm dẻo, và khối óc biết tha thứ điều ác ở những nơi phải có, hay không thể tiêu diệt được nó”.

Maxim Maximych yêu mến Pechorin hết lòng, tuy là cấp trên, song trong thái độ của người sĩ quan già này thấy rõ sự tôn trọng và ngưỡng mộ đối với kẻ dưới quyền của mình. Tình cảm của Maxim Maximych đã thổi vào bức chân dung Pechorin trong câu chuyện với Bela, làm cho nó trở nên hấp dẫn hơn: một con người sống buông thả theo dục vọng, ích kỷ đến mức tội lỗi, song vẫn có cái gì đó đáng mến, đáng thương.

Tuy nhiên, Maxim Maximych nhân hậu nhưng chất phác không đủ sức hiểu hết được tâm hồn Pechorin. Con người đó vẫn là một kẻ kỳ dị, khác thường. Chân dung Pechorin trong “Bela” rất hấp dẫn, song đó mới chỉ là bức phác thảo đầu tay. Sang “Maxim Maximych”, khi tác giả trực tiếp nhìn thấy nhân vật, thì bức chân dung anh ta được bổ sung thêm một số chi tiết ngoại hình:

“Anh ta người tầm vóc trung bình, thân hình cân đối, mảnh dẻ, vai rộng, biểu lộ một thể chất cường tráng có thể chịu đựng được tất cả những khó khăn mệt nhọc của một cuộc đời chông gai và nay đây mai đó, thay đổi khí hậu luôn (...) Người anh ta thẳng thắn mà lúc

anh ta ngồi xuống ghế thì nó lại cong gập xuống như người không xương sống; tư thế của toàn thân hình anh ta biểu thị anh ta bị thần kinh do lỗi sống quá buông thả (...) Thoạt nhìn gương mặt anh ta, tôi chỉ ước chừng anh không quá hai mươi ba tuổi, nhưng sau đó tôi lại không ngần ngại mà cho là anh ta đã ba mươi. Nụ cười của anh ta có cái gì như trẻ con. Da dễ mềm mại như da phụ nữ”.

Lermontov rất kỹ lưỡng trong việc mô tả. Sự quan tâm đến từng chi tiết tỉ mỉ, cụ thể đã có từ Pushkin, và càng được đặc biệt chú trọng trong sáng tác của Gogol và Tolstoy. Diện mạo bên ngoài phần nào thể hiện đời sống vật chất lẫn tinh thần của nhân vật. Sự phức tạp của con người Pechorin đã hé lộ qua cách ăn mặc, qua cử chỉ, qua sắc diện, và đặc biệt là qua ánh mắt (“đôi mắt ấy không cười, ngay cả những lúc anh ta cười!... Đó là biểu hiện của cái tính hiểm ác hoặc của một nỗi buồn sâu xa và dai dẳng”).

Tuy nhiên, đây là bức chân dung mang đầy tính chủ quan của tác giả: “Tất cả những nhận xét kia đã đến trong óc tôi có thể chỉ vì tôi đã biết một số chi tiết trong đời anh và có khi với người khác cái bề ngoài của anh ta lại gây ấn tượng hoàn toàn khác; nhưng bởi vì ngoài tôi ra chẳng ai nói với các bạn về anh ta, cho nên muốn hay không muốn các bạn cũng phải bằng lòng với sự mô tả này vậy”.

Để giữ được tính khách quan, để người đọc có thể tự mình khám phá cái con người kỳ lạ và hấp dẫn Pechorin kia, tác giả mở ra cho họ những trang nhật ký của anh ta. Và đó cũng là bức chân dung tâm lý nhân vật. Có thể nói “Nhật ký của Pechorin”, đặc biệt là hai chương sau của nó (tức phần thứ hai của tiểu thuyết), được viết dưới dạng tự thú của một con người. Trong văn chương thế giới trước và sau đó từng có những nhà văn viết tự thú như J. J. Rousseau, L. Tolstoy. Đó là những tác phẩm mà trong đó “cái tôi”

được đem ra mổ xẻ, phân tích, đánh giá, là quá trình “tự phản ánh” (self-reflexion) của bản thân nhà văn. Tuy nhiên, trong “Nhân vật của thời đại chúng ta”, không phải là sự tự thú của nhà văn, mà là sự tự thú của nhân vật. Kiểu nhân vật chính xưng “tôi” (khác tôi - tác giả, người kể chuyện) đã có trong những tác phẩm trước Lermontov (thường là những tiểu thuyết viết dưới dạng hồi ký, như nhân vật Grinev trong “Người con gái viên đại úy” của Pushkin). Nhờ được khắc họa dưới ngôi thứ nhất nên nhân vật có thể nói về mình, thể hiện mình, bộc lộ tâm tư tình cảm của mình, cái tôi cá nhân được đẩy ra thành khách thể của sự phản ánh. Hình thức xây dựng nhân vật trung tâm “tôi” cho phép nhà văn đi vào khám phá thế giới nội tâm con người một cách sâu sắc và phong phú hơn.

Trong “Nhân vật của thời đại chúng ta”, khác với những người đi trước, Lermontov không chỉ đơn thuần cho nhân vật kể những chuyện xảy ra với mình, hay thể hiện tâm tư tình cảm của mình. Pechorin trong những trang nhật ký là một con người luôn cố tự phân tích, lý giải, phán xét những trạng thái tình cảm và đặc biệt quan tâm đến động cơ dẫn đến những hành vi của mình:

“Đã lâu rồi tôi không sống bằng con tim mà bằng khối óc. Tôi cân nhắc, phân tích các dự vọng và hành động của riêng tôi với một sự tò mò khắc nghiệt nhưng bàng quan. Trong tôi có hai con người: một người sống với đầy đủ ý nghĩa của từ ấy, còn người thứ hai suy nghĩ và thẩm xét người kia”.

Sự phân đôi con người như vậy lần đầu tiên xuất hiện trong tiểu thuyết Nga.

Chương “Tiểu thư Meri” là trung tâm quá trình tự thú của Pechorin. Những con người tụ tập lại nơi những suối nước nóng của

hai thành phố nhỏ Pyatigorsk và Kislovodsk có thể xem là một xã hội thượng lưu Nga thu nhỏ đang phô bày mặt trái của nó: cuộc sống nhàn tản vô vị, thói giả dối, sự ghen ghét, đố kỵ. Pechorin là một phần tử của cái xã hội đó, là hiện thân của mọi thói xấu của xã hội đó. Anh ta chỉ khác người ở chỗ luôn ý thức được về những hành vi của mình.

Pechorin cố gắng chinh phục trái tim của cô tiểu thư Meri xinh đẹp trong trắng, mặc dù không hề có ý định lấy nàng làm vợ, thậm chí không yêu nàng. Anh ta tìm cách giải thích hành động kỳ lạ đó của mình:

“Tôi thường tự hỏi tại sao tôi lại cứ cố giành cho bằng được tình yêu của một cô gái trẻ mà tôi không có ý định quyến rũ và không bao giờ cưới làm vợ? (...)

Tôi cảm thấy trong tôi luôn rạo rực một nỗi thèm khát vô biên, nuốt chửng tất cả những gì gặp trên đường đi, tôi coi nỗi đau và niềm vui của kẻ khác chỉ là những thức ăn để duy trì sức mạnh tâm hồn của tôi. Bản thân tôi không còn điên rồ vì dục vọng được nữa, tính hiếu danh của tôi đã bị hoàn cảnh bóp nghẹt rồi, nhưng nó lại xuất hiện dưới một hình thái khác, bởi vì tính hiếu danh không phải là cái gì khác mà chính là sự ham hố quyền lực, mà điều tôi thích thú nhất lại là bắt tất cả những gì quanh tôi phải phục tùng ý chí tôi...”

Chính Pechorin đã chỉ ra cái chất “ác quỷ” trong con người mình. Câu hỏi đã dẫn vật nàng Tatyana của Pushkin trong “Evgeny Onegin” khi nàng lạc vào thế giới của Onegin: Con người ấy (tức Onegin) là “tạo vật của địa ngục hay của trời xanh, là thiên thần hay con quỷ kiêu căng?” cũng có thể tìm ra lời giải đáp ở đây, bởi

Pechorin không chỉ là cá biệt, mà đã là một “nhân vật của thời đại”, mang căn bệnh thời đại là chủ nghĩa cá nhân vị kỷ. Căn bệnh đó còn bám dai dẳng ở nhiều người Nga, và sau này Dostoevsky là người đã tiếp tục Lermontov mổ xẻ và khám phá nó một cách hết sức tinh vi và đầy ấn tượng.

Ý thức được mình là một kẻ tàn tật về đạo đức, Pechorin luôn cố tìm ra nguyên nhân tật bệnh của mình: “Vâng, từ thuở ấu thơ cái phận tôi nó đã thế. Ai cũng thấy trên mặt tôi biểu hiện những dấu hiệu của những tư chất xấu xa mà tôi không có, nhưng người ta cứ gán cho tôi - và thế là chúng nảy mầm. Tôi khiêm tốn - người ta kết tội tôi là xảo quyệt; tôi trở nên kín đáo. Tôi cảm nhận sâu sắc cái thiện và cái ác; không ai vỗ về tôi, mọi người đều lăng mạ tôi: tôi đâm ra thù hận; tôi cau có trong khi những đứa trẻ khác vui tươi ríu rít; tôi cảm thấy mình đứng cao hơn chúng thì người ta lại xem tôi thấp kém hơn. Tôi trở nên đồ kỵ. Tôi vốn sẵn lòng yêu mến cả thế gian này, nhưng không ai hiểu tôi cả, và thế là tôi học cách căm thù. Tuổi trẻ u ám của tôi đã trôi qua trong cuộc đấu tranh với chính bản thân mình và với xã hội; vì sợ bị chê cười mà tôi đã chôn kín những tình cảm tốt đẹp nhất của mình ở tận đáy lòng; chúng đã chết ở đó rồi. Tôi nói sự thật thì không ai tin tôi, tôi bèn nói dối; khi đã biết rõ thiên hạ và tất cả những mảnh khoe trong xã hội, tôi trở nên thành thạo trong nghệ thuật sống và nhận thấy rằng những kẻ khác không có cái nghệ thuật ấy vẫn sung sướng bởi đã tận dụng những món lợi mà tôi phải cố công lắm mới có được. Thế là trong lòng tôi nảy sinh nỗi thất vọng, - không phải nỗi thất vọng có thể chữa khỏi được bằng một viên đạn súng lục, mà là nỗi thất vọng lạnh lùng, bất lực được che đậy bằng cử chỉ phong nhã và nụ cười nhân hậu.”

Pechorin là một kẻ bất hạnh. Anh ta như một người bệnh biết rõ căn bệnh của mình mà không biết cách chữa, đành để mặc cho nó hoành hành và huỷ hoại mình. Buồn chán, bi quan, mất hết niềm tin yêu và hy vọng vào mọi người xung quanh và vào chính bản thân mình - đó là tâm trạng thường nhật của Pechorin. Tất cả những hành động, thái độ của Pechorin đối với những người gần gũi và yêu mến anh ta (Bela, Maximych, Meri, Vera,...) đều là những biểu hiện của bệnh: anh ta không còn muốn yêu thương một ai. Tuy nhiên, ngay chính bản thân mình, anh ta cũng chẳng thương xót. Buông thả theo những dục vọng, Pechorin đồng thời khinh bỉ bản thân mình, chính vì thế cái sự sống mà anh ta được trao đổi với anh ta lại trở thành nỗi bất hạnh: "...vào một tối khốn nạn, tôi đã gặp phải một nỗi bất hạnh là đã ra đời". Trẻ trung và đầy sức lực, vậy mà Pechorin đối diện với cuộc đời với tâm trạng "chán chường và bỏ ỉn như người đọc một cuốn sách nhạt nhẽo bắt chước một cuốn sách khác mà anh ta đã biết từ lâu". Sự chán đời khiến anh ta sẵn lòng biến mình thành kẻ vô tình, thờ ơ với những người bạn yêu quý mình, thành kẻ đều cáng, vô cảm, độc ác trong quan hệ với phụ nữ, thành kẻ sát nhân trong cuộc đấu súng với người mà anh ta không hề thù hận. Trong "Người tin định mệnh" nỗi chán đời đã lên đỉnh điểm (đáng sợ hơn, đó không còn chỉ là căn bệnh của riêng Pechorin, mà đã thành một thứ dịch lây từ người này sang người khác). Những chàng trai trẻ có thể đem sự sống của mình ra làm trò chơi, để đặt cược: Vulich đặt cược với Pechorin để lấy 20 đồng tiền vàng, còn Pechorin cược với chính, mình, không lấy một xu.

Thực ra Pechorin không hẳn là con người hoàn toàn đáng bỏ đi. Ngoài nửa tâm hồn đã khô héo, đã chết vẫn còn một nửa khác còn "động dậy, sống để phục vụ mọi người" song "không ai nhận ra

nó” cũng như “không ai biết về sự tồn tại của nửa đã chết”. Bởi vậy, vẫn có những lúc, Pechorin có thể thú nhận rằng “lòng tôi đau thắt”, rằng “không có ai trên thế gian này mà quá khứ lại đè nặng lên đầu như tôi: ký ức về một nỗi buồn hay niềm vui đã qua đều đập mạnh vào tâm hồn tôi đau đớn, rồi bắt nó dội lại những âm thanh y hệt”;... Có lúc anh ta đã phóng như điên đến ngạt thở để mong gặp người yêu một lần cuối, và khi không thể đạt được ý nguyện, anh ta đã nằm vật ra đất mà khóc nức nở như một đứa trẻ. Những giây phút hiếm hoi ấy là những phút anh ta một mình, có thể lột cái vỏ cao ngạo, lạnh lùng, ác nghiệt để bày tỏ nỗi bất hạnh của mình mà không còn phải sợ ai khác chê cười, khinh bỉ. Và đó cũng là những lúc anh ta thực sự còn sống. Không phải vô cớ mà phụ nữ thích anh ta. Anh ta giỏi quyến rũ phụ nữ song không phải là kẻ lừa đảo. Phụ nữ - mà chủ yếu là những người phụ nữ yếu đuối và hết sức nhạy cảm - luôn đến với anh một cách tự nguyện. Bản năng và thiên tính của người phụ nữ đã khiến họ cảm nhận được đằng sau cái vẻ bạo chúa đầy quyền uy của anh ta là một tâm hồn yếu đuối bất hạnh, cô đơn, chính vì thế họ sẵn lòng trao tình yêu của mình cho anh ta, cho dù đổi lại họ chỉ nhận toàn nỗi đau khổ. Bela quá giản dị, chất phác và Meri thì còn quá trẻ để ý thức được điều đó nơi mình, song Vera - người phụ nữ quý phái và từng trải - thì hiểu rõ và đã thay cho cả Bela và Meri chỉ ra thực chất mối quan hệ tình cảm của họ với Pechorin:

“Mọi người phụ nữ đã một lần yêu anh thì không thể nhìn người đàn ông khác mà không có chút khinh miệt, không phải vì anh tốt hơn người ta, ồ, không đâu! mà chỉ vì trong bản chất của anh có cái gì đó đặc biệt, cái gì đó đặc thù của riêng anh, cái gì đó như kiêu hãnh và bí ẩn; dù anh nói gì, trong giọng nói của anh vẫn có một sức

mạnh uy quyền không cưỡng nổi; không ai lại biết cách làm cho người khác yêu mình một cách thường xuyên như anh; không ai có cái xấu lại hấp dẫn như anh; không ai có cái ánh mắt lại hứa hẹn bao niềm khoái lạc như anh; và không ai biết lợi dụng những ưu thế của mình tốt hơn anh và không ai có thể bất hạnh thực sự như anh, bởi vì không ai lại cố gắng tự thuyết phục là mình không bất hạnh đến như thế.”

Tình yêu luôn là chủ đề quan trọng của tiểu thuyết, và hình tượng người phụ nữ với tình yêu mãnh liệt và trong sáng đã trở thành một truyền thống của tiểu thuyết hiện thực Nga. Tuy không trở thành trung tâm tác phẩm như nhân vật Tatyana trong “Evgeny Onegin”, song các nhân vật nữ trong “Nhân vật của thời đại chúng ta” và tình yêu của họ là những tấm gương rất trong mà khi soi vào đó, những người như Pechorin có thể nhìn thấy mình rất rõ, thấu suốt những nét xấu - đẹp ở tận những ngõ ngách sâu thẳm của tâm hồn.

Trong hình tượng Pechorin chứa đựng nhiều yếu tố tự sự của bản thân Lermontov. Sự gần gũi giữa nhân vật tiểu thuyết với bản thân “cái tôi” tác giả cũng có thể thấy trước đó ở tiểu thuyết thơ “Evgeny Onegin” của Pushkin. Nếu như Pushkin gần gũi với Onegin về hoàn cảnh sống, nhưng ít chia sẻ tâm trạng chán nản, bi quan, thờ ơ với cuộc đời của nhân vật; thì trong “Nhân vật của thời đại chúng ta”, Lermontov lại rất gần gũi với Pechorin về mặt tâm trạng. Có thể tìm thấy những tương đồng giữa những trang mô tả tâm trạng Pechorin (đặc biệt ở những đoạn độc thoại nội tâm) với tâm trạng của chính tác giả trong một số bài thơ trữ tình. Là một nhà thơ, khả năng bộc lộ tâm trạng cá nhân thông qua thơ trữ tình đã cho Lermontov những kinh nghiệm khi đi vào phân tích tâm lý nhân vật

trong tiểu thuyết, đặc biệt là những trạng thái tâm lý mà chính bản thân nhà văn đã từng trải qua. Kinh nghiệm của chính cuộc sống là một vốn quý giá cho nhà tiểu thuyết hiện thực và cũng là sức mạnh của ông ta. Trong văn học Nga, ngoài Lermontov còn có Tolstoy, Gorky là những nhà văn thường lấy những sự kiện xảy ra với chính mình để đưa vào tác phẩm.

Tuy nhiên, không thể đồng nhất nhân vật tiểu thuyết với tác giả. Bản thân Lermontov trong “Lời giới thiệu cho tiểu thuyết” đã cho rằng việc một số độc giả cho rằng “nhà văn vẽ chân dung của mình và chân dung những người quen của mình” là một “trò đùa củ rích và đáng tiếc”. Nhà văn khẳng định “Nhân vật của thời đại chúng ta, thừa các ngài, đúng là một bức chân dung, song không phải chân dung của một con người: đó là chân dung được tạo nên bởi những thói hư tật xấu của cả thế hệ chúng ta, trong sự phát triển toàn vẹn nhất của chúng”.

“Lời giới thiệu”, những đoạn trữ tình ngoại đề xen lẫn vào diễn biến cốt truyện, những lời bình luận, giọng điệu hài hước châm biếm, thông tin về cái chết của Pechorin... - những cái đó trong tác phẩm cho thấy Lermontov luôn muốn tách bạch giữa mình và nhân vật. Pushkin trong “Evgeny Onegin” cũng từng vui mừng khi chỉ ra những khác biệt giữa nhà thơ với nhân vật Onegin, để khẳng định nhà thơ có thể viết về những điều khác ngoài cái tôi của mình. Cả Pushkin lẫn Lermontov đều là các nhà thơ - tiểu thuyết gia, và họ luôn ý thức về sự khác biệt giữa thơ và tiểu thuyết, một hướng vào cái tôi chủ quan, một hướng ra thế giới khách quan. Việc hai nhà thơ lớn trong thời gian sáng tác cuối đều phải chuyển dần sang tiểu thuyết văn xuôi, ngoài những lý do cá nhân còn là do tác động của hoàn cảnh khách quan: vào những năm 30, thời kỳ hoàng kim của

thơ ca đã trôi qua. Công chúng độc giả trở nên quan tâm hơn đến các tiểu thuyết, đặc biệt là tiểu thuyết lịch sử. Bản thân các nhà thơ nhà văn cũng cảm thấy nhu cầu thể hiện cái tôi cá nhân không chỉ qua những cảm xúc, những khát vọng, mà còn trong tương quan với bối cảnh rộng lớn của lịch sử, xã hội, thời đại, mà chỉ những thể loại như văn xuôi tiểu thuyết mới có thể bao quát nổi. Các nhân vật của họ không chỉ là hiện thân của cái tôi cá nhân tác giả, mà là những hình tượng điển hình của thời đại.

CẢ NƯỚC NGÀ HIỆN RA TRONG ĐÓ

TIỂU THUYẾT "NHỮNG LINH HỒN CHẾT"

N. V. GOGOL

1809: Sinh tại làng Sorochintsa, huyện Mirgorod, tỉnh Poltava, Ukraina, cha là điền chủ quý tộc người Cô dắc;

1828: Sau khi tốt nghiệp trung học, đến Petersburg để lập nghiệp;

1829: Thất bại của tác phẩm đầu tay "Hanz Kuchelgarten", dưới bút danh V. Alov, xuất bản bằng tiền riêng; bỏ ra nước ngoài, định đi tận châu Mỹ, song tới Lubeck, một thị trấn ở Đức, thì lại trở về Nga;

1829-1832: Làm công chức nhà nước, làm quen với một số nhà hoạt động văn học, trong đó có Zhukovsky và Pushkin, thành công của tập truyện viết về cuộc sống nông thôn Ukraina "Những buổi chiều ở gần ấp Dikanka";

1834-1835: Làm giáo sư phụ tá về môn lịch sử ở Đại học Tổng hợp Petersburg trong một thời gian ngắn; cho ra đời tập truyện "Mirgorod" và tập "Arabesques" (tạp bút, trong đó có ba truyện vừa "Bức chân dung", "Đại lộ Nevsky" và "Nhật ký người điên"); sáng tác hài kịch "Quan thanh tra", bắt đầu viết "Những linh hồn chết";

1836: Cộng tác với tờ tạp chí "Người đương thời" do Pushkin sáng lập; vở "Quan thanh tra" công diễn lần đầu ở Petersburg và Moskva với thành công lớn; rời Nga ra nước ngoài;

1836-1848: Chủ yếu sống ở nước ngoài;

1836-1839: Viết “Những linh hồn chết”;

1842: Tập 1 của “Những linh hồn chết” được xuất bản;

1847: Xuất bản “Những bức thư chọn lọc gửi bè bạn”, Belinsky phê phán gay gắt tác phẩm này trong bức thư ngỏ gửi Gogol rất nổi tiếng (bức thư sau đó bị Nga hoàng cấm vì nội dung dân chủ cách mạng trong đó, nhưng vẫn được lưu hành bí mật; Dostoevsky đã đọc nó trong nhóm Petrashevsky, vì thế bị xếp vào phần tử lãnh đạo của nhóm này và bị bắt, kết án tù khổ sai);

1848: Hành hương đến Jerusalem

1848-1852: Trở về Nga, hướng vào các hoạt động tâm linh;

1852: Đốt bản thảo tập 2 “Những linh hồn chết”, chỉ còn lại 6 chương ở dạng bản nháp. Qua đời vào đêm 21 tháng 2 năm 1852.

“Những linh hồn chết” không phải là tác phẩm tiểu thuyết đầu tiên của Gogol. Ngay từ thời kỳ đầu sáng tác, ông đã bắt tay xây dựng tiểu thuyết lịch sử “Thủ lĩnh Cô dắc” (1830-1832), tuy nhiên bỏ dở chừng. Tiếp sau đó là tác phẩm hết sức độc đáo “Taras Bulba” (1833-1834). “Taras Bulba” là một tiểu thuyết sử thi lãng mạn, song trong đó bức tranh lịch sử quá khứ của những người Cô dắc vùng Zaporozhie được mô tả một cách hết sức chân thực, và kinh nghiệm mô tả quá khứ có những tác động không nhỏ đến những tác phẩm hiện thực của Gogol. Trong văn học, thế kỷ XIX, nguyên tắc lịch sử đã thấm sâu vào việc mô tả cuộc sống đương đại, tính lịch sử trở thành điều kiện cần thiết của nghệ thuật hiện thực chủ nghĩa. Pushkin đã giải quyết nhiệm vụ mô tả hiện thực đương đại ở tiểu thuyết thơ “Evgeny Onegin”, trong cùng thời gian đó lại quay về với những vấn đề của nước Nga thế kỷ XVII, xây dựng vở bi kịch lịch sử “Boris Godunov”, có thể thấy những tác động qua lại giữa “Evgeny

Onegin” và “Boris Godunov”, cả hai đều đánh dấu mốc cho sự ra đời của chủ nghĩa hiện thực trong văn học Nga.

Gogol viết “Những linh hồn chết” sau hàng loạt truyện vừa viết về cuộc sống đương đại (tập hợp chủ yếu vào hai tập “Mirgorod” và “Arabeski” xuất bản năm 1835) và sau vở hài kịch nổi tiếng “Quan thanh tra” (1836). “Thật buồn chán ở trên đài này, các ngài ơ!” (“Skuchno na etom svete, gospoda!”), đó là nỗi buồn được thốt lên từ những trang truyện của Gogol, nó cũng tương tự như nỗi buồn của Pushkin trong “Evgeny Onegin”, của Lermontov trong “Nhân vật của thời đại chúng ta”, dấu cho mỗi người đều có cách biểu hiện riêng. Gogol biểu hiện nó bằng cái cười trào phúng. Chủ đề “poshlost” (sự dung tục, tầm thường) trong đời sống xã hội và trong mỗi cá nhân trở thành trung tâm chú ý của Gogol. Pushkin sinh thời đã đánh giá chính xác tài năng của Gogol: “Ông luôn nói với tôi, - Gogol kể lại. - rằng không có một nhà văn nào có cái tài vạch ra một cách rõ ràng cái dung tục tầm thường (poshlost) của cuộc sống như thế, mô tả với một sức mạnh như thế cái dung tục tầm thường của con người tầm thường dung tục (poshlost poshlogo cheloveka), làm cho tất cả cái vụn vặt nhỏ mọn vốn không ai để ý bỗng trở nên to lớn trước mắt tất cả mọi người”. Đó chính là một trong những đặc điểm của văn học hiện thực Nga, đặc biệt trong văn xuôi hiện thực thế kỷ XIX. Các truyện của Gogol phơi bày sự trống rỗng, vô nghĩa bao trùm lên cuộc sống những người quý tộc tỉnh lẻ, những công chức thành thị - vốn là những nhân vật tiêu biểu của Gogol-, và cuộc sống của những con người đó đã bị thay thế bằng sự tồn tại vật chất tầm thường.

Trong truyện “Ivan Ivanovich cãi nhau với Ivan Nikiforovich như thế nào”, hai người hàng xóm vốn là bạn chí thân, chỉ vì một người

gọi người kia là “con ngỗng” mà thù hận nhau, kiện tụng nhau đến tận cuối đời.

Tác phẩm “Cái mũi” kể lại câu chuyện cái mũi của anh công chức Kovalev tự dưng rời khỏi mặt anh ta để chu du khắp nơi trong thành phố. Đặt câu chuyện kỳ lạ đó vào bối cảnh cuộc sống thường nhật - đó là cách để Gogol phơi bày cái phi lý của cuộc sống vốn được coi là “bình thường”. Sự tham gia của cảnh sát, của tòa báo, của bác sĩ vào cuộc tìm kiếm cái mũi cho thấy sự tồn tại của tất cả những cơ quan, những con người rất hiện thực đó hóa ra lại còn phi lý hơn cả việc cái mũi biến thành ông quan cố vấn cao cấp. Còn bản thân nhân vật Kovalev, sự cố xảy ra với chiếc mũi cho thấy rõ một điều: những con người như anh ta chỉ là những kẻ hèn mạt, tầm thường núp đằng sau chiếc mũi của chính mình.

Nổi bật nhất trong các truyện vừa của Gogol là “Chiếc áo khoác”, tác phẩm phôi thai một chủ nghĩa hiện thực sống động mà về sau sẽ được phát triển mạnh mẽ trong văn học Nga. Đó là câu chuyện về một người công chức cả đời cặm cụi say sưa với công việc sao chép giấy tờ trong một công sở. Ước muốn lớn lao nhất của bác ta là có được một chiếc áo khoác tử tế, và để đạt được ước muốn đó, bác phải làm việc cật lực và tần tặn hết mức, thế nhưng chiếc áo vừa mới được mặc trong ngày đầu tiên đã bị cướp đi mất. Cuống cuống, tuyệt vọng, bác cầu cứu sự giúp đỡ, song chỉ nhận được sự nhạo báng của cảnh sát và cơn thịnh nộ sấm sét của viên quan “tai to mặt lớn”. Người công chức phát bệnh và lặng lẽ chết, không ai hay biết, nhưng con ma mà bác ta hóa thành thì gây kinh sợ cả thành phố. Kiểu nhân vật công chức nghèo khổ như Akaky Akakievich - “con người nhỏ bé” - không phải là mới mẻ trong văn học, có thể gặp trong sáng tác của Dickens, của Balzac; ở Nga

trước Gogol có Pushkin đã từng đề cập. Tuy nhiên, Gogol đã đẩy quá trình mất nhân tính nơi con người đến cực điểm khi tạo nên một nhân vật mà mọi niềm vui chỉ ở khối lượng giấy tờ được cấp trên giao cho chép, và mối tình duy nhất trong đời là với cái áo khoác. Một con người với cuộc đời như vậy chỉ là bóng ma, và chỉ khi chết rồi bác ta mới có được một chút sự sống.

Trong các truyện của Gogol, ranh giới giữa hiện thực và phi hiện thực thường bị xóa nhòa, tạo thành một thế giới tranh tối tranh sáng, trong đó ma quỷ hóa thành người, người hóa thành ma quỷ. Sức mạnh của quỷ, hay sức mạnh của cái xấu, cái ác, của cái vật chất tầm thường dung tục đã và đang hủy hoại con người, biến họ thành những thân thể sống chứa bên trong những linh hồn đã chết. Đó cũng là điều đã dẫn Gogol đi đến việc sáng tạo tác phẩm tiểu thuyết quan trọng nhất của mình.

Cốt truyện “Những linh hồn chết” là do Pushkin gợi cho Gogol. Tuy nhiên, dựng lên tác phẩm như thế nào lại là cả một quá trình dài lâu, đầy trăn trở của bản thân Gogol. Trong “Tự thú của tác giả”, nhà văn viết: “Tôi bắt đầu viết khi chưa hề xác định được một dàn ý nào cả, chưa biết được nhân vật sẽ như thế nào. Tôi chỉ nghĩ đơn giản rằng đó là một kế hoạch nực cười được thực hiện bởi anh chàng Chichikov, bản thân nó sẽ dẫn dắt tôi tới những con người và những tính cách khác nhau”. Ban đầu, Gogol chủ yếu định khai thác cốt truyện Pushkin gợi lên theo hướng trào phúng. Trong bức thư gửi Pushkin ngày 8 tháng 10 năm 1835, ông viết: “Tôi bắt đầu viết “Những linh hồn chết”. Cốt truyện sẽ kéo dài trong một tiểu thuyết dài, và có lẽ sẽ rất nực cười.”

Sau khi viết được vài chương đầu của tiểu thuyết, Gogol bỗng dừng lại và bắt tay vào sáng tác vở hài kịch “Quan thanh tra”, viết về

một nhân vật tên Khlestakov đang hết tiền thì được mọi người nhận nhầm là quan thanh tra - một cơ hội tốt để hắn kiếm lợi: các quan chức trong thành phố thi nhau đến hối lộ, viên thị trưởng mời hắn đến nhà tiếp đãi ân cần, hứa gả con gái; sau khi Khlestakov đi khỏi, sự thật mới được sáng tỏ, đúng lúc đó quan thanh tra thực sự tới. Vở hài kịch này có tác động rất lớn, nếu không nói là có ý nghĩa quyết định, đối với “Những linh hồn chết”, nó làm thay đổi rất nhiều trong ý đồ sáng tác của nhà văn, từ đó dẫn đến việc thay đổi thể loại của tác phẩm: “Những linh hồn chết” trở thành một tiểu thuyết - trường ca. “Quan thanh tra” được viết năm 1835, và xuất hiện trước công chúng một năm sau đó. Nó được coi là một tác phẩm vĩ đại của nền kịch Nga, cùng với nó Gogol nổi danh là nhà hiện thực thiên tài trong việc khám phá và đả kích cái ác trong đời sống xã hội. Với “Quan thanh tra” lần đầu tiên nhà văn viết với mong muốn làm rung chuyển xã hội, đánh thức những tình cảm ghê sợ, kinh tởm đối với những hiện tượng tồi tệ, đê hèn được mô tả trong vở hài kịch. Ấn tượng mà vở hài kịch gây nên càng củng cố trong Gogol ý tưởng: thiên chức cao cả nhất của văn học là trực tiếp tham gia phục vụ xã hội. Ý thức đó đã chi phối nhà văn trong suốt quá trình sáng tác “Những linh hồn chết”. Kinh nghiệm của “Quan thanh tra” đã chỉ ra cho Gogol một điều quan trọng: tác phẩm gây được hiệu quả hơn cả là tác phẩm, trong đó sự phê phán, đả kích thói hư tật xấu phải kết hợp hài hòa với việc mô tả những khía cạnh tốt, tích cực của con người Nga. Ông viết: “Sau “Quan thanh tra”, tôi cảm thấy rõ hơn bao giờ hết cái nhu cầu được sáng tác một tác phẩm đầy đặn, trong đó không chỉ có cái cần phải cười.” Nhà văn hướng đến tiểu thuyết “Don Quixote” của Cervantes, đến “Thần khúc” của Dante, đến “Iliad” và “Odyssey” của Homer như những hình mẫu để noi theo.

Càng ngày, từ câu chuyện chuyển phiêu lưu của anh chàng Chichikov đầy mảnh lối mưu mô, Gogol càng phát hiện ra nhiều ý tưởng sâu sắc. Nhà văn cũng khao khát viết được một tác phẩm mà “cả nước Nga hiện ra trong đó”.

Khi mới bắt đầu sáng tác “Những linh hồn chết”, Gogol hình dung đó sẽ là một tiểu thuyết, nhưng khi phạm vi của tác phẩm đã được xác định, nhà văn đi đến kết luận là nội dung đó không thể đặt vừa vào trong khuôn khổ của một tiểu thuyết. Ông viết cho người bạn của mình, M. Pogodin, về tác phẩm: “Cái mà tôi đang ngồi viết hiện nay, đã nghĩ về nó từ lâu và còn sẽ tiếp tục nghĩ, là một cái không giống truyện vừa, không giống tiểu thuyết, nó sẽ rất dài, vài tập, tên gọi của nó là “Những linh hồn chết”, đây là tất cả những gì bạn tạm thời cần biết về nó. Nếu như Chúa giúp tôi hoàn thành trường ca của tôi như cần phải có, thì đó sẽ là tác phẩm tử tế đầu tiên của tôi.” Và như thế, mặc dù có những thay đổi trong quá trình sáng tác, mặc dù thái độ của nhà văn đối với đứa con này cũng thay đổi rất nhiều, nhưng ông cho đến cuối đời vẫn xác định “Những linh hồn chết” là một trường ca.

Tên gọi “trường ca” đã gây ra những tranh cãi ngay từ khi tác phẩm mới ra đời. Có người cho rằng đó là trò đùa của Gogol, cũng có người nhìn thấy trong tên gọi đó ẩn nhiều ý nghĩa hài hước. Tuy nhiên nhà phê bình V. Belinsky trong những nhận xét đầu tiên về tác phẩm lại viết: “Nhiều người trong chúng ta hiểu cái “hài hước” và “châm biếm” như sự đùa bỡn, như bức biếm họa, - và chúng ta cũng tin rằng nhiều người, với nụ cười ranh mãnh và thỏa mãn vì trí tuệ mẫn tiệp của mình, sẽ nói và viết một cách nghiêm túc rằng Gogol đã gọi đùa tiểu thuyết của mình là trường ca... Chính thế đấy! Bởi Gogol là một người nổi tiếng thích đùa và sắc sảo, và cái con

người ấy mới nhận làm sao, ôi trời ơi! Bản thân mình thì cười không ngớt và còn làm người khác buồn cười!.. Chính thế đấy, các người đã đoán ra rồi, thông minh thật... Còn với chúng tôi, không cho rằng mình có quyền viết về tính cách riêng của nhà văn còn đang sống sờ sờ ra đó, chúng tôi chỉ thấy rằng Gogol không đùa khi gọi tiểu thuyết của mình là trường ca và ông cũng không nghĩ nó là một trường ca hài hước. Cái đó không phải tác giả nói với chúng tôi, mà là quyển sách của ông ấy nói. Chúng tôi không thấy có gì đùa bỡn và đáng cười ở trong đó, không thấy trong bất cứ một từ nào của tác giả có ý định gây cười cho độc giả: tất cả đều nghiêm túc, bình thản, chân thực và sâu sắc”. Belinsky cho rằng tên gọi “trường ca” gắn với nội dung của “Những linh hồn chết” và thể hiện nét đặc thù của nó. Nét đặc thù đó là “một sáng tạo hoàn toàn Nga, đầy tính dân tộc, rút ra từ cái kho bí mật của đời sống nhân dân, chân thực và đầy tinh thần yêu nước...”. Sự kết hợp hài hòa giữa việc vạch trần hiện thực đen tối của nước Nga với tình yêu mãnh liệt đối với dân tộc Nga chính là nét đặc thù trong nội dung của “Những linh hồn chết”. Cảm hứng trữ tình, thể hiện ý thức dân tộc thiêng liêng đã biến tiểu thuyết thành trường ca.

Bản thân Gogol cũng bàn về vấn đề thể loại trong một khảo luận chưa hoàn tất của mình có tên “Sách giáo khoa văn học” viết vào đầu những năm 40. Theo Gogol, trong thời đại của ông đã xuất hiện một thể loại mới, là mắt xích nối sử thi với tiểu thuyết mà ông gọi là “sử thi nhỏ”. Đối tượng của sử thi là cuộc sống của toàn thể dân tộc, là cả một thời đại trong lịch sử nhân loại. Tiểu thuyết “không bao quát toàn bộ cuộc sống, mà chỉ một biến cố quan trọng trong cuộc đời, biến cố khiến cho cuộc sống được bộc lộ thật rõ ràng, cho dù chỉ trong không gian mang tính ước lệ”. Còn sử thi nhỏ tạo nên

“bức tranh chân thực toàn cảnh thời đại với những nét tiêu biểu được tác giả khắc họa, bức tranh trần thế, thu tóm những cái thiếu, cái thừa, những tội lỗi và tất cả những gì nhà văn nhận thấy trong thời đại đó đáng để thu hút sự chú ý của bất cứ người đương thời có óc quan sát nào”.

Gogol phân biệt rõ ràng đối tượng mô tả của sử thi, tiểu thuyết và sử thi nhỏ như vậy, đồng thời cũng chỉ ra khác biệt trong xây dựng nhân vật. Nhân vật của sử thi là những “người trứ danh”, nhân vật của tiểu thuyết có thể là bất cứ người nào, còn nhân vật của sử thi nhỏ thường là những “con người cá nhân bình thường, song lại hết sức có ý nghĩa trên nhiều phương diện”, có nghĩa là tạo nhiều khả năng quan sát, mô tả và khái quát cho nhà văn.

Trong sử thi, mỗi quan tâm chủ yếu không phải ở nhân vật, mà ở thế giới mà nhân vật là đại diện, “vì vậy sử thi là sáng tạo mang tính toàn thế giới”. Trong khi đó tiểu thuyết lại quan tâm chủ yếu đến tính cách các nhân vật, được bộc lộ, phát triển thông qua hành động, sự kiện. Sử thi nhỏ chú trọng đến bức tranh chân thực đời sống xã hội trong một thời đại cụ thể, nó không mang tính “toàn thế giới” như sử thi, đồng thời cũng khác tiểu thuyết ở chỗ nó là “một tập hợp đầy đủ toàn vẹn những hiện tượng riêng tư tiêu biểu.”

Khi gọi tác phẩm của mình là trường ca, Gogol muốn xếp nó vào loại “sử thi nhỏ” với cách hiểu như trên. Sự phân chia thể loại và quan niệm của nhà văn như trên chưa hẳn là xác đáng và cũng chưa cho thấy được toàn bộ bản chất thể loại của “Những linh hồn chết”. Tuy nhiên, nó giúp làm sáng tỏ được nhiều điều về ý đồ sáng tác của Gogol, đồng thời phần nào phản ánh tình hình phát triển của tiểu thuyết Nga thời đại ông đang sống. Belinsky thời gian này cũng đã nói đến tiểu thuyết như “sử thi của thời đại”. Sang thập niên 40,

tiểu thuyết đã thực sự chiếm ưu thế trong đời sống văn học, các tiểu thuyết gia muốn mở rộng quy mô của nó, nâng tầm cao của nó. Bằng cách kết hợp những yếu tố của sử thi, của thơ ca, của kịch vào tiểu thuyết, họ đã tạo ra một thể loại mang tính chất tổng hợp. Trong “Những linh hồn chết”, điều này thể hiện, ở chất trữ tình bao trùm toàn tác phẩm, sự can thiệp trực tiếp của tác giả vào kết cấu tự sự, sự phát triển đầy kịch tính của hành động, nhưng hơn tất cả là quy mô rộng lớn, bao quát, phổ biến của ý đồ tư tưởng.

Gogol dự định xây dựng tác phẩm theo mô hình “Thần khúc” của Dante. “Những linh hồn chết” sẽ gồm 3 phần: “Địa ngục”, “Lò luyện” và “Thiên đàng”.

Trong phần 1, nhân vật chính của “Những linh hồn chết”, viên công chức đã thôi việc Pavel Ivanovich Chichikov, đến một thành phố tỉnh lẻ có tên NN, làm quen, Kết thân với tất cả mọi người rồi sau đó ghé thăm các điền chủ địa phương với mục đích mua của họ “những linh hồn chết”, tức những nông nô đã chết song vẫn phải trả tiền, thuế thân vì chưa đến kỳ kiểm tra dân số. Những điền chủ Chichikov ghé thăm là anh chàng mơ mộng tẻ nhạt Manilov, bà góa keo kiệt đa nghi Korobochka, tay bợm rượu khoác lác hay gây sự Nozdrev, tên trọc phú thô lỗ Sobakevich, và lão hà tiện bản thủ Plyushkin. Mua được khoảng bốn trăm “linh hồn”, anh ta quay trở về thành phố để hợp thức hóa những giấy tờ mua bán. Người ta lầm tưởng anh ta là nhà triệu phú, song chuyện mua bán nông nô chết đổ bể, Chichikov vội vã rời bỏ thành phố. Những dòng hồi tưởng đưa người đọc trở về quá khứ của Chichikov: hai lần bị đuổi việc vì biến thủ công quỹ và tham nhũng, anh ta nảy kế hoạch mua nông nô chết rồi đem thế chấp vay tiền nhà nước qua ngân hàng.

Trong phần 2, Chichikov tiếp tục cuộc mua bán của mình, đồng thời dính vào những vụ lừa gạt khác nữa. Anh ta bị bắt, bị bỏ tù, rồi được một người bạn cứu vớt bằng cách hướng anh ta vào con đường lương thiện, đúng đắn. Gogol định sẽ theo nhân vật của mình cho đến ngày anh ta hoàn toàn được cải tạo.

Phần 1 của tiểu thuyết, tức câu chuyện về chuyến mua nông nô chết của Chichikov, trình diện công chúng Nga vào năm 1842. Phần 2 Gogol bắt tay vào viết ngay sau khi xuất bản phần 1, bản thảo bị nhà văn đốt hai lần, và đến cuối đời ông vẫn còn để dang dở. Phần 3 thì mãi mãi chỉ được biết đến như một dự định, chưa bao giờ được thực hiện của nhà văn. Như vậy, nói đến tiểu thuyết “Những linh hồn chết” chủ yếu là nói đến phần đầu trong ý đồ sáng tác của nhà văn. Tuy nhiên, điều đó không hề làm ảnh hưởng đến tính toàn vẹn của tác phẩm, bởi bản thân phần 1 đã là một tiểu thuyết hoàn chỉnh, là nơi hút hết tinh lực tài năng của Gogol. Những trang tiểu sử của nhà văn cho thấy sau phần 1, Gogol không còn sáng tác được cái gì hơn thế nữa. Những chương còn lại của phần 2 “Những linh hồn chết” cũng cho thấy sự thua kém xa so với phần 1.

Đúng như ý định của Gogol, trong những trang “Những linh hồn chết” đều hiện lên những nét khắc họa nước Nga thời đại của Nikolai I: tình trạng sa sút của tầng lớp quý tộc chủ nô (không chỉ những quý tộc nhỏ, mà cả những đại quý tộc), sự phát triển hoạt động cầm cổ bất động sản của ngân hàng càng làm tăng con số nợ nần và phá sản của quý tộc, ngân phiếu tín dụng được phát hành và lưu thông rộng rãi thay cho hệ thống tiền vàng trước đó cũng làm thay đổi rất nhiều đời sống kinh tế. Cho đến năm 1833 đã có đến

gần bốn triệu nông nô, một thứ tài sản của quý tộc, đã được cầm cố trong các cơ quan tín dụng, ngân hàng khác nhau trên đất Nga.

Trong cuốn sách “Nước Nga năm 1839” (ba năm trước khi “Những linh hồn chết” ra đời), một du khách người Pháp, hầu tước de Custin viết: “Nước Nga được điều hành bởi tầng lớp công chức, những kẻ ngay khi còn trên ghế nhà trường đã chiếm giữ các chức vụ hành chính...”. Bản thân Nikolai I cũng phải thú nhận rằng đế quốc Nga nằm dưới sự điều khiển không phải của Nga hoàng, mà của những quan chức bàn giấy do chính ông ta bổ nhiệm. Những quan chức đó tụ tập đông đảo trong “Những linh hồn chết”, tất cả đều làm công vụ, song tất cả đều chỉ nghĩ đến lợi ích riêng tư. Sự bành trướng của bộ máy nhà nước quan liêu kèm theo sự tổn phí ngân quỹ rất lớn. Ngoài tiền lương, những công chức có nhiều công lao còn có thể được ban đất đai, cho đến năm 1844 đã có hơn một triệu mẫu đất được giao cho công chức, và như thế đã hình thành một tầng lớp chủ đất chủ nô mới với mọi đặc quyền đặc lợi như quý tộc. Chichikov, một công chức tầm thường không lập được công trạng gì, bị sa thải một cách nhục nhã khỏi công sở, đã mưu toan chen vào cái giới quý tộc công chức đó với kế hoạch mua nông nô chết của mình.

Bộ máy nhà nước Nga cồng kềnh, quan, liêu đã tạo nên một tình trạng phạm pháp và những tệ lậu quái gở ngay chính trong giới công chức. Herzen trong bài báo “Về sự phát triển những tư tưởng cách mạng ở Nga” đã viết: “Giữa giai cấp quý tộc và nhân dân là một bọn lưu manh gồm những quý tộc công chức - một giai cấp đã bán rẻ, đã mất đi nhân phẩm con người. Trộm cắp, hành hạ, chỉ điểm, say nghiện và bài bạc, bọn chúng đã và đang là biểu hiện rõ

ràng nhất của sự nô lệ trong đất nước... Những công chức hoàn toàn tùy tiện bóp méo Luật pháp, mỗi người theo ý của mình...”.

Trong “Những linh hồn chết”, Gogol đã xây dựng một hình tượng nhân vật công chức điển hình của thời đại là Chichikov. Chichikov hội đủ tính chất của những nhân vật công chức trước đó của Gogol: nhẩn nại như Akaky Akakyevich trong “Chiếc áo khoác”, ham danh lợi như Kovalev trong “Cái mũi”, ranh ma, mách lới như Khlestakov trong “Quan thanh tra”... Tuy nhiên, Chichikov không hèn mọn đáng thương như Akaky, không lố bịch như Kovalev, cũng không hời hợt như Khlestakov. Anh ta từ nhỏ đã được nuôi dưỡng, dạy dỗ bởi ý tưởng: “Mọi thứ đều có thể làm và đạt được bằng đồng kopeck”. Anh ta tần tiện, sẵn sàng từ bỏ mọi nhu cầu, mọi thú vui để dành dụm từng đồng tiền, tận dụng mọi cơ hội để thăng tiến, trong công việc tìm mọi cách để thu lợi cho mình. Trong cương vị công chức nhà nước, Chichikov đã học một cách cẩn thận chu đáo cách lừa đảo nhà nước để tìm danh lợi, để chui vào tầng lớp điền chủ quý tộc. Gogol gọi Chichikov là “ông chủ - kẻ sở hữu” (khozain - priobretatel), đúng hơn là kẻ có tham vọng và tìm mọi cách để trở thành “ông chủ - kẻ sở hữu”.

Phi vụ mà Chichikov thực hiện, là một hành động lừa đảo, đồng thời cũng lại là một hành động hoàn toàn hợp pháp. Nông nô được coi là một món hàng được phép mua bán, các điền chủ sẵn sàng nhượng quyền sở hữu đối với những nông nô đã chết giữa hai kỳ kiểm tra dân số cho Chichikov với giá rẻ mạt anh ta đưa ra, thậm chí cho không (bởi vì thực chất những nô lệ đã chết nào còn giá trị gì đối với công việc của chủ nô). “Ta cứ viết Là họ còn sống” - Chichikov thỏa thuận với các chủ nô khi làm giấy tờ mua bán, và anh ta hoàn toàn có quyền làm như vậy, bởi kỳ kiểm tra dân số tiếp

theo chưa tới, những người chết trên giấy tờ vẫn đang được coi là còn sống. Chichikov tuyên bố: “Tôi vốn quen không bao giờ vi phạm những luật pháp của nhà nước... Tôi luôn sợ hãi câm lặng trước pháp luật”. Lời tuyên bố của Chichikov còn có nghĩa là: pháp luật nhà nước đã câm lặng sợ hãi trước những kẻ gian manh như anh ta.

Khác với một tiểu thuyết thông thường, những thông tin về nhân vật chính trong “Những linh hồn chết” không được đưa ra ngay từ đầu tác phẩm. Chichikov xuất hiện một cách lặng lẽ: “Một cỗ xe ngựa khá đẹp đẽ, không lớn lắm cập cổng khách sạn của thành phố tỉnh lẻ NN. Những ông độc thân - như các vị đại tá về hưu, các ông đại úy, các điền chủ có gần trăm nông nô, nói tóm lại là những quý ông được coi là thuộc hạng trung lưu - thường đi trên những cỗ xe như vậy. Ngồi trên xe là một quý ngài không thuộc loại điền trai nhưng cũng không xấu mã lắm, không quá béo cũng không quá gầy; không thể bảo anh ta già, song cũng không nói anh ta trẻ được. Sự xuất hiện của anh ta hoàn toàn không làm ồn ào gì trong thành phố, không gây ấn tượng gì cả”. Không một thông tin gì về anh ta, ngoài một mẫu giấy anh ta viết cho người phục vụ khách sạn để phòng khi cần trình cảnh sát; “Cố vấn học viện Pavel Ivanovich Chichikou, điền chủ, dùng trong những trường hợp cần thiết”. Tuy nhiên những dòng chữ đó cũng rất đáng ngờ.

Dường như tác giả cố che giấu những hoàn cảnh cụ thể về nhân vật để tạo sự cuốn hút đối với độc giả. Nhưng có lẽ không chỉ là như vậy. Chichikov thực sự là một kẻ thiếu cá tính, không có bản sắc. Như một con kỳ nhông thay đổi màu da theo hoàn cảnh, Chichikov dường như hòa lẫn với thành phố NN. (một thành phố mà về nó, cũng như về nhân vật Chichikov, không có một thông tin cụ

thể nào), để thích ứng với cái bền chắc và cái mỏng manh của nó, để hòa hợp được với những con người ở đó, với ngài thị trưởng (“người cũng giống Chichikov, không béo cũng chẳng gầy”), với các quý ông gồm những người béo, những người gầy và những người không quá béo cũng chẳng quá gầy mà Chichikov gặp gỡ trong vũ hội tổ chức ở nhà ngài thị trưởng.

Thành phố tỉnh lẻ NN. đã từng được nói đến trong hài kịch “Quan thanh tra” - đó là thế giới của những kẻ công chức lộng hành. Đối với Gogol, những thành phố tỉnh lẻ đó là trung tâm sự điên rồ của con người. Những con đường lát đá, những ngôi nhà, khách sạn, những công sở, những cuộc gặp gỡ, ăn uống, bài bạc, vũ hội và đủ loại chuyện đàm tiếu,... - tất cả những cái đó được mô tả một cách hài hước, cường điệu, song cũng lại đầy chất hiện thực. Sự tồn tại của thành phố NN. có vẻ như hơi kỳ quái, đó là do một phương cách mô tả rất tiêu biểu nơi Gogol: hòa lẫn chất hiện thực nghiêm ngặt đến từng chi tiết với chất phi lý, phi hiện thực.

Chất trào phúng bao trùm “Những linh hồn chết”. Có những nhà phê bình cho rằng cái trào phúng của Gogol là một cách bộc lộ những ẩn ức của nhà văn, là một dạng thanh lọc, tẩy rửa tâm hồn một cách vô thức, một cách bù đắp một cách vô thức những khiếm khuyết trong cuộc đời riêng của nhà văn. Cách lý giải này không thể hoàn toàn đáng tin cậy và đã từng nhận được những phê phán chỉ trích. Tuy nhiên, với những ý kiến ở một cực khác, cho rằng “Những linh hồn chết” là sự tấn công vào chế độ chiếm hữu nông nô ở Nga, thì cũng cần có sự xem xét lại. Mặc dù xuyên suốt tiểu thuyết là câu chuyện mua bán người bản thổ (thậm chí là mua bán những người đã chết), qua đó có thể thấy được cái thói nát, vô nhân đạo của chế độ đó, song bản thân Gogol không phải là một nhà văn có tư tưởng

dân chủ, cách mạng. Ông đơn giản xem chế độ nông nô như một hiện thực của cuộc sống Nga.

Đối tượng châm biếm đả kích của Gogol là thế giới của những quý tộc điền chủ với cách sống, cách quản lý công việc cầu thả, thiếu thực tế, kém hiệu quả, là thế giới công chức với căn bệnh tham nhũng, thói trưỡng giả học làm sang, phô trương và đạo đức giả.

Phần chính của tiểu thuyết mô tả chuyến đi của Chichikov qua các vùng quê, đến nhà của năm điền chủ quý tộc để thực hiện việc mua nông nô chết. Gogol trong chương VII đã giải thích cho độc giả rằng có hai loại nhà văn: một loại trở nên nổi tiếng nhờ xây dựng ra những tính cách là hiện thân cho những phẩm chất cao đẹp của con người, nhưng họ cũng đồng thời đã “che mắt độc giả bằng làn khói ảo tưởng, giấu giếm đi mặt xấu và chỉ bày ra cái tốt, cái đẹp của con người”. Còn loại thứ hai, trong đó có Gogol, là những nhà văn “dám cả gan mở ra trước mắt mọi người tất cả những điều nhỏ mọn nhớp nhúa bao quanh cuộc sống của chúng ta”, tập trung vào mô tả những tính cách đời thường đa dạng, phức tạp, và tụt đáy sâu tâm hồn phải chiếu sáng cái bức tranh được vẽ nên từ cuộc sống ảm đạm đó, biến nó thành “viên ngọc sáng tạo”. Gogol đã kết luận rằng đi theo những nhân vật như vậy để khám phá tất cả sự vận động của cuộc sống, “khám phá cuộc sống qua tiếng cười mà mọi người đều có thể sẻ chia và qua những giọt nước mắt mà chẳng ai biết hay nhìn thấy” - đó chính là sở phận của ông.

Gogol đã biến năm nhân vật điền chủ quý tộc trở thành những “viên ngọc sáng tạo” nhờ vào sức mạnh nghệ thuật của mình.

Manilov, người điền chủ đầu tiên Chichikov đến thăm là một con người đa cảm và ngọt ngào như đường. “Anh ta có nụ cười đầy quyến rũ, mái tóc vàng và đôi mắt xanh lơ. Vào phút đầu tiên vừa bắt chuyện với anh ta, bạn không thể không nói: “Một con người dễ thương và tốt bụng làm sao!”, bạn sẽ lặng im ở phút tiếp theo, còn đến phút thứ ba thì thốt lên: “Có quỷ biết cái gì thế này!” và bỏ đi, còn nếu như không bỏ đi được, bạn sẽ cảm thấy chán ngán kinh khủng”.

Trong cái vẻ bề ngoài dễ thương ngọt ngào ấy là một sự lười biếng, trống rỗng. Manilov là con người không có lấy một niềm say mê nào cả, suốt ngày chỉ lặng lẽ trầm ngâm suy tư, song “anh ta nghĩ cái gì thì may ra chỉ có Chúa mới biết”. Công việc quản lý điền trang hoàn toàn bị bỏ bê. Trong phòng làm việc lúc nào cũng có một quyển sách luôn được đánh dấu ở trang mười bốn mà anh ta thường xuyên đọc song đã hai năm rồi chưa xong. Phòng ở hầu như chẳng có thứ đồ gỗ nào, cho dù những lời hẹn cương quyết đã được nói từ những ngày đầu mới cưới vợ: “Em yêu ạ, ngày mai mình phải chạy thu xếp cho căn phòng này có ngay vài thứ đồ gỗ”. Được cái vợ chồng nhà Manilov rất hợp nhau. Sau tám năm chung sống họ vẫn giữ những thói quen lãng mạn như nói với nhau những lời âu yếm nũng nịu, tặng cho nhau trong dịp sinh nhật những món quà bất ngờ như cái túi đựng bàn chải đánh răng có đính cườm, hoặc thường xuyên khi cùng ngồi bên nhau trên đi văng bỗng chẳng biết vì lý do gì mà ôm hôn nhau lâu đến độ trong thời gian đó có thể hút xong một điếu thuốc. Đó quả là một cặp vợ chồng hạnh phúc. Tất nhiên cũng phải nói là trong nhà còn có trăm thứ việc khác ngoài những món quà bất ngờ và những nụ hôn, nhưng tại sao những bữa ăn được nấu nướng rất cầu thả, kho thức ăn trống rỗng, mụ quản

gia thì ăn cắp như ranh và những người hầu ai nấy đều bản thiêu, nghiện ngập,... - đó là những vấn đề tử mỗn, thấp kém mà một người phụ nữ có giáo dục như vợ Manilov không phải quan tâm. Đối với nàng chỉ có ba điều quan trọng: nói tiếng Pháp để bảo đảm cho hạnh phúc gia đình, chơi đàn piano để đem lại cho chồng những giây phút thư thái dễ chịu, và đan lát những món quà bất ngờ như cái bao cườm đựng bàn chải đã nói ở trên.

Chichikov đến nhà Manilov và được đón tiếp thật vồn vã, nhiệt tình. Nhưng đến khi bàn vào công việc, mục đích chuyến đi của Chichikov, thì Manolov sửng sốt:

“- Sao cơ? Xin thứ lỗi... tôi hơi bị ù tai, tôi vừa nghe thấy một từ quá kỳ lạ...

- Tôi muốn có những linh hồn chết... hơn nữa phải những đứa trong danh sách điều tra vẫn được xem là còn sống, - Chichikov nói.

Manilov lập tức há mồm đánh rơi cả tẩu thuốc xuống đất, và cứ há mồm ra như thế đến mấy phút đồng hồ”.

Manilov không chỉ hơi lãng tai, mà còn hết sức lạc hậu so với cuộc sống xung quanh anh ta. Nếu không, anh ta đã không ngạc nhiên trước sự kết hợp kỳ lạ giữa hai khái niệm: linh hồn (hay nông nô) và chết (dusha và myortvaya). “Những linh hồn chết” (tức những nông nô chết) là một cụm từ tiếng Nga rất phổ biến trong các loại giấy tờ thời bấy giờ, cũng như những cụm từ khác như: “điền trang gồm một ngàn linh hồn”- tức gồm một ngàn nông nô (imenie v tysyachu dush), “thuế linh hồn” - tức thuế thân, do nông nô phải đóng (podushnaya podat’),... Manilov ngạc nhiên vì không biết, và cho đến phút chót vẫn không hiểu cuộc thương lượng giữa anh ta với Chichikov là gì. “Manilov hoàn toàn hoang mang. Anh ta cảm

thấy cần phải làm gì đó, phải đặt câu hỏi, nhưng câu hỏi thế nào thì có quỹ mới biết được". Một con người không thể nặn óc ra được câu hỏi, cũng không thể trả lời được cho những câu hỏi đơn giản nhất. Cuộc trò chuyện giữa Chichikov, Manilov và viên quản lý cho thấy điều đó:

"- Nghe này, anh bạn quý! Từ dạo kiểm tra dân số tới giờ chỗ ta có mấy nông dân chết nhỉ?

- Sao lại chỉ có mấy? Đến nay đã có khối người đã chết ấy chứ, - viên quản lý nói đến đó thì ngắc ngứ, khẽ lấy tay che miệng trông giống hệt như cái khiên.

- Phải, tôi cũng nghĩ như thế, - Manilov tiếp lời, - rất nhiều người đã chết! - Anh ta quay sang Chichikov và nói thêm. - Vâng đúng vậy, rất là nhiều.

- Thế khoảng bao nhiêu người?- Chichikov hỏi.

- Làm sao có thể nói số lượng được? Ngài cũng biết là chẳng ai đếm xem bao nhiêu đũa chết.

- Phải, chính thế, - Manilov nói với Chichikov, - tôi cũng cho rằng người chết rất nhiều, hoàn toàn chẳng rõ là bao nhiêu người chết".

Nếu không có viên quản lý, có lẽ Manilov không thể tự mình nói được một lời nào để đáp lại Chichikov trong cuộc đối thoại này.

Manilov cho không Chichikov những nông nô chết vì chưa bao giờ quan tâm đến sự tồn tại của người nông nô và giá trị của họ. Cũng như anh ta chẳng có một mối quan tâm thực sự nào đối với sự sống xung quanh. "Ôi! Đó là cuộc sống trên thiên đường", Chichikov đã nói thế khi chia tay với vợ chồng Manilov. Một lời nịnh làm mát

lòng chủ nhà, nhưng cũng là một sự châm biếm mà họ chẳng bao giờ có thể hiểu: những người như Manilov hiện hữu mà như không hiện hữu, sống mà như đã chết rồi.

Korobochka, điền chủ thứ hai mà Chichikov ghé đến lại là một tính cách hoàn toàn đối lập. Cái tên “Korobochka” nghĩa là “cái hộp nhỏ” phần nào nói lên tính cách của người đàn bà góa này. Đó là một kiểu bà già luôn “ngiên đầu kêu than về mùa màng thất bát, thua lỗ, nhưng đồng thời lại tích góp tiền trong những túi nhỏ sặc sỡ cất trong các ngăn kéo tủ. Một túi đựng toàn tiền rúp, túi khác là tiền năm mươi xu, túi thứ ba là tiền hai mươi lăm xu, mặc dù trông bên ngoài tưởng như trong tủ chẳng có gì ngoài những khăn trải giường, những áo ngủ, những ống chỉ, và cái áo khoác đã tuột chỉ dùng thay cho áo dài nếu cái áo cũ bị rách hay vì sao đó mà bị cháy trong khi nướng bánh mì ngày lễ. Nhưng cái váy đó chẳng cháy, cũng chẳng tự rách được: bà già vốn hà tiện, và cái áo khoác tuột chỉ sẽ cứ phải nằm mãi như thế, rồi sau đó được ghi vào chúc thư truyền lại cho đứa cháu gái nào đó cùng với đủ thứ đồ cũ khác”.

Korobochka là một kẻ sùng đạo, mê tín, đa nghi và ngốc nghếch. Bà ta han đầu sợ hãi khi nghe Chichikov đề nghị mua nông nô chết (vì tưởng phải đào mồ của họ lên). Bị đồng tiền hấp dẫn, song bà ta vẫn chần chừ chưa muốn bán. Sự chần chừ đó không phải vì sợ bị quỷ sứ trừng phạt (mặc dù bà ta chỉ cần nghe đến quỷ đã sợ phát run lên), mà chủ yếu là vì sợ bị lừa (“thứ hàng này lạ quá, tôi không biết bán”). Sau khi bán cho Chichikov mười tám nông nô chết với giá 15 rúp, bà ta mất ngủ ba đêm liền và sau đó quyết định lên tỉnh để đi hỏi giá nông nô chết để yên tâm rằng mình không bị thiệt trong cuộc mua bán đó, chính vì vậy đã góp phần làm lộ phi vụ bí ẩn của Chichikov.

Những quý tộc Chichikov gặp sau đó, mỗi người là một tính cách độc đáo. Nozdrev là một tên lưu manh huênh hoang khoáng đạt, Sobakevich là một con buôn chính cống, thô lỗ keo kiệt. Đặc biệt hơn cả là nhân vật Plyushkin. Gogol đã kế thừa Moliere, Balzac, Pushkin trong việc xây dựng hình tượng kẻ hà tiện, tuy nhiên kẻ hà tiện Plyushkin kinh khủng và quái dị hơn mọi kẻ hà tiện nào trên thế gian này. Sự quái dị đó trước hết ở ngoại hình: “Mặt lão ta không có gì đặc biệt: nó hầu như giống mọi khuôn mặt của những ông già gầy gò, chỉ có cái cằm là vươn ra quá xa về phía trước, đến nỗi lão phải lấy khăn tay che lén để khỏi khạc nhổ vào đó; đôi mắt nhỏ tí vẫn còn chưa bị toét nhoèn chạy ra từ đôi lông mày mọc cao, trông giống như đôi con chuột vừa thò những cái mõm nhọn ra khỏi hang tối, với đôi tai cảnh giác và hàng ria ve vẩy, chúng rình xem có con mèo hay thằng nhóc nghịch ngợm nào nấp đây đó không và hít ngửi không khí một cách đầy đa nghi. Y phục của lão còn đặc biệt hơn rất nhiều: không một phương thức, không một sự cố gắng nào có thể cho phép hiểu được chiếc áo dài của lão được chấp nối từ những thứ gì: hai ống tay áo và hai vạt trước lấm dầu mỡ và bóng đến độ trông giống như thứ da dùng để đóng ủng; phía sau lưng lằng lằng không phải hai mà là bốn cái đuôi áo, bông sợi từ trong đó tuột ra từng tùm. Trên cổ lão cũng được buộc một cái gì đó khó mà xác định được: cái tắt dài chẳng, cái nịt tắt chẳng, hay là cái dải buộc bụng, nhưng dứt khoát không phải là cái cà vạt. Tóm lại, nếu như Chichikov gặp lão ăn mặc như thế ở đâu đó gần cửa nhà thờ thì có lẽ hẳn đã cho lão một đồng xu”. Thế nhưng Plyushkin không phải là kẻ ăn mày, mà là một quý tộc giàu có với hơn một ngàn nông nô. Nhà cửa, kho trại của lão chất ứ của cải, đồ đạc, nhưng lòng tham của lão thì vô đáy. “Lão hằng ngày vẫn đi khắp các con đường trong làng, xem xét dưới

từng cây cầu, từng bậc thang và bất cứ cái gì lọt vào tay lão ta: miếng đế giày cũ, mảnh giẻ rách của máy mụ đàn bà, cây đinh sắt, mảnh gốm vỡ - tất cả lão đều tha về nhà và xếp vào cái đồng mà Chichikov thấy trong góc phòng. “Đấy lão bắt cá đang đi săn lùng đấy!” - những người muzhik bảo nhau khi thấy lão đi thu vét. Và thực tình là sau khi lão đi khỏi thì chẳng cần phải quét đường làm gì”. Có thể nói, với nhân vật Plyushkin, Gogol đã mô tả sự thoái hoá, sa đọa của kẻ nô lệ vật chất, nô lệ đồng tiền, đến mức mất hết cả nhân hình, nhân tính. Trong quá khứ, lão từng là một địa chủ chí thú làm ăn, một ông chủ gia đình hạnh phúc, từng có vợ và hai cô con gái, một cậu con trai. Vợ chết, con gái lớn bỏ trốn theo một sĩ quan khinh kỵ, con gái thứ hai ốm chết, con trai phục vụ trong quân đội, thua bạc. Plyushkin mất vợ, từ chối cấp dưỡng cho những đứa con còn sống, và căn bệnh hà tiện ngày càng trở nên trầm trọng, biến lão dần trở thành một thứ thầy sống. Chichikov đã chạy đến với Plyushkin như con quạ ngửi thấy mùi xác chết: ở điền trang của lão ta, nông nô chết như ruồi. Lão đã bán cho Chichikov những “linh hồn - nông nô chết” với giá 30 xu một linh hồn.

Hình tượng Manilov, Korobochka, Nozdrev, Sobakevich, Plyushkin còn có thể xem như biếm họa những thói xấu của giới quý tộc điền chủ mà Gogol từng biết. Mặc dù sự trào phúng, cường điệu được đẩy đến thái cực trong những bức chân dung, song đó không phải là những con rối, tính chất hiện thực vẫn hiện diện trong mỗi tính cách. Gogol không phải là người thích “lên lỗi trong tâm hồn con người để tìm hiểu xem anh ta nghĩ cái gì” - điều mà Lermontov đã làm trong tiểu thuyết của mình, và sau này trở thành sở trường của Dostoevsky. Trừ một số ít ngoại lệ, có thể nói chủ nghĩa hiện thực của Gogol không phải nằm ở sự phân tích tâm lý, tình cảm con

người. Để xây dựng nên những tính cách điển hình, Gogol đã dựa vào những chi tiết hiện thực. Sức mạnh hiện thực của Gogol chủ yếu là sức mạnh của các chi tiết, và không một nhà văn Nga nào, ngoại trừ Tolstoy, đã vận dụng chúng một cách phong phú và có hiệu quả như Gogol. Trong chương viết về Plyushkin, hơn một nửa số trang là dành cho việc mô tả tỉ mỉ lối vào điền trang, cảnh xóm làng và các khu vực phụ cận, bên ngoài và bên trong ngôi nhà của ông chủ, quần áo, bộ dạng, cử chỉ của bản thân ông chủ. Nhà văn đã dày công vẽ nên một bức tranh về sự phù hợp, tương xứng giữa tính cách của nhân vật Plyushkin với diện mạo bề ngoài của lão, với tất cả môi trường xung quanh lão.

Bút pháp hiện thực của Gogol thường xuyên trở nên sinh động hơn nhờ sự cường điệu trào phúng. Sau khi thoát được khỏi nhà Nozdrev, tim của Chichikov “đập phành phạch như con chim cun cút bị nhốt trong lồng”. Nhân vật Sobakevich thì có một khuôn mặt được tạo hóa tạc bằng dao quắm “một nhát là thành cái mũi, một nhát nữa thành đôi môi, hai nhát đục kéch xù là khoét xong hai bọng mắt”, còn “sắc mặt như sắc đồng năm kopeck đúc bằng đồng”. Những tấm ván trên đường dẫn đến nhà Plyushkin thì “trời lên tụt xuống như những phím đàn piano” khi Chichikov bước trên chúng.

“Những linh hồn chết” được xây dựng dưới dạng một tiểu thuyết phiêu lưu của một kẻ bịp bợm (picaresque novel). Đi theo Chichikov là hai đầy tớ xuất thân là nông dân: gã hầu Petrushka và gã đánh xe Selifan. Mối quan hệ giữa Chichikov với hai người đầy tớ khiến cho anh ta cảm thấy mình không phải chỉ sở hữu những nông nô chết, mà là ông chủ thực thụ của những nông nô sống. Mặc dù Petrushka và Selifan là hậu duệ của Sancho Panza (nhân vật đầy tớ trong “Don Quixote” của Cervantes), song tính cách, hành vi của

họ hoàn toàn là của những nông dân Nga chính cống, và Gogol đã khắc họa với đầy tinh thần hiện thực, kèm theo chút hài hước trào phúng.

Yếu tố dị thường, chất trào phúng là một đặc tính của chủ nghĩa hiện thực, cũng đồng thời là cái gây sức hấp dẫn đặc biệt trong tiểu thuyết của Gogol. Cuộc sống được tái sinh trong “Những linh hồn chết”, được khám phá qua tiếng cười và qua nước mắt. Mặc dù tinh thần trào phúng dường như chiếm ưu thế, nhưng đó chỉ là bề mặt, và bên dưới bề mặt đó là một nỗi buồn vô tận về cuộc sống Nga với sự tàn suy, bất công và trì trệ của nó. Hình ảnh cỗ xe tam mã phóng như bay ở cuối phần 1 tiểu thuyết đầy tính tượng trưng. Đó cũng là hình ảnh của nước Nga mãnh liệt đang lao về phía trước. “Nước Nga, người đi về đâu?” - câu hỏi đó đối với Gogol, cũng như những con người thời đại ông, còn băn khoăn lo lắng chưa tìm ra lời giải đáp, nhưng với tình yêu và cảm quan của người nghệ sĩ, nhà văn tin rằng những chuyển động của nước Nga là hết sức quan trọng và hết sức to lớn, khiến cho “các dân tộc khác phải rẽ ra và nhường lối”.

NGÀY THỰC SỰ ĐÃ TỚI

TIỂU THUYẾT "CHA VÀ CON"

I. S. TURGENEV

1818: Sinh tại thành phố Oryol; mẹ là một điền chủ nổi tiếng giàu có và độc đoán chuyên quyền;

1838-1841: Theo học triết tại Đại học Berlin, tại đây đã kết bạn với A. Herzen và M. Bakunin, là những người có tư tưởng chống lại nền quân chủ và chế độ nông nô, bị trục xuất khỏi Nga nhưng vẫn tiếp tục các hoạt động cách mạng ở nước ngoài; Turgenev chia sẻ những tư tưởng tự do tiến bộ với các bạn, song không tham gia vào các hoạt động cách mạng;

1843: Tác phẩm in đầu tiên: trường ca "Parasha"; làm việc ở văn phòng Bộ Nội vụ; làm quen với ca sĩ Pauline Viardot trong chuyến lưu diễn của bà ở Peters-burg. Vì mối tình với bà, Turgenev không lấy vợ, và để luôn được gần bà (Pauline Viardot đã có chồng), hầu hết phần đời còn lại ông sống ở nước ngoài;

Làm quen với Belinsky; tình bạn kéo dài đến khi Belinsky chết (1848) và có ảnh hưởng lớn đến tư tưởng và khuynh hướng sáng tác của Turgenev; tiểu thuyết "Cha và con" được đề tặng Belinsky;

1846-1850: Sáng tác các vở kịch: "Không có tiền", "Bữa sáng của vị quý tộc "Kẻ không vợ", "Một tháng ở miền quê", "Kẻ ăn bám";

1845: Lần đầu gặp gỡ với Dostoevsky; tình bạn với Dostoevsky kéo dài đến năm 1867 thì tan vỡ do những tranh cãi liên quan đến tiểu thuyết "Khói". Họ làm hòa với nhau trước khi Dostoevsky chết không lâu (1881);

1847: In những truyện đầu của tập “Bút ký người đi săn” trên tạp chí “Người đương thời”;

1847-1850: Sống ở nước ngoài (Đức, Pháp);

1852: “Bút ký người đi săn” được xuất bản thành tập riêng; vì bài điều trần cho Gogol mà bị Turgenev chính quyền bắt, bị quản thúc tại điền trang;

1854-1860: Cộng tác thường xuyên với tạp chí “Người đương thời”; cho in các truyện vừa, trong đó có “Nhật ký của một con người thừa”;

1855: Tiểu thuyết đầu tiên “Rudin”;

Làm quen với Tolstoy, tình tương giao giữa Turgenev và Tolstoy rất sâu sắc, tuy nhiên họ không thể hòa hợp với nhau không chỉ về tuổi tác, tính cách, mà còn về quan điểm: Turgenev là người có tư tưởng tự do thân Phương Tây, trong khi Tolstoy, cũng như Dostoevsky, chủ trương quay về với truyền thống Thiên Chúa giáo chính thống của Nga; mâu thuẫn giữa hai người căng thẳng đến suýt đấu súng; tình bạn tan vỡ năm 1861, nhưng năm 1878 Turgenev về nước đến thăm Tolstoy ở điền trang Yasnaya Polyana, và năm 1883 trước khi chết viết thư cho Tolstoy, gọi Tolstoy là “nhà văn vĩ đại của nước Nga”;

1859: Tiểu thuyết “Một tổ quý tộc”;

1860: Tiểu thuyết “Đêm trước”; chia tay với “Người đương thời”;

1862: In tiểu thuyết “Cha và con” trên tạp chí “Người đưa tin Nga”;

1867: Tiểu thuyết “Khói”

Những năm 70 Gặp gỡ, quen biết với G.Flaubert, A. Daudet, E. Zola, anh em Goncourt, G. Maupassant, V. Hugo,... trở thành một nhà hoạt động văn học nổi tiếng ở Pháp, được hâm mộ ở Anh, được Đại học Ox-ford trao danh hiệu Tiến sĩ luật học danh dự;

1877: Tiểu thuyết “Đất hoang” viết về phong trào dân túy những năm 70;

1882: Sáng tác “Thơ bằng văn xuôi”;

1883: Qua đời tại Bougival gần Paris, thi hài sau đó được đưa về chôn cất tại nghĩa trang VoLkovo ở Petersburg.

Danh tiếng của nhà hiện thực Ivan Turgenev nổi lên từ “Bút ký người đi săn”, gồm một loạt bút ký đăng trên tạp chí “Người đương thời” từ 1847 đến mùa xuân năm 1851 và được tập hợp lại thành sách vào năm 1852. Cho đến cuối đời, Turgenev vẫn coi đó sáng tạo tâm huyết nhất của mình. Quả thực, nổi bật trong “Bút ký người đi săn” là những quan sát tinh tế và những khắc họa sắc nét về một thế giới phong phú của đời sống Nga mà trước Turgenev chưa có ai đi sâu vào khám phá: thế giới của những làng quê Nga và những người nông dân (muzhik) Nga. Belinsky trong bài báo “Cái nhìn về văn học Nga năm 1847” đã nhận xét rằng Turgenev đã “đi đến với nhân dân từ một hướng mà trước ông chưa có ai từng đi”. Còn trong bức thư gửi Turgenev ngày 19 tháng 2 năm 1847, nhà phê bình viết: “Nếu như tôi không làm thì năng khiếu thiên bẩm của Anh là quan sát những hiện tượng của cuộc sống và truyền đạt lại chúng thông qua trí tưởng tượng nhưng không chỉ dựa vào trí tưởng tượng”. Có thể nói, tác phẩm đầu tay này đã cho thấy tất cả những năng lực nghệ thuật của Turgenev, những năng lực làm nảy sinh hàng loạt tác phẩm sau đó.

Không bằng lòng dừng lại với thể loại “bút ký” (zapiski), Turgenev thử sức ở truyện vừa và tiểu thuyết, mặc dù nhà văn dường như vẫn còn nghi ngờ rằng văn học Nga có thể đủ sức tạo nên những tác phẩm văn xuôi kỳ vĩ. Di sản văn học quan trọng nhất của Turgenev là 6 cuốn tiểu thuyết (“Rudin”, “Một tổ quý tộc”, “Đêm trước”, “Cha và con”, “Khói”, “Đất hoang”) được sáng tác trong khoảng thời gian 22 năm (từ 1855 đến 1877). Hình thức tiểu thuyết đối với Turgenev có tính chất thử nghiệm và nhà văn chưa bao giờ có ý định mở rộng khuôn khổ của thể loại này ra ngoài một số phạm vi nghiêm ngặt nhất định có tính chất khuôn mẫu như kịch. Cũng giống nhiều nhà văn lớn của Nga, Turgenev sáng tác trên cả lĩnh vực văn xuôi lẫn kịch. vở kịch “Một tháng ở miền quê” ra đời hai năm trước “Bút ký người đi săn” và có tác động đến hình thức của các tiểu thuyết viết sau đó. Các sự kiện trong tiểu thuyết diễn ra trong một khoảng thời gian giới hạn (thường là vài tháng hè), trong một không gian giới hạn là thế giới yên ả của một điền trang nào đó, và thường liên quan đến một kẻ xa lạ đến từ thế giới bên ngoài. Khác với Pushkin trong “Evgeny Onegin” hay Gogol trong “Những linh hồn chết” luôn nhắc nhở người ta nhớ vai trò tác giả của họ, Turgenev lại khéo léo không để lộ mình trong tác phẩm. Nhà văn giới thiệu về các nhân vật với những trang tiểu sử kỹ lưỡng, đủ để người đọc hiểu rõ vai trò của họ, nhưng rồi ông rời bỏ họ, để họ tự xoay sở trong những tình huống khó khăn của riêng mình, giống như nhà soạn kịch phó thác công việc thể hiện vai diễn cho các diễn viên. Tài năng của Turgenev thể hiện ở chỗ ông biết cách tạo nên cảm giác rất thực và sâu sắc về không gian và không khí bao trùm các nhân vật cũng như việc truyền tải những khía cạnh tinh vi trong quan hệ của họ thông qua những đối thoại giản dị. Tiểu thuyết của

Turgenev là sự kết hợp của hai chủ đề thoát đầu tưởng không phù hợp với nhau: tình yêu đôi lứa và tư tưởng chính trị. Trong mỗi tiểu thuyết là một mối tình không cưỡng nổi giữa nhân vật nữ và nhân vật nam, sức hấp dẫn của nhân vật nam sở dĩ trở nên ngày càng mạnh mẽ chính là do những quan điểm chính trị xã hội của anh ta. Mặc dù Turgenev thường thích cho rằng mình không quan tâm nhiều đến chính trị, nhưng trên thực tế, các tác phẩm của ông vẫn là những tấm gương phản chiếu thời đại của những biến động chính trị xã hội, và việc thể hiện những tư tưởng chính trị xã hội thông qua hình tượng các nhân vật là một điều tất yếu.

Những năm 50 của thế kỷ XIX, đặc biệt trong thời gian chiến tranh Krym và sau cái chết của Nga hoàng Nikolai I vào năm 1855, những thay đổi chính trị đã tác động những quan điểm triết học của giới trí thức Nga, trong đó có các nhà văn, và chia rẽ họ theo các khuynh hướng tư tưởng, khuynh hướng văn học khác nhau. Những người theo chủ nghĩa tự do (liberal) của những năm 40 đã nhường ngôi vị chủ chốt cho những người cấp tiến (radical) cuối những năm 50 và những năm 60. Những nhà dân chủ cấp tiến không hài lòng với những cải cách dân chủ tư sản, mà hướng tới một cuộc cách mạng xã hội chủ nghĩa (theo tinh thần xã hội chủ nghĩa không tưởng) để tạo nên một thể chế chính trị mới, một trật tự xã hội mới. Người đứng đầu phong trào cấp tiến - triết gia, đồng thời là nhà văn, nhà phê bình văn học N. G. Chernyshevsky - trở thành nhân vật chủ chốt của tờ tạp chí “Người đương thời”. Mười năm đầu tồn tại (1836-1846), “Người đương thời” thu được rất ít thành công, song từ khi nhà thơ dân chủ nổi tiếng N. A. Nekrasov... trở thành chủ bút vào năm 1846 thì nó trở thành tờ tạp chí văn học có uy tín và có lượng ấn bản lớn nhất nước Nga thế kỷ XIX. Nhà phê bình Belinsky

được mời cộng tác với tạp chí, và dưới ảnh hưởng của Belinsky, Nekrasov đã biến “Người đương thời” thành một tạp chí xuất bản định kỳ của phong trào dân chủ cách mạng ở nước Nga. Những năm 1846-1858, trên “Người đương thời” đã đăng tải những tác phẩm của các nhà văn tiêu biểu nhất của Nga như Turgenev, Dostoevsky, Tolstoy, Ostrovsky, Goncharov... Sau khi Belinsky qua đời, từ năm 1856 Chernyshevsky trở thành linh hồn của tờ tạp chí. Những quan niệm về nghệ thuật, về chức năng văn học của Chernyshevsky gắn với những quan điểm chính trị của ông. Chernyshevsky cho rằng tinh thần dân tộc Nga đã được đánh thức, không phải bởi những trang sách, mà bởi chính những sự kiện trong cuộc sống. Văn học là tấm gương phản chiếu xã hội, tái hiện cuộc sống. Chernyshevsky là nhà hoạt động văn học xuất sắc, nhà phê bình tài năng, những luận điểm văn học nghệ thuật của ông góp phần hoàn thiện lý luận về chủ nghĩa hiện thực Nga. Tuy nhiên những tư tưởng cấp tiến của ông lại gặp phải sự thù địch của các nhà văn theo chủ nghĩa tự do, trong đó có Turgenev. Sự chia rẽ giữa phe cấp tiến và phe tự do ở “Người đương thời” càng trở nên sâu sắc khi A. N. Dobrolyubov, một nhà phê bình cấp tiến khác, tham gia vào ban biên tập năm 1857. Cũng như Chernyshevsky, Dobrolyubov tin rằng cần phải có sự thay đổi tận gốc rễ trật tự xã hội, và đòi hỏi văn học phải tạo nên những “con người mới” có thể hành động để tạo nên sự thay đổi đó.

Hơn 20 năm đầu sự nghiệp văn học của Turgenev gắn với “Người đương thời”. “Bút ký người đi săn” và những tiểu thuyết đầu tay của nhà văn đều đăng trên “Người đương thời”. Tuy nhiên, Turgenev không thể chia sẻ những quan điểm nghệ thuật của những nhà cấp tiến, và cũng như Tolstoy, ông cảm thấy “những dòng chảy

chính trị thô tục đang định nuốt chửng nghệ thuật”. Turgenev đã chia tay với “Người đương thời” vào năm 1860, và tiểu thuyết “Cha và con” hoàn thành năm 1862 được in trên tờ “Người đưa tin nước Nga”- tờ tạp chí ban đầu mang tư tưởng tự do và có khuynh hướng sùng Anh, nhưng từ sau năm 1861 ngày càng mang nhiều tính chất bảo thủ. (Tiểu thuyết “Anna Karenina” của Tolstoy và bốn tiểu thuyết lớn của Dostoevsky: “Tội ác và trừng phạt”, “Chàng ngốc”, “Lũ người quỷ ám”, “Anh em nhà Karamazov” cũng đăng trên tạp chí này).

Tiểu thuyết “Cha và con” là cuốn tiểu thuyết thứ tư và là đỉnh cao sáng tác của Turgenev. Nó phần nào phản ánh những mâu thuẫn trong “Người đương thời” mà chính bản thân nhà văn là người trong cuộc, nhưng rộng hơn thế nữa, nó là bức tranh đời sống chính trị xã hội Nga cuối những năm 50, với trung tâm là những người trí thức.

Mặc dù với “Bút ký người đi săn”, Turgenev là người mở đầu chủ đề viết về làng quê và những người nông dân, nhưng sở trường của nhà văn vẫn là viết về người trí thức Nga. Thông qua những tiểu thuyết của Turgenev có thể thấy cả một lịch sử ba thập niên của giới trí thức Nga (từ đầu thập niên 40 đến đầu thập niên 70 thế kỷ XIX). Nhân vật trong những tiểu thuyết đầu (“Rudin”, “Một tổ quý tộc”) là những trí thức được mệnh danh “con người thừa”. Tên gọi “con người thừa” phát xuất từ một tác phẩm truyện vừa của Turgenev viết năm 1850 (“Nhật ký của một con người thừa”), sau đó được dùng trong phê bình văn học để chỉ một kiểu nhân vật không hành động trong tiểu thuyết Nga nửa đầu thế kỷ XIX, bắt đầu từ Onegin của Pushkin. Nhân vật Rudin trong tiểu thuyết cùng tên là một trí thức rất có tài hùng biện. Chàng nói rất hay về trách nhiệm trước xã hội, về tinh thần hy sinh của thế hệ trẻ vì tương lai của nước Nga. Những

câu chuyện của Rudin cuốn hút những người sống trong điền trang của phu nhân Lasunskaya và khiến cho cô con gái 18 tuổi của bà là Natalya đem lòng yêu tha thiết. Rudin không còn trẻ, chàng đã ngoài ba mươi, và khi đứng trước tình yêu của Natalya, khi cần đấu tranh cho tình yêu đó thì Rudin lại trốn tránh: bà mẹ biết chuyện tình cảm giữa hai người và buộc Rudin phải rời bỏ điền trang của bà và chàng đã vâng lời. Bốn năm sau khi tiểu thuyết ra đời, vào năm 1860, Turgenev cho thêm một đoạn kết: Rudin chết trên chiến lũy ở Paris trong cuộc cách mạng 1848. Song đó là chuyện diễn ra về sau, và người ta cũng chỉ nghe nói về điều đó chứ không trực tiếp chứng kiến.

Nhân vật Lavretsky trong cuốn tiểu thuyết thứ hai viết năm 1859 - “Một tổ quý tộc”- cũng là một trí thức theo tư tưởng tự do Phương Tây, sống ở nước ngoài. Hấp thụ nền giáo dục Phương Tây một cách què quặt và hoàn toàn không được chuẩn bị khi bước vào một thế giới rộng lớn phức tạp, cũng như không hiểu biết gì về phụ nữ, chàng đã thất bại trong cuộc hôn nhân của mình. Chàng ly thân với vợ và trở về tổ quốc, về với tổ ấm thời thơ ấu với hy vọng làm lại cuộc đời. Ở đây, chàng đã gặp và yêu Liza, hạnh phúc tưởng đã thành hiện thực khi họ nghe tin vợ Lavretsky chết, nghĩa là chàng được tự do và có thể kết hôn với nàng. Thế nhưng, sự thực người vợ không chết, mà lại quay trở về sống ở điền trang của Lavretsky. Chàng lại trở về với cuộc sống tẻ nhạt cùng người vợ, còn Liza vào nhà tu.

Có thể nói, đến Turgenev (và cùng với Turgenev là Goncharov với tiểu thuyết “Oblomov”) chủ đề “con người thừa” đã được khai thác đến cạn kiệt. Bản thân Turgenev cũng mong muốn đi tìm cho mình một mẫu người mới - mẫu người hành động. Trong tiểu thuyết

“Đêm trước”, nhân vật Insarov là một chiến sĩ người Bulgaria đấu tranh cho tự do của dân tộc cho đến phút cuối đời. Lý tưởng mà chàng theo đuổi, ý chí và nghị lực của chàng làm trái tim cô thiếu nữ Nga Elena rung động, say mê. Nàng đã từ bỏ tất cả: gia đình, quê hương,... để đi theo chàng và tiếp tục sự nghiệp sau khi chàng chết. Insarov là con người sống vì một tình yêu lớn, một lý tưởng cao cả, thế nhưng chàng lại không phải là người Nga. Dobrolyubov trong bài phê bình nổi tiếng “Bao giờ ngày thực sự mới tới?” đăng trên tờ “Người đưa tin nước Nga” năm 1860 băn khoăn với câu hỏi: tại sao Insarov không phải là người Nga? “Nhưng tại sao Insarov không thể là người Nga? Trong truyện chàng chưa hành động, mà mới chuẩn bị hành động; điều này người Nga cũng làm được. Tính cách của chàng cũng có thể nằm dưới lớp da Nga. Chàng thể hiện trong tác phẩm một tình yêu mãnh liệt và quyết đoán; nhưng chẳng lẽ điều đó không thể có được ở người Nga ư?” Nhà phê bình đã khẳng định rằng “bản thân ngài Turgenev, một người hiểu rất rõ lớp người ưu tú nhất của xã hội ta đã không thể làm cho chàng [Insarov] trở thành người của chúng ta”. “Và thực tế, không có và không thể có những con người Nga như thế ít nhất là trong hoàn cảnh hiện nay (...) Cuộc sống Nga diễn ra êm đẹp đến nỗi mọi thứ trong cuộc sống đó đều mời gọi một giấc ngủ bình an, ngon lành, và bất cứ ai mất ngủ, không phải không có lý do, dường như đều làm phiền và hoàn toàn trở nên thừa đối với xã hội”. Dobrolyubov là một nhà phê bình dân chủ cấp tiến, ông cho rằng tình trạng trì trệ của xã hội Nga chưa cho phép những con người Nga tiến bộ có thể “hành động”, song ông cũng tin rằng mặc dù “những người thông thái của chúng ta chưa mó tay làm gì để biến những tín điều của mình thành hiện thực, các nhà tự do chủ nghĩa và các nhà cải cách đưa ra các dự án phát xuất

từ những điều khoản luật pháp chứ không phải từ tiếng kêu than và đau đớn của những người anh em bất hạnh”, nhưng “giờ đây trong xã hội chúng ta đã có chỗ cho những tư tưởng lớn và những sự đồng cảm, và không lâu nữa sẽ đến lúc những tư tưởng lớn đó sẽ được thể hiện bằng hành động”.

Turgenev là nhà văn có khả năng nắm bắt và thể hiện trong các tác phẩm của mình những tư tưởng đang ngự trị trong giới trí thức Nga. Ông nhanh chóng đoán biết những nhu cầu tinh thần mới, những tư tưởng mới đang thâm nhập vào ý thức xã hội và thường chú ý đến những vấn đề cấp thiết bắt đầu trở thành mối quan ngại của xã hội. Dobrolyubov cũng trong bài báo trên đã nhận xét: “... nếu như ngài Turgenev đã động chạm đến vấn đề nào trong truyện của mình, nếu như ông mô tả khía cạnh mới mẻ nào đó trong những quan hệ xã hội, thì điều này bảo đảm rằng vấn đề đó trên thực tế đang được đặt ra hoặc sắp được đặt ra”.

Mặc dù những quan điểm cấp tiến của Dobrolyubov không được Turgenev chia sẻ, cũng như lúc đầu nhà văn không hài lòng với những bài viết của nhà phê bình trẻ tuổi này, bởi Turgenev cho rằng Dobrolyubov gán cho tác phẩm những tư tưởng cách mạng, điều nằm ngoài ý đồ của nhà văn khi viết cuốn tiểu thuyết, nhưng nhiều nhận định của Dobrolyubov về những năng lực sáng tạo của Turgenev, về những vấn đề bức thiết đặt ra trong tác phẩm của nhà văn, là hết sức xác đáng. Chính bản thân Turgenev về cuối đời đã phải thừa nhận điều này và gọi “Bao giờ ngày thực sự mới tới?” là “bài báo xuất sắc nhất” của Dobrolyubov.

Turgenev với sự hiểu biết sâu sắc, tinh tường của mình đã nhìn thấy trong những con người trí thức Nga cuối thập niên 50 - đầu thập niên 60 đã xuất hiện khả năng bộc lộ bản chất anh hùng

bằng hành động. Với “Cha và con”, một kiểu “con người mới” của Nga đã xuất hiện thay thế cho những “con người thừa” trong tiểu thuyết của Turgenev nói riêng và trong tiểu thuyết hiện thực Nga nói chung.

Ý tưởng về tác phẩm lần đầu xuất hiện vào tháng 8 năm 1860. Turgenev dự định viết một tiểu thuyết về một nhân vật trí thức bình dân, một con người mà cuộc sống thường nhật của anh ta đã chứa đựng những mầm mống bi kịch. Nhà văn từng viết: “Tất cả chúng ta đều bị tuyên án tử. Còn có cái gì bi kịch hơn thế nữa?” Trí tưởng tượng của nhà văn ban đầu bị ám ảnh bởi hình tượng một con người sinh ra trước thời đại, với những nhu cầu không phù hợp với trật tự xã hội đương thời, anh ta theo đuổi lý tưởng cách mạng và phải giã từ cuộc sống khi còn rất trẻ tuổi. Mối quan hệ gần gũi của nhà văn với nhiều nhà hoạt động cách mạng chắc hẳn sẽ cung cấp nhiều kinh nghiệm để xây dựng hình tượng này. Tuy nhiên, sau hơn 18 tháng thai nghén, Turgenev lại cho ra đời Bazarov, không phải là một người hùng cách mạng, mà là một bác sĩ trẻ tuổi tôn sùng khoa học và phủ nhận mọi quyền uy không được minh chứng bằng thực nghiệm. Nhan đề đã chỉ rõ chủ đề của tác phẩm: “Cha và con” là tiểu thuyết mô tả những mâu thuẫn, xung đột giữa hai thế hệ, cũng đồng thời là cuộc đối đầu giữa giới trí thức bình dân với giới trí thức quý tộc thời gian trước khi chế độ chiếm hữu nông nô được xóa bỏ.

Sự kiện trong “Cha và con” diễn ra vào mùa hè năm 1859. Mở đầu tác phẩm là cuộc trở về sau khi rời trường đại học của chàng thanh niên Arkady Kirsanov. Cùng đi với chàng là người bạn tên Evgeny Bazarov, ở điền trang nhà Kirsanov, ngoài ông bố Arkady là Nikolai Petrovich còn có người bác Pavel Petrovich, một con người từng vang bóng một thời trong giới quý tộc những năm 40, sau đó vì

một mối tình không thành, mà rút lui về sống ẩn dật ở nông thôn, nhưng vẫn giữ những thói quen quý phái, kiêu cách. Lịch sử của ông bố và của ông bác được nhà văn mô tả cẩn thận trước khi các sự kiện của tiểu thuyết diễn ra, bởi đối với Turgenev, đưa ra lịch sử của nhân vật là một cách khám phá tính cách nhân vật. Phương cách này về sau còn được vận dụng với nhân vật bá tước phu nhân Anna Odintsova: tính cách của nàng được xác định qua những câu chuyện về quá khứ (cái chết của cha mẹ, cuộc hôn nhân có tính toán với bá tước Odintsov lớn tuổi nhưng giàu có,...). Trong số các nhân vật chính, chỉ có Bazarov là người mà tính cách được bộc lộ trong hành động thực tại, không cần một lịch sử nào cả. Đó cũng là dụng ý đặc biệt của Turgenev: đối với Bazarov, quá khứ không quan trọng, cuộc đời chàng chỉ hướng tới tương lai.

Cuộc trở về của chàng trai trẻ Arkady là cuộc trở về với “tổ quý tộc” êm ái, bởi vậy dẫu Arkady có cố sức tỏ ra tân tiến hơn cha và bác, nhưng số phận của chàng vẫn là số phận một quý tộc: lấy vợ, trở thành ông chủ điền trang, những tư tưởng mới mẻ chỉ ở lời nói trống rỗng. Xung đột trong “Cha và con” không chỉ đơn thuần giữa thế hệ trẻ và thế hệ già, mà còn là giữa hai giai tầng xã hội với những chính kiến đối lập nhau: quý tộc và bình dân, bởi vậy việc Arkady nhanh chóng đứng về phe của thế hệ cha không phải là ngẫu nhiên. Nhân vật Arkady không phải là mới mẻ, đó cũng là một kiểu Rudin hay Lavretsky, chỉ nói nhưng không hành động. Cái mới thực sự là ở nhân vật Bazarov. Xuất thân từ tầng lớp bình dân, Bazarov thể hiện rõ sự khác biệt, đối lập với những người quý tộc ngay từ hình thức bề ngoài: vóc dáng gồ ghề, đôi bàn tay thô đỏ, bộ điệu vụng về, lối nói năng suồng sã, thái độ miệt thị đối với mọi thứ mang màu sắc quý tộc. Sự có mặt của Bazarov đã làm xáo động tổ

quý tộc nhà Kirsanov. Ngay từ đầu Pavel Petrovich và Bazarov đã không ưa nhau. Họ tranh cãi với nhau bởi Bazarov coi trọng khoa học tự nhiên trong khi Pavel Petrovich tôn kính nghệ thuật. Tinh thần khoa học của Bazarov còn quá chất phác khi chàng cho rằng “một nhà hóa học nghiêm chỉnh có ích gấp hai chục lần bất cứ một thi sĩ nào”, trong khi Pavel Petrovich bảo vệ nghệ thuật nhân danh sức mạnh của nền văn minh thực chất là để biện hộ cho cuộc sống vô công rồi nghề của mình. Tuy nhiên, những luận điểm chính trong cuộc tranh luận giữa Bazarov và Pavel Petrovich liên quan đến tình trạng của nước Nga đương thời, đến vấn đề nông dân Nga, vấn đề sống còn của kinh tế Nga và những biến động cách mạng sắp diễn ra trên đất Nga. Bazarov với cái nhìn thiết thực không tin tưởng gì mấy vào tài trí của tầng lớp nông dân thất học, cũng như vào hiệu quả của những thể chế như công xã nông dân, trong khi Pavel Petrovich, một người không mấy am hiểu về những vấn đề đó, lại có tỏ ra là một người tự do chủ nghĩa ái mộ nông dân và những truyền thống của họ. Bazarov tin rằng cần phải xóa đi mọi âm hưởng của quá khứ để bắt đầu lại từ đầu bằng cách học hỏi những điều cơ bản nhất của khoa học tự nhiên, trong khi Pavel Petrovich nhìn thấy trong sự thay đổi đó nguy cơ bạo lực có thể phá hủy những giá trị quý báu của đời sống văn minh.

Mâu thuẫn giữa Bazarov và Pavel Petrovich lên đến đỉnh điểm khi có một người đẹp xen vào: Fenichka, một thiếu phụ trẻ đẹp xuất thân từ tầng lớp bình dân, sống không chính thức cùng với Nikolai Petrovich và có với ông này một cậu con trai khỏe mạnh kháu khỉnh. “Gái một con trông mòn con mắt”, vẻ đẹp quyến rũ của Fenichka đã làm Pavel Petrovich say mê, một cách âm thầm lặng lẽ. Fenichka luôn sợ hãi trước thái độ kỳ lạ của ông Pavel Petrovich kiểu cách,

song với chàng Bazarov giản dị thì nàng lại cảm thấy tin cậy, có thể xử sự thoải mái tự nhiên “hơn cả khi ở trước mặt chính ông Nikolai Petrovich”, và thậm chí một lần, nàng đã để cho chàng hôn. Pavel Petrovich biết điều đó, ông ghen, và như một quý tộc chính thống, đã thách đấu với Bazarov. Cuộc đấu súng diễn ra đúng theo tinh thần hiệp sĩ những năm 40, nhưng trong bối cảnh của những năm 60 lại trở thành một trò hề vô nghĩa mà trong đó Bazarov đã xử sự một cách cao thượng, chàng là người thắng cuộc, lại trở thành bác sĩ chăm sóc vết thương cho đối thủ của mình. Tuy Pavel Petrovich thoát chết, về sau còn ra nước ngoài sống “để bồi bổ sức khỏe” và “vẫn còn rùm beng đôi chút” trong chốn thượng lưu nơi xứ người, tuy nhiên về tinh thần thì cùng với cuộc đấu súng, “ông đã là kẻ chết rồi”. Cuộc đấu súng trong tác phẩm mang ý nghĩa tượng trưng: nó đánh dấu sự kết thúc thời đại của những người quý tộc như Pavel Petrovich để bắt đầu một thời đại mới.

Thế nhưng liệu đó có phải là thời đại của Bazarov?

Bazarov là một người có tinh thần dân chủ cấp tiến - điều đó thấy rõ trong tác phẩm. “Chúng tôi phải đấu tranh, chúng tôi muốn lật đổ, muốn phá hủy”, Bazarov tuyên bố. Tuy nhiên, chàng chỉ mới ám chỉ đến những tư tưởng cách mạng trong các cuộc tranh luận, còn công việc chủ yếu của chàng là những nghiên cứu khoa học thực nghiệm bên cái kính hiển vi và những con ếch, con bọ. Ở cuối tác phẩm, chàng dốc sức giúp đỡ cha mình, một bác sĩ quân đội đã về hưu, chữa bệnh cho những người nông dân mà chàng vốn khinh rẻ. Chàng bị lây bệnh khi mổ tử thi cho một người nông dân chết vì thương hàn. Căn bệnh đó đã lấy đi sự sống của Bazarov, nhưng cho đến phút chót, chàng ngoan cường chống chọi với bệnh tật, chờ đợi

cái chết một cách bình tĩnh và vẫn giữ vững quan niệm sống của mình.

Bazarov là một người theo chủ nghĩa hư vô. Thuật ngữ “người theo chủ nghĩa hư vô” (nihilist) trong bối cảnh nước Nga thế kỷ XIX dùng để chỉ những nhà dân chủ cấp tiến những năm 60, mà Turgenev với tiểu thuyết “Cha và con” là người đầu tiên sử dụng. Những người hư vô chủ nghĩa vươn tới sự giải phóng và phát triển con người, họ căm thù và phủ nhận mọi quyền uy cản trở sự giải phóng và phát triển đó: trật tự chính trị xã hội hiện hành, sự phân biệt đẳng cấp, giới tính, các quan niệm tôn giáo... Nhiều người cho rằng hình tượng Bazarov là biếm họa Dobrolyubov, qua đời ở tuổi 27 vào năm 1861. Chernyshevsky đã cho rằng. Turgenev muốn “trả thù Dobrolyubov khi viết tiểu thuyết của mình”.

Mâu thuẫn giữa Turgenev với Dobrolyubov khiến người ta cảm thấy có những nét tương đồng giữa Bazarov và Dobrolyubov (còn trong hình tượng Pavel Petrovich lại có một số điểm gần với chính bản thân nhà văn: tuổi đời, nguồn gốc quý tộc và tinh thần tự do chủ nghĩa, diện mạo đẹp đẽ quý phái, cuộc sống độc thân và mối tình vô hy vọng,...). Tuy nhiên, Turgenev phủ nhận điều này. Ông viết trong nhật ký, rằng trong thời gian viết tác phẩm, tôi cảm thấy bị anh ta [tức Bazarov] cuốn hút một cách vô ý thức". Nhà văn cho rằng tác phẩm của ông nhằm chống lại giới quý tộc như một giai cấp thống trị. Hình ảnh hai anh em nhà Kirsanov, được mô tả không thiếu sự châm biếm: Nikolai Petrovich hiền lành, tốt bụng, nhưng yếu đuối, biết kéo violoncello nhưng lại không thể điều hành được công việc ở điền trang, còn ông anh Pavel Petrovich chỉ là một ông già đom đống kiêu cách vô dụng, sống một cuộc đời hào nhoáng nhưng hoàn toàn trống rỗng, vô ý nghĩa. Có thể gặp lại chủ đề “những linh

hồn chết” của Gogol trong những trang mô tả giới quý tộc của Turgenev, mặc dù phong cách của hai nhà văn thì hoàn toàn khác nhau. Bản thân Turgenev là người cùng thế hệ và cùng giai tầng với anh em Kirsanov, nhưng rõ ràng nhà văn không xót thương khi mô tả sự suy tàn của họ.

Thái độ của Turgenev đối với Bazarov không rõ rệt yêu hay ghét. Hình ảnh Bazarov trong tác phẩm nhất định không phải là một hình ảnh dễ thương, ở chàng có quá nhiều sự cực đoan: sự tự tin thái quá khiến chàng có vẻ ngạo nghễ khinh đời, sự tôn sùng tuyệt đối lý tưởng của mình làm con người chàng trở nên khô khan, xa lạ với cuộc sống thường nhật. Bazarov phủ nhận mọi thứ của quá khứ, chàng cũng không sống với cuộc đời hiện tại, mà chỉ hướng vào tương lai. Nhưng đó lại là căn nguyên bi kịch của nhân vật này. Turgenev viết về Bazarov: “Tôi mơ ước xây dựng một nhân vật u ám, dữ dội, hào phóng, bán hoang dã, mạnh mẽ, đầy thù hận, chính trực, thế nhưng lại bị buộc phải chết bởi vì anh ta đứng trên ngưỡng cửa của tương lai”. Số phận Bazarov cay nghiệt, trớ trêu là bởi một nguyên nhân chủ yếu: niềm tin vào một nhân loại hòa đồng nhân ái lại khiến anh xa lánh những con người đương thời. Anh sẵn sàng hy sinh vì tương lai tươi đẹp của nước Nga, song lại khinh rẻ những đồng bào Nga của mình: Kiểu mâu thuẫn này còn có thể gặp nơi nhân vật Raskolnikov trong “Tội ác và trừng phạt” của Dostoevsky.

Cũng như trong những tiểu thuyết khác của Turgenev, trong “Cha và con” tình yêu là một phần của cốt truyện. Câu chuyện tình yêu của Bazarov góp phần cho thấy những tương phản về xã hội cũng như tâm lý, tuy nhiên chỉ đóng vai trò thứ yếu trong bức chân dung nhân vật. Trong mùa hè về thăm quê đó, Bazarov và Arkady đã làm quen với một mệnh phụ trẻ đẹp, giàu có, góa chồng tên Anna

Odintsova. Bazarov, vốn là một người phủ nhận những tình cảm mà chàng cho là “lãng mạn”, đã không cưỡng được tình yêu với Anna, và nàng, một phụ nữ độc lập, từng trải, khôn ngoan, song chưa từng được yêu, cũng xúc động trước chàng. Tuy nhiên, khi Bazarov thổ lộ tình cảm của mình, thì mối quan hệ của họ đã dừng lại. Anna không muốn phá vỡ thế giới yên bình nàng đang có, còn Bazarov đã định cho mình “một kiếp sống độc thân, đắng cay, khổ ải” cũng hiểu rằng chàng không thể tiến tới trong quan hệ tình cảm với Anna. Mỗi người, theo cách riêng của mình, đều buộc phải thừa nhận rằng họ “không cần đến nhau”.

“Sự cần thiết” là trung tâm vấn đề của Bazarov. Mặc dù chàng là con người có cá tính mạnh mẽ và thiết thực, nhưng câu hỏi: liệu cuộc đời có cần đến chàng không, khi sự tồn tại của chàng là quá ngắn ngủi? vẫn dần vặt chàng cho đến phút lâm chung. Những lời Bazarov nói với Anna thể hiện điều đó: “Chị thấy chưa, một cảnh quá gở biết bao: một con sâu đã bị xéo quần rồi mà vẫn còn phòng mang trợn mắt. Chính tôi cũng nghĩ thế đấy: mình sẽ còn làm được rất nhiều việc, mình không chết đâu, chết thế nào được, nhiệm vụ hãy còn, mình lại là một anh khổng lồ kia mà! Thế rồi giờ đây tất cả nhiệm vụ của anh khổng lồ chỉ là: chết sao cho ra chết, mặc dù điều đó chẳng can hệ đến ai...”, “... Tôi cần cho nước Nga... Không, rõ ràng không cần đến tôi đâu. Vậy thì cần đến ai? Cần người thợ đóng giày, cần người thợ may, cần người hàng thịt... thì bán thịt...” Đó là những lời nói cuối cùng của Bazarov trước khi chàng hôn mê và đi vào cõi vĩnh hằng.

Tình cảm của Bazarov với Anna Odintsova cũng như cái chết bất ngờ của chàng có ý nghĩa gì? Nhà phê bình Pisarev đã lý giải cái chết của Bazarov như sau: Turgenev không thể cho Bazarov thể

hiện sức mạnh của mình ở những hành động anh hùng (vì lý do tránh kiểm duyệt), nên nhà văn phải để chàng chết và thông qua việc mô tả cái chết đề cao ý chí, nghị lực và bản lĩnh của nhân vật. Giải thích của Pisarev mới chỉ đúng một phần. Hình ảnh cuối cùng của tác phẩm là bức tranh thê lương, ảm đạm của một nghĩa địa nông thôn nhỏ bé, ở đó thường có hai cụ già đau khổ dìu nhau đến khóc thương bên một phiến đá nơi con trai họ, Evgeny Bazarov, được chôn cất. Khi Bazarov còn sống, thái độ khô khan khắc nghiệt của chàng đã khiến hai ông bà luôn e dè, không dám bộc lộ những tình cảm yêu thương với chàng, nhưng khi chàng chết, thì các cụ không còn phải kiềm chế những giọt lệ, những thương yêu, những lời nguyện cầu và trở nên gần gũi hơn với đứa con trai duy nhất yêu quý của họ. Khi còn sống, Bazarov đã cố gắng để trở nên khác biệt với tất cả mọi người, thì cái chết đã đưa chàng trở lại với mọi người, ngang bằng với những người mà lúc sinh thời chàng đứng cao hơn. “Dù cho dưới mồ có ẩn náu một trái tim tha thiết, tội lỗi và đầy loạn nường nào, những đóa hoa mọc trên mồ vẫn thanh thản nhìn ta bằng những con mắt hồn nhiên. Chúng không chỉ nói với ta về cảnh yên tĩnh ngàn đời, về cái yên tĩnh vĩ đại của thiên nhiên “lãnh đạm”, chúng còn nói cả về sự dung hòa vĩnh viễn và về cuộc sống bất tận...” Turgenev đã viết những dòng cuối tác phẩm như thế.

Có lẽ cũng có thể đối sánh tình yêu của Bazarov với Odintsova với cái chết của chàng. Tình yêu đó đã làm sụp đổ mọi tín điều của Bazarov, làm lung lạc một con người vốn khinh thị mọi tình cảm. Một tình yêu bộc phát mạnh mẽ, dẫn cho Bazarov cố cưỡng lại, lại chính là hiện tượng tự nhiên nhất và chính đáng nhất của cuộc sống. Nó làm sụp đổ cái chủ nghĩa duy lý còn nghèo nàn, mong manh nơi Bazarov. Chủ nghĩa hư vô trong tiểu thuyết “Cha và con”

đã đánh bại những “nguyên, tắc” của những người tự do chủ nghĩa, nhưng bản thân nó lại là một hiện tượng mong manh, phiến diện, khó có thể tồn tại lâu bền. Cái chết trẻ của Bazarov còn là biểu tượng sự sớm lụi tắt của chủ nghĩa hư vô. Turgenev thấy được tính tất yếu lịch sử của chủ nghĩa hư vô, đồng thời cũng hiểu rõ ý nghĩa nhất thời của hiện tượng này. Từ đó mới có thái độ vừa đồng tình cảm thông, vừa phê phán của nhà văn với đứa con tinh thần Bazarov của mình.

Bazarov báo hiệu “ngày thực sự” đã tới, nhưng chàng đã phải chết lúc bình minh.

Tiểu thuyết “Cha và con” của Turgenev ra đời vào năm 1862, chỉ sau đó một thời gian Tolstoy bắt đầu cuốn tiểu thuyết sử thi “Chiến tranh và hòa bình” (1863 - 1869), còn Dostoevsky thì hoàn thành “Tội ác và trừng phạt” (1866) - thời đại của những bộ tiểu thuyết vĩ đại đã bắt đầu. Turgenev hơn Dostoevsky 3 tuổi, hơn Tolstoy 10 tuổi; Turgenev với Dostoevsky, Turgenev với Tolstoy từng là bạn văn chương, nhưng rồi tình bạn với Tolstoy chấm dứt vào năm 1861, với Dostoevsky chấm dứt vào năm 1867. Cả Tolstoy lẫn Dostoevsky đều không ưa Turgenev. Tolstoy từng viết cho nhà thơ Fet: “Tôi khinh ghét con người này”, còn Dostoevsky trong tiểu thuyết “Lữ người quỷ ám” (1872) đã ám chỉ Turgenev khi xây dựng hình tượng nhân vật Karakozov - một nhà văn theo chủ nghĩa tự do - với những châm biếm chua cay. Thái độ của Tolstoy và Dostoevsky đối với Turgenev cũng là một hiện tượng đáng thú vị, có thể giúp hiểu phần nào bản chất tác phẩm của các nhà văn này, cũng như những khác biệt trong sáng tác của họ. Turgenev là một nhà văn danh tiếng và có ảnh hưởng lớn đến cả một thế hệ văn chương, trong đó có cả Tolstoy và Dostoevsky. Trong tiểu thuyết của mình,

đặc biệt là trong “Cha và con”, Turgenev đã đặt ra những vấn đề mà sau đó các nhà văn khác không thể không quan tâm giải quyết trong những tác phẩm của chính họ, tất nhiên với những quan điểm rất khác nhau. Chính vì vậy mà các tiểu thuyết của Turgenev luôn gây ra những cuộc tranh luận lớn trong công chúng bạn đọc, trong giới phê bình và sáng tác văn chương lúc đương thời. Trong cái nhìn của Dostoevsky, Turgenev như ca sĩ của cuộc sống đã thành quá khứ từ lâu, chủ đề nhân vật quý tộc đến Turgenev đã trở nên nhàm chán. Tuy nhiên, phải công bằng mà nói, nếu như Pushkin tạo nên Onegin, Lermontov tạo nên Pechorin - độc đáo và đặc sắc không ai vượt qua được - thì Turgenev đã tổng hợp những Onegin, Pechorin lại thành một khái niệm kiểu nhân vật “con người thừa”. Turgenev còn là một nhà văn tạo kiểu nhân vật. Ông là người đầu tiên thai nghén kiểu nhân vật “con người - tư tưởng”: đó là những trí thức, tâm hồn chứa những tư tưởng mới mẻ. Nếu như những Rudin, Lavretsky (trong các tiểu thuyết “Rudin”, “Một tổ quý tộc”) chỉ có thể bộc lộ tư tưởng bằng lời nói suông, không dám hành động nên vẫn chưa thoát khỏi tình trạng của “con người thừa”, thì Bazarov lại là hình tượng một con người tư tưởng với ý chí mạnh mẽ, không lay chuyển. Turgenev đã sáng tạo nên kiểu nhân vật hư vô chủ nghĩa: con người không tin vào bất cứ cái gì, không cúi đầu trước bất cứ quyền uy nào, con người luôn giữ vững lòng tự tin niềm kiêu hãnh đến tận khi bị cái chết quật ngã. Những kiểu nhân vật đó sẽ được khai thác trong nhiều tiểu thuyết Nga, đặc biệt là các tiểu thuyết lớn của Dostoevsky và Tolstoy. Nếu như những nhân vật của Dostoevsky điên lên: “Tôi là ai?”, những nhân vật của Tolstoy băn khoăn trăn trở: “Đâu là lẽ sống của tôi?”, thì đó chẳng phải là những vấn đề dày vò nhân vật của Turgenev từ trước rồi ư?

Turgenev là người đi trước Tolstoy và Dostoevsky, đã tạo nên những kiểu nhân vật của thời đại, nhưng Tolstoy và Dostoevsky lại vượt xa hơn, vượt lên trên ông trong việc cụ thể hóa những kiểu nhân vật đó, mỗi người theo cách riêng của mình đạt đến độ hiện thực cao nhất. Maurice Baring trong cuốn sách "Landmarks in Russian Literature" ("Những điểm mốc trong văn học Nga") đã so sánh Turgenev với Tolstoy: "...các nhân vật của Turgenev sống động như bất cứ nhân vật sống động nhất trong sách, thế nhưng, nói một cách tương đối, chúng thuộc về thế giới sách vở, và vì thế nên rất quen thuộc; trong khi đó các nhân vật của Tolstoy lại thuộc về cuộc sống hiện thực". Tương tự như thế, với Dostoevsky: "Bazarov của Turgenev là một nhân vật trong sách, dấu cho anh ta đặc biệt sinh động như thật; còn nhân vật hư vô chủ nghĩa của Dostoevsky, tuy bề ngoài có vẻ như quái dị, nhưng bên trong lại không chỉ thật hơn, mà còn là tinh hoa của sự thật".

Có thể nói với những tiểu thuyết hiện thực của mình, mà đỉnh cao là "Cha và con", Turgenev đã đánh dấu quá trình hoàn thiện thể loại này trong văn học Nga. Nhưng, ông không phải là thiên tài. Ông khiêm tốn nhường tương lai của tiểu thuyết Nga cho hai vị đàn em khổng lồ Tolstoy và Dostoevsky. Tuy nhiên, không có tiểu thuyết gia Nga nào lại nổi tiếng và được ái mộ ở châu Âu thế kỷ XIX nhiều như Turgenev. Nhà văn Pháp Anatole France lúc Turgenev còn sống đã tuyên bố: "Turgenev... đã cất giọng cho cả thế giới". Đó không phải vì mối tình của nhà văn với nghệ sĩ Pauline Viardot đã khiến ông luôn sống ở nước ngoài và trở nên quen thuộc với giới phê bình châu Âu, với các nhà văn nổi tiếng như Victor Hugo, Gustave Flaubert, George Sand, Guy de Maupassant, Alphonse Daudet, Anatole France,... Đó là vì chính những tác phẩm của ông. Thông

qua chúng, người ta có thể hiểu về văn học Nga nói chung và về tiểu thuyết Nga nói riêng, nhận ra rằng tiểu thuyết Nga rất giản dị với những nhân vật cũng giản dị, tự nhiên của cuộc sống đời thường, thế nhưng lại là những tấn bi kịch sâu sắc và khủng khiếp nảy sinh từ những mâu thuẫn trong chính cuộc sống đời thường, giữa chính những con người đời thường ấy.

Năm 1847, Belinsky đã viết cho Turgenev: “Khuynh hướng của anh là miêu tả hiện thực”. Nhận xét đó của Belinsky đúng cho toàn bộ sáng tác của Turgenev, nhưng chưa phản ánh hết tài năng của nhà văn này. Turgenev là một người có một tình yêu lớn đối với ngôn ngữ Nga và không có một nhà văn Nga nào có khả năng vận dụng ngôn ngữ ấy vào trong sáng tác của mình một cách cẩn thận, xác đáng và tinh tế hơn ông. Những câu văn của ông đầy chất nhạc, trong trẻo và gợi cảm. Đáng tiếc là đến ba phần tư vẻ đẹp đó đã bị thất thoát khi tác phẩm của Turgenev được dịch sang các ngôn ngữ khác.

CHỦ NGHĨA HIỆN THỰC Ở NGHĨA CAO NHẤT

TIỂU THUYẾT "TỘI ÁC VÀ TRỪNG PHẠT"

F. M. DOSTOEVSKY

1821: Sinh tại Moskva; con một bác sĩ làm việc ở một bệnh viện dành cho người nghèo;

1846: Thành công của tác phẩm đầu tay: tiểu thuyết “Những người nghèo khổ”; Dostoevsky được tôn vinh là “Gogol thứ hai”;

1846-1849: Các tiểu thuyết với khuôn khổ nhỏ: “Kẻ song trùng”, “Ngài Prokharchin”, “Bà chủ”, “Những đêm trắng”, “Netochka Nezvanova”;

1847-1849: Tham gia nhóm cách mạng do M. V. Petrashevsky tổ chức; trong một buổi họp đã đọc bức thư gửi Gogol của Belinsky; bị bắt cùng các thành viên của nhóm, bị kết án tử hình, sau giảm xuống án bốn năm tù khổ sai;

1849-1859: Đến Siberia, chịu án tù khổ sai, sau đó phục vụ trong tiểu đoàn tiêu binh; thường xuyên bị căn bệnh động kinh hành hạ; kết hôn với vợ góa của một công chức ở Siberia là Marya Isaeva (bà này mất vào năm 1864);

1859-1865: Trở lại hoạt động văn học; cùng anh trai lập tờ “Vremya” và tờ “Epokha”, cho in tiểu thuyết “Những kẻ tử nhục” (1861), “Bút ký từ ngôi nhà chết” (1861-62); chuyển ra nước ngoài đầu tiên trong tình trạng khốn khó về tài chính; “Những ghi chép mùa đông về những ấn tượng mùa hè”(1863); truyện “Bút ký dưới hầm (1864);

1866-1880: Các tiểu thuyết lớn “Tội ác và trừng phạt”

(1866), “Canh bạc” (1866), “Chàng ngốc” (1868), “Lũ người quỷ ám” (1872), “Đầu xanh tuổi trẻ” (1875), “Anh em nhà Karamazov” (1879-80);

1867: Kết hôn với Anna Snitkina, người nữ thư ký trẻ hơn ông 25 tuổi, bà trở thành người giúp đỡ Dostoevsky trong sáng tác cũng như trong giải quyết những khó khăn tài chính, vốn luôn là vấn đề thường xuyên của nhà văn;

1867-72: Chuyển ra nước ngoài lần thứ hai;

1873-1881: Ấn hành “Nhật ký nhà văn” (ban đầu in chung vào tạp chí “Người công dân”, sau đó làm thành ấn bản riêng, ra hàng tháng), trong đó Dostoevsky còn cho đăng những tác phẩm như “Nhu mì”, “Giấc mơ của một kẻ ngộ nghĩnh”;

1880, tháng 5: Đọc bài diễn văn nổi tiếng nhân dịp khánh thành tượng đài Pushkin ở Moskva;

1881, ngày 28 tháng 1: Qua đời tại Petersburg.

Tiểu thuyết “Tội ác và trừng phạt” của Dostoevsky là một trong những tác phẩm phức tạp nhất trong văn học Nga. Cũng như những tiểu thuyết tiêu biểu khác của Dostoevsky, “Tội ác và trừng phạt” có khuôn khổ rất lớn. Không phải dễ dàng khi tiếp nhận dòng tự sự chậm rãi của tác phẩm, tuy cốt truyện đầy tính hình sự hấp dẫn. Lại càng không dễ dàng khi tìm hiểu bản chất quá trình tâm lý mà tác giả đã tỉ mỉ mô tả, phân tích trong suốt tác phẩm. Tuy nhiên, nếu đọc tác phẩm một cách cẩn thận, và suy ngẫm kỹ về các nhân vật, về cuộc vật lộn đầy khổ đau của họ với môi trường xã hội xung quanh và với chính bản thân mình thì ta sẽ thấy rõ thiên tài của nhà văn trong việc khám phá những tính cách đầy phức tạp, đầy mâu thuẫn.

Những chấn động đạo đức và những hành động táo bạo mà nhà văn mô tả gây xúc động cho độc giả ở mọi thời đại.

“Tội ác và trừng phạt” xuất hiện trước công chúng độc giả vào năm 1866. Những năm 60 là những năm nước Nga chứng kiến, nhiều biến động xã hội: năm 1861, Nga hoàng Alexandr đệ Nhị đã ký sắc lệnh xóa bỏ chế độ chiếm hữu nông nô và đưa ra một số cải cách dân chủ; tuy nhiên những cải cách của Nga hoàng không đáp ứng được những mong đợi của những người Nga tiến bộ, bởi những mâu thuẫn xã hội vẫn ngày càng trở nên gay gắt; cuộc sống cá nhân con người, đặc biệt là của những “con người nhỏ bé”, cũng càng trở nên khó khăn và phức tạp hơn, nhiều xung đột hơn.

Dostoevsky đã tìm tòi và sáng tạo nên một hình thức tiểu thuyết đặc biệt, cho phép làm nổi bật bi kịch của nhân vật, và bi kịch đó như giọt nước trong suốt, trong đó phản ánh cả thế giới con người.

“Tội ác và trừng phạt” mở đầu cho hàng loạt tiểu thuyết lớn của Dostoevsky: “Chàng ngốc”(1868), “Lũ người quỷ ám” (1872), “Đầu xanh tuổi trẻ”(1875), “Anh em nhà Karamazov” (1880). Trước nó là thời kỳ của những tác phẩm từng khiến Dostoevsky nổi danh “Gogol thứ hai”. Dostoevsky được xem là người đã phát ngôn câu nổi tiếng: “Tất cả chúng ta đều bước ra từ “Chiếc áo khoác” của Gogol”. Với tác phẩm đầu tay “Những người nghèo khổ” (1846), Dostoevsky được xếp vào hàng ngũ của các nhà văn của “Trường phái tự nhiên”. Thực ra, tên gọi “trường phái tự nhiên” vốn được một nhà phê bình có tên F. V. Bulgarin dùng để phê phán những nhà văn bắt chước Gogol mô tả hiện thực trần trụi, tầm thường làm mất đi tính chất lý tưởng, cao đẹp của văn học. Belinsky đã nắm lấy thuật ngữ

này và cho nó một ý nghĩa tích cực: văn học không phải là sự hoa mỹ, lý tưởng hóa mà là sự mô tả chân thực cuộc sống.

Gogol được xem như ngọn cờ đầu, các tác phẩm của ông, “Chiếc áo khoác” và “Những linh hồn chết” là những kiểu mẫu cho các tiểu thuyết hiện thực những năm 40, tuy Gogol với các nhà văn thuộc trường phái tự nhiên vẫn có những khác biệt. Văn xuôi Gogol mang phong cách hết sức chủ quan, hoa mỹ, chứa đựng nhiều yếu tố lãng mạn, cường điệu, châm biếm, đả kích đến thái quá, nhân vật “con người nhỏ bé” của ông là những tính cách tầm thường, hèn mọn, gợi nên sự thương xót. Một phần những đặc tính trên, nhất là là tinh thần thương xót đối với những kiếp người hèn mọn, đau khổ có ảnh hưởng đến một bộ phận văn xuôi những năm 40 và thời kỳ sau: đó là những tác phẩm tập trung mô tả những số phận nghèo khó, tủi nhục, thông qua đó vạch trần cái xấu, cái ác trong xã hội. Tinh thần đó cũng đã tác động đến Dostoevsky khi ông viết “Những người nghèo khổ”. Tuy nhiên, ngay trong tác phẩm mang tinh thần Gogol nhất đó, Dostoevsky cũng đã vượt ra khỏi tầm ảnh hưởng của Gogol. Tác phẩm của Gogol mở ra cho Dostoevsky những chủ đề mới và những thủ pháp nghệ thuật mới, cách vận dụng từ ngữ cũng như cách tạo hiệu quả hài hước, châm biếm. Thế nhưng “Những người nghèo khổ” đồng thời là một sự “tu chỉnh, sửa chữa Gogol”, theo như nhận xét của nhà phê bình văn học Strakhov. Cái thiếu vắng nơi Gogol - nghệ thuật khám phá tâm lý con người - thì Dostoevsky lại học được từ Pushkin và Lermontov. Nhân vật Devushkin trong “Những người nghèo khổ” là một công chức lớn tuổi, nghèo khổ, cô đơn giống như Akaky Akakievich trong “Chiếc áo khoác” của Gogol, song đó không phải là một cái máy chép giấy tờ như Akaky, mà là một con người với thế giới tâm hồn phong phú.

Chính điều này khiến Devushkin gần với “con người nhỏ bé” Samson Vyrin trong truyện vừa “Người coi trạm” của Pushkin hơn nhân vật trong “Chiếc áo khoác”. Đối với Dostoevsky, Samson Vyrin là con người sống động, tự nhiên, trong khi Akaky chỉ là một bức biếm họa phi hiện thực.

Ngay từ cuối năm 1846, một số nhà phê bình đã nhận ra sự độc đáo của nhà văn trẻ này. “Cả Gogol và Dostoevsky đều mô tả xã hội hiện thực. Nhưng Gogol trước hết là nhà văn mang tính xã hội, còn Dostoevsky là nhà văn tâm lý. Đối với Gogol, cá nhân có ý nghĩa như đại diện của một giai tầng xã hội nhất định; còn đối với Dostoevsky, xã hội được quan tâm ở phạm vi tác động lên tính cách của cá nhân”. Bản thân Dostoevsky đã viết trong một bức thư gửi anh trai sau khi “Những người nghèo khổ” được xuất bản: “Họ (tức Belinsky và các nhà phê bình khác) đã thấy trong em một tinh thần mới và độc đáo, ở chỗ em tiến hành những phân tích chứ không phải sự tổng hợp, nghĩa là em đi vào bề sâu, và trong khi phân tích từng phần tử, em tìm ra cái tổng thể; Gogol chọn con đường trực tiếp và do đó không sâu sắc được như em. Anh cứ đọc đi và sẽ thấy là em có một tương lai tươi sáng nhất trước mắt”.

Dostoevsky hết sức độc đáo trong văn xuôi hiện thực Nga. Ông rất sớm rời bỏ trường phái tự nhiên và tạo nên một trường phái của riêng mình.

Chủ nghĩa hiện thực của Dostoevsky, theo cách hiểu của chính nhà văn, là “một chủ nghĩa hiện thực hoàn hảo để tìm ra con người trong con người”. Ông xác định sự cách tân của mình là một thử nghiệm miêu tả những hiện tượng tinh thần nằm ngoài hay nằm trên những thực tế xã hội, lý giải những xung đột tâm lý của con người để tìm ra “bản chất người” chân thực và vĩnh cửu. Nhà văn viết:

“Người ta gọi tôi là nhà tâm lý. Đó không phải là sự thật. Tôi chỉ là nhà hiện thực trong ý nghĩa cao nhất của nó; nghĩa là tôi khắc họa mọi bề sâu của tâm hồn con người”.

Như mọi nhà hiện thực khác, Dostoevsky luôn vươn tới sự tái tạo chân thực cuộc sống. Những chi tiết hiện thực, những cảm xúc sống động luôn quý giá đối với nhà văn. Và cũng như mọi nhà văn lớn, ông nhìn thấy bản chất chủ nghĩa hiện thực là ở sự điển hình hóa, khái quát hóa các sự kiện.

Tuy nhiên, Dostoevsky chế nhạo quan niệm “cần phải mô tả hiện thực như nó có” mà trường phái tự nhiên đề xuất. “Chẳng hề có cái hiện thực đó, và cũng chưa từng bao giờ có nó trên mặt đất này, bởi vì con người không nắm bắt được bản chất các sự vật, mà tiếp nhận thế giới như nó được phản ánh trong tư tưởng của họ, thông qua những cảm xúc của họ; cho nên cần phải mở rộng đường hơn cho tư tưởng và không sợ cái thuộc về tư tưởng”. Bản thân sự vật trong đời sống được lựa chọn làm đối tượng mô tả đã mang ý nghĩa điển hình. Người nghệ sĩ khi tái tạo sự vật đó vào tác phẩm đã nâng cái điển hình “tự nhiên” đó lên tầm khái quát cao hơn, bởi đã đặt nó dưới ánh sáng những quan điểm, những tư tưởng chủ quan. Đối với Dostoevsky, tư tưởng cũng là một hiện thực chính đáng, con người trưởng thành cùng với các tư tưởng, tư tưởng trở thành thiên tính thứ hai của con người. Chính vì vậy, tiểu thuyết của Dostoevsky luôn là tiểu thuyết mang tính triết lý với các nhân vật là những con người - tư tưởng.

Dostoevsky tuyên bố: “Tôi có quan niệm riêng về hiện thực, và cái mà phần đông mọi người coi là huyền thoại và ngoại lệ, thì đối với tôi đôi khi nó lại chứa đựng cốt lõi hiện thực nhất. Những hiện tượng thường nhật và cái nhìn quan liêu đối với chúng theo tôi chưa

phải là chủ nghĩa hiện thực, mà thậm chí còn ngược lại. Trong mỗi số báo bạn có thể bắt gặp thông tin về những sự kiện hiện thực nhất nhưng cũng quái dị nhất. Các nhà văn của ta coi chúng là huyền thoại, họ chẳng để ý đến chúng, thế mà trong khi đó chúng lại chính là hiện thực, bởi chúng là các sự kiện có thực”.

Trong các ghi chép của mình Dostoevsky nhiều lần nhắc lại rằng những biến cố dị thường - thường là những biến cố bi kịch - chính là hiện thực sâu sắc hơn cả đối với người nghệ sĩ, hiện thực không chỉ bởi chúng thực sự đã xảy ra trong cuộc sống, mà còn bởi chúng còn thách đố nhà văn phải lần mò tìm hiểu những yếu tố tâm lý thúc đẩy hành động của con người.

Tất nhiên cái “chủ nghĩa hiện thực dị thường” (fantastichesky realizm) này đã chi phối hành động của các nhân vật của Dostoevsky. Ông là người rất ham đọc báo, cuốn hút vào các sự kiện giật gân được đưa lên báo để từ đó xây dựng nên những cốt truyện với nhiều yếu tố kỳ quái và những nét tính cách dị thường. Một ví dụ về điều này là tác phẩm “Nhu mì”: một vụ tự tử của một phụ nữ được đăng trên báo qua trí tưởng tượng kỳ diệu và khả năng phân tích tuyệt vời đã trở thành cái khung cho một bức tranh tâm lý hiện thực, một bi kịch sâu sắc của con người.

Phong cách văn xuôi của Dostoevsky đã hình thành ngay từ giai đoạn sáng tác đầu tiên (1846-1849). Thời kỳ này, ngoài “Những người nghèo khổ” ông còn có nhiều tác phẩm có khuôn khổ nhỏ, một số trong đó đã thể hiện cách tự sự độc đáo: Nhà văn luôn đi ngay vào sự kiện, bỏ qua những mô tả tỉ mỉ không gian, diện mạo, hoàn cảnh của nhân vật, hầu như không thấy nhân vật của ông sinh hoạt như thế nào, ăn uống, học hành ra sao. Bức tranh thiên nhiên cũng rất thiếu vắng, điều này rất khác với Turgenev và Tolstoy.

Dostoevsky là thi sĩ của thành thị: mọi sự việc đều diễn ra ở những thành phố, các nhân vật phần lớn là những công chức hèn mọn và những sinh viên nghèo khổ sống trong hỗn loạn những cảm xúc, và cái thế giới tâm hồn phức tạp của họ đã cuốn hút hết tâm lực, trí lực của nhà văn khiến cho ông không còn quan tâm nhiều đến thiên nhiên và khung cảnh xung quanh con người nữa.

Năm 1849, Dostoevsky bị chính quyền Nga hoàng bắt do tham gia vào nhóm chính trị bí mật của anh em nhà Petrashevsky. Ông trải qua gần 10 năm lưu đày: 4 năm tù khổ sai và 6 năm làm lính trôn trong quân đội ở Siberia. Nhà tù đã giúp Dostoevsky cảm nhận rõ hơn, sâu sắc hơn những thôi thúc sáng tạo trong ông, cũng như làm nhiều điều trong tư tưởng của ông thay đổi. Tinh thần xã hội chủ nghĩa không tưởng thời tuổi trẻ đã biến chuyển thành niềm tin vào Chúa Kitô và vào quyền năng của Thiên Chúa giáo chính thống có thể làm chấm dứt những đau khổ của con người trên đất Nga, niềm tin vào sự cứu vớt bằng con đường cam chịu và hòa giải. Sau khi được tự do, ông đã viết về đức tin mới của mình trong một bức thư: "...không có gì đẹp hơn, sâu sắc hơn, tình cảm hơn, hợp lý hơn, con người hơn và hoàn hảo hơn Chúa Kitô... Ngoài ra, nếu ai đó chứng minh cho tôi rằng Chúa Kitô ở bên ngoài sự thật, và quả đúng là sự thật nằm ngoài Chúa, thì tôi muốn ở lại với Chúa hơn là với sự thật".

Tín điều mới mẻ đó nơi Dostoevsky đã có tác động lớn đến nội dung tư tưởng của các tiểu thuyết lớn ông viết sau này, trong đó có "Tội ác và trừng phạt". Thêm vào đó, chưa bao giờ Dostoevsky có dịp hiểu biết về thế giới của những kẻ tội phạm, về đời sống tâm lý và những động cơ phạm tội của họ nhiều và kỹ như thời gian ở tù. Đồng thời, đây cũng là dịp nhà văn được tiếp xúc gần gũi với những người lao động bình dân, và chính ở những năng lực tự nhiên giản

dị, ở sức nhẫn nại cam chịu những đau khổ của họ Dostoevsky nhìn thấy nhiều hy vọng cho tương lai nước Nga.

Năm 1859, Dostoevsky rời Siberia trở về lại Peters-burg, với một ký ức chất đầy những tư liệu sống động cho một thời kỳ sáng tạo mới, thời kỳ của các tiểu thuyết lớn mà “Tội ác và trừng phạt” là tác phẩm khởi đầu.

Dostoevsky đã dốc hết tâm lực trí lực vào “Tội ác và trừng phạt”, và trong quá trình viết, chủ đề cũng như hình thức tác phẩm đã được nhà văn thay đổi mấy lần. Ý đồ ban đầu của nhà văn là một tiểu thuyết ngắn về một kẻ nghiện rượu, về căn bệnh nghiện rượu đang gây nhức nhối ở Nga thời bấy giờ, và như vậy vấn đề đặt ra trong tác phẩm mang ý nghĩa phản ánh xã hội theo truyền thống mà Belinsky và trường phái tự nhiên đã đề cao. Thế nhưng sau đó Dostoevsky đột nhiên thay đổi hoàn toàn ý định. Gã nghiện rượu, kẻ lẽ ra được nhắc đến ngay từ nhan đề tác phẩm, bỗng bị đẩy xuống vị trí hoàn toàn phụ, và tiểu thuyết biến thành “bản trần thuật tâm lý của một tội ác” như Dostoevsky giới thiệu với tờ tạp chí in tác phẩm của ông “Người đưa tin nước Nga”. Cốt truyện được nhà văn vạch ra như sau: một sinh viên nghèo giết một mục chủ hiệu cầm đồ già độc ác và vô dụng cùng với người em gái của mục để cướp của; anh ta giết người nhưng không để lại dấu vết gì, nên thoát khỏi vòng truy đuổi của pháp luật; tuy nhiên những bức bách trong lương tâm đã buộc anh ta phải thú tội. Dostoevsky đặt câu chuyện trên dưới hình thức của một bản tự thú, sau đó ông từ bỏ hình thức này, chuyển sang viết dưới dạng nhật ký của nhân vật, rồi cũng từ bỏ (các bản thảo này được lưu giữ và đã được xuất bản). Mặc dù hình thức kể chuyện, từ ngôi thứ nhất dưới dạng hồi ký, nhật ký, thư tín của người trong cuộc, hoặc người chứng kiến vốn là sở trường của

Dostoevsky (phần lớn các truyện vừa và tiểu thuyết của ông được viết dưới dạng này), song Dostoevsky đã chọn cho “Tội ác và trừng phạt” hình thức tự sự khác: nhân vật Raskolnikov đứng ở ngôi thứ ba, và các sự kiện diễn ra một cách tự nhiên không có sự tham gia của cái “tôi” - người kể chuyện. Hẳn là nhà văn thấy được tính phức tạp của “bản trần thuật tâm lý tội ác” này và những tư tưởng được đặt vào đó, mà có lẽ chỉ có hình thức kể chuyện khách quan mới có thể đảm đương nổi.

Nhân vật chính Raskolnikov là một chàng trai đầy sức trẻ, đầy tri thức và những xung lực cao cả. Tuy nhiên, anh ta lại mất khả năng hội nhập với cộng đồng là cái cần thiết cho một đời sống đạo đức lành mạnh. Tên của anh ta cũng nói lên nét tính cách đó: Raskolnikov xuất phát từ raskol (ly khai, chia rẽ), raskolnik (kẻ ly khai, chia rẽ). Những con người sống cuộc đời không thực tế, cô đơn cô độc với những suy tư, mộng tưởng của riêng mình từng đã ám ảnh trí tưởng tượng của Dostoevsky từ trước, ông gọi họ là những “kẻ mộng mơ” (mechtatel), là những “người dưới hầm” (chelovek v podpolye). Chân dung “kẻ mộng mơ” đã được khắc họa rõ nét trong truyện ngắn “Những đêm trắng”, tác phẩm trứ tình trong sáng nhất của Dostoevsky ra đời năm 1848: đó là một sinh linh thèm khát sự sống nhưng bản tính yếu ớt đã ngăn cản anh ta hòa nhập vào cuộc sống của những người xung quanh, khiến anh ta chỉ biết sống với những mộng tưởng, dần dần đánh mất ý thức về hiện thực; tình yêu không thành của nhân vật là biểu trưng cho sự bất lực trong việc hội nhập với hiện thực của kẻ mộng mơ. Hình tượng “người dưới hầm” được nói đến trong “Bút ký dưới hầm” (1864) và là hình tượng “con người - tư tưởng” đầu tiên của Dostoevsky. Con người đó cô đơn, xa lánh mọi người, xây cho mình một thế giới riêng để tự

khẳng định mình, tự khám phá mình. Căn bệnh tự cao khiến anh ta thường xuyên sợ bị sỉ nhục, luôn mong muốn được trả thù những kẻ sỉ nhục mình nhưng chưa bao giờ dám hành động. Rúc vào nhà hầm, gặm nhấm sự sỉ nhục, trả thù trong tưởng tượng, cảm nhận rõ sự bất lực của mình - đó là nguồn khoái cảm bệnh tật của con người dưới hầm.

Raskolnikov là hậu duệ của những “kẻ mộng mơ” và những “người dưới hầm”: anh ta như con rùa rúc mình trong mai và nung nấu trong lòng những ý tưởng dị thường. Tuy nhiên, Raskolnikov lại cũng rất khác biệt với những “kẻ mộng mơ” và những “người dưới hầm”: ở họ những xung lực nội tâm đầy mâu thuẫn đã làm tê liệt ý chí, khiến cho không còn khả năng hành động; còn ở Raskolnikov ý chí sục sôi trong lòng sớm hay muộn cũng sẽ bùng nổ thành hành động. Và đó là hành động giết người. Từ “tội ác” ở nhan đề tác phẩm, trong tiếng Nga là “prestuplenie” (tiếp đầu tố pre- chỉ sự quá mức, vượt quá mức, gốc từ -stup- chỉ hành động bước, đi) có nghĩa là sự vượt quá, sự vi phạm giới hạn cho phép: khi Raskolnikov thực hiện hành động giết người, anh ta đã vượt quá giới hạn tự do được pháp luật cho phép, đồng thời ở nghĩa sâu xa hơn, anh ta đã vượt ra khỏi bản chất người, vì thế bị bứt ra khỏi cuộc sống bình thường của con người, chìm sâu vào trong mặc cảm tội lỗi.

Raskolnikov vốn không phải là kẻ độc ác. Anh ta có trái tim nhạy cảm với những nỗi đau của con người. Khi còn ở trường đại học, anh ta từng giúp cho người bạn nghèo túng bị ho lao và hầu như đã nuôi người bạn ấy suốt nửa năm trời, rồi sau khi người bạn chết lại phụng dưỡng người cha già của bạn. Có lần, trong một cuộc hỏa hoạn, Raskolnikov đã xông vào gian buồng đang bốc cháy để cứu sống hai đứa trẻ. Đi trên đường, gặp cô bé say rượu không

quen biết bị kẻ gian làm hại, anh ta lập tức can thiệp để bênh vực cô ta. Đối với gia đình lão say rượu Marmeladov, cha của Sonya, Raskolnikov cũng đã trút những đồng xu cuối cùng để giúp khi họ gặp nạn. Với tấm lòng nhân ái, vô tư hào hiệp ấy, tại sao tay Raskolnikov lại có thể vung rìu bổ xuống đầu hai người phụ nữ và lục lọi lấy đi những món nữ trang còn dính máu như vậy? Trong đau đớn thống khổ, anh ta cũng đã tự hỏi mình bao lần, rằng điều gì đã thôi thúc anh ta đến hành động vô nhân tính đó.

Chẳng lẽ Raskolnikov giết người để cướp của? Sau khi hành động, anh ta đã lấy đi bóp tiền và một số nữ trang của chủ hiệu cầm đồ, nhưng chưa bao giờ anh nghĩ đến chuyện dùng tới số của cải cướp được. Raskolnikov là một kẻ nghèo khó túng quẫn. Với số tiền của chủ hiệu cầm đồ, anh ta có thể làm được gì đó cho bản thân mình, có thể giúp bà mẹ già thoát khỏi cảnh thiếu thốn khổ, giúp cô em gái thoát được cuộc hôn nhân không tình yêu với một kẻ đốn mạt. Thêm nữa, chủ hiệu cầm đồ là một kẻ cho vay nặng lãi độc ác, bất nhân, tích góp của cải trên nỗi bất hạnh của những người nghèo khó, giết chủ là để phục vụ cho xã hội, giúp quét ra khỏi xã hội một con rệp hút máu người bẩn thỉu. Một tội lỗi nhỏ xíu đổi được hàng ngàn điều tốt lành. Một cái chết đổi được hàng trăm sự sống.

Tuy nhiên, Raskolnikov giết người cũng không phải để giúp mẹ và em gái, cũng không phải để có được tài sản, trở thành ân nhân của những kẻ nghèo khổ. Anh ta có thể đi đến mục đích trên bằng con đường cần cù làm việc, nhẫn nại, thậm chí nhẫn nhục chịu đựng mọi sự xúc phạm, sỉ nhục, như em gái anh ta đã làm, như cô gái điếm Sonya đã làm. Raskolnikov bị thúc đẩy bởi những động cơ hoàn toàn khác. Anh ta rúc mình trong cái phòng trọ chật hẹp như

cổ quan tài của mình, ủ ê ảm đạm, không giao tiếp với ai. Có lẽ anh ta hơi điên, có lẽ vì một sự đau yếu, bệnh tật nào đó, nhưng một ý tưởng mới mẻ đã chế ngự anh ta. Raskolnikov chia nhân loại ra thành hai: một loại người tầm thường, sống tuân theo những luật lệ được xã hội định ra và không thể vượt ra ngoài phạm vi đó; loại thứ hai là những kẻ siêu việt, phi thường có thể thay đổi luật lệ, làm nên luật lệ mới và họ có quyền gây đổ máu mà không phải chịu sự trừng phạt - trước pháp luật cũng như trước lương tâm. Raskolnikov muốn thử nghiệm xem mình là một kẻ tầm thường, một con sâu bọ hèn mạt run sợ trong vòng của những luật lệ cũ kỹ, hay là một người phi thường, người có quyền, và có can đảm để vượt ra khỏi chúng. Tuy nhiên, nhu cầu cần phải thử nghiệm mình lại là một minh chứng anh ta không thuộc nhóm của những kẻ phi thường, anh ta hoài nghi khả năng và ý chí của mình. Hơn nữa, trong thâm tâm anh ta cảm thấy việc mình sẽ làm không phải là một hành động anh hùng, và sẽ biến anh ta thành tội phạm. Những băn khoăn, hoài nghi dằn vặt, hành hạ anh ta, và phải chăng anh đi đến hành động để giải thoát mình khỏi tâm trạng đó?

Thật khó có thể giải quyết dứt khoát câu hỏi về động cơ giết người cũng như những hành vi của Raskolnikov. Trong tác phẩm, nhân vật công tố viên Porfiry Petrovich, một người hiểu biết sâu sắc tính cách những kẻ phạm tội, đã tìm cách lý giải hành vi của Raskolnikov, cho rằng đó là hành động của kẻ có thể giết người hoặc tự sát vì một tư tưởng, thế nhưng những lý giải của ông ta chưa phải đã làm sáng tỏ tất cả. Chính Raskolnikov, dù là một trí thức và thường có thói quen tự xem xét bản thân, cũng không hiểu điều gì đã đẩy mình đến hành động giết người. Một phần ý chí anh ta chống lại nó, dường như anh ta đến với tội ác không phải trên đôi

chân của mình, và hành động hệt như một kẻ bị mắc vạt áo vào bánh răng cửa của một cỗ máy và cả người anh ta bị lôi vào đó. Sau khi gây án, trong Raskolnikov trải qua hai trạng thái tâm lý đối nghịch nhau: một tính toán để che dấu tội ác và lẩn trốn pháp luật, một lại muốn tự vạch trần. Khi bị gọi lên đồn cảnh sát ngay hôm sau, Raskolnikov đã như trút được gánh nặng khi biết lý do bị gọi lên là vì việc nợ tiền thuê nhà, chứ không phải vì “việc đó”, nhưng đồng thời anh ta lại có ý muốn đến ghé tai viên cảnh sát trưởng để kể lại sự việc (ý muốn đó mạnh đến nỗi anh ta đã đứng dậy toan thi hành ngay, nhưng rồi lại dừng lại). Khi nghe viên trung uý Thuốc Súng và viên chánh văn phòng nhắc đến vụ giết mổ chủ hiệu cầm đồ, Raskolnikov ngã ngất - vô tình đã thu hút sự nghi ngờ về phía mình. Việc anh ta quay trở lại căn hộ của chủ cầm đồ cũng là một hành động tự tố giác: kẻ tội phạm thường có nhu cầu trấn an mình bằng việc quay lại nơi gây án, như muốn “diễn lại” trong tâm tưởng tội ác đã làm, với cảm tưởng mình vừa là người trong cuộc, vừa là kẻ đứng ngoài cuộc. Những lần gặp gỡ công tố viên Porfiry Petrovich đối với Raskolnikov là những cuộc vờn đuổi giữa pháp luật và kẻ tội phạm, Raskolnikov khôn khéo che giấu hành vi của mình, tuy nhiên đồng thời cũng tự tố cáo mình một cách vô ý thức. Cuối cùng Raskolnikov tìm đến với Sonya và kể lại tất cả.

Trạng thái tâm lý và các hành động (ý thức hay vô ý thức) của Raskolnikov cho thấy nhu cầu tự thú trong anh ta. Bởi vì, sau khi giết người, tuy còn chưa bị pháp luật hỏi đến, nhưng Raskolnikov đã rơi vào trạng thái tinh thần mà anh ta chưa hề trù tính được trước đó: anh ta cảm thấy như bị nhát kéo cắt lìa khỏi những người xung quanh, cô đơn, hoảng loạn, kiệt quệ tinh thần - tình trạng đó ngày càng trở nên không thể chịu đựng nổi. Anh ta cần có sự trừng phạt

để xoa dịu những đau đớn trong tinh thần. Sự trừng phạt đem lại sự giải tỏa cho anh ta dưới hình thức mà chính anh ta cũng không hiểu.

Raskolnikov thú tội do bức bách của những động cơ mà anh ta không hoàn toàn hiểu rõ. Tuy nhiên, không có sự ân hận nơi anh ta, cả khi đã đến nơi lưu đày ở Siberia. Tất cả những thống khổ tinh thần mà anh ta đã chịu đựng trước đó cũng không buộc anh ta công nhận hành động mình đã làm là tội ác. Anh ta tiếp tục bám víu lấy tín điều bệnh hoạn của mình: kẻ phi thường có quyền gây đổ máu mà không bị lương tâm cắn rứt. Sai lầm của anh ta là đã thất bại trong cuộc thử nghiệm, đã không chứng tỏ mình là kẻ phi thường. Anh ta cho rằng nỗi thống khổ của anh ta là do lòng tự hào bị tổn thương.

Sự hồi sinh trong tâm hồn Raskolnikov đã diễn ra vào cuối năm thứ nhất cuộc đời tù nhân. Đó một phần là do lòng thương xót, cảm thông của Sonya dành cho anh ta. Sonya, cô gái điếm đã tình nguyện ra đường bán thân để nuôi sống bà mẹ kế lao phổi và những đứa con của bà ta (bởi căn bệnh nghiện rượu của ông bố cô đã đẩy họ xuống cảnh khốn cùng), là một cái nền hoàn hảo cho Raskolnikov. Nếu như anh ta bị Sonya cuốn hút một cách không cưỡng lại được, nếu như Sonya chính là người đầu tiên anh ta đến để thú tội, thì đó là bởi vì anh ta và Sonya - cả hai đều bị xã hội ruồng bỏ. Sonya đã hy sinh thân mình, còn Raskolnikov tuy giết người khác, song bằng hành động đó thì anh ta cũng giết chính bản thân. Tuy nhiên, khác biệt giữa hai người cũng rất lớn: Raskolnikov là kẻ nổi loạn, còn Sonya là tấm gương cam chịu, hy sinh.. Một chi tiết đầy tính tượng trưng trong tác phẩm là cảnh Raskolnikov yêu cầu Sonya đọc trong sách Phúc Âm cho nghe tích Chúa Jesus làm cho Lazarus sống dậy: Một người xứ Bethani tên Lazarus bị ốm chết. Một trong hai người em gái là Martha đi đón Chúa Jesus, xin

cho anh mình sống lại. Chúa phán rằng: ta là sự sống lại và là sự sống, kẻ nào tin ta thì dầu chết đi rồi cũng sống lại, còn ai sống và tin ta thì muôn đời chẳng hề chết. Sau đó Chúa đến phần mộ của Lazarus, yêu cầu lăn phiến đá khỏi hang nơi người chết đang nằm, rồi hướng mắt lên trời mà nói với Chúa Cha: thưa Cha, tôi tạ ơn Cha đã nhậm lời tôi. Tôi cũng biết Cha vẫn hằng nhậm lời tôi, nhưng tôi nói vậy là vì có đoàn dân này đứng quanh đây ngõ hầu họ tin rằng ấy chính Cha là đáng đã sai tôi đến. Chúa nói xong bèn kêu lên một tiếng lớn rằng: “Lazarus, hãy ra!”, và người chết đã sống dậy. Tích Lazarus trong Phúc Âm, lời hứa hẹn phục sinh đã làm khuấy động tâm hồn đang chìm trong đau khổ của Raskolnikov, dầu anh ta là kẻ vô thần. Sonya giống như một thứ hạt giống, rút dần sự sống trong mình để ươm cho mầm sống khác vươn lên, bởi vậy không có gì đáng ngạc nhiên, khi ở cuối tác phẩm, chính cô chứ không phải ai khác là người đi theo Raskolnikov để cứu vớt linh hồn anh ta.

Nước Ngã giữa thế kỷ XIX đã tiếp nhận rất nhiều tư tưởng từ Phương Tây, trong đó có khuynh hướng vô thần, duy vật, duy lý được gọi với cái tên chủ nghĩa hư vô, mà Turgenev là người đầu tiên nói đến trong tiểu thuyết "Cha và con". Dostoevsky phê phán chủ nghĩa hư vô, ông cảm thấy rằng nó đang làm suy yếu cội rễ đạo đức những người đương thời. Chủ nghĩa hư vô đối với Dostoevsky là sự đánh mất đức tin mà tội ác được xem như con đẻ của nó. Raskolnikov là một con người hư vô chủ nghĩa, ở anh ta không có đức tin. Sonya đã nói với anh ta: “Anh quay lưng lại với Chúa, và Chúa đã trừng phạt anh, trao anh cho quỷ sứ”. Không có đức tin, mà chỉ được lý trí dẫn dắt, Raskolnikov trở thành con mồi của một tư tưởng khủng khiếp: những kẻ phi thường có quyền phạm tội ác mà không bị lương tâm trừng phạt. Trong đoạn kết của tác phẩm,

Raskolnikov trải qua một cơn ác mộng: một bệnh dịch đã gây kinh hoàng khắp mặt đất. Do bị một thứ virus tấn công, tất cả mọi người hóa điên, ai cũng cho rằng mình là kẻ duy nhất nắm giữ chân lý và không thể đồng tình với nhau trong cả những việc bình thường nhất. Không còn phân biệt được đúng sai, thiện ác. Người người chém giết lẫn nhau, hỏa hoạn và nạn đói lan tràn, loài người bị đe dọa diệt chủng. Đó là cái nhìn mơ hồ của tác giả về một thế giới bị tan rã nếu con người chỉ sống dựa trên lý trí và đánh mất đức tin.

Trong các ghi chép và thư từ, Dostoevsky đã cho chúng ta nhiều thông tin về bản chất nhân vật Raskolnikov, và những tư tưởng mà anh ta là hiện thân. Nhà văn mô tả tư tưởng nảy sinh trong Raskolnikov là sự nổi loạn chống lại xã hội. Lý thuyết siêu nhân của Raskolnikov và hành động tội ác của anh ta là sản phẩm của cái mà Dostoevsky cho là những suy nghĩ bị bóp méo của những người xã hội chủ nghĩa đương thời, những người tin rằng có thể tổ chức hệ thống xã hội theo một mô hình duy lý, rằng bằng lý trí có thể nắm giữ bản chất con người, nắm giữ tiến trình của sự sống. Trong các bài báo của mình, cũng như trong tác phẩm "Bút ký dưới hầm", Dostoevsky đã phản đối điều này, ông tin rằng cuộc sống không quy phục những phép tắc máy móc, cũng như tâm hồn sống động thì không thể quy phục logic luận lý. Và đó là tư tưởng chính của tác phẩm "Tội ác và trừng phạt" - mô tả chân dung một nạn nhân của những tư tưởng què quặt, một con người định sắp đặt cuộc đời mình theo một kế hoạch hoàn toàn lý trí.

Sự mơ hồ về động cơ tội ác, cũng như động cơ thú tội của Raskolnikov phát xuất từ sự nhị nguyên trong tính cách anh ta. Raskolnikov là một "kẻ song trùng" – hình tượng thể hiện một quan niệm về con người từng được Dostoevsky quan tâm xây dựng ngay

từ thời kỳ sáng tác đầu tiên. Trong tác phẩm, nhân vật Razumikhin đã nói về Raskolnikov: “Sự thực, dường như trong anh ta có hai tính cách đối lập luân phiên nhau”. Trong hình dung của nhà văn, những kẻ song trùng mang những đặc điểm tính cách của hai loại người đối nghịch nhau: một ngoan ngoãn phục tùng và một bướng bỉnh phá phách. Mâu thuẫn giữa hai tính cách đó trong bản chất con người Raskolnikov khi bộc lộ ra thành hành động đã tạo nên bi kịch. Tính nhị nguyên trong tính cách đã phá hoại lý thuyết nổi loạn của anh ta, và cuối cùng khiến anh ta hoàn toàn lúng túng về động cơ giết mổ chủ hiệu cầm đồ. Sau khi giết người, Raskolnikov hầu như bị xé ra làm hai: một hướng tới con đường của Sonya phục tùng để chuộc lại tội lỗi, một ngoan cố với niềm tin rằng anh ta trở thành kẻ tội phạm chỉ vì đã lỡ để hỏng việc và đã hèn nhát thú tội.

Vài ngày sau lần xuất bản đầu tiên “Tội ác và trừng phạt”, báo chí đăng tin một sinh viên đã thực hiện một vụ giết người hết sức giống như trong tác phẩm mô tả. Điều này làm nhà văn hài lòng, bởi đó là một bằng chứng cho thấy hành động của Raskolnikov không phải chỉ là sự tưởng tượng, hư cấu của ông, mà là triệu chứng của căn bệnh tàn phá một thế hệ đang đánh mất cội rễ. Những người trẻ tuổi đầy xung lực sẵn sàng làm những điều tàn bạo. Khi tiểu thuyết được in mới một phần rất nhỏ, vào một ngày tháng 4 năm 1866, một thanh niên, thành viên của một phong trào sinh viên đã thực hiện vụ ám sát Nga hoàng Alexandr II. Dostoevsky đã hết sức xúc động vì cái tin này và cảm thấy sự đảo lộn đạo đức diễn ra ở khắp nơi, mà nạn nhân của sự đảo lộn đó là những trí thức trẻ tuổi.

Khoảng 10 năm sau khi “Tội ác và trừng phạt” ra đời, tác giả của nó lại nhận được một bức thư của một người vốn làm nghề báo, sau trở thành nhân viên ngân hàng, từng bị tù vì tội biển thủ một số

tiền công quỹ lớn. Bởi đồng lương quá eo hẹp không đủ cho cuộc sống, anh ta quyết định lấy cắp đúng ba phần trăm tiền lãi hàng năm của ngân hàng để trợ cấp cho cha mẹ, lo tương lai cho các em và những đứa con thiếu mẹ của anh ta, giúp đỡ vị hôn thê và gia đình của cô ta. Anh ta biện hộ cho hành động của mình, rằng mình làm thế để giúp đỡ những con người bị sỉ nhục và bị tổn thương mà không làm hại ai cả. Anh ta là một độc giả thân thiết của Dostoevsky, rất có thể anh ta phạm tội một phần dưới tác động của Raskolnikov, và cũng như Raskolnikov, anh ta không hối hận về tội lỗi của mình. Trả lời cho người độc giả đó, Dostoevsky đã viết: “Tôi nhìn nhận tội lỗi của anh cũng hết như chính anh tự phán xử”, nhà văn khiêm nhường cho mình cũng không tốt gì hơn anh chàng kia. Tuy nhiên, điều ông cảm thấy không thích là ở anh ta không có sự ăn năn hối cải. “Ngoài những lý lẽ và sức mạnh của hoàn cảnh còn có cái gì đó cao hơn mà trước nó mọi người đều phải cúi đầu”.

Dostoevsky cho rằng con người nếu chỉ hành động theo sự chỉ dẫn của lý trí thì sẽ rơi vào tội lỗi, đó là bài học từ “Tội ác và trừng phạt”. Đạo đức của con người, theo nhà văn, nằm ở đức tin, ở nền tảng tôn giáo. Con người nhiều tội lỗi nên không thể sống thiếu Chúa - đó là ý tưởng xuyên suốt các tác phẩm của Dostoevsky. Đối với kẻ phạm tội, linh hồn được cứu vớt nhờ sự chịu đựng đau khổ. Trong các ghi chép của mình, ông viết: “Con người phải giành được hạnh phúc, và luôn luôn giành được qua đau khổ”. Đó là “quy luật của hành tinh chúng ta” mà Dostoevsky xác lập trong “Tội ác và trừng phạt” cũng như trong các tiểu thuyết khác của ông.

Nhà đạo đức học Dostoevsky không tách khỏi nhà hiện thực chủ nghĩa Dostoevsky. Bài học đạo đức của Dostoevsky, dẫu còn nhiều điểm còn phải bàn luận tranh cãi, song vẫn gây ấn tượng là

nhờ vào sức nặng của câu chuyện về Raskolnikov. Người ta không cảm thấy những đoạn tầm thường, nhàm chán, những chỗ vụng về bởi bị cuốn hút vào không khí căng thẳng, nghiêm trọng của một tấn kịch gay cấn.

Không gian trong tiểu thuyết giúp tạo nên một không khí u ám lẻ loi: căn phòng trọ trông như cỗ quan tài “kẹp chặt tâm hồn và trí não”, quán rượu tồi tàn dưới tầng hầm, khu chợ Hàng Rơm với những căn nhà ổ chuột, căn hộ sạch sẽ tinh tươm của mục chủ hiệu cầm đồ... Mọi thứ đều được mô tả một cách tỉ mỉ, kỹ lưỡng với những chi tiết chính xác, ví dụ như chi tiết cái ly “đựng chất nước gì màu vàng vàng” mà người ta đưa Raskolnikov uống khi anh ta bị ngất ở đồn cảnh sát (vào những năm 60 thế kỷ XIX, chưa có hệ thống lọc sạch nước uống ở thủ đô Petersburg). Trong cái khung cảnh ảm đạm đó là những mảnh đời đen tối, hư hỏng, yếu hèn của những gã nát rượu, những kẻ phóng đảng, những tên giết người, những cô gái điếm. Dostoevsky là một nhà văn hết sức giàu cảm xúc, giàu nỗi xót thương con người, đồng thời cũng có một khả năng vận dụng từ ngữ tuyệt vời, cho nên những trang ông viết về những nỗi thống khổ của con người đã lay động con tim người đọc.

Các nhân vật trong “Tội ác và trừng phạt”, mỗi người đóng một vai trò của mình, góp một tiếng nói riêng của mình tạo thành một dàn “đa thanh”, nhưng đồng thời tất cả đều cùng hợp vào tuyến hành động chính: bi kịch của Raskolnikov. Nhân vật Raskolnikov được khắc họa bằng một tài năng nghệ thuật phi thường. Mỗi cử động trong cơ thể cũng như trong trí não của kẻ giết người, mỗi chi tiết, về tác động giữa những cảm xúc vật chất với trạng thái tinh thần của anh ta, cuộc vờn đuổi giữa anh ta và những người đại diện cho pháp luật - tất cả đều được mô tả sinh động đầy sức cuốn hút, và đó

cũng là ấn tượng về tác phẩm: người đọc cảm thấy mình cùng đau khổ, cùng suy nghĩ, cùng cảm xúc, cùng mê man với Raskolnikov. Nhà văn Ba Lan Stefan Jeromsky viết trong nhật ký của mình: "Hôm qua tôi đọc tập 1 "Tội ác và trừng phạt" của Dostoevsky gần như suốt đêm... Những lập luận của Raskolnikov sau khi phạm tội được viết với một sức gây ấn tượng mạnh đến nỗi sau khi tắt đèn, tôi hốt hoảng nhảy bổ vào giường và cảm thấy không thể đọc tiếp được nữa - nếu bạn thực sự nhập vào ý nghĩ của anh ta, bạn sẽ cảm thấy chính bạn trở thành kẻ cuồng loạn. Không một quyển sách nào lại làm tôi xúc động như vậy. Tâm lý ấy đã vượt ra khỏi ranh giới của những tình cảm bình thường... Thật là một trực giác thiên tài, một nghệ thuật phán đoán ý nghĩ phi thường".

Ý đồ của Dostoevsky là bênh vực những nguyên tắc đạo đức không thể bị vi phạm, là những giá trị vĩnh cửu trong đời sống tinh thần của con người. Tuy thế ông lại trình bày một cách đầy thuyết phục tư tưởng của Raskolnikov, một tư tưởng tiên báo học thuyết siêu nhân của Nietzsche, khiến người ta cảm tưởng như nhà văn đóng vai trò người bào chữa cho quan điểm của kẻ ác. Cũng có thể nhà văn phần nào cũng đồng tình với lý thuyết của Raskolnikov. Trong bản thảo ban đầu của tác phẩm, Raskolnikov, khi tranh luận với viên công tố viên về động cơ phạm tội và luật lệ đạo đức trói buộc tất cả mọi người, đã nói: "Nếu lương tâm không kết tội tôi tức là tôi đã nắm giữ được quyền lực, tôi có được sức mạnh - tiền bạc hay thế lực - và đó không phải là điều xấu. Tôi mang lại hạnh phúc. Thế mà, chỉ vì một cái rào chắn nhỏ mọn mà phải đứng lại mà ngó sang bên kia rào, thêm muốn, căm hận mà vẫn đứng đó. Đó là sự hèn hạ!". Bên rìa của đoạn văn này, Dostoevsky ghi chú: "Quý tha ma bắt nó đi! Anh ta có phần đúng đấy!" Dostoevsky thông cảm với

nhân vật, bởi khi thai nghén “Tội ác và trừng phạt”, nhà văn cũng trải qua những bức bối về tiền bạc, những khủng hoảng về tinh thần, sự hành hạ của căn bệnh động kinh

Tương tự như vậy, những lý lẽ của Raskolnikov trong cuộc đấu tranh giữa nên hay không nên thú nhận tội ác và chịu sự trừng phạt của pháp luật, cũng đã làm nảy sinh trong Dostoevsky những băn khoăn, nghi ngờ, rằng đoạn kết của bản thảo tác phẩm mà nhà văn đưa cho nhà xuất bản liệu đã phải là cái kết hợp lý chưa. Những ghi chép cho thấy sự dao động của nhà văn về điều này. Một người như Raskolnikov, với một phần bản chất là kiêu ngạo coi mình hơn người, liệu có thể tìm đến cái chết để kết thúc bi kịch của mình không? Nhân vật Svidrigailov trong tác phẩm, một kiểu ông chủ coi mình là trên hết, tự phá bỏ mọi đạo đức để buông thả vào cuộc sống phóng đãng, không từ một hành động tội ác nào để thỏa mãn dục vọng. Raskolnikov căm thù những “ông chủ” như vậy, nhưng chính anh ta cũng không khác xa họ lắm (Svidrigailov đã không ngạc nhiên khi biết về tội ác của Raskolnikov bởi hắn và anh ta “là quả dại của cùng một cánh đồng”. Hành động của Raskolnikov, nếu gạt bỏ đi cái lý thuyết về quyền giết người, thì chỉ còn lại trần trụi sự thỏa mãn chủ nghĩa cá nhân vị kỷ). Svidrigailov đã tự tử sau khi biết mình hoàn toàn không thể chinh phục được người thiếu nữ mà hắn say mê. Còn Raskolnikov? Trong các ghi chép của Dostoevsky, dưới nhan đề “Kết thúc tiểu thuyết”, nhà văn viết: “Raskolnikov tự bắn vào mình”. Tuy nhiên, cuối cùng ông đã hy sinh cái kết đó cho ý tưởng ban đầu của tiểu thuyết - ý tưởng của bản thân nhà văn nhiều hơn là của nhân vật - Raskolnikov thú nhận tội ác của mình, chấp nhận hình phạt và cuộc sống trong tù sẽ giúp anh ta hiểu ra được rằng hạnh phúc không thể đạt được bằng sự nổi loạn, mà bằng sự cam

chịu. Cam chịu là niềm an ủi, là sự cứu rỗi, là cách giải quyết chất nhị nguyên trong nhân vật, làm tiêu tan cái “ý tưởng méo mó” đã dẫn anh ta đến tội ác.

Trên thực tế, sự cứu rỗi đó chưa thể diễn ra, bản thân Dostoevsky cũng nhận thức được như vậy. Trong tù, Raskolnikov vẫn đơn độc, cao ngạo. Các bạn tù căm ghét anh ta, coi anh ta là kẻ quý tộc với lưỡi rìu giết người trên tay, là tên vô đạo. Khi chia tay với em gái, Raskolnikov hứa hẹn; “Anh sẽ cố gắng dũng cảm và trung thực suốt đời, đấu cho anh có là kẻ giết người. Có thể một khi nào đó em sẽ nghe đến tên anh... anh sẽ còn chứng minh...”. Ước muốn làm siêu nhân vẫn chưa rời bỏ nhân vật.

Ở đây, nhà hiện thực đã vượt lên trên nhà đạo đức học, tuy nhiên, Dostoevsky tin rằng mình đã đặt nhân vật vào hướng đi đúng đắn. Với cuốn sách Phúc Âm, với sự giúp đỡ của Sonya, Raskolnikov có thể phục sinh. Dẫu không phải ai cũng tán thành những quan điểm chính trị, đạo đức, tôn giáo của nhà văn, song không thể phủ nhận trong bức tranh thế giới con người tối tăm mà ông vẽ nên vẫn luôn sáng lên niềm tin vào sự phục sinh của con người. Niềm tin ấy xuyên suốt các tiểu thuyết của Dostoevsky đã khiến ông trở thành nhà văn nhân đạo chủ nghĩa, là nhà hiện thực “ở nghĩa cao nhất”.

TẤT CẢ ĐỀU LÀ SỰ THẬT

TIỂU THUYẾT “ANNA KARENINA”

L. N. TOLSTOY

1828: Sinh tại điền trang Yasnaya Polyana thuộc tỉnh Tula; thuộc dòng dõi, đại quý tộc; mất cha mẹ từ nhỏ;

1844-1847: Theo học tại Đại học Tổng hợp Kazan (không tốt nghiệp);

1847: Thừa hưởng gia tài của cha mẹ, trở thành ông chủ điền trang Yasnaya Polyana;

1851-1855: Tình nguyện phục vụ trong quân đội ở Kavkaz; tham gia cuộc chiến bảo vệ thành phố Sevastopol (trong chiến tranh Krım); bắt đầu hoạt động văn học với tiểu thuyết “Thời thơ ấu”;

1855-1859: “Những truyện Sevastopol” đăng trên “Người đương thời”; giải ngũ; trở về sống chủ yếu ở Yasnaya Polyana, mùa đông lên Petersburg hoặc Moskva; tiếp xúc với nhiều nhà hoạt động văn học thời bấy giờ (kết bạn với Turgenev, Fet,... nhưng chưa hề tiếp xúc với Dostoevsky); thử sức trên nhiều thể loại khác nhau, mọi người đã nhận thấy ở nhà văn trẻ này một thiên tài tương lai;

1857: Chuyển ra nước ngoài đầu tiên; ấn tượng về châu Âu tự sản tự do là buồn và thất vọng;

1859-1862: Bận rộn với vấn đề nông nô và việc giải phóng nông nô, quan tâm đến việc giáo dục trẻ em nông dân, mở trường học, biên soạn sách giáo khoa, xuất bản tờ tạp chí giáo dục “Yasnaya Polyana”; ra nước ngoài lần thứ hai; tiểu thuyết “Hạnh phúc gia đình”;

1862: Kết hôn với Sofya Behrs; cuộc hôn nhân nhiều hạnh phúc nhưng cũng đầy sóng gió; hoàn thành “Những người Côđắc” và “Polinushka”;

1863-1869: Viết “Chiến tranh và hòa bình”; bắt đầu xuất bản năm 1865;

1872: Lại quan tâm đến giáo dục; soạn sách học văn “Azbuk”;

1873-1877: Viết “Anna Karenina”, bắt đầu xuất bản năm 1876, đầu 1878 toàn bộ tác phẩm ra mắt bạn đọc;

1879-1883: Trải qua những khủng hoảng sâu sắc trong đời sống tinh thần; viết “Tự thú” (xuất bản năm 1884); tuyên bố từ bỏ giai cấp của mình, quyết định sống cuộc sống của người lao động; đồng thời cũng chối bỏ cả những sáng tạo nghệ thuật của mình đã tạo nên trước đó. Turgenev trên giường bệnh đã viết cho Tolstoy những lời trăng trối: “Bạn thân mến ơi! Hãy quay về với hoạt động văn học đi!”;

1886-1899: Trở về với văn chương với những cảm hứng và ý tưởng mới, quan tâm đến con người trong sự đối mặt với cái chết, đau khổ sám hối vì những tội lỗi của mình và ước muốn vươn tới sự hoàn thiện đạo đức để có thể phục sinh; các tác phẩm: “Cái chết của Ivan Ilich” (1886), “Bản xô nát Kreutzer” (1887-89), “Cha Sergey” (1896);

1889-1899: Tiểu thuyết “Phục sinh”;

1901: Bị Giáo hội Nga rút phép thông công; A. Suvorin viết trong năm này: “Chúng ta có hai Nga hoàng: Nikolai II và Lev Tolstoy... Nikolai không thể làm gì với Tolstoy được,... trong khi

Tolstoy chắc chắn làm lung lay ngai vàng của Nikolai và triều đình của ông ta”;

1901-1904: Viết “Hadzhi Murad”;

1910, ngày 28 tháng 10: Bí mật rời bỏ Yasnaya Polyana; bị cảm lạnh trên đường đi;

1910, ngày 7 tháng 11: Qua đời tại ga xép Astapovo; thi hài được đưa về an táng tại Yasnaya Polyana.

Sự hiện diện của Dostoevsky và Tolstoy trong văn học Nga là một sự độc đáo kỳ diệu. Hai nhà hiện thực thiên tài xuất hiện gần như đồng thời, nhưng thật kỳ lạ, họ chưa từng một lần trong đời tiếp xúc trực tiếp với nhau, cũng như số phận của họ thật khác biệt. Có lẽ cũng không có hai tiểu thuyết gia lớn nào lại khác nhau một cách căn bản trong quan niệm về chủ nghĩa hiện thực và trong thực tế sáng tác như Dostoevsky và Tolstoy. Mặc dù cả hai ông đều quan tâm đến triết lý của Thiên Chúa giáo, nhưng với Dostoevsky, nó là thần bí thiêng liêng, còn với Tolstoy thì hoàn toàn trần thế.

Tuy Dostoevsky và Tolstoy khác biệt nhau, song không đối kháng nhau. Họ là những người cùng thời, tiếp thu cùng một truyền thống hiện thực chủ nghĩa, bắt nguồn từ Pushkin và Gogol và đều tạo nên cái mới từ truyền thống đó.

Điều mà Tolstoy học được từ Gogol, đó là một tác phẩm hay phải được cất lên từ tâm hồn của tác giả. Tuy nhiên, Tolstoy phê phán Gogol ở thái độ không thương xót đối với các nhân vật của mình. Tolstoy cũng say mê Pushkin, song khi đọc “Người con gái viên đại úy” của Pushkin ông cho rằng “văn xuôi của Pushkin bây giờ đã cũ rồi”, rằng trong thời đại của Tolstoy “mối quan tâm đến

những chi tiết tình cảm đã thay thế cho mối quan tâm đến các hiện tượng”.

Ngoài những người thầy Nga như Pushkin, Gogol, Tolstoy còn học ở những người thầy hiện thực Anh - Pháp như Dickens, Stendal,... Tolstoy là một bộ nhớ kỳ diệu, thu nhận vô số kể những kiến thức văn chương của những người đi trước, song bản chất nghệ thuật ở ông cũng hết sức độc đáo: tất cả những gì ông vay mượn đều được biến hóa hoàn toàn, và trở thành cái của riêng ông. Tolstoy đã mở rộng và làm phong phú truyền thống hiện thực chủ nghĩa trong những sáng tác của mình, tạo nên những tác phẩm mà không ai vượt qua nổi. Tolstoy là “tập đại thành” của văn chương hiện thực thế kỷ XIX.

Có lẽ không có một tiểu thuyết gia nào lại nhận thức hiện thực xung quanh mình một cách sâu sắc, và thông qua trí tuệ và cảm xúc hấp thụ hiện thực đó một cách toàn vẹn được như Tolstoy. Khác với Dostoevsky tiếp nhận thế giới “như nó được phản ánh trong tư tưởng” của mình, Tolstoy tiếp nhận trực tiếp thế giới hiện thực. Những bức tranh mà Tolstoy đưa ra luôn tươi mới, sống động bởi đó chính là cuộc sống rất đời thường mà nhà văn, với “ngàn cái nhìn” đã nhìn thấy rõ hơn, sâu hơn độc giả của ông. Tolstoy là một trong những nhà văn mà cuộc đời thực của chính ông và những người xung quanh ông được đưa vào nhiều nhất trong tác phẩm, trở thành nguyên mẫu cho nhiều nhân vật, nhiều tình tiết của các tác phẩm. Tolstoy có thói quen viết nhật ký, ông viết nhật ký hầu như liên tục trong suốt cuộc đời, và có thể hiểu tại sao nhật ký của Tolstoy được coi là cầu nối giữa cuộc đời của chính nhà văn với những sáng tác của ông. Không chỉ một số nhân vật của Tolstoy xuất hiện như những bản sao của những con người có thực, mà hơn nữa họ còn

có mặt từ tác phẩm này sang tác phẩm khác. Ví dụ như bà nội Gorchakova của nhà văn sau khi được miêu tả trong “Thời thơ ấu”, lại xuất hiện trong “Chiến tranh và hòa bình” qua nhân vật Bá tước phu nhân Rostova. Người cô của nhà văn, Tante Toinette, được nhận ra trong nhân vật Sonya trong “Chiến tranh và hòa bình”. Mặc dù Tolstoy mất mẹ từ nhỏ, ông vẫn hình dung ra bà trong Công tước tiểu thư Marya. Trong “Anna Karenina”, cái chết của người anh Levin được mô tả đúng như cái chết của chính anh nhà văn - Dimitri, những chi tiết về tình yêu và cuộc hôn nhân của Levin với Kitty thì được lấy từ chính cuộc hôn nhân của nhà văn với Sofya Behrs; người em vợ nhà văn Tanya để lại nhiều dấu vết trong nhân vật Natasha Rostova trong “Chiến tranh và hòa bình”, những rắc rối trong quan hệ tình cảm của cô với anh trai nhà văn Sergey thì lại được mượn để mô tả một số những trục trặc trong cuộc hôn nhân giữa Levin và Kitty trong “Anna Karenina”. Ngay cả nhiều tên nhân vật trong các tác phẩm của Tolstoy cũng gợi nhớ đến những tên có thực của những người quanh nhà văn: từ họ ngoại của nhà văn Volkonsky mà có tên Bolkonsky, cũng như thế từ dòng họ có thật Trubetskoy mà thành Drubetskoy trong “Chiến tranh và hòa bình”, từ dòng họ Obolensky mà thành Oblonsky, từ tên Lev của nhà văn mà thành Levin trong “Anna Karenina”... Một trong những nguyên mẫu của Tolstoy là chính Tolstoy: có thể thấy bóng dáng nhà văn trong những nhân vật tiêu biểu của ông như Pierre, Levin, Nekhlyudov... Những con người của thế giới hiện thực trở thành những con người của thế giới nghệ thuật. Đó là những âm vang, những tiếng vọng, là những cây cầu nối thế giới tưởng tượng của Tolstoy với thế giới mà ông đang sống: từng sự vật, từng con người đều tìm thấy sự phản chiếu của mình trong thế giới sáng tạo của Tolstoy. Tolstoy là người

yêu mến sự thật, ông như người đi tìm kho báu trong thế giới hiện thực xung quanh ông. Những nhân vật của ông là có thực, nhưng chính ông là người đã tìm ra họ, cũng như ông đã tìm ra chính ông trong các sáng tác nghệ thuật của mình.

Tolstoy là nhà văn hết sức coi trọng sự tỉ mỉ, cẩn thận. Ông chú ý đến từng chi tiết nhỏ nhất của các nhân vật ông tạo nên. Người ta nhớ đến môi trên hơi ngấn của công tước phu nhân nhỏ bé Lisa, đến đôi tai dài của Karenin, đến cái mũi ửng của Nga hoàng Alexandr I. Turgenev đã từng phải bức mình với những tỉ mỉ của Tolstoy, cho rằng ông “muốn làm cho người đọc tin rằng ông đã biết hết thấy mọi thứ nên sa vào những cái tủn mủn như vậy, nhưng trái lại là ông không biết gì ngoài những cái tủn mủn đó”. Tuy nhiên cũng có những người ủng hộ Tolstoy, cho rằng đó là phương pháp “đem chi tiết để làm cho người đọc thấy được cái tổng thể y như trong thực tế”. Con người nhiều khi hay nhìn thấy cái chi tiết trước khi đi đến cái tổng thể, khái quát.

Người ta từng nói đến đôi mắt quan sát của nhà văn. Turgenev cho rằng Tolstoy quan sát con người và sự vật “giống như con chim hay con thú”. Ai gặp ông dù chỉ một lần cũng có ấn tượng về cái nhìn của Tolstoy. Bunin nói ông có “đôi mắt chó sói làm mọi người sợ bởi sự kỳ lạ của chúng: chúng không có vẻ tấn công mà thận trọng như mắt của giống thú hoang dã”. Người ta còn ví đôi mắt của Tolstoy giống như mắt của những loài côn trùng bao gồm hàng trăm ngàn mắt cộng lại và có thể nhìn thấy những gì mà mắt người thường không thể thấy được.

M. Gorky đã nói đến “ngàn cái nhìn của Tolstoy”. Sự thực, đó là cảm giác của những người khi gặp Tolstoy và bắt gặp cái nhìn của nhà văn, hay là chính ấn tượng về những gì ông đã viết ra đã gây

cho người ta cảm giác đó? Có lẽ là cả hai. Tolstoy có cái nhìn sâu thẳm vào con người để khám phá những bí ẩn trong đó.

Sự nghiệp tiểu thuyết của Tolstoy khởi đầu với bộ ba “Thời thơ ấu” (1852), “Thời niên thiếu” (1854) và “Thời tuổi trẻ” (1857). Trong bộ ba tiểu thuyết này, lần đầu tiên vấn đề hình thành tính cách con người được đặt ra trong văn học Nga. Trong bài báo “Thời thơ ấu và Thời niên thiếu. Tác phẩm của bá tước L. N. Tolstoy”, nhà phê bình Chernyshevsky đã chỉ ra hai đặc điểm cơ bản trong tài năng của Tolstoy là “sự hiểu biết sâu sắc những vận động bí ẩn của đời sống tâm lý và sự trong sáng hồn nhiên của tình cảm đạo đức”. Nhận định của Chernyshevsky được đưa ra vào năm 1856, khi Tolstoy mới 28 tuổi, nhưng nó đúng cho cả sự nghiệp sáng tác của nhà văn.

Cũng thời gian này Tolstoy viết những tác phẩm với khuôn khổ nhỏ về đề tài chiến tranh (voyennye rasskazy) mà tiêu biểu là “Những truyện Sevastopol”. Đó không chỉ đơn thuần là “báo cáo tường thuật” những gì nhà văn đã nhìn thấy và trải nghiệm trong cuộc chiến tranh Crưm, mà còn là rất nhiều triết lý về xã hội và con người, về chiến tranh và số phận của nước Nga, nhân dân Nga. Hiện thực chiến tranh hiện ra trong các tác phẩm này không phải là các bức tranh chiến trận, mà chủ yếu là những trạng thái tâm lý của các nhân vật - những người lính trực tiếp tham chiến. Ở cuối truyện “Sevastopol tháng năm” (truyện thứ hai trong “Những truyện Sevastopol”), Tolstoy viết về nhân vật của mình - đó cũng là tín hiệu của Tolstoy trong cả cuộc đời sáng tác: “Nhân vật chính trong truyện của tôi, nhân vật mà tôi yêu mến với tất cả sức mạnh tâm hồn, mà tôi cố gắng dựng lại trong tất cả vẻ đẹp của nó, nhân vật luôn luôn đã, đang và sẽ đẹp - đó là sự thật”.

“Những truyện Sevastopol” có thể xem như bước chuẩn bị cho “Chiến tranh và hòa bình” mà Tolstoy khởi công viết vào năm 1863. Ban đầu, Tolstoy có ý đồ viết một tiểu thuyết về một người Tháng Chạp. Sau khi cuộc khởi nghĩa 14 tháng Chạp 1825 thất bại, những người tham gia hoặc bị xử tử, hoặc bị đi đày khổ sai. Cuối thập niên 50, Nga hoàng Alexandr II đã ra lệnh ân xá cho những người Tháng Chạp còn sống sót nơi lưu đày. Tolstoy muốn xây dựng hình tượng một người quý tộc tham gia phong trào Tháng Chạp, bị đi đày và sau đó trở về lại với gia đình.

Tuy nhiên, để nói về những người Tháng Chạp, Tolstoy đã phải quan tâm đến những sự kiện liên quan đến cuộc chiến tranh năm 1812 của người Nga chống lại sự xâm lược của quân đội Napoléon, bởi cuộc chiến tranh này đã tạo nên một lực bầy quan trọng cho những phong trào chống đối chính quyền Nga hoàng ở nước Nga. Trong số những anh hùng của chiến tranh 1812, nhiều người sau đó tham gia khởi nghĩa tháng Chạp. Sự quan tâm đến những biến cố chiến tranh đã kéo nhà văn về thời kỳ xa hơn nữa, thời kỳ nước Nga bắt đầu tham chiến với quân đội Napoléon trong liên minh với nước Áo năm 1805.

Và như thế, bộ tiểu thuyết mà Tolstoy định viết không chỉ còn là câu chuyện về những người Tháng Chạp nữa, mà trở thành câu chuyện nước Nga của một thời đại lịch sử gần một phần tư thế kỷ với những biến cố lớn lao có ý nghĩa quyết định đối với vận mệnh của mỗi cá nhân và của cả dân tộc. Với “Chiến tranh và hòa bình”, nhà văn đã bắn khoan khi xác định thể loại, bởi ông nhận thức quy mô to lớn của tác phẩm không thể chỉ bó vào trong một thể loại thông thường nào: “đó không phải là tiểu thuyết, cũng không phải là một trường ca, càng không phải là một biên niên sử. “Chiến tranh và

hòa bình” là cái mà tác giả muốn và có khả năng thể hiện trong hình thức mà nó được thể hiện”. Ngày nay người ta vẫn xếp tác phẩm này vào danh sách các tiểu thuyết vĩ đại của thế giới, nhưng đồng thời còn gọi nó là một thiên sử thi anh hùng ca, một trường ca triết học.

Mặc dù luôn được xem là tác phẩm có tầm cỡ nhỏ hơn so với “Chiến tranh và hòa bình”, tương tự như “Odys-sey” đằng sau “Iliad”, nhưng chính “Anna Karenina”, tác phẩm chủ yếu của Tolstoy những năm 70, mới thực sự là cuốn tiểu thuyết đích thực. “Chiến tranh và hòa bình” là “cuốn sách về quá khứ”, trong đó mối quan tâm chủ yếu của nhà văn là khám phá đời sống lịch sử của dân tộc, trong khi đó “Anna Karenina” là một “tiểu thuyết lấy từ cuộc sống đương đại”, trong đó “lịch sử tâm hồn con người” được mở ra thông qua tình yêu và hôn nhân. Tolstoy đã gọi “Anna Karenina” là “tiểu thuyết”. Từ tiểu thuyết trong tiếng Nga (roman) có nhiều nghĩa. Nó còn có thể chỉ chuyện tình yêu đôi lứa. Nhân vật Kitty trong tác phẩm đã dùng từ tiểu thuyết với nghĩa này. Trong cuộc trò chuyện, lần đầu tiên với Anna, Kitty tò mò về cuộc hôn nhân của nàng với Karenin: “Nhưng làm sao mà chị ấy đã trải qua điều đó nhỉ? Sao mà mình muốn biết tất cả thiên tiểu thuyết của chị ấy quá”, cô nghĩ thầm và nhớ lại hình dáng không lấy gì làm thơ mộng của Alexey Alexandrovich, chồng của Anna" (I,20).

Như vậy, khi xác định “Anna Karenina” là tiểu thuyết, bản thân Tolstoy ý thức quy mô của tác phẩm không phải to lớn, đồ sộ như “Chiến tranh và hòa bình”, chủ đề hạn hẹp hơn, nhưng không kém phần quan trọng. Với “Chiến tranh và hòa bình”, điều nhà văn quan tâm hơn cả là số phận và hạnh phúc của dân tộc, còn với “Anna Karenina” là số phận và hạnh phúc của cá nhân. Tuy nhiên, số phận

và hạnh phúc cá nhân không thể tách khỏi số phận và hạnh phúc của dân tộc, câu chuyện về gia đình còn là câu chuyện về các vấn đề xã hội. Thêm vào đó, với chủ đề gia đình, và tình yêu cá nhân, Tolstoy có điều kiện để phát huy khả năng khám phá thế giới tâm hồn, mà nhà phê bình Chernyshevsky từng nhận ra nơi ông ngay từ thời kỳ đầu: diễn biến tâm lý con người, những quy luật của nó, “biện chứng tâm hồn” được nhà văn mô tả trong “Anna Karenina” đầy đủ, toàn vẹn hơn so với “Chiến tranh và hòa bình”.

Dự định sẽ viết một tiểu thuyết liên quan đến một người phụ nữ thượng lưu làm lạc, sa ngã được Tolstoy nhắc đến lần đầu từ năm 1870, thế nhưng mãi đến năm 1873, ông mới bắt đầu vào tác phẩm. Một năm sau, khi những chương đầu đã chuẩn bị được đưa in, Tolstoy bỗng cảm thấy chán ghét công việc sáng tác này, và quay sang các hoạt động giáo dục. (Tolstoy quan tâm đến hoạt động giáo dục từ cuối những năm 50. Những năm 1859 - 1862, ông lập trường học dành cho trẻ em nông dân ở Yasnaya Polyana và xuất bản tạp chí giáo dục “Yasnaya Polyana”. Năm 1872, nhà văn lại quay trở lại với hoạt động giáo dục này, biên soạn sách học vần “Azbuki”). Nhà văn nói với bạn: “Tôi không thể dứt mình khỏi những sinh linh đang sống để lo lắng về những thứ tưởng tượng”.

“Anna Karenina” được viết vào thời gian Tolstoy đang vượt qua hàng loạt những khủng hoảng cá nhân. Đầu những năm 1870 gia đình ông chịu 3 cái tang. Bản thân ông lúc bấy giờ cũng đã bước qua tuổi trung niên và có nhiều biến đổi trong ý thức, tư tưởng lẫn trong thể chất con người. Những thông tin từ thư từ và nhật ký của ông cho biết ông cảm thấy việc viết tác phẩm rất vất vả, cảm thấy công việc không thú vị, khó có thể đi đến kết thúc được, và tác phẩm sẽ chán ngắt. Tất cả những điều này chứng minh rằng ông đang viết

một cái gì đó đi ngược lại với niềm tin, với ý thức của ông. Khoảng thời gian đó, Tolstoy trong bức thư gửi cho Strakhov đã nói về “Anna Karenina”, rằng nó không thể được đưa vào nghệ thuật mà không phá hủy nghệ thuật.

Từ lâu, Tolstoy quan tâm đến “ý tưởng về gia đình”. Nhà văn tin rằng “nòi giống loài người phát triển thông qua gia đình”, song đồng thời cũng không thể không nhận thấy sự tan rã của gia đình khi mất đi sự an bình hòa hợp. Trong quan niệm đạo đức của Tolstoy, vấn đề vai trò của người phụ nữ phải được giải quyết một cách đơn giản, theo những giáo huấn truyền thống: vị trí của người phụ nữ là trong gia đình để thực hiện thiên chức làm vợ, làm mẹ. Ở tiểu thuyết “Chiến tranh và hòa bình”, mặc dù mối quan tâm chủ yếu của nhà văn là “ý tưởng về nhân dân”, nhưng “ý tưởng về gia đình” cũng đã được ông phần nào thể hiện thông qua cuộc hôn nhân của Pierre và Natasha. Nhân vật Natasha trước khi lấy chồng là một cô gái nhỏ nhắn linh hoạt, thích làm đẹp, thích hát, nhưng từ khi trở thành vợ của Pierre đã trở thành “một con mái khỏe mạnh và mắn con”, nàng không quan tâm đến vấn đề nữ quyền và tự đặt mình vào vị trí kẻ nô lệ của chồng con. Đó chính là hình ảnh lý tưởng theo quan niệm của Tolstoy về người phụ nữ.

Tiểu thuyết “Anna Karenina” là sự tiếp tục triển khai “ý tưởng về gia đình” của Tolstoy. Ban đầu nhà văn đặt tên cho tác phẩm là “Hai đám cưới” (“Dva braka” - Hai cuộc hôn nhân). Tiểu thuyết được xây dựng trên sự phát triển song song của hai tuyến quan hệ tình yêu và hôn nhân: một là “Levin - Kitty” và hai là “Vronsky - Karenin - Anna”. Chuyện tình Levin - Kitty chiếm phần lớn tiểu thuyết. Đó là mô hình hoàn chỉnh hơn về cuộc hôn nhân lý tưởng mà ông đã phác họa phần nào trong “Chiến tranh và hòa bình”. Nhiều quan điểm triết

lý của Tolstoy được thể hiện thông qua nhân vật Levin, nhiều chi tiết trong tình yêu và cuộc hôn nhân của chính bản thân nhà văn với vợ được đưa vào chuyện tình Levin - Kitty.

Câu chuyện Vronsky - Anna là cái mới mẻ chưa từng có trong các sáng tác trước của nhà văn. Anna và những khát vọng có tính nổi loạn mà nàng là hiện thân là một sự bùng nổ trong thế giới vốn bình lặng của Tolstoy. Chuyện tình Anna với Vronsky đi ngược lại quan niệm đạo đức của nhà văn, nhưng đồng thời lại là một sự thật mà ông không thể cưỡng lại được. Sự hấp dẫn và tính thuyết phục của Anna trong toàn bộ tiểu thuyết đã khiến cho nhân vật này trở thành trung tâm tác phẩm, mặc dù phần viết về Anna - Vronsky ít hơn phần viết về Levin - Kitty, và có lẽ chính vì vậy mà nhà văn đã thay đổi tên tác phẩm thành “Anna Karenina”.

Tolstoy luôn rất chú ý đến việc mở đầu tác phẩm như thế nào. “Anna Karenina” mở đầu bằng một câu châm ngôn: “Mọi gia đình hạnh phúc đều giống nhau, còn mỗi gia đình bất hạnh lại bất hạnh theo cách riêng”. Vốn Tolstoy định lấy câu châm ngôn đó làm đề từ cho phần thứ nhất: đó là một cái mở đầu mang tính triết lý, nằm ngoài văn bản tác phẩm, giúp đưa ra một chuẩn mực để đánh giá các sự kiện và các nhân vật. Tuy nhiên, về sau câu châm ngôn lại được nhà văn đặt vào cùng văn bản, và trở thành cái mở đầu mang tính sự kiện: nó báo trước những biến cố diễn ra trong các gia đình làm họ trở nên hạnh phúc hay bất hạnh, và đó là những biến cố khách quan, nằm ngoài sự kiểm soát của tác giả.

Anna Karenina là nhân vật trung tâm của tiểu thuyết. Tiểu thuyết Nga thế kỷ XIX vốn có truyền thống xây dựng những hình tượng người phụ nữ lý tưởng. Natasha của Tolstoy trong “Chiến tranh và Hòa bình” cũng không nằm ngoài truyền thống đó. Tuy

nhiên, nhân vật Anna thì lại khác, đó là một cái hết sức mới mẻ, đối với tiểu thuyết Nga nói chung và đối với Tolstoy nói riêng. Anna không phải là nhân vật lý tưởng mà là một nhân vật bi kịch (vốn là “ưu thế” của các nhân vật nam). Bi kịch của Anna cũng không giống với của một số nhân vật tiểu thuyết khác như Onegin, Bazarov hay Raskolnikov: đó không phải là bi kịch mở, mà là một bi kịch khép kín, có mở đầu và kết thúc xác định.

Nó bắt đầu khi Anna đến ga Moskva trên chuyến xe lửa từ Petersburg, lúc nàng sợ hãi nghe về cái chết của người công nhân bị đầu xe lửa cán như một điềm chẳng lành, và kết thúc bằng việc nàng lao xuống dưới bánh xe lửa chấm dứt cuộc đời đau khổ của mình. Nàng là nạn nhân yếu ớt của một số phận đã được báo trước trong lời đề từ của tiểu thuyết: “Việc báo thù thuộc về ta, và ta sẽ đền bù lại”.

Anna đến Moskva để hòa giải cho vợ chồng người anh trai, nhưng chính từ chuyến đi này mà sự bình an trong cuộc sống của nàng với chồng đã tan vỡ. Chồng Anna, Alexey Karenin, lớn hơn nàng nhiều tuổi, là một con người có tâm hồn khô khan cần cỗi, tính nết giả dối, ưa sĩ diện, lối sống tẻ nhạt. Nàng lấy Karenin do sự sắp đặt của người cô ham tiền của, địa vị, bởi vậy tám năm sống với chồng, nàng kính trọng chồng nhưng không hề có tình yêu, mọi tình cảm nàng dồn cho đứa con trai. Sự xuất hiện của Vronsky, tình cảm nồng nhiệt của chàng đã đánh thức những khao khát yêu đương trong Anna, và nàng đã ngã gục trước mối tình tội lỗi.

Anna là một con người có sinh lực dồi dào. Sinh lực ấy hiện ra trên cơ thể, trên nét mặt. Đó là cái cuốn hút Vronsky ngay từ cái nhìn đầu tiên: “Qua cái nhìn ngắn ngủi, Vronsky nhận thấy vẻ sôi nổi ngấm ngấm phảng phất trên mặt nàng, lúc xuất hiện trong cặp mắt

long lanh, khi ở nụ cười thoáng nở trên cặp môi tươi mát. Có thể nói toàn thân nàng trào lên một sức sống dào dạt, dù muốn hay không, vẫn bộc lộ qua ánh mắt hoặc miệng cười. Những lúc nàng cố tình giấu kín không để cái ánh lửa ấy ngời lên trong ánh mắt thì nó lại xuất hiện trong nét cười kín đáo, ngoài ý muốn của nàng”. Vẻ đẹp của Anna là một vẻ đẹp đầy đặn, khoẻ mạnh, sung mãn. Natasha trong “Chiến tranh và hòa bình” (sau khi lấy chồng), Katyusha trong “Phục sinh” cũng được mô tả với vẻ đẹp như vậy. Đó là một vẻ đẹp phụ nữ rất Nga, mà một con người cũng đầy sinh lực, đầy ham mê đối cuộc sống như Tolstoy không thể không bị cuốn hút.

Với tình cảm không tránh khỏi đối với nhân vật của mình, Tolstoy đã mô tả Anna như nạn nhân vừa của thói đạo đức giả trong giới quý tộc thượng lưu, vừa của những cảm xúc mãnh liệt, những đam mê say đắm xuất phát từ cái thể chất đầy sinh lực của chính bản thân nàng. Nếu Anna chỉ trở thành tình nhân của một chàng sĩ quan tuần tú, giàu có và có tương lai xán lạn như Vronsky, xã hội thượng lưu không phê phán nàng. Mẹ của Vronsky thậm chí còn cho rằng con trai bà cần phải có những mối quan hệ bất chính với những người phụ nữ quý phái như Anna, như một sự điểm tô hoàn chỉnh hơn cả cho một chàng thanh niên xuất sắc trong giới thượng lưu. Có lẽ chỉ có một người có thể bị thương tổn là người chồng của nàng, song chuyện đó vốn cũng đã được chấp nhận. Cái chính là phải giữ gìn vẻ bề ngoài, chỉ cần nàng biết dè dặt kín đáo, và biết cách làm cho cuộc tình ấy phù hợp với cung cách của giới thượng lưu.

Tuy nhiên, Anna không phải là người đàn bà ngoại tình bình thường. Tình yêu của nàng dành cho Vronsky là một tình cảm sâu sắc và dài lâu, vì nó nàng sẵn sàng phá bỏ mọi thông lệ, hy sinh sự bình an của mình, từ bỏ ngôi nhà của chồng, thậm chí từ bỏ cả đứa

con trai mà nàng yêu quý để công khai tình trạng ngoại tình của mình. Anna đã tự đẩy mình ra khỏi xã hội thượng lưu, nơi trước kia nàng được ái mộ, chỉ bởi vì nàng đã dám vượt qua khỏi luật lệ đạo đức giả dối của nó để sống với những tình cảm chân thật của mình. Những đau khổ của Anna bắt đầu không phải từ khi nàng quyết định bỏ rơi chồng, mà từ khi nàng bị sỉ nhục giữa những người bạn thượng lưu. Có thể thấy thái độ vừa phê phán nhưng cũng hết sức cảm thông của Tolstoy khi xây dựng chân dung Anna.

Tình yêu của Anna đến không phải bất ngờ, đó là cả một quá trình phát triển từ những cảm xúc mà Anna ban đầu chỉ cho là sự tán tỉnh vô hại cho đến khi chúng biến thành niềm đam mê không thể cưỡng lại được, quá trình đó phù hợp với những nét tính cách của nàng mà tác giả đã đưa ra từ đầu tác phẩm. Cũng như trong “Chiến tranh và hòa bình”, việc mô tả quá trình phát triển tâm lý luôn được bổ sung những chi tiết tỉ mỉ, tinh tế đi trước hành động và tiên báo những biến động tình cảm trong nhân vật. Biểu hiện rõ rệt đầu tiên của những tình cảm giữa Anna với Vronsky được nhận thấy qua cái nhìn của Kitty trong buổi vũ hội ở Moskva: “Nhưng khi nhảy điệu đối diện cuối cùng với một chàng trai chán phèo không sao từ chối được, cô bỗng thấy mình đối diện với Anna và Vronsky. Từ lúc bắt đầu nhảy, cô chưa gặp lại Anna, và cô bỗng thấy mặt nàng hoàn toàn đổi khác một lần nữa. Cô nhận ra trên nét mặt nàng những dấu hiệu phấn khởi rất quen thuộc với cô: phấn khởi của thành công. Cô thấy Anna đang say sưa trước sự ngưỡng mộ nàng đã gây nên. Kitty đã từng trải qua thứ tình cảm đó, biết những triệu chứng của nó và nhìn thấy triệu chứng ấy trên nét mặt Anna: cô bắt gặp cái ánh mắt chói ngời và lung linh, nụ cười sung sướng và đắc thắng trên đôi môi bất giác run rẩy, vẻ duyên dáng chính xác và nhẹ nhàng

trong mọi cử động. "Ai vậy? - cô tự hỏi. - tất cả hay chỉ một người?" (...) "Không, không phải sự ngưỡng mộ của đám đông đã làm chị ấy say sưa, mà là của một người thôi. Ai vậy? Có thể nào lại chính là CHÀNG?". Mỗi lần chàng nói với Anna, mắt nàng lại sáng lên và nụ cười rạng rỡ hé nở trên cặp môi đầy đặn. Nàng gắng che dấu nỗi vui mừng, nhưng bất chấp ý nàng, nó vẫn nở bừng trên mặt. "Nhưng còn chàng?" Kitty nhìn chàng và bỗng hãi hùng. Điều cô nhìn thấy trên mặt Anna phản chiếu lại trên mặt Vronsky rõ ràng như trong gương".

Anna mơ hồ nhận ra tình cảm mới mẻ của mình, sợ hãi trốn chạy nó. Trên chuyến tàu trở về Petersburg, Anna cương quyết chối từ Vronsky, khi chàng đi theo nàng để thổ lộ tình cảm. Thái độ thì dứt khoát, rõ ràng, song trong thâm tâm lại là cả một sự bối rối, căng thẳng, xốn xang. Khi gặp chồng ra đón ở ga, nàng lần đầu tiên nhận ra đôi tai quá to của chồng, và một cảm xúc chán chường thất vọng đã bao phủ lấy nàng. Trở về với cuộc sống của một người vợ, Anna lại cảm thấy mình vụng về không có gì đáng chê trách, coi lời tỏ tình trên tàu của Vronsky như "một câu tầm bậy" mà một người phụ nữ thượng lưu như nàng lúc nào cũng có thể gặp. Nàng vẫn tự nhủ chồng mình là một con người ưu tú, thẳng thắn, tốt bụng, phật ý khi nhớ đến cái nhìn của Vronsky xoáy vào Karenin khi ở ngoài ga: "Anh ta có quyền gì mà nhìn chằm chằm vào chồng mình như thế?". Mọi chuyện diễn ra hết sức bình thường, tuy nhiên khi bước vào phòng ngủ với chồng, khuôn mặt nàng "đã mất cái vẻ phấn khởi toát ra từ đôi mắt và nụ cười khi ở Moskva, giờ đây ánh lửa đó như đã tắt trong nàng hay ẩn kín ở tận nơi nào xa xăm".

Hạt giống tình yêu đã được gieo, song mối tình của Anna có thể không thành hình, nếu như Vronsky ngay từ đầu không yêu

nàng một cách chân thành và mãnh liệt như thế. Chàng như muốn phủ phục trước nàng trong buổi vũ hội, chàng theo nàng trên chuyến tàu về Peters-burg để được có mặt bất cứ nơi nào có nàng, trở thành “cái bóng” của nàng những nơi nàng lui tới ở Petersburg. Sự quan tâm bất tận đó của Vronsky đã nuôi dưỡng cái hạt, làm nó dần dần nảy mầm và vươn lên. Nhưng Anna chỉ quý ngã trước sức cảm dỗ của ái tình sau khi trái tim nàng đã thực sự khép kín với người chồng chỉ quan tâm đến thanh danh của bản thân mà chưa bao giờ thực sự yêu nàng. “Muộn quá rồi, bây giờ thì muộn quá rồi” - Anna đã thăm thốt lên khi nằm bên chồng, nghe tiếng ngáy đều đều bình thản của ông ta và nghĩ đến tình yêu của Vronsky.

Diễn tiến phát triển tình yêu của Anna với Vronsky được nhà văn mô tả từ tốn và hợp lý, nhất quán với tính cách của nàng. Diễn tiến quá trình tan vỡ của mối tình đó cũng vậy, mở ra dần dần. Những cơn ghen tuông của Anna thật vô lý nhưng lại hoàn toàn có thể hiểu được, chúng càng làm trầm trọng mối bất hòa giữa nàng và Vronsky. Ngay cả khi họ làm lành với nhau sau những cuộc ghen tuông giận hờn, những chi tiết nhỏ nhặt nhà văn đưa ra cũng cho thấy dấu hiệu quan hệ của họ là vô hy vọng. Khi Anna hứa sẽ viết thư cho chồng xin ly dị và quyết đi theo Vronsky đến Moskva để không phải phân ly với chàng, Vronsky mỉm cười âu yếm đáp lại rằng cũng không mong muốn gì hơn là không phải xa nàng, thì lúc đó “chính cái nhìn lạnh lùng, hằn học của con người bị hành tội đến phát cáu lại long lên trong mắt chàng”. Tolstoy chú ý đến chi tiết Anna uống cà phê: “Nàng nhấc tách lên, ngón tay út choãi ra và đưa tách lên miệng. Uống được vùi ngুম, nàng ngược mắt nhìn và qua vẻ mặt chàng, nàng hiểu rõ rằng từ bàn tay, cử chỉ của mình cho đến âm thanh đôi môi nàng phát ra đều làm cho chàng ghê tởm”.

Có những đánh giá cho rằng Vronsky không xứng với vai trò của người có thể tạo dựng một ấn tượng mạnh mẽ như thế đối với một phụ nữ như Anna. Tình cảm của chàng với Anna là chân thành và mãnh liệt, nhưng chàng không đủ khả năng để dứt bỏ khỏi thế giới của những định kiến. Một con người giàu ý chí, biết kiềm chế, có một nội lực mạnh mẽ, Vronsky có thể cưới ngựa tuyệt đẹp, có thể nói năng thông minh và biết lặng im khi cần thiết, có thể tháo vát điều hành công việc điền trang, rất có năng khiếu hội họa... Chàng có thể vì Anna mà từ bỏ công danh, song chàng không thể vượt qua nỗi sợ hãi sự phán xét của xã hội: chàng dắt Anna đi đường vòng để tránh cái nhìn của những phụ nữ đi ngược chiều trên đường, chàng thuê khách sạn nhưng không dám ở cùng một phòng với Anna và con gái, chàng không dám xuất hiện cùng Anna trong rạp hát. Thêm vào đó, chàng cũng sợ sự ràng buộc với Anna làm mất đi sự “tự do”, “độc lập đàn ông” của chàng. Vronsky, xét cho cùng cũng không khác lắm những người đàn ông khác trong giới của chàng: chàng giống Karenin ở chỗ luôn quan tâm sao cho vẻ bề ngoài luôn nghiêm chỉnh; chàng cũng gợi nhớ đến Stiva Oblonsky, anh trai Anna, một người chồng, người cha của năm đứa con nhưng lúc nào cũng cảm thấy mình là người độc thân vô tâm. Vronsky rõ ràng không thể là con người có thể thỏa mãn khát vọng yêu đương của Anna.

Tuy nhiên, Anna vẫn yêu Vronsky, hy sinh tất cả vì tình yêu với chàng - đó là một thực tế vẫn thường xảy ra trong đời sống. Tình yêu vốn không thể phân tích lý giải theo lý trí được.

Trong những chuyện tình nổi tiếng trong văn học thế giới, có thể thấy tình yêu giữa các nhân vật thường được bộc lộ bằng lời nói. Điều này không xảy ra với “Anna Karenina”. Tình yêu sâu sắc,

mãnh liệt giữa hai con người đã trưởng thành như Anna và Vronsky là một điều kỳ bí, mở ra một cách thâm kín. Có thể thấy rõ sự cuốn hút về thể xác cũng như tác động về đạo đức, nhưng những lời nói yêu đương nồng cháy giữa họ thì rất hiếm hoi. Dường như họ tác động đến nhau kiểu “thần giao cách cảm” trong khi trò chuyện những đề tài hoàn toàn vô thưởng vô phạt, hoặc họ nói với nhau bằng những ám chỉ, ẩn ý, nhiều hơn là những lời tuyên bố trực tiếp về tình yêu.

Tuy không kỳ vĩ như “Chiến tranh và hòa bình”, nhưng trong “Anna Karenina” vẫn có một số lượng nhân vật rất lớn, các tuyến nhân vật đan chéo nhau, mỗi người một số phận, với những diễn biến tâm lý rất phong phú, đa dạng. Cá thể hóa những nhân vật vốn rất đông đúc trong tiểu thuyết là một trong những đặc điểm nghệ thuật tiểu thuyết của Tolstoy. Tolstoy tạo nên trong “Anna Karenina” ấn tượng, rằng các nhân vật dường như tự kể lại câu chuyện đời mình mà không có bàn tay sắp xếp của tác giả. Nhiều người đã trách Tolstoy quá tàn nhẫn với Anna khi để nàng phải lao đầu vào xe lửa ở cuối tác phẩm. Nhà văn đã trả lời: “Pushkin có lần nói với các bạn: ‘Các bạn nghĩ sao về điều đã xảy đến với Tatyana của tôi [nhân vật trong “Evgeny Onegin”]? Cô ấy ra đi và lấy chồng! Tôi không bao giờ nghĩ cô ấy sẽ như thế!’. Với Anna Karenina của tôi cũng vậy; sự thực, các nhân vật nam và nữ của tôi có khuynh hướng hành động hoàn toàn khác với điều tôi mong muốn”.

Tình tiết Vronsky tự sát sau khi gặp chồng Anna, lúc nàng suýt chết khi sinh đứa con của chàng, cũng được nhà văn nói đến trong một bức thư: “Chương viết về việc Vronsky nhận trách nhiệm của mình sau cuộc trò chuyện đã được viết xong từ lâu. Tôi bắt đầu sửa chữa nó, và xuất hiện ý nghĩ hoàn toàn bất ngờ đối với tôi,

nhưng rất chắc chắn, rằng Vronsky sẽ tự bắn vào mình. Rồi sau đó tôi cảm thấy rằng điều đó bắt buộc phải tiếp diễn như thế”.

Nếu như Anna chết sau khi sinh con, thì có lẽ sẽ có cái kết cục phù hợp với nguyện vọng đạo đức của Tolstoy: bên giường bệnh của Anna, trong giây phút quyết định thiêng liêng khi cái chết đang dần đến với người phụ nữ thân yêu, người chồng khô khan khó tính hòa giải với người tình của nàng. Karenin tha thứ và Vronsky xúc động nhận ra lỗi lầm mà chàng đã gây nên. Dostoevsky chắc sẽ giải quyết như thế, bởi đối với nhà văn này, cảnh tuyệt vời nhất trong tiểu thuyết là cảnh hai kẻ thù không đội trời chung trở thành anh em, bạn bè khi đứng trước cái chết (Chẳng hạn trường hợp Myshkin và Rogozhin bên cái chết của nàng Nastasia Filippovna ở cuối tiểu thuyết “Chàng Ngốc”). Bản thân Tolstoy cũng đã giải quyết như thế đối với nhân vật Andrey trong “Chiến tranh và hòa bình” (Khi Andrey bị trọng thương, cảm thấy cái chết lại gần, chàng đã không còn cảm thấy thù hận với kẻ tình địch của mình là Anatole và đã tha thứ cho người yêu là Natasha).

Tuy nhiên, với “Anna Karenina”, Tolstoy hiểu rằng trong cuộc sống không thể xoa dịu, hòa giải những tình cảm mãnh liệt của con người theo cách đó. Và vì thế, Karenin lại trở về với công việc khô khan của mình với đôi tai to vẫn vểnh lên như trước, Vronsky nhanh chóng quên đi cảm giác hối hận, nhục nhã. Và đặc biệt là Anna, người đã hy sinh quá nhiều cho tình yêu của mình, nàng không còn có thể từ bỏ nó để quay về với chồng được nữa. Cánh cửa cuộc sống gia đình trước kia đã đóng lại, và nàng, với niềm kiêu hãnh của mình, không thể cho phép mình gõ cửa xin vào.

Vì sao Anna, một người đã vượt qua cái chết để đến với tình yêu, lại phải tìm đến cái chết cũng chính vì tình yêu đó?

Bi kịch của Anna là bi kịch của lòng vị kỷ. Chính nàng đã nhìn ra nó: “Tình yêu của ta ngày càng trở nên say đắm và vị kỷ”. Nhà tâm lý học Tolstoy đã chỉ ra mâu thuẫn rất biện chứng của tâm hồn con người: một tình yêu mãnh liệt có thể biến thành lòng thù hận, khi người đang yêu chỉ dồn mọi tâm lực trí lực vào bản thân mình, không còn thấy được gì có to lớn hơn, đáng giá hơn ngoài tình yêu. Trong nỗi đau khổ ghen tuông vì Vronsky, Anna trở nên xa lạ với mọi sự sống xung quanh nàng. Khi con người xa lạ với cuộc sống sẽ dễ dàng rơi vào bàn tay của cái ác (Raskolnikov của Dostoevsky cũng rơi vào tình trạng này, tuy ở trong một hoàn cảnh hoàn toàn khác). Anna quyết định trả thù Vronsky, trả thù thái độ lạnh lùng của chàng bằng chính cái chết của mình: “Ta sẽ trừng phạt anh ta và sẽ thoát khỏi mọi người, thoát khỏi bản thân ta”. Khoảnh khắc sắp nhảy vào gầm xe lửa, cuộc sống chợt hiện về níu kéo nàng: “Nàng chợt có cảm giác giống như trước khi gieo mình xuống nước và làm dấu thánh giá. Cũ chỉ quen thuộc đó khiến những kỷ niệm thời thơ ấu và tuổi thanh xuân ùa vào tâm hồn như một đợt sóng trào. Thốt nhiên lớp bóng tối mà nàng thấy phủ lên tất cả bỗng tan đi trong khoảnh khắc, cuộc sống hiện lên trước mắt với tất cả những niềm vui sướng đã qua”. Nhưng sức mạnh của cái ác - niềm ham muốn chết đã chế ngự, đã xô nàng vào gầm xe, khi nàng đã chợt nhận ra và kinh sợ về điều mình đang làm, muốn lùi lại thì không còn kịp nữa.

Tolstoy là nhà văn hay viết về cái chết. Ông không chỉ viết về nó từ con mắt của người còn sống, mà còn cả từ con mắt của người chết. Có thể nói không gì khó khăn và mạo hiểm hơn đối với nhà văn khi phải đặt mình vào vị trí của người đang sắp đi vào cõi chết và mô tả những khoảnh khắc cuối cùng của cuộc đời người đó. Tolstoy đã làm điều đó trong “Chiến tranh và hòa bình”, trong “Anna

Karenina”, trong “Cái chết của Ivan Ilich”,... Andrey trong “Chiến tranh và hòa bình” cảm thấy cái chết từ ngoài xô vào hai cánh cửa mà chàng không thể nào chống giữ nổi, Ivan Ilich trong “Cái chết của Ivan Ilich” thấy mình bị kéo vào một hố đen, còn với Anna, khi đã lao vào tàu, “nàng muốn đứng dậy và nhảy lùi về sau, nhưng một khối đồ sộ và rắn chắc đã đập vào đầu và xô nàng nằm ngửa ra”. Các nhân vật đều chống cự với cái chết, mệt mỏi, đau đớn, hay sợ hãi, song khi cái chết đã thực sự đến, thì dường như luôn là sự giải thoát, sự thức tỉnh - thức tỉnh ở một thế giới khác. Andrey cảm thấy thoát khỏi sức mạnh từ trước trói buộc chàng, và một cảm giác lâng lâng từ đây không rời chàng nữa. Với Ivan Ilich cơn đau và nỗi sợ chết giày vò ông suốt thời gian bệnh tật đã biến mất, “thay thế cho cái chết là ánh sáng”. Anna tuy không phải đối mặt với cái chết trong thời gian dài như Andrey và Ivan Ilich, cái chết của nàng chỉ là khoảnh khắc, nhưng trong khoảnh khắc ngắn ngủi đó, nàng cũng đã thấy “luồng ánh sáng đã soi cho nàng thấy rõ cuốn sách cuộc đời với bao nhiêu lo âu, phản phúc và đau khổ, lúc này càng bùng lên chói lọi hơn, rọi chiếu vào mọi vật bấy lâu nay vẫn chìm trong bóng tối...”

Không một ai đang sống có thể kiểm chứng được những gì Tolstoy mô tả có đúng sự thực không, nhưng những trang viết về cái chết của Anna, cũng như về các nhân vật khác luôn hấp dẫn và gây xúc động, khiến người đọc cảm giác đó chính là sự thực. Và ánh sáng của sự giải thoát, sự thức tỉnh ở những giây phút cuối cùng làm người ta tin rằng chết chưa phải là hết.

Mặc dù Tolstoy vốn không ưa dùng phép ẩn dụ như một sự trang điểm cho phong cách của mình, nhưng kết cấu tiểu thuyết “Anna Karenina” vẫn mang tính ẩn dụ một cách tự nhiên, thể hiện ở

sự song hành hai chuyện tình, một bất hạnh và một hạnh phúc. Ở đầu tác phẩm, các nhân vật mơ hồ cảm thấy mình rơi vào tình cảnh lằng lặc và trốn chạy: Kitty từ chối lời cầu hôn của Levin vì hy vọng ở Vronsky, còn Vronsky lại chạy theo Anna. Anna rời Moskva trong bão tuyết, trên con tàu mà nàng không hiểu đang chạy tới hay chạy lui, nàng muốn thoát khỏi sự cám dỗ (dẫu còn rất mơ hồ) để trở lại cuộc sống bình yên trước đó. Levin cũng chạy trốn về điền trang của mình, mong muốn gạt bỏ ước mơ về gia đình và tình yêu để tìm sự thanh thản.

Tuy nhiên, sau đó mọi sự trở nên rõ ràng: không nhân vật nào trốn chạy được. Anna không cưỡng nổi tình yêu với Vronsky, còn Levin không thể quên ước mơ của mình. Anna vẫn sống với chồng và đi lại với Vronsky, có con với chàng, còn Levin vẫn ở điền trang một mình, dồn tâm sức vào công việc đồng áng, nhưng hiểu rằng mình không thể hạnh phúc nếu thiếu Kitty.

Cuối cùng thì các nhân vật đã quyết định lựa chọn con đường của mình: khi Anna rời bỏ chồng con để theo Vronsky ra nước ngoài sống là khi Levin cưới Kitty và đưa vợ về điền trang. Hai con đường đều vang tiếng gọi của tình yêu, nhưng một bên là tội lỗi và đau khổ, một bên là đạo đức và hạnh phúc. Điền trang của Levin mang tên Pokrovskoye gợi đến sự che chở, bảo bọc (pokrov nghĩa là lớp che phủ, bao bọc), trong khi điền trang nơi Vronsky mang Anna về sống sau khi từ nước ngoài trở về mang tên Vozdvizhenskoye để chỉ cái gì đó đang được dựng lên, nhưng vì thế mà gây cảm giác không bình ổn, chắc chắn. Anna và Levin đi trên hai con đường song hành, song dẫn đến hai kết cục khác nhau, đó cũng là hai sự kiện quan trọng và đầy tính biểu trưng: cái chết của Anna kết thúc cuộc đời bi kịch của nàng và sự ra đời của con trai Levin khởi đầu hạnh phúc

của chàng. Cũng như Anna, Levin là người đi tìm hạnh phúc trong tình yêu, nhưng tình yêu của Anna hoàn toàn trần thế, còn Levin ngoài tình yêu trần thế còn khao khát tình yêu lớn hơn. Bởi vậy cái chết của Anna đã khép lại bi kịch của nàng, song Levin, dẫu đã có Kitty và con trai, thì vẫn mãi băn khoăn kiếm tìm giải pháp để làm cho cuộc sống của riêng mình và cuộc sống xã hội nói chung trở nên tốt đẹp hơn. Một con người như Levin không dễ dàng thỏa mãn với cuộc sống và với chính mình. Đó cũng là một hiện thực mà Tolstoy hiểu rõ hơn cả, Levin và câu chuyện về chàng là một phần cuộc đời của nhà văn, những kiếm tìm của chàng cũng là những kiếm tìm của chính ông. Trong tác phẩm “Tự thú” viết sau “Anna Karenina” một thời gian ngắn (1880), có thể thấy bản thân Tolstoy và cuộc sống của ông ở Yasnaya Polyana rất gần gũi với hình tượng Levin - sự căm ghét thói đạo đức giả của giới quý tộc thượng lưu và giới quan chức triều đình, tình yêu đối với cuộc sống của người lao động, niềm khát khao tìm ra chân lý, vươn tới cuộc sống tinh thần thánh thiện. Trong phần cuối của tác phẩm, Levin bày tỏ thái độ phê phán chính quyền Nga hoàng đã đẩy những người dân Nga vô tội vào cuộc chiến tranh với Thổ Nhĩ Kỳ - đó cũng là quan điểm của chính Tolstoy về vấn đề này.

Những băn khoăn kiếm tìm của Levin diễn ra suốt tác phẩm, và cùng với diễn biến tâm lý - đạo đức của Anna, diễn biến tư tưởng của Levin cũng nằm trong phạm vi lịch sử tâm hồn con người mà Tolstoy nghiên cứu, khám phá. “Tất cả cho bản thân mình” - bi kịch của Anna nằm ở đó, còn “tất cả cho mọi người” là nền tảng câu chuyện của Levin. Đối với Tolstoy, vấn đề “cho bản thân” và “cho mọi người” phải giải quyết đồng thời, hai vấn đề đó không những chỉ tồn tại song hành trong con người, mà còn luôn tác động qua lại,

thâm nhập lẫn nhau. Bởi vậy, câu chuyện của Anna và câu chuyện của Levin, tuy phát triển độc lập, nhưng vẫn có mối liên kết chặt chẽ với nhau. Tolstoy rất tự hào về kết cấu tác phẩm, nơi sự kết nối được làm khéo đến độ không thể nhận ra. Nhà văn viết: “Sự kết nối không phải ở cốt truyện và ở những mối quen biết giữa các nhân vật, mà là ở mối quan hệ bên trong”. Mối quan hệ bên trong đó là “quy luật của cái thiện” và “sức mạnh của cái ác”. Những khái niệm trừu tượng đó được thể hiện trong vô số những tình cảnh, những trạng thái, những tính cách, tạo nên một sự thống nhất, hài hòa cho tiểu thuyết. Và mặc dù bi kịch của Anna là bi kịch khép kín, song cái kết của tiểu thuyết “Anna Karenina” vẫn là một cái kết mở: Anna chết đi, mối tình của nàng với Vronsky đã kết thúc, nhưng sự sống vẫn còn đó và tình yêu vẫn còn đó. Chương cuối của tiểu thuyết không phải là chương của Anna, mà là của Levin với cái kết đầy lạc quan: Levin khám phá ra tình yêu của mình đối với đứa con trai nhỏ mới ra đời; tình yêu đó khiến chàng thức tỉnh, hiểu rằng cuộc sống của bản thân chàng và của tất cả xung quanh chàng vẫn sẽ tiếp diễn với mọi vui sướng, khổ đau như trước, nhưng nó đối với chàng “từ nay không còn trống rỗng, vô nghĩa nữa”, bởi vì chàng “đã thấy được một ý nghĩa hiển nhiên và có thể đưa vào làm cho cuộc sống trọn vẹn: ý nghĩa của điều thiện”.

Những cái kết có tính chất mở đầy lạc quan như vậy làm cho tiểu thuyết của Tolstoy luôn tự nhiên, sống động và trong sáng đến kỳ diệu. Và đó cũng là đặc điểm chủ yếu của chủ nghĩa hiện thực trong sáng tác Tolstoy.

LỜI KẾT

Với đề tài “Tiểu thuyết hiện thực Nga thế kỷ XIX”, chúng tôi muốn giới thiệu khái quát sự phát triển của tiểu thuyết hiện thực Nga từ lúc hình thành cho đến khi đạt tới đỉnh (1830 -1880), thông qua việc tìm hiểu một số tác phẩm tiêu biểu nhất của những tiểu thuyết gia tiêu biểu nhất. “Evgeny Onegin” của Pushkin, “Nhân vật của thời đại chúng ta” của Lermontov, “Những linh hồn chết” của Gogol là những khởi đầu, tạo dựng nền tảng cho tiểu thuyết hiện thực Nga, khẳng định vị trí hàng đầu của thể loại này trong văn học Nga. Turgenev với “Cha và con” đánh dấu cuộc chuyển giao giữa thời kỳ “cổ điển” với thời kỳ thịnh vượng của tiểu thuyết hiện thực. Tolstoy và Dostoevsky là hai đỉnh, sự nghiệp tiểu thuyết của họ rất lớn, nhưng của mỗi ông, chúng tôi chỉ chọn một tác phẩm tiêu biểu. Với Dostoevsky, chúng tôi chọn “Tội ác và trừng phạt” (mặc dù những tiểu thuyết khác, đặc biệt là “Anh em nhà Karamazov” đều là những kiệt tác), bởi “Tội ác và trừng phạt” có thể coi là tác phẩm nổi tiếng nhất, trong đó thể hiện những đặc điểm tiêu biểu của tiểu thuyết Dostoevsky nói riêng, đồng thời cũng phản ánh những đặc điểm của tiểu thuyết hiện thực Nga những năm 60 nói chung. Với Tolstoy, mặc dù “Chiến tranh và hòa bình” hết sức vĩ đại, song “Anna Karenina” mới là tiểu thuyết “đích thực”; hơn nữa nó còn là tác phẩm viết về cuộc sống đương đại, trong đó có thể thấy nhiều vấn đề mà tiểu thuyết những năm 70 quan tâm.

Hơn năm thập kỷ, một thời gian hết sức ngắn ngủi so với cả chiều dài nhiều thế kỷ của lịch sử văn học Nga. Thomas Mann nhận xét: “Sự thực, tất cả những nghệ sĩ vĩ đại ấy bước vào thế giới này gần như đồng thời, cứ như họ dắt tay nhau bước vào và đi cùng

đường với nhau trong nhiều năm dài”. Gogol từng đọc “Những linh hồn chết” cho Pushkin nghe; Lermontov là người đương thời với Gogol; Turgenev chỉ nhỏ hơn Lermontov bốn tuổi, chỉ hơn Dostoevsky ba tuổi, hơn Tolstoy mười tuổi. Trong một khoảng thời gian ngắn, họ đã tạo nên cả một thời đại lớn, bởi vậy tác phẩm của họ là nơi cô đúc những đặc điểm, những thành tựu của cả thế kỷ. Tìm hiểu lịch sử của cả thế kỷ qua những tác phẩm - những điểm mốc lớn như vậy, theo chúng tôi, cũng là một cách làm có ý nghĩa và hiệu quả.

Chủ nghĩa hiện thực khi mới xuất hiện ở châu Âu, với những sáng tác của các nhà văn tiêu biểu như Flaubert, Maupassant,... thường được xem như đối trọng của chủ nghĩa lãng mạn ở một phía, và của chủ nghĩa tự nhiên ở một phía khác, với tiêu chí nghệ thuật là sự phản ánh hiện thực xã hội. Điều này dễ dẫn đến quan niệm hẹp hòi về chủ nghĩa hiện thực. Việc nghiên cứu tiểu thuyết hiện thực Nga thế kỷ XIX có thể giúp hiểu về chủ nghĩa hiện thực một cách phong phú, sâu sắc và toàn diện hơn. Những khảo sát cụ thể các tiểu thuyết Nga tiêu biểu cho thấy chủ nghĩa hiện thực Nga kế thừa rất nhiều điểm tích cực của chủ nghĩa lãng mạn, đồng thời cũng mở rộng biên giới của nó với những trường phái văn học nghệ thuật khác. Dĩ nhiên, việc phản ánh hiện thực xã hội đương thời vẫn là cái quan trọng nhất đối với các nhà văn Nga, nhưng từ Pushkin, Lermontov, Gogol đến Tolstoy, Dostoevsky, cũng như Chekhov, Korolenko, Gorky, và các nhà văn thế kỷ XX sau này, tất cả họ đều quan niệm về phản ánh hiện thực một cách rộng rãi, đa dạng, đồng thời rất chú trọng đến hiện thực tính cách, hiện thực tâm hồn con người, đến việc khám phá chân lý bên trong con người bên cạnh việc khám phá chân lý của cuộc sống bên ngoài xã hội; và họ cũng

đã tìm tòi những hình thức nghệ thuật để thực hiện những khám phá đó. Các tiểu thuyết Nga mỗi tác phẩm mỗi khác, các nhà văn mỗi người mỗi phong cách riêng. Tất cả đều phát xuất từ truyền thống Pushkin, nhưng không hề có sự mô phỏng: Lermontov khác Pushkin, Gogol khác Lermontov, Turgenev cũng rất độc đáo. Dostoevsky và Tolstoy đứng cạnh nhau nhưng “mỗi người một vẻ mười phân vẹn mười”, nếu không nói là đối lập. Chỉ có một chỗ chung nhất giữa họ: tất cả đều quan tâm đến vận mệnh nước Nga, đến các vấn đề xã hội thời đại, đồng thời tất cả đều là những nhà nhân văn lớn, những nhà tư tưởng lớn.

Chính những đặc điểm đó đã khiến văn học Nga nhanh chóng tác động đến văn học thế giới. Cả những người “dị ứng” với chủ nghĩa hiện thực cũng không thể không ca tụng văn học Nga, bởi văn học Nga khoáng đạt, sâu sắc, không chật hẹp. Có người đã nói đến thuật ngữ “chủ nghĩa hiện thực không bờ bến”. Có lẽ trong ý nghĩa nào đó cũng có thể dùng thuật ngữ này cho chủ nghĩa hiện thực Nga: nó mở rộng tiếp nhận các xu hướng khác ngay cả trong thời kỳ hiện thực thịnh vượng nhất.

Đó là di sản quý báu mà văn học Nga góp vào cho thế giới. Dẫu cho các tiểu thuyết hiện thực Nga đã ra đời cách nay hàng thế kỷ rưỡi và hơn thế nữa, song chúng luôn luôn trẻ, bởi vẫn có thể phát hiện rất nhiều bài học nghệ thuật từ đó.

Văn học Nga từ lâu đã được tiếp nhận rộng rãi ở Việt Nam, và những thành tựu của tiểu thuyết hiện thực Nga có không ít ảnh hưởng đến sự hình thành và phát triển của tiểu thuyết Việt Nam hiện đại. Thông qua các ngôn ngữ khác như Pháp, Trung Quốc, ngay từ những thập niên đầu thế kỷ XX, nhiều nhà văn Việt Nam đã có dịp tiếp xúc với các tiểu thuyết gia Nga, đặc biệt là Tolstoy và

Dostoevsky. Tác phẩm của họ đã “dội lửa lên tâm trí” (lời của Nguyễn Tuân) người đọc bởi sự đậm đà chất hiện thực cuộc sống, bởi sự sâu sắc của những tư tưởng, và thực sự đã trở thành những tấm gương cho các nhà văn. Việt Nam “soi vào ngẫm nghĩ trong khi xác định đường đi của mình” (Nguyễn Đình Thi). Tiểu thuyết Nga từng để lại dấu ấn khá rõ nét trong sáng tác của một số nhà văn Việt Nam. Từ sau Cách mạng tháng Tám, cùng với việc giới thiệu văn học Nga một cách có hệ thống hơn, thì việc tiếp nhận, học hỏi những kinh nghiệm của tiểu thuyết hiện thực Nga đối với các nhà văn Việt Nam càng thường xuyên hơn và toàn diện hơn, cả trên phương diện tư tưởng lẫn nghệ thuật. Thậm chí khi đã bước sang thế kỷ XXI, trong điều kiện xã hội mới mẻ, hiện đại, tiến bộ, nhưng cũng không kém phần phức tạp so với những thế kỷ trước, thì các nhà văn của chúng ta cũng vẫn có thể tìm thấy nhiều điều lý giải có tính “tiên tri” từ những trang tiểu thuyết Nga thế kỷ XIX. Nghiên cứu những tác động của tiểu thuyết hiện thực Nga đối với sự phát triển của tiểu thuyết Việt Nam hiện đại là một đề tài thú vị và hữu ích đáng quan tâm. Nghiên cứu của chúng tôi mới chỉ dừng lại ở phạm vi văn học sử Nga, nhưng cũng có thể gợi mở đến những vấn đề của văn học so sánh.

Đó là ý nghĩa khoa học mà chúng tôi hy vọng công trình này có thể mang lại. Ngoài ra, chúng tôi cũng mong rằng có thể góp thêm một phần tư liệu phục vụ cho việc giảng dạy và học tập văn học Nga ở trường đại học.

TÀI LIỆU THAM KHẢO CHÍNH

A. TÁC PHẨM:

I. Pushkin A. S.:

1. Đoàn người Zigan, (Hoàng Yến dịch), trong cuốn: A.Pushkin, Tuyển tập tác phẩm, NXB Văn học - Trung tâm văn hóa và ngôn ngữ Đông Tây, 1999.
2. Evgheni Oneghin, (Thái Bá Tân dịch), trong bộ sách trên.
3. Evgeny Onegin, “Sovetsakya Rossia”, Moskva, 1983. (Tiếng Nga)
4. Stygany, v: Pushkin A. S. Sobranie sochinenii v 10 tomakh, tom IV, Izdatelstvo “Pravda”, Moskva, 1981. (Tiếng Nga)

II. Lermontov M. Yu.:

1. Demon, trong cuốn: Lermontov M. Yu., Sobarnie sochinenii v 4 tomakh, tom II, Izdatelstvo “Khudozhestvennoy literatury”, Moskva, 1958. (Tiếng Nga)
2. Geroy nashego vremeni. Stikhotvorenia, “Veselka”, Kiev, 1987. (Tiếng Nga)
3. Một anh hùng thời đại, (Anh Trúc dịch), NXB Văn học, Hà Nội, 2000.

III. Gogol N. V.:

1. Bức chân dung (tuyển tập truyện ngắn gồm các truyện: Bức chân dung, Đại lộ Nevsky, Cái mũi, Chiếc áo khoác, Nhật ký người điên), NXB Văn học, Hà Nội 1993.

2. Myortvye dushi, Izdatelstvo “Khudozhestvennaya literatura”, Moskva, 1978.(Tiếng Nga)

3. Những linh hồn chết, (Hoàng Thiếu Sơn dịch), NXB Văn học, Hà Nội, 2001.

IV. Turgenev I. S.:

1. Đêm trước. Cha và con, NXB Cầu vồng, Moskva, 1985.

2. Một tổ quý tộc, (Trương Thị Tĩnh dịch), NXB Văn học, Hà Nội, 2000.

3. Otsy i deti, Izdatelstvo “Detskaya literatura”, 1980. (Tiếng Nga)

4. Smoke, Fathers and Sons. On the Eve. Rudin, trong cuốn The Borzoi Turgenev, New York, 1950. (Tiếng Anh)

V. Dostoevsky F. M.:

1. Anh em nhà Karamazov, (Vũ Đình Lưu dịch), NXB Nguồn Sáng, Sài Gòn, 1972.

2. Bút ký dưới hầm (Thạch Chương dịch), Những đêm trắng, Cô gái nhu mì (Phạm Mạnh Hùng dịch), NXB Hội Nhà Văn, 1999.

3. Lũ người quỷ ám (Nguyễn Ngọc Minh dịch), NXB Văn học, 2000.

4. Tội ác và trừng phạt (Cao Xuân Hạo dịch), NXB Văn học, 1982.

5. Prestuplenie i nakazanie, “Kartya Moldovenyaske”, Kishinev, 1984. (Tiếng Nga)

VI. Tolstoy L.N.:

1. Anna Karenina, Izdatelstvo “Khudozhestvennoy literatury”, Moskva, 1981.(Tiếng Nga)

2. Anna Karênina, (Nhị Ca, Dương Tường dịch), NXB Văn học-NXB Long An, 1988.

3. Chiến tranh và hòa bình (Nguyễn Hiến Lê dịch), NXB Lá Bối, Sài Gòn, 1969.

4. Phục sinh (Phùng Uông, Nguyễn Nam, Ngọc Ân, Mộc Nghĩa dịch), NXB Văn học-NXB Mũi Cà Mau, 1993.

5. Truyện chọn lọc (Nguyễn Hải Hà, Thúy Toàn dịch), NXB Cầu vồng, Moskva, 1986.

B. SÁCH NGHIÊN CỨU, PHÊ BÌNH, TIỂU SỬ:

I. Tiếng Việt:

1. Bôgôlốpski, Ivan Tuốcghênhép, (Mai Hương và Bích Thư dịch), NXB cầu vồng, Moskva, 1986.

2. Đỗ Hồng Chung, Nguyễn Kim Đính, Nguyễn Hải Hà, Hoàng Ngọc Hiến, Nguyễn Trường Lịch, Huy Liên, Lịch sử văn học Nga, NXB Giáo dục, Hà Nội, 1999.

3. Nguyễn Hiến Lê, Gogol, NXB Văn Nghệ TP.HCM, 2000.

4. Nguyễn Hiến Lê, Tourguéniev, NXB Văn Nghệ TP.HCM, 2000.

5. Phạm Thị Phương, vấn đề tiếp nhận Dostoevsky tại Việt Nam, Luận án tiến sĩ Ngữ văn, Viện KHXH TP.HCM, 2001

II. Tiếng Nga:

1. Dobrolyubov N. A., Izbrannye stati, Gosizdatelstvo Detskoy Literatury, Moskva, 1948.

2. Kuleshov V. I. Istoria russkoy literatury X-XX veka, "Russky yazyk", Moskva, 1989.

3. Kuleshov V. I. Istoria russkoy literatury XIX veka, "Akademichesky proekt", Moskva, 2004.

4. Odinson V. G., Khudozhestvennaya sistemnost russkogo klassicheskogo romana, Nauka, Novosibirsk, 1976.

5. Petrov S. M. (Chủ biên), Istoria russkoy literatury XIX veka, t.1, Prosveshchenie, Moskva, 1970.

6. Petrov S. M. (Chủ biên), Istoria russkoy literatury XIX veka, t.2, Prosveshchenie, Moskva, 1962.

7. Pospelov G. N., Istoria russkoy literatury. Epokha rastsveta kriticheskogo realizma (40-60 godov XIX veka), Moskovsky Universitet, Moskva, 1958.

8. Tamarchenko D.E. Iz istorii russkogo klassicheskogo romana, Izdatelstvo AN SSSR, 1961.

III. Tiếng Anh:

1. Bayley J., Pushkin - A Comparative Commentary, Cambridge at University Press, 1971.

2. Bayley J., Tolstoy and the Novel, The University of Chicago Press, 1988.

3. Baring M., Landmarks in Russian Literature, Methuen & Co Ltd., London, 1910.

4. Berdyaev N., Dostoevsky, New York, 1957.

5. Gifford H., The Novel in Russia, Hutchinson University Press, London, 1964.

6. Hemmings F.W. J and others, *The Age of Real-ism*, The Harvester Press. Sussex Humanities Press, New Jersey, 1978.

7. Mirsky D. S. *A History of Russian Literature (From Its Beginning to 1900)*, Vintage Russian Library, New York, 1958.

8. Reeve F. D. *The Russian Novel*, McGraw-Hill Book Company, New York, Toronto, London, 1966.

9. Simmons E. J. *Introduction to Russian Real-ism*, Indiana University Press, 1965.

10. Terras V. *A History of Russian Literature*, Yale University Press, New Haven and London, 1991.

11. Terras V. *Handbook of Russian Literature*, Yale University Press, New Haven and London, 1991.

12. Troyat H., *Divided Soul. The Life of Gogol* (Translated from French by Nancy Amphoux), Minerva Press, New York, 1975.

13. Troyat H., *Pushkin* (Translated from French by Nancy Amphoux), Doubleday & Company, Inc., New York, 1970.

14. Troyat H. *Turgenev* (Translated from the French by Nancy Amphoux), Allison & Busby book, 1980.

15. Wasiolek E. *Dostoevsky's Major Fiction*, The M.I.T. Press, 1964.

16. Wasiolek E. *Tolstoy's Major Fiction*, The Uni-versity of Chicago Press, 1978.

17. Worrall N. *Nikolai Gogol and Ivan Turgenev*, Grove Press Inc., New York, 1983.

18. Yarmolinsky A., Dostoevsky. His Life and Art, Grove Press Inc., New York, 1957.

MỤC LỤC

Vài nét khái quát về chủ nghĩa hiện thực trong văn học Nga và tiểu thuyết hiện thực Nga thế kỷ XIX

Khởi đầu của mọi sự khởi đầu (tiểu thuyết bằng thơ “Evgeny Onegin” của A.S.Pushkin)

Lịch sử một tâm hồn con người (tiểu thuyết “Nhân vật của thời đại chúng ta” của M.Yu.Lermontov)

Cả nước Nga hiện ra trong đó (tiểu thuyết “Những linh hồn chết” của N.V. Gogol)

Ngày thực sự đã đến (tiểu thuyết “Cha và con” của I.S.Turgenev)

Chủ nghĩa hiện thực ở nghĩa cao nhất (tiểu thuyết “Tội ác và trừng phạt” của F.M.Dostoevsky)

Tất cả là sự thật (tiểu thuyết “Anna Karenina” của L.N.Tolstoy)

Lời kết

Tài liệu tham khảo chính

---//---

TIỂU THUYẾT
HIỆN THỰC NGÀ THẾ KỶ XIX

TRẦN THỊ PHƯƠNG PHƯƠNG

NHÀ XUẤT BẢN KHOA HỌC XÃ HỘI
& HỘI NGHIÊN CỨU VÀ GIẢNG DẠY VĂN HỌC TP.HCM
CÙNG CÔNG TY VĂN HÓA PHƯƠNG NAM
PHỐI HỢP THỰC HIỆN

TỔNG PHÁT HÀNH

Công ty Văn hóa Phương Nam

940 Đường Ba tháng Hai, Phường 15, Quận 11, TP.HCM

ĐT: (08) 8663447 - 8663448 - Fax; (08) 8663449

Table of Contents

TIỂU THUYẾT HIỆN THỰC NGÀ THẾ KỶ XIX	
VÀI NÉT KHÁI QUÁT VỀ CHỦ NGHĨA HIỆN THỰC	
TRONG VĂN HỌC NGÀ VÀ TIỂU THUYẾT HIỆN THỰC	
NGÀ THẾ KỶ XIX	
KHỞI ĐẦU CỦA MỌI SỰ KHỞI ĐẦU	
LỊCH SỬ MỘT TÂM HỒN CON NGƯỜI	
CẢ NƯỚC NGÀ HIỆN RA TRONG ĐÓ	
NGÀY THỰC SỰ ĐÃ TỚI	
CHỦ NGHĨA HIỆN THỰC Ở NGHĨA CAO NHẤT	
TẤT CẢ ĐỀU LÀ SỰ THẬT	
LỜI KẾT	
TÀI LIỆU THAM KHẢO CHÍNH	
MỤC LỤC	