

**ĐẠI HỌC QUỐC GIA HÀ NỘI
TRƯỜNG ĐẠI HỌC KHOA HỌC XÃ HỘI VÀ NHÂN VĂN**

-----o0o-----

ĐẶNG THU HƯƠNG

**CÁC MÔ HÌNH TƯỢNG TRƯNG
TRONG VĂN XUÔI IVAN BUNIN**

LUẬN VĂN THẠC SĨ VĂN HỌC

HÀ NỘI, 2008

**ĐẠI HỌC QUỐC GIA HÀ NỘI
TRƯỜNG ĐẠI HỌC KHOA HỌC XÃ HỘI VÀ NHÂN VĂN**

-----o0o-----

ĐẶNG THU HƯƠNG

**CÁC MÔ HÌNH TƯỢNG TRƯNG
TRONG VĂN XUÔI IVAN BUNIN**

CHUYÊN NGÀNH : VĂN HỌC NƯỚC NGOÀI

MÃ SỐ : 60 22 30

LUẬN VĂN THẠC SĨ VĂN HỌC

NGƯỜI HƯỚNG DẪN KHOA HỌC

PGS.TS PHẠM GIA LÂM

HÀ NỘI, 2008

MỤC LỤC

MỞ ĐẦU	3
NỘI DUNG	13
CHƯƠNG 1. LOẠI HÌNH VÀ CHỨC NĂNG CỦA CÁC MÔ HÌNH TƯỢNG TRƯNG TRONG VĂN XUÔI I.BUNIN	13
1.1. Những chi tiết tượng trưng.....	13
1.2. Những hình thức và biện pháp thể hiện cái tượng trưng	16
1.3. Tiểu kết.....	19
CHƯƠNG 2. CÁC CẤP ĐỘ TƯỢNG TRƯNG TRONG VĂN XUÔI I.BUNIN	20
2.1. Các mô hình tượng trưng và phương thức tạo lập	20
2.2. Hệ thống các hình tượng tượng trưng	22
2.2.1. Nhân vật – những tượng đài bằng ngôn ngữ.....	22
2.2.1.1. Người phụ nữ Nga – hình ảnh quen thuộc và nổi bật nhất trong truyện ngắn Bunin	24
2.2.1.2. Hình tượng “con người nhỏ bé” – bước tiếp nối truyền thống văn học Nga cổ điển.....	30
2.2.1.3. Tầng lớp quý tộc nhỏ sa sút – những trải nghiệm xót xa.....	34
2.2.2. Những bức tranh phong cảnh – một nước Nga thu nhỏ.....	36
2.2.2.1. Những vùng quê trù phú chỉ còn trong ký ức	36
2.2.2.2. Sự tiêu điều xơ xác – hiện thân của những cái đang vĩnh viễn mất đi không bao giờ trở lại	39
2.2.3. Mô típ – những mật mã ngôn từ.....	41
2.2.3.1. Mô típ “ánh sáng” và những biến thể	44

2.2.3.2. Mô típ “sự sống và cái chết”	48
2.2.3.3. Mô típ “con đường”, “bến tàu”, “nhà ga”	55
2.2.3.4. Mô típ “vô tận”	59
2.2.3.5. Mô típ “những môi tình bất chợt”	60
2.2.3.6. Mô típ “cuộc gặp gỡ định mệnh”	64
2.3. Tiểu kết.....	65
CHƯƠNG 3. BẢN CHẤT VÀ NGUỒN GỐC CÁC MÔ HÌNH TƯỢNG TRƯNG TRONG VĂN XUÔI I.BUNIN.....	66
3.1. Đặc trưng nghệ thuật của tượng trưng tôn giáo và folklore.....	66
3.2. Tính chất hiện thực của tượng trưng trong văn xuôi I.Bunin	72
3.3. Tiểu kết.....	77
KẾT LUẬN	78
PHỤ LỤC	80
DANH MỤC TÀI LIỆU THAM KHẢO.....	87

I. PHẦN MỞ ĐẦU

1. Lý do chọn đề tài

Ivan Alekseyevich Bunin (1870 – 1953) sinh ra trong một gia đình quý tộc sa sút tại miền quê tĩnh lặng của tỉnh Orlov thuộc vùng Trung Nga. Sự nghiệp văn chương của ông bắt đầu từ khá sớm. Năm 1891, ông in tập thơ đầu tay *Những bài thơ*; năm 1897 ông xuất bản tập truyện ngắn đầu tiên *Nơi cuối trời và các truyện ngắn khác* viết về sự suy tàn của giới quý tộc, cuộc sống cơ cực của người nông dân Nga và ngay lập tức gây được sự chú ý của giới phê bình văn học. Năm 1909, Bunin được bầu làm Viện sĩ danh dự Viện Hàn lâm Khoa học Nga. Năm 1910 ông xuất bản thiên truyện *Làng quê*, một bức tranh chân thực về cuộc sống nông thôn Nga và với tác phẩm này, tên tuổi của Bunin đã thực sự được khẳng định.

Loạt truyện ngắn trong tập *Những lối đi dưới hàng cây tắm tối* được sáng tác vào thời gian ông lưu vong tại Pháp. Khi đó ông đã ngoài 60 tuổi, cuộc sống bị sự nghèo khổ và nỗi nhớ quê hương dần vật. Chính ở những tác phẩm này, phong cảnh Nga, tâm hồn Nga càng hiện lên sống động hơn bao giờ hết. Đó là hình ảnh nước Nga được hồi tưởng lại trong tâm hồn người nghệ sỹ.

Sau khi tuyển tập *Quý ông từ San Francisco đến* (1921) và tiểu thuyết *Cuộc đời Akseniev* được xuất bản, vinh quang văn học của Bunin đã lan rộng khắp châu Âu. Tác phẩm của ông được dịch ra nhiều thứ tiếng, xuất bản ở nhiều nước như Anh, Mỹ, Đức, Pháp, Thụy Điển, Hungari, Tây Ban Nha, Nhật... Tháng ba năm 1928 ở Sorbone đã tổ chức một hội thảo quốc tế về những vấn đề bức thiết của văn học. Tại đây, trong bản báo cáo *Hoạt động văn học của Ivan Bunin ở Pháp*, Giáo sư Nikolai Kulman đã viết: “Sau khi Lev Nikolaievich Tolstoy qua đời, Bunin luôn vượt trội tất cả các nhà văn Nga về tài nghệ, tính miễn tiếp của phong cách, về năng lực phản ánh và sự phong phú đa dạng của chủ đề”.

Năm 1933, Bunin được Viện Hàn lâm Khoa học Thụy Điển tặng giải Nobel văn học vì “với tài năng của một nghệ sỹ đích thực, ông đã tái tạo lại tính cách Nga điển hình trong văn xuôi nghệ thuật” và trở thành nhà văn Nga đầu tiên được nhận giải thưởng cao quý này.

Với tất cả những gì Bunin đã thể hiện trong tác phẩm của mình, ông được coi là mẫu mực cổ điển của văn học Nga và truyện của ông, vì nhiều lý do chính trị, mãi sau này mới được phổ biến rộng rãi nhưng không ít trong số đó đã được xếp vào hàng kiệt tác của văn chương thế giới.

Mặc dù đạt được thành tựu cao nhất ở truyện ngắn, truyện vừa, Bunin trước hết và mãi mãi vẫn là một nhà thơ. Ông bước chân vào văn học bắt đầu từ thể loại này và trong số những tác phẩm để lại có tới 3 tập thơ được sáng tác tại nhiều giai đoạn. Điều đó cũng lý giải vì sao truyện của ông lại được mệnh danh là những “bài ca văn xuôi”. Một trong những yếu tố làm nên chất ấy đó chính là sự hàm súc, cô đọng, tính biểu cảm cao của những hình ảnh và chi tiết. Đây là một đặc điểm rất gần với thơ. Bằng nhiều hình thức thể hiện đa dạng, Bunin đã cấp cho các hình tượng, tình huống... trong truyện của mình những thuộc tính của một biểu tượng và đó là lý do giới phê bình gọi ông là nhà tượng trưng, nhà tượng trưng - ẩn tượng.

Thuật ngữ “tượng trưng” (hay “biểu tượng”, tiếng Anh là *Symbol*, tiếng Pháp là *Symbole*) có nghĩa ban đầu là “một vật được cắt làm đôi, mảnh sứ, gỗ hay kim loại. Hai người mỗi bên giữ một phần, chủ và khách, người cho vay và người đi vay, hai kẻ hành hương, hai người sắp chia tay nhau lâu dài... Sau này, ráp hai mảnh lại với nhau, họ sẽ nhận ra mối dây thân tình xưa, món nợ cũ, tình bạn ngày trước” [25;XXIII]. Như vậy, biểu tượng chứa cả hai ý tưởng phân ly và tái hợp. Nó khác về bản chất so với các phương pháp nghệ thuật đơn thuần như so sánh, ẩn dụ, loại suy... Nói như S. Ferenczi thì “không phải mọi so sánh đều là biểu tượng mà chỉ là biểu tượng khi trong phép so sánh đó về thứ nhất bị dồn nén vào vô thức” [25;XXIV]. Có thể hình dung một cách đơn giản rằng trong so sánh hay thậm chí là ẩn dụ (phép so sánh ngầm), chúng ta vẫn đang đi trên một lối mòn liên tục mà có

thể khúc quanh đã bị khuất đi (ví dụ hình ảnh “mặt trời chân lý” trong *Từ ấy* của Tố Hữu là ẩn dụ của ánh sáng lý tưởng mà Đảng, cách mạng soi rọi cho người thanh niên mới giác ngộ). Không quá khó để nhận ra mối dây liên hệ giữa hai hình ảnh này. Ngược lại, để hiểu cỗ xe như là biểu tượng của vũ trụ (theo quan niệm của người Trung Hoa) hay tượng trưng cho cái tôi (trong đạo Hindu và triết học Platon)... thì người đọc cần có một vốn kiến thức văn hóa sâu rộng và thấu đáo.

Với những nét đặc thù ấy, điều đầu tiên mà những biểu tượng mang lại cho tác phẩm văn học chứa nó, đó là khả năng mở rộng đến không cùng trường nghĩa hàm ẩn của văn bản. Nó khiến những câu chữ giản dị trên bề mặt trở nên những ẩn ngữ mà quá trình đọc biến thành một hoạt động giải mã thú vị cho độc giả. Cũng nhờ thế, nhà văn có thể gửi gắm những điều muốn nói một cách kín đáo và ý nhị. Đây chính là lí do vì sao trong *Từ điển biểu tượng văn hóa thế giới*, tác giả nhấn mạnh rằng biểu tượng có chức năng vật thay thế, chức năng trung gian hay là những lực thống nhất...

Một trong những vai trò rất quan trọng của những mô hình tượng trưng trong tác phẩm văn học nói riêng, các công trình văn hóa nói chung chính là chức năng xã hội hóa. Mỗi nhóm người, mỗi thời đại đều có những biểu tượng đặc thù của mình. “Thời đại không có biểu tượng là thời đại chết; xã hội thiếu biểu tượng là xã hội chết. Một nền văn minh không có biểu tượng thì sẽ chết; nó chỉ còn thuộc về lịch sử” [25;XXXIII]. Với quan điểm đó, trở lại với những truyện ngắn của Bunin, các biểu tượng sẽ giúp chúng ta hiểu hơn về đời sống tinh thần của con người Nga, quan niệm và triết lý của họ. Đây cũng là nguyên nhân giải thích vì sao những câu chuyện mà Bunin kể, mặc dù không có tình tiết ly kỳ hấp dẫn, không được chuyển tải qua một thứ ngôn ngữ hoa mỹ, bóng bẩy, vẫn có được sức cuốn hút lạ kỳ đến thế. Tuy nhiên, để cảm nhận được cái hay của những áng văn xuôi tinh tế này, mỗi người đọc cần tự trang bị cho mình một vốn kiến thức về biểu tượng, về văn hóa, tôn giáo Nga và hẳn nhiên, cần một thái độ sáng tạo theo tinh thần “đồng tác giả”.

Theo Lại Nguyên Ân trong *Từ điển Văn học* thì “tượng trưng” là một khái niệm “vừa theo nghĩa rộng là một phạm trù thẩm mỹ, vừa được giới hạn lại để chỉ một phương thức chuyển nghĩa trong ngôn từ nghệ thuật” [3;1008]. Khi nghiên cứu các mô hình tượng trưng trong văn xuôi I.Bunin chính là ta đang xem xét khái niệm này theo nghĩa hẹp, với tư cách một thuật ngữ thuộc nghiên cứu văn học - “là một một dạng chuyển nghĩa (cùng loại với phúng dụ). Sự tiếp hợp của hai bình diện - nội dung “vật thể” của hình tượng và nghĩa bóng của nó - có thể hoặc là hiển nhiên (khi hai bình diện đều có mặt trong văn bản), khi đó sẽ có một đối sánh tượng trưng; hoặc là ẩn kín, khi đó sự ám chỉ sẽ nằm ở mạch ngầm văn bản và toàn bộ tác phẩm sẽ mang ý nghĩa tượng trưng. Ở mức giới hạn, mỗi yếu tố của hệ thống nghệ thuật (ẩn dụ, tỷ dụ, tả cảnh, các chi tiết nghệ thuật... thậm chí cả nhân vật, nhan đề tác phẩm và các tiêu đề) đều có thể trở thành tượng trưng” [3;1010]. Tuy nhiên, chúng có thực sự trở thành tượng trưng hay không lại do một loạt yếu tố khác: độ cô đúc của khái quát nghệ thuật, dụng ý của tác giả, văn cảnh tác phẩm, văn cảnh văn hóa của thời đại... Như vậy, đôi khi cùng một hình ảnh, một chi tiết, tình huống, ở tác giả này, trong một tác phẩm lại mang những ý nghĩa hàm chứa khác xa so với chính nó khi xuất hiện trong một môi trường khác. Chính vì vậy, mục đích cuối cùng của luận văn này không phải chỉ để đưa ra kết luận: văn xuôi Bunin mang đậm màu sắc tượng trưng mà quan trọng hơn là phải chỉ ra những đặc điểm cấu trúc cũng như bản chất của các mô hình ấy.

Điều này cũng sẽ giúp ta tìm hiểu nghĩa hàm đích thực vốn cần được “soi rọi” của các hình tượng tượng trưng, một yếu tố rất dễ bị xóa nhòa, tuyệt đối hóa trong quá trình mở rộng giới hạn sử dụng chúng trong nghệ thuật.

2. Lịch sử vấn đề

Độc giả xô viết biết đến Bunin khá muộn màng so với các nhà văn cùng thời khác. Do hiểu lầm về cuộc Cách mạng Tháng Mười và những người Bolshevik, Bunin luôn mang trong mình sự hận thù sâu sắc chính quyền xô viết. Với thái độ đó, ông đã gây nên một “xì căng đan” chính trị khi phát biểu tại lễ trao giải Nobel, khẳng định mình là một nhà văn lưu đày, một nhà văn không có Tổ quốc. Tuyên bố ấy gây nên phản ứng gay gắt ở Liên Xô và theo đó, cả một thế hệ độc giả đã hầu như không biết đến Bunin. Mãi đến giữa những năm 50, sau khi ông qua đời, Liên

Xô bước vào thời kỳ tan băng, một vài tác phẩm của ông mới được xuất bản. Sau đó, các tuyển tập truyện ngắn, thơ, ký của Bunin lần lượt được in ở Liên Xô và độc giả trong nước lúc này mới ngỡ ngàng nhận ra nhà văn bị lãng quên của họ. Theo đó, ngành Bunin học (*Buninovedenie*), bắt đầu từ bài Ivan Bunin (1956) của K.Paustovsky, đã phát triển mạnh mẽ ở Nga. Có thể tóm lược quá trình phát triển đó như sau:

Trong những năm 60 - 70 của thế kỷ trước: bắt đầu từ Đại hội II các nhà văn Liên Xô (1960), sáng tác của Bunin được nhiệt liệt chào đón, được cho là cần thiết phải đưa về di sản văn học dân tộc. 1961: xuất bản một số tác phẩm; 1965 xuất bản tuyển tập 9 tập về Bunin; lần lượt công bố các công trình nghiên cứu về tư liệu tiểu sử, về cốt truyện, phong cách, nghệ thuật miêu tả chi tiết... trong văn xuôi Bunin.

Trong những năm 70 – 80: bên cạnh việc bổ sung tư liệu là những nghiên cứu về chủ nghĩa hiện thực Bunin, mối liên hệ giữa thơ và văn xuôi trong sáng tác của Bunin, giữa ông với Pushkin, Chekhov, Tolstoy, Kuprin, Gorky, Blok.

Từ những năm 90 đến nay: tiếp tục nghiên cứu chuyên sâu, nhất là về những sáng tác của Bunin thời kỳ lưu vong (đáng chú ý có công trình chuyên khảo *I.A.Bunin: cuộc đời và sáng tác* (1991) của L.A.Smirnova), đồng thời phát triển hướng nghiên cứu những liên hệ với hiện tượng luận (Yu.Mantsev, 1994), chủ nghĩa hiện đại (L.Kolobaeva, 1998), tiểu thuyết tượng trưng (E.Kalinina, 1998); với thể loại tự thuật (A.Polupanova, 2002)...

Ở ngoài nước Nga, sáng tác của I.Bunin cũng được các nhà Slav học quan tâm nghiên cứu và được đưa vào trong các chương trình giảng dạy đại học ở Mỹ, Canada và Tây Âu. Có thể kể ra đây một số công trình nghiên cứu lý thú:

Boris Briker (1998). *Time, history, and fairy tale in Ivan Bunin's "A cold Autumn"* (*Thời gian, lịch sử và chuyện cổ tích trong "Mùa thu lạnh" của Ivan Bunin*).

Thomas Gainton Marullo (1998) *If you see the Buddha: Studies in the fiction of Ivan Bunin* (*Nếu bạn muốn hiểu Phật: nghiên cứu truyện của Ivan Bunin*).

Adrian Wanner (2003). *Russian Minimalism: From the prose poem to the anti-story* (*Chủ nghĩa tối thiểu Nga: từ thơ văn xuôi đến phản truyện*). Trong công trình này, Bunin được nghiên cứu với tư cách một trong những nhà văn tiêu biểu

cho khuynh hướng sáng tác thơ văn xuôi hay những truyện phản truyện. Ở đây Adrian nhấn mạnh vào phép nghịch hợp, sự giao thoa những đặc điểm thể loại, nguồn gốc, diện mạo cũng như ảnh hưởng của những sáng tác này.

Natalia Martinez (2004). *A study of Ivan Bunin: "Sunstroke"* (Nghiên cứu truyện ngắn "Say nắng" của Ivan Bunin).

Cũng cần lưu ý thêm rằng do hạn chế của cá nhân người viết trong việc tìm hiểu về công tác nghiên cứu Ivan Bunin ở nước ngoài, chúng tôi mới chỉ nắm được một cách khái quát và sơ lược tình hình, chưa thể nói là đầy đủ và toàn diện.

Ở Việt Nam, mặc dù chỉ được tiếp xúc với bản dịch của một số truyện ngắn, người đọc cũng hầu như ngay lập tức yêu mến nhà văn tinh tế này. Những câu chuyện lãng mạn, đẹp và man mác buồn của ông có một sức mê hoặc lạ lùng nhất là đối với những người đã từng sống trên đất nước Nga, từng chứng kiến mùa thu vàng bất tận trên mảnh đất này. Thực ra khả năng tái hiện tài tình những bức tranh phong cảnh và những biến chuyển li ty trong tâm hồn người của ông khiến ngay cả những ai chưa từng được đặt chân tới đây cũng có cảm giác đang chìm đắm vào cuộc sống đó, không hề xa lạ. Tuy nhiên, những công trình nghiên cứu về Bunin ở nước ta chưa thực sự hệ thống và chuyên sâu, chủ yếu chỉ là những nhận xét chung chung mà ta có thể đọc được trong những lời giới thiệu trước mỗi tập sách của các dịch giả, mục từ Bunin, giới thiệu khá tóm tắt về nhà văn trong các cuốn từ điển văn học hay những cảm nhận mang đậm tính chủ quan của người đọc được đăng tải trên các diễn đàn hay các trang blog cá nhân.

Có thể kể tên một vài tài liệu bằng tiếng Việt có đề cập tới Bunin và tác phẩm của ông mà chúng tôi đã tham khảo trong quá trình nghiên cứu:

Lời giới thiệu *Những lối đi dưới hàng cây tắm tối* (Hà Ngọc dịch); *Hơi thở nhẹ* (Phan Hồng Giang dịch); phần giới thiệu chung trước chùm truyện do Thái Bá Tân dịch trong *Tạp chí Văn học nước ngoài*, 1996 - 1.

"I.A.Bunin - nhà văn, nhà thơ bậc thầy trong văn học Nga hiện đại", Phạm Quốc Ca, *Tạp chí Văn học nước ngoài*, 2003 - 6.

"Sự chuyển biến của tư duy nghệ thuật trong văn học Nga cuối thế kỷ XIX đầu thế kỷ XX", Phạm Gia Lâm, *Tạp chí Văn học*, 1997 - 11. Trong bài viết này,

Bunin được nhắc đến với tư cách một trong những gương mặt tiêu biểu, có những đóng góp mới về tư duy và bút pháp trong “kỷ nguyên bạc” của văn học Nga.

Từ điển Văn học (bộ mới) do Nguyễn Huệ Chi, Trần Hữu Tá chủ biên, mục từ I.Bunin do Đào Tuấn Ảnh viết.

Từ điển Wikipedia tiếng Việt mục từ Ivan Bunin.

Bản dịch “Tuyên dương của Viện Hàn lâm Khoa học Thụy Điển” trong lễ trao giải Nobel cho Ivan Bunin đăng trên trang www.vietnamnet.vn.

“Văn học Nga, một thời và mãi mãi”, BaoTran, Diễn đàn dành cho người Việt Nam ở nước ngoài.

Diễn đàn nuocnga.net. Đây là diễn đàn mà đa số người tham gia đã từng sống, học tập trên đất nước Nga, đã thấm nhuần không khí văn học Nga. Trong diễn đàn này tác phẩm của Bunin được nhắc đến chủ yếu là thơ. Những nhận định về các sáng tác của ông mang tính chủ quan, cá nhân nhưng qua đó ta có thể đánh giá được mức độ ảnh hưởng của nhà văn trong một kiểu công chúng ở Việt Nam.

Ngoài ra, bài giảng về Bunin với những nghiên cứu trường hợp về *Say nắng, Hơi thở nhẹ, Ngày thứ hai chay tịnh...* do PGS.TS Phạm Gia Lâm soạn và cung cấp là những tài liệu quan trọng để chúng tôi hoàn thành luận văn này.

Tóm lại, có thể thấy rằng mặc dù đã có nhiều bài viết và những quan tâm nhất định tới Bunin ở Việt Nam nhưng một công trình nghiên cứu chuyên biệt, xứng đáng tầm vóc của ông thì vẫn chưa có. Với luận văn này, lần đầu tiên ở Việt Nam, văn xuôi Bunin được soi chiếu một cách kỹ càng như thế ở khía cạnh phân tích cụ thể vai trò, chức năng của các mô hình tượng trưng và cách xác lập chúng. Hi vọng rằng, những tìm tòi đó sẽ đóng góp phần nào cho việc tiếp cận văn xuôi Bunin nói riêng, tác phẩm của nhà văn tài năng này nói chung, một hướng nghiên cứu thực sự còn bỏ ngõ.

3. Phạm vi, đối tượng, mục đích và nhiệm vụ nghiên cứu

Ở Việt Nam, những tác phẩm của Bunin được dịch không nhiều và cũng khá muộn, mở đầu là *Tuyển truyện Bunin* do Hà Ngọc dịch, Nxb Văn học xuất bản năm 1987; *Nàng Lika* (tập truyện) do Phan Hồng Giang dịch, Nxb Tác phẩm mới xuất

bản năm 1988 và sau này là *Tuyển thơ Bunin* do Thái Bá Tân dịch, Nxb Lao động xuất bản năm 2001. Mặc dù vậy, đây đều là những tác phẩm rất đặc sắc, điển hình cho phong cách và bút pháp của Bunin: *Quý ông từ San Francisco đến, Trên biển đêm khuya, Say nắng, Hơi thở nhẹ, Lần gặp gỡ cuối cùng...*

Mới đây, những bản dịch cũ đã được tái bản thành hai tập truyện:

Hơi thở nhẹ (Phan Hồng Giang chọn dịch từ nguyên bản tiếng Nga I.Bunin, tuyển tập tác phẩm gồm 5 tập, Nxb Sự thật, Mascova, 1956), Nxb Hội nhà văn, 2006.

Những lối đi dưới hàng cây tắm tối (Hà Ngọc dịch), Nxb Văn học, 2006.

Bên cạnh đó còn một số tác phẩm như “Một chuyện tình nho nhỏ”, “Ở một thành phố thân quen”, “Kapkaz” do Thái Bá Tân dịch và in trong *Tạp chí Văn học nước ngoài*, 1996 – 1; “Ida”, “Cậu con trai”, “Sách”, “Người mù”, “Giấc mơ của Trang”... do Thái Hà, Vũ Đình Phòng, Phạm Quốc Ca, Nguyễn Văn Chiến dịch, in trong *Tạp chí Văn học nước ngoài*, 2003 – 6.

Tổng hợp lại, phạm vi nghiên cứu của luận văn này sẽ là các tác phẩm văn xuôi I.Bunin đã được dịch sang tiếng Việt trong những tập sách kể trên gồm gần ba mươi truyện ngắn và truyện vừa *Nàng Lika*.

Tuy nhiên, chúng tôi không phân tích toàn diện mọi khía cạnh của những tác phẩm đó mà chỉ chọn tiêu điểm là các mô hình tượng trưng với mục đích nghiên cứu đặc điểm về cấu trúc và chức năng của chúng. Khi chỉ ra được các kiểu tượng trưng mà Bunin đã xây dựng trong tác phẩm, thiên hướng sử dụng của ông; xác định được các chức năng, hình thức biểu hiện và cội nguồn của những mô hình này, chúng tôi coi như mình đã hoàn thành nhiệm vụ nghiên cứu.

4. Phương pháp nghiên cứu

Cơ sở lý luận để chúng tôi thực hiện đề tài này là cách nhìn biện chứng, khoa học, coi thế giới nghệ thuật của nhà văn là một chỉnh thể gồm nhiều thành tố, trong đó thế giới quan, nhân sinh quan đóng vai trò quyết định; nhìn phong cách nghệ

thuật như một điều kiện tất yếu để khẳng định vị trí của nhà văn và giá trị tác phẩm của anh ta. Phong cách nhà văn chính là cách xử lý các chất liệu nghệ thuật nhằm chuyển tải một thông điệp nào đó, thể hiện quan niệm về con người và xã hội của nhà văn.

Phương pháp nghiên cứu cơ bản mà chúng tôi sử dụng trong suốt quá trình thực hiện đề tài này chính là những nguyên tắc của phương pháp tiếp cận hệ thống và loại hình, phương pháp phân tích cấu trúc và so sánh đối chiếu.

Loại hình học là một phương pháp nhận thức khoa học dựa vào khái niệm “kiểu” hoặc “mẫu” để phân chia hệ thống các đối tượng cũng như nhóm hợp chúng lại. Coi những biểu tượng trong văn xuôi Bunin là đối tượng, việc sử dụng phương pháp loại hình để nghiên cứu sẽ giúp chúng tôi có thể khảo sát được cách thức tạo lập, khả năng biểu hiện và mức độ phổ biến của chúng. Ngoài ra, chúng tôi cũng xác định rằng các mô hình tượng trưng không tồn tại độc lập trong những tác phẩm riêng rẽ mà luôn thống nhất trong toàn bộ sáng tác của nhà văn; không đơn thuần thuộc một cấp độ nào mà có thể xuất hiện linh hoạt ở nhiều tầng bậc cấu trúc. Với tư tưởng này, chúng tôi đưa ra một vài tiêu chí để phân tách các mô hình tượng trưng thành nhiều nhóm, xem xét chúng trong cả hệ thống tác phẩm và có sự so sánh đối chiếu với một số tác giả văn học có liên quan. Bằng cách đó, chúng tôi hi vọng rằng công trình này sẽ có được một cái nhìn tương đối đầy đủ, khách quan và toàn diện.

5. Ý nghĩa lý luận và thực tiễn

Bằng việc nghiên cứu các hình thức và phương tiện biểu hiện mô hình tượng trưng, phân loại chúng theo đặc điểm kết cấu, khám phá những đặc trưng cấu trúc đa tầng của chúng, đặc điểm quá trình tượng trưng hóa các chi tiết theo cách riêng của I.Bunin, chúng tôi mong muốn đề tài sẽ mang lại một cách đọc mới đối với sáng tác của Bunin. Đây như là một bộ mã nguồn nhằm hóa giải các ẩn ngữ, mở đường vào chiều sâu tác phẩm. Công trình này cũng được coi như là một thử

nghiệm cho phương pháp *nghiên cứu trường hợp*, một thao tác quan trọng và khá hiệu quả trong công tác nghiên cứu văn học nói chung.

Kết quả nghiên cứu của luận văn có thể dùng làm tài liệu tham khảo cho việc giảng dạy lịch sử văn học Nga thế kỷ XX cũng như các nghiên cứu chuyên đề về sáng tác của I.Bunin. Chắc chắn rằng, cùng với việc xuất bản rộng rãi các tác phẩm của ông, nhà văn tài năng này sẽ sớm trở thành mối quan tâm của nhiều nhà nghiên cứu đã và đang dành niềm say mê cho nền văn học Nga vĩ đại.

II. PHẦN NỘI DUNG

CHƯƠNG 1. LOẠI HÌNH VÀ CHỨC NĂNG CỦA CÁC MÔ HÌNH TƯỢNG TRƯNG TRONG VĂN XUÔI I.BUNIN

1.1. Những chi tiết tượng trưng

Không phải ngẫu nhiên mà hầu hết những người đọc I.Bunin lần đầu đều có chung một cảm giác - đó là sự ngỡ ngàng, choáng ngợp mà người ta thường bị xâm chiếm khi đứng trước một khung cảnh, một bức tranh, một tác phẩm quá đẹp. Văn Bunin đẹp bởi nó đầy chất thơ. Một trong những điều tạo nên lớp sương khói mờ hồ, lan tỏa ấy chính là bởi sự đậm đặc của các chi tiết tượng trưng.

Trước hết, rất dễ nhận thấy trong truyện ngắn của ông những chi tiết miêu tả so sánh liên quan đến động vật mang tính ẩn dụ thể hiện sự chưa hoàn thiện của diện mạo con người. Trong *Cuộc đời tươi đẹp*, hầu hết các gương mặt khúc xạ qua lăng kính của nhân vật “tôi” đều bị biến dạng: “Ông ta là người xấu xí, phọc phịch, chân ngắn, trông giống như con lợn lòi” [20;63]; “Bà ta đứng, lưng cúi xuống, gườm gườm nhìn tôi bằng cặp mắt sung mọng chỉ còn lác lư cái sỏ lợn” [20;82]; “Ông ấy lại phái chính cái bà mỗi nọ đến – cái bà mỗi đã dắt díu chúng tôi ấy mà, một con chó cái hung dữ đấy, có khi chính cái mẹ có đôi mắt cú vọ này lại mớm lời cho ông Nikolai Ivanuts cũng nên” [20; 93]...

Các chi tiết màu sắc, vật thể cũng xuất hiện dày đặc trong tác phẩm của Bunin. Đó là lí do vì sao truyện ngắn *Những quả táo Antonov* có dư vị ngọt ngào đến vậy. Tác giả ghi lại những gam màu rất tỉ mỉ đến nỗi người đọc có cảm giác chúng đang vận động. Ông phân biệt các sắc độ chỉ chênh nhau một chuyển dịch nhỏ bằng cách sử dụng các tính từ miêu tả cụ thể: không đơn giản là đỏ, là xanh hay tím mà là “xanh ngắt”; “uom vàng”; “hung hung đỏ”; “xanh loang loãng”. Cái màu “xanh loang loãng” ấy, người ta không đơn thuần hiểu là một màu xanh nhạt mà còn cảm nhận được sự vận động bên trong nó, một thứ màu không đứng yên, đang

vận động, đang tan dần ra... Dưới ngòi bút của Bunin, những tính từ màu sắc tưởng như chỉ được dùng khi nói về con người cũng trở nên hợp lý, hơn thế còn có sức biểu cảm đặc biệt khi ông dùng để miêu tả một khái niệm thời gian: “những ngày xanh xao, u ám”. Ở đó, cảm giác như có những màu sắc rất lạ, thực ra lại rất quen, rất gần mà trước đó có thể người ta không biết gọi tên nó là gì cả: “màu sắt xám”; “màu hoa cà sẫm”; “màu của hoàng hôn buồn đang lịm tắt”... Những gam màu tinh tế ấy đều được đặt vào cặp mắt của nhân vật, được thốt lên bằng lời của nhân vật. Vì vậy, vô hình trung, chính nó góp phần đáng kể trong việc khắc họa bản sắc, nét đặc thù của những nhân vật ấy: những con người có thể giới nội tâm phong phú, tinh tế và giàu xúc cảm. Vì lẽ đó, những chi tiết miêu tả màu sắc, vật thể trong văn xuôi Ivan Bunin vô cùng đắt giá. Nó có chức năng định tính và tâm lý hóa những hình tượng của ông.

Trong truyện ngắn *Ruxia* có những chi tiết được lặp đi lặp lại: “Khuôn mặt bầu bĩnh với những nốt ruồi nhỏ” [21;20]; “Trên người nàng cũng có rất nhiều nốt ruồi nhỏ” [21;22]; “Mặt nàng tái mét, nốt ruồi trên mặt trông như sẫm màu hơn” [21;25]. Chi tiết này giúp hình ảnh cô gái hiện lên sống động gần gũi và có nét đặc trưng riêng. Tác giả không chỉ làm nổi bật được vẻ thánh thiện, trong trắng, mong manh của cô gái mà còn khẳng định tình yêu cháy bỏng của người hành khách. Đó là nhờ những chi tiết vật thể, những dấu hiệu rất nhỏ bé nhưng được nhấn đi nhấn lại, trở thành chi tiết đặc trưng và giàu sức gợi.

Một điểm khác cần lưu ý là hầu hết những ai yêu quý Bunin đều biết rằng ông được ca tụng là nhà văn của làng quê Nga, phong cảnh Nga. Ngay còn bé, ông đã từng mơ ước trở thành họa sỹ và mặc dù sau này ước mơ ấy không thành sự thật nhưng khi đọc những dòng văn ông viết về làng quê Nga, chúng ta không thể không nhận thấy con mắt và khả năng hội họa ẩn giấu đằng sau đó.

Và đây là một ví dụ rất sinh động, một đoạn văn rất tạo hình: “Một vùng buồn tẻ. Rừng thưa thớt, có chim ác là, muỗi và châu chấu. Chẳng có cảnh đẹp nào. Ở trang ấp, muốn ngắm nhìn chân trời phải leo lên căn gác nhỏ. Ngôi nhà tất nhiên

là xây theo phong cách nhà nghỉ Nga, trông rất tiêu điều - chủ nhân bị phá sản mà - sau nhà là khu đất na ná như vườn, sau vườn không hẳn là hồ, không hẳn là đầm, mọc đầy cỏ gấu, cùng hoa súng, và hiển nhiên có một chiếc thuyền đáy bằng đậu cạnh bờ lầy” [21;18]. Sự buồn tẻ dường như ngay lập tức được truyền đến người đọc bởi việc điểm tên, liệt kê các loại côn trùng - cảm giác như vùng này buồn tẻ đến mức không có gì hấp dẫn hơn để nhắc tới. Bên cạnh đó, có lẽ không còn gì buồn hơn những điều mà người ta có thể đoán trước: “ngôi nhà tất nhiên là xây theo phong cách Nga”; “và hiển nhiên có một chiếc thuyền đáy bằng đậu cạnh bờ lầy”... Ấn tượng về sự buồn tẻ được nhắc đi nhắc lại, qua các chi tiết về sự tiêu điều, sự na ná giống nhau... và qua chính thái độ chán nản không giấu giếm của nhân vật.

Tuy nhiên, cũng chính vùng đất buồn tẻ ấy khi được nhìn bằng con mắt của một chàng trai trẻ đang yêu thì lại lãng mạn, thơ mộng và tràn đầy sức sống: “Suốt đêm, trời phía Tây cứ sáng nhờ nhờ pha màu xanh lục và ở tít chân trời có cái gì leo lét cháy (...). Ở bờ bên kia có một khoảnh rừng cây nhỏ nên tối sẫm, nhưng sau cánh rừng ấy suốt đêm cứ có cái màu sáng nhờ nhờ lạ lùng như thế này” [21;18].

Với sự đối sánh như trên, chúng ta hoàn toàn có thể khẳng định những chi tiết miêu tả phong cảnh này chủ yếu thực hiện chức năng tâm lý hóa, phản ánh các quy luật của đời sống con người.

Trong truyện ngắn của Bunin, một số chi tiết, hình ảnh nghệ thuật xuất hiện với mật độ dày đặc đến mức không thể coi đó là một sự ngẫu nhiên mà đã trở thành những mô típ. Có thể lấy *Say nắng* làm ví dụ. Mô típ ánh sáng đóng vai trò then chốt trong thiên truyện này. Ánh sáng hiện hữu dưới nhiều dáng hình và sắc độ.

“Phía đằng trước là màn đêm điểm những đốm sáng. Từ phía bóng tối ấy, những làn gió mạnh, dịu mềm, phả vào mặt, còn những đốm sáng rập rình lùi mãi về một bên”; “con tàu có cái vẻ sặc sỡ của sông Vonga quay lái chạy một vòng rộng, cập vào một bến nhỏ” [21;34]; “Người xà ích dừng xe lại bên cạnh một cái

cửa sáng ánh đèn”; “Vào mười giờ sáng hôm sau, một ngày nóng bức, chan chứa ánh mặt trời và tràn đầy hạnh phúc” [21;36]...

Những mô típ khác như bến tàu, ga xép, con đường, sự sống và cái chết... cũng xuất hiện rất thường xuyên và điển hình trong truyện ngắn Ivan Bunin. Chúng ta sẽ trở lại tìm hiểu kỹ những mô típ này cũng như ý nghĩa tượng trưng của chúng ở các phần sau của luận văn.

1.2. Những hình thức và biện pháp thể hiện cái tượng trưng

Đôi khi đọc truyện Bunin, người ta có cảm giác yếu tố tượng trưng đan quện, tầng tầng lớp lớp và rất khó tách bạch. Cái tài của nhà văn là ở chỗ ông sử dụng tượng trưng nhuần nhuyễn và điêu luyện đến mức người đọc rất khó nhận ra dấu vết kỹ thuật. Dường như những chi tiết ấy sinh ra đã mang nét nghĩa như thế, sức biểu cảm và chiều sâu như thế. Tuy vậy, nếu để ý thật kỹ, chúng ta cũng có thể phân loại những tượng trưng này thông qua hình thức và biện pháp thể hiện chúng trong tác phẩm.

Hình thức thể hiện cái tượng trưng trong truyện ngắn Ivan Bunin chủ yếu là đưa chi tiết nghệ thuật vào cấu trúc biến đổi ngữ nghĩa, tạo nên tượng trưng bằng những so sánh, hoán dụ, ẩn dụ. Đó là những thao tác thông thường đến mức ngay trong chính cuộc sống hàng ngày chúng ta cũng dùng một cách vô thức, tự nhiên mà không làm ngôn ngữ nói trở nên bóng bẩy, hàn lâm. Có thể lấy một ví dụ đơn giản: trong truyện *Cuộc đời tươi đẹp*, lời nói của nhân vật “tôi”: “Bà ta đứng, lưng cúi xuống, gườm gườm nhìn tôi bằng cặp mắt sung mọng chỉ còn lác lác cái sỏ lợn”; “Ông ấy lại phải chính cái bà mỗi nọ đến – cái bà mỗi đã dất díu chúng tôi ấy mà, một con chó cái hung dữ đấy ...” [20;93] đã bao gồm rất nhiều sự liên hệ, so sánh. Hay ở truyện ngắn *Quý ông từ San Francisco đến* chúng ta cũng thấy một hình ảnh mang tính ẩn dụ rất cao - đôi tình nhân trên con tàu Atlantida: cô gái với “làn mi buông xuôi, mái tóc búi chải một cách ngây thơ”; chàng thanh niên với “mái tóc đen kịt như được dán lên đầu, mặt trắng bệch vì đánh phấn - một chàng thật đẹp trai nhưng trông hệt một con đĩa lớn” [20;220]. Đằng sau những bước nhảy tinh tế,

mềm mại và vẻ hạnh phúc cố tình phô diễn của họ là sự ngán ngẩm tột độ vì qua bao năm tháng họ cứ phải giả vờ yêu nhau để “kiếm những món tiền hời” [21;184]. Đây chính là hình ảnh tượng trưng cho tính chất không sinh khí của xã hội tư sản được che đậy bởi vẻ hào nhoáng đầy giả tạo. Cũng có lúc nhà văn sử dụng những so sánh mang tính tượng trưng bằng lựa chọn từ, định ngữ để phân tích, làm sáng tỏ thêm điều muốn nói (“cái mũ có đôi mắt cú vọ này”); đôi khi là những hoán dụ thực hiện chức năng phân tích giải thích sâu hơn các chi tiết kết hợp với những ẩn dụ nhằm cô đúc khái quát nghệ thuật. Qua những chi tiết như vậy, diện mạo hình tượng không còn là của một con người mà đã bị làm cho méo mó, mang thần sắc của con vật. Điều đáng chú ý là những yếu tố tượng trưng ấy hòa vào ngôn ngữ nhân vật. Nó không những làm tăng tính biểu cảm, thể hiện được diện mạo chưa hoàn thiện của con người - dụng ý của nhà văn - mà còn làm đậm thêm màu sắc khẩu ngữ, khắc họa tính cách qua một trong những phương tiện vô cùng quan trọng là ngôn ngữ của nhân vật đó.

Về biện pháp thể hiện chủ yếu, có thể dễ dàng nhận ra trong các đoạn miêu tả chân dung, phong cảnh, nội tâm nhân vật. Chính ở những đoạn đặc tả này, nghệ thuật tượng trưng của Bunin đã đạt đến đỉnh cao và nhờ thế, hình tượng nghệ thuật trong tác phẩm của ông có độ nén không phải nhà văn nào cũng đạt được. Không bao giờ ông miêu tả một sự vật trong trạng thái tĩnh hoàn toàn, kể cả khi khắc họa chân dung. Đó không phải là những mảng màu vô hồn, chết cứng trên mặt giấy mà luôn có những vận động li ti dưới từng nét vẽ. Với những bước chuyển tinh vi từ tĩnh sang động, ông thể hiện được những biến đổi tâm lý một cách tài tình. Khi nhà văn viết: “Khuôn mặt anh - như bao khuôn mặt sĩ quan bình thường khác, đen sạm đi vì nắng, có bộ ria mép khô cứng vì nóng, đôi mắt xanh biếc, dường như sáng thêm bên nước da sạm nắng, giờ đây lộ rõ những nét căng thẳng kiên dai. Cái cổ đứng áo sơ - mi trắng mỏng gợi một cái gì trẻ trung mà cũng thật là bất hạnh” [21;45], ban đầu chúng ta nhìn thấy một bức chân dung tĩnh. Tĩnh ở đây không chỉ có nghĩa là không có hành động, biến đổi mà còn vì một lẽ nó chưa có nét đặc thù: “như bao khuôn mặt sĩ quan bình thường khác”. Nhà văn không dừng ở đó. Ông

không bằng lòng với việc phác họa một cặp mắt màu xanh biếc, đơn giản và thiếu sức sống. Ông chuyển nó từ trạng thái tĩnh sang trạng thái động: “đường như sáng thêm”; “lộ rõ những nét căng thẳng diên đại”... Thậm chí, ngay cả chiếc cổ áo cũng được nhìn dưới góc độ ấy: “gợi một cái gì trẻ trung mà cũng thật là bất hạnh”. Chỉ cần bấy nhiêu đó, tâm trạng, tình cảnh nhân vật đã được phơi bày. Tưởng như đó là một cách viết cô đọng và súc tích, không thể có cách nào hơn thế.

Ở truyện *Ida*, chân dung cô gái cũng được khắc họa trong một quá trình biến đổi tinh vi và thú vị. Điều này có thể nhận thấy qua sự đối sánh hình ảnh Ida trong đoạn đầu và cuối tác phẩm. Cả hai lần miêu tả gương mặt cô, nhà văn đều chọn phong nền là màu trắng của tuyết giá. Cũng là miêu tả làn da, màu mắt... nhưng ban đầu: “thoạt nhìn có cảm tưởng là khuôn mặt hoàn toàn bình thường nhưng càng nhìn càng thấy dễ ưa: nước da mịn, ấm, có màu như của quả táo loại ngon nhất, màu của đôi mắt tím sinh động” [23;16]. Rõ ràng là Ida đẹp nhưng cái đẹp ấy mới như bông hoa hé mở, còn nhiều phần ẩn giấu và mới chỉ ở mức độ “dễ ưa”. Trong khi đó, lúc chủ động thổ lộ tình yêu trên sân ga thì cô gái hiện lên với vẻ đẹp rực rỡ và choáng ngợp: “khuôn mặt được chiếu sáng bởi ánh sáng nhợt nhạt của thứ tuyết đặc biệt thường có sau trận bão tuyết, và về cái tông màu dịu dàng không diễn tả nổi của khuôn mặt ấy (...). Tôi đã nói gì về đôi mắt của nàng? Màu tím phải không? Không phải, không phải, tất nhiên!” [23;20]. Những đường nét trên gương mặt Ida có một sự biến đổi vô hình mà rõ rệt, khiến chàng trai trở nên bối rối và chợt nhận ra rằng “hóa ra nhiều năm nay chàng đã yêu cái cô Ida này mãnh liệt biết chừng nào”. Đó là một bức chân dung được chiếu sáng từ bên trong và chứa đựng những biến chuyển tình cảm tự thắm sâu tâm hồn, trái tim nhân vật, một bức chân dung không hề tĩnh.

Cũng tương tự như vậy, ở trên chúng ta đã từng nhắc đến tài năng của Bunin trong việc miêu tả những cấp độ màu sắc: màu sắc không đứng im mà luôn vận chuyển, luân lưu giữa các sắc độ rất gần nhau và được phân cách bởi một ranh giới mơ hồ. Phải tinh tế lắm mới nhận ra điều đó, nhưng khi nhận ra rồi thì người ta hiểu rằng, cảnh vật trước mắt kia, những màu sắc kia, bức tranh cuộc sống kia đang

không ngừng vận động. Quan trọng hơn, những biến đổi ấy được khắc họa với tư cách một tấm gương in dấu bước biến chuyển của trạng thái nội tâm nhân vật.

1.3. Tiểu kết

Như thế, ở mức độ bề mặt, chúng ta cũng có thể tạm phân loại những mô hình tượng trưng trong văn xuôi Ivan Bunin. Đó là những chi tiết được lặp đi lặp lại và chuyển cấp độ theo trật tự tuyến tính, vòng tròn (đầu và cuối tác phẩm) hay ngẫu nhiên (chỉ một lần nhưng gợi mở ý nghĩa sâu xa trong mạch ngầm văn bản). Điều này chỉ có thể được coi như một cái nhìn tổng quát và sơ lược về vấn đề các mô hình tượng trưng trong những áng văn xuôi được coi là trong sáng và đẹp đẽ đến mức thần diệu này.

CHƯƠNG 2. CÁC CẤP ĐỘ TƯỢNG TRƯNG TRONG VĂN XUÔI I.BUNIN

2.1. Các mô hình tượng trưng và phương thức tạo lập

Trong quá trình khảo sát các mô hình tượng trưng trong văn xuôi I.Bunin, chúng tôi đã xây dựng một vài tiêu chí cơ bản căn cứ vào phương thức tạo lập chúng trong tác phẩm. Đây chính là định hướng để nhận diện và tìm hiểu thế giới biểu tượng của nhà văn.

Cơ sở phân loại đầu tiên chính là tính lặp lại của các mô típ, tình huống, tính cách. Giống như Gogol với mô típ “con đường”, Chekhov với mô típ “con người nhỏ bé”, Bunin cũng có những mô hình tượng trưng được lặp đi lặp lại trong cùng một tác phẩm hay xét trong cả hệ thống: mô típ “gặp gỡ”, mô típ “tình yêu bất chợt”, mô típ “sự sống - cái chết”, mô típ “ánh sáng”, mô típ “vườn”... Sự lặp lại vừa tạo nên hiệu ứng nhắc nhớ, gây chú ý với người đọc vừa hướng tới việc biến đổi, phát triển ngữ nghĩa. Vì lẽ đó, ở những sáng tác nhất định, các mô típ này đều có những đặc điểm cũng như chức năng riêng.

Trong các truyện ngắn của Bunin, rất nhiều mô hình tượng trưng được tạo thành qua tượng trưng không gian (màu sắc, vật thể), qua nhan đề tác phẩm, theo nguyên tắc đan bện các sắc thái ngữ nghĩa tương phản - kế tiếp. Với tiêu chí này, *Ruxia*, *Ngày cuối cùng*, *Lần gặp gỡ cuối cùng*, *Những quả táo Antonov*, *Cuộc đời tươi đẹp*, *Chiếc cốc đời*, *Ngày thứ hai chạy tịnh*... có thể coi là những ví dụ điển hình.

Để thâm nhập vào thế giới của những mô hình tượng trưng trong tác phẩm Bunin một cách thấu đáo, thiết nghĩ việc tìm hiểu quan niệm thẩm mỹ của nhà văn là vô cùng quan trọng. Chính điều đó quyết định việc ông sẽ tạo lập những tượng trưng theo hướng nào và bằng cách nào. Nếu như Dostoievski chăm chú mổ xẻ những giằng xé giữa phần sáng và phần tối tụt trong thẳm sâu con người, Tolstoy đặc biệt hứng thú với những vấn đề vĩ mô có khả năng ảnh hưởng tới đông đảo quần chúng như chiến tranh và hòa bình, lý tưởng và lẽ sống... thì Bunin lại lặng lẽ khám phá những điều tưởng chừng như nhỏ nhất trong cuộc sống đời thường, ở

những con người cũng rất đời thường, những con người thậm chí không có tên, chỉ đơn giản là một cô gái đến từ một thị trấn nhỏ bé nào đó trên đất nước Nga. Điều này bắt nguồn từ sự hứng thú của nhà văn hướng tới những biến đổi ứng xử của các kiểu tính cách khác nhau và quan niệm mỹ học chủ yếu của ông. Theo quan điểm của Bunin, cái đẹp luôn “chết yếu”. Nó là phút lóe sáng trong chuỗi vận động đều đều của những cái bình thường và hầu như ngay lập tức bị dập tắt. Cách tri nhận tính kịch của đời sống hiện thực này là cội nguồn cho mô típ những cuộc gặp gỡ bất ngờ và mô típ song hành tình yêu - cái chết rất thường gặp trong truyện ngắn của ông. Say mê nắm bắt và thể hiện những khoảnh khắc định mệnh trong cuộc đời nhân vật, sáng tác của Bunin hầu như là những phác họa, những truyện ngắn không có cốt truyện hoặc nếu có thì các mối dây xâu chuỗi tình tiết cũng vô cùng lỏng lẻo. Lấy *Hơi thở nhẹ* làm ví dụ, chúng ta sẽ thấy thời gian nghệ thuật của tác phẩm này rất đặc trưng cho bút pháp Bunin: những sự kiện quá khứ, hiện tại đan xen, được kể lại không theo một trật tự tuyến tính mà luôn có những bước chuyển đột biến (từ hiện tại là hình ảnh ngôi mộ của Olya quay về thời quá khứ, thời trung học của cô bé sau đó trở lại hiện tại với chi tiết bà giáo chủ nhiệm trên đường đến mộ Olya rồi lại chìm vào quá khứ là câu chuyện về hơi thở nhẹ...). Bên cạnh đó, nhịp thời gian trôi cũng không đều: những chi tiết không có ý nghĩa quan trọng trong cuộc đời nhân vật như cuộc trò chuyện với bà hiệu trưởng, chuyện về hơi thở nhẹ lại được miêu tả rất tỉ mỉ trong khi đó những sự kiện bước ngoặt như cái chết của cô bé lại chỉ lướt qua. Đây là chưa kể tới việc khá nhiều tình tiết còn bỏ ngỏ như mối quan hệ giữa nhân vật Tolya được nhắc tên với nhân vật chính; sự tự sát của cậu bạn Shensin... Tất cả những điều đó cho thấy thời gian thực đã bị vượt qua, khung sự kiện thực cũng không có vai trò quyết định đối với sự phát triển của cốt truyện. Rõ ràng mọi mối quan tâm của nhà văn đều hướng về việc thể hiện vẻ đẹp của Olya và nhấn mạnh tính chất bất ngờ đến đau đớn khi tiếng súng định mệnh vang lên cắt ngang những giờ khắc đẹp đẽ nhất của cuộc đời cô. Tính bi kịch đã được thể hiện một cách đầy đủ nhất thông qua mô típ về cái ngẫu nhiên, một mô típ mà ta sẽ gặp trong rất nhiều tác phẩm của nhà văn này. Chính việc lựa chọn thể hiện những lát

cất cuộc đời và những mô típ tất yếu kéo theo nó làm tăng thêm tính ngảm ẩn tượng trưng và kết thúc mở cho những tác phẩm của Bunin.

2.2. Hệ thống các hình tượng tượng trưng trong văn xuôi I.Bunin

2.2.1. Nhân vật - những tượng đài bằng ngôn ngữ

Nếu xét ở góc độ lí luận văn học, nhân vật là yếu tố sống còn của một tác phẩm văn xuôi. Nó là chiếc xương sống, làm trụ cột cho sự phát triển cả về nội dung và hình thức của tác phẩm. Trên cơ sở khắc họa chân dung, miêu tả hành động, lời nói của nhân vật, đặt ra những tình huống mà nhân vật đó phải trải qua... tác giả đẩy nhanh tiến trình phát triển của truyện đồng thời thể hiện điều mình muốn nói, tư tưởng định hướng chung của toàn tác phẩm. Dù có đứng ở vị trí trung tâm, ở tầng nghĩa bề mặt của tác phẩm hay không, nhân vật vẫn là yếu tố mà nhà văn không thể bỏ qua.

Với tư cách là phương tiện cơ bản để nhà văn khái quát hiện thực một cách hình tượng, nhân vật chính là người dẫn dắt độc giả vào thế giới riêng của đời sống trong một thời kỳ lịch sử nhất định. Nguyễn Đình Thi đã viết “Vấn đề trung tâm của nghệ thuật viết tiểu thuyết, theo tôi, là miêu tả những con người và tìm hiểu con đường đi của họ trong xã hội. Người viết tiểu thuyết nghĩ mọi vấn đề đều phải thông qua các nhân vật, xuất phát từ nhân vật hơn là từ sự việc. Một quyển tiểu thuyết có đứng được hay không là ở chỗ có tạo ra được những nhân vật làm bạn đọc nhớ hay không” [53;169]. Nếu coi cốt truyện trong một tác phẩm văn xuôi là bộ xương thì nhân vật là da, thịt, máu huyết để tạo nên một cơ thể hoàn chỉnh, có khả năng mang chứa được thông điệp của tác giả tới cho người đọc. Khi nhân vật được thể hiện với một chất lượng tư tưởng và nghệ thuật cao ta gọi là “tính cách”, thậm chí, là những “điển hình”. Nếu gọi khái niệm nhân vật là hình ảnh về con người, khái niệm tính cách là hình tượng về con người thì khái niệm tính cách điển hình chính là điển hình về con người. Thành công của nhà văn là ở chỗ biến nhân vật của mình thành những điển hình, nghĩa là bằng một cách nào đó, thổi hồn vào nhân vật, khiến nó trở thành một “tiểu vũ trụ” sống động và thật như con người thật ở ngoài

đời. Cái “cách nào đó” ấy ở mỗi tác giả rất khác nhau. Điều này gắn bó chặt chẽ với vấn đề quan niệm về con người và cá tính sáng tạo của mỗi nhà văn.

Ở Dostoievski, ta gặp hình tượng con người tự ý thức, “con người trong con người”. Mỗi nhân vật là một con người chứ không phải một tư tưởng, nghĩa là nhà văn đã vượt qua được cái đơn điệu, cứng nhắc trong việc xây dựng nhân vật kiểu truyền thống trước đó. Với ông, mỗi hình tượng là một thế giới, một ý thức tự trị, một cách nhìn nhận cuộc sống theo kiểu riêng, một tiếng nói riêng với tư cách là thực thể sinh động không do cái gì chi phối ngoài tâm trạng thực của mình. “Những tiếng nói đó cũng giống như loại nhạc đa âm với những “chuỗi đối âm”, “nghịch âm” làm trỗi bật lên cá tính và bản ngã của từng nhân vật” [55;13]. Tư duy, tình cảm của nhân vật luôn luôn ở trạng thái đối thoại với bản thân. Con người luôn ở tình thế phân đôi căng thẳng với hai tâm linh, hai ý nghĩa trái ngược nhau, như hai tiếng nói đang tranh cãi nhau ở bên trong mình.

Nếu như đó là những nét đặc trưng của nhân vật trong tác phẩm Dostoievski thì những con người do Bunin xây dựng mang lại cho người đọc cảm giác nhẹ nhàng, thư thái hơn nhiều. Ông không đi thẳng vào mỏ xẻ bi kịch tinh thần mà chỉ chớp lấy những khoảng lặng trong tâm hồn nhân vật với những hồi tưởng và nghĩ suy. Điều đó không có nghĩa hình tượng của ông mờ nhạt. Ông không chỉ đơn thuần xây dựng những nhân vật mà đã nâng chúng lên thành những biểu tượng. Đó là hình tượng người phụ nữ Nga, là thân phận những “con người bé nhỏ”, là hình bóng xác thực của cả một tầng lớp quý tộc Nga sa sút đầu thế kỷ XX. Hàm nghĩa của các nhân vật được tăng cường tối đa khiến ta liên tưởng đến tính đa chiều kích trong hình tượng của chủ nghĩa tượng trưng. Không hiếm khi nhà văn định vị nhân vật bằng những cụm danh từ chung chung: “Quý ông từ San Francisco đến”; “những cô gái nông dân”; “bác phụ trách việc tuốt lúa”; “đám người lỗi lạc”; “một ông cực kỳ giàu có”... Điều này tạo nên một thế giới nhân vật vừa lạ vừa quen, có khả năng đại diện, khái quát cho cả một lớp người. Nhà văn chỉ cần nắm bắt và thể hiện những nét tiêu biểu, cái thần thái của mỗi đối tượng mà ông hướng tới, từ đó, gương mặt

được xây dựng có thể đại diện một cách xuất sắc cho cả một kiểu người, một tầng lớp, thậm chí, một thế hệ.

2.2.1.1. Người phụ nữ Nga - hình ảnh quen thuộc và nổi bật nhất trong truyện ngắn Bunin

Đọc truyện Bunin, hầu hết người đọc đều dễ xúc động trước một hình ảnh rất quen thuộc: những thiếu nữ xinh đẹp, mảnh dẻ, ngây thơ, trong sáng, tràn ngập tình yêu và ước mơ. Đó là Ruxia, là Natali, là Lika... Trong tương quan với một nhân vật nam trẻ tuổi, hào hoa, bông bột, vẻ đẹp của những cô gái Nga càng trở nên nổi bật. Vẻ đẹp ấy được bộc lộ qua lăng kính của những chàng trai đang đắm mình trong tình yêu và sự ngưỡng mộ, đã trở thành một vẻ đẹp gần như thánh thiện và kỳ ảo. Ở Ruxia, đó là nàng Ruxia trẻ trung, hiền dịu, trên gương mặt phẳng phất thần thái của Đức Mẹ: “Bím tóc đen dài thả sau lưng, khuôn mặt bầu bĩnh với những nốt ruồi nhỏ, mũi cao thanh tú, mắt đen, lông mày đen, bắp chân và đôi bàn chân lộ ra trên đôi hài sảo thon gầy, làn da mỏng mịn” [21;20]. Những tiểu tiết vật thể được lặp đi lặp lại, nhấn mạnh, trở thành nét đặc trưng gắn liền với nhân vật. Nó làm nổi bật nét mỏng manh, trong trắng của người con gái. Vẻ đẹp ấy còn được thể hiện gián tiếp qua việc miêu tả tình yêu ngây ngất của nhân vật trữ tình: “Hôn lên mu bàn chân nhỏ ướt nước mưa”; “Anh không dám chạm đến nàng nữa, chỉ hôn đôi bàn tay nàng và lặng người đi trong hạnh phúc nôn nao, ngây ngất”; “Anh lại áp đôi tay nàng lên môi mình, chốc chốc lại hôn vào ngực nàng lạnh ngắt như nâng niu một vật gì thiêng liêng nhất”; “Vẻ đẹp của nàng trong cơn sợ hãi làm anh choáng váng; lúc đấy một ý nghĩ dịu dàng chợt đến với anh; nàng quả là còn thơ trẻ quá” [21;22 - 29]. Vẻ đẹp ấy khơi gợi trong người đàn ông một thứ tình cảm vừa là tôn thờ, vừa nâng niu, vừa mong muốn được chở che.

Có những lúc, hình ảnh người con gái được tái hiện trong ký ức như một thiên thần: “Mọi chuyện mùa hè năm ấy đều dị thường. Thật lạ lùng rằng chúng chỉ cho mỗi mình nàng lại gần, cúi cong cái cổ dài thanh thanh, từ phía trên nhìn xuống nàng với vẻ rất nghiêm nghị nhưng đầy tò mò hiền lành, khi nàng nhẹ nhàng thanh

thoát chạy đến bên chúng, chân đi hài sặc sỡ. Bất thần, nàng ngòì xồm trước đôi sếu, tấm váy xaraphan màu vàng xòe ra trên bãi cỏ xanh ven đầm ẩm ướt, ẩm áp; với vẻ say sưa thơ trẻ nàng nhìn vào đôi mắt đẹp đen dử tợn của chúng, đôi mắt lọt vào giữa mép vòng viền màu xám sẫm” [21;32].

Với những dòng miêu tả đầy ưu ái, say sưa như thế, Ruxia đã không còn là một nhân vật đơn thuần, nàng là hiện thân cho sự tươi trẻ, ngây thơ, trong trắng; là biểu tượng của khát vọng yêu thương.

Những người phụ nữ trong truyện ngắn Bunin rất đặc biệt. Họ luôn bị xô dạt vào những thái cực xúc cảm trái ngược và vì thế hành động của họ dường như khó lí giải: một thiếu phụ xinh đẹp tình nguyện cuốn vào cuộc tình chốc lát với chàng trung úy trẻ để rồi hôm sau quay trở về với cuộc sống của mình, chẳng để lại dù chỉ một cái tên (*Say nắng*); một phụ nữ nghèo đáng thương không yêu chồng đã buông mình đón nhận tình yêu của nhà văn trẻ và coi đó như một điểm phúc trong cuộc đời tẻ nhạt của mình (*Những tấm danh thiếp*); một tiểu thư giàu có luôn dửng dưng, lạnh lùng với anh chàng bánh trai để rồi bất ngờ chấp nhận hiến dâng cho anh và sau đó mãi mãi không bao giờ gặp lại (*Ngày thứ hai chay tịnh*); nàng Ruxia có lúc rất mạnh mẽ, chủ động đặt câu hỏi với chàng gia sư của em trai mình: “Anh có yêu em không?” nhưng cuối cùng lại chọn người mẹ điên thay vì tình yêu (*Ruxia*); cô gái nghèo sẵn sàng cưới bạn của bố để trở thành thị dân, sẵn sàng hôn một chàng trai xấu xí, bệnh tật để đổi lấy món tiền; sẵn sàng đuổi con trai khỏi nhà để có thể tái giá với ông chồng khá giả, thực hiện một cuộc hôn nhân đầy tính toán nhưng khi một mình lại chứa chan nước mắt khóc thầm (*Cuộc đời tươi đẹp*)...

Trong thế giới nhân vật nữ khá đa dạng về đẳng cấp, hoàn cảnh xuất thân và lứa tuổi của Bunin, Olya (*Hơi thở nhẹ*) thuộc vào lớp trẻ tuổi nhất. Cô bé học sinh trung học này mặc dù sớm bộc lộ nét đẹp đậm thắm, quyến rũ của một người phụ nữ nhưng trên hết, ở cô vẫn toát lên vẻ đẹp trong sáng, đầy sức sống của tuổi trẻ. Tác giả đã miêu tả cặp mắt, chính xác hơn là ánh mắt cô rất nhiều lần: “Đôi mắt đầy vui sướng và vô cùng linh lợi”; “ánh mắt sáng long lanh”; “cặp mắt sáng linh lợi”;

“ánh mắt trong sáng”... Vẻ đẹp ấy không cần chải chuốt làm dáng mà tự nó lên tiếng: “Olya thì chẳng kiêng dè gì cả - cô không sợ các vết mực dính vào ngón tay, không sợ để má mình ửng đỏ, đầu tóc rối tung hay đầu gối lộ trần ra khi bị ngã. Chẳng cần cô phải quan tâm, cố gắng gì, những điều làm cô nổi bật lên trong trường hai năm gần đây cũng tự nhiên đến với cô – đó là vẻ yêu kiều, đóm dáng, uyển chuyển, khoan thai và ánh mắt sáng long lanh”; “Cô ngồi xuống một cách nhẹ nhàng và yếu điệu như thể chỉ mình cô biết cách ngồi như thế” [21;51].

Chân dung Olya được Bunin đặc tả trên phong nền đám đông, khi thì lẫn vào “đám nữ sinh mặc đồng phục màu nâu”, khi thì nổi bật lên (trong vũ hội, trên sân băng). Bên cạnh đó, ông còn khắc họa hình ảnh cô bé trong những khung cảnh sáng sủa, đẹp đẽ (khu vườn, căn phòng của bà hiệu trưởng). Cái đẹp vật thể trở thành đòn bẩy để tôn vẻ đẹp của nhân vật. Nếu như không khí tươi mát của khu vườn sau cơn mưa hòa hợp với vẻ trẻ trung, niềm hạnh phúc, sung sướng của Olya thì trái lại, căn phòng bà hiệu trưởng lại tạo ấn tượng về cái đẹp được đóng khung, cứng nhắc và vì thế tương phản hoàn toàn với thần thái của cô. Đối lập với gian phòng “sạch như ly như lau”, với “đường ngôi đều đặn”, “mái tóc uốn rất khéo” của bà hiệu trưởng, với những lời nhắc nhở nghiêm khắc, mĩa mai của bà, với chân dung nhà vua trẻ trên tường, vẻ tươi trẻ, hồn nhiên của Olya càng được nhấn mạnh: “Olya đáp lại một cách thần nhiên, gần như là vui vẻ nữa”. Thậm chí, ngay cả trong bức chân dung trên mộ Olya, ánh mắt trong trẻo, tươi vui vẫn đủ sức làm lu mờ màu xám xịt âm đạm của những tấm bia đá trong mùa đông lạnh lẽo. Trước vẻ đẹp, cái chết cũng trở nên bất lực.

Có thể nói, khắc họa vẻ đẹp, hồn vía của sự quyến rũ nơi người phụ nữ chỉ bằng vài nét phác họa là biệt tài của Bunin. Không ở truyện ngắn nào ông tổng kết vẻ đẹp đó vào từng chi tiết như ở *Hơi thở nhẹ*: “cặp mắt phải sôi lên như nhựa, lông mi phải đen như trời đêm, má mịn màng, phơn phớt hồng, eo lưng thon thả, cánh tay dài hơn bình thường, chân nhỏ nhắn, ngực đầy đặn vừa phải, bắp chân tròn đều, đầu gối màu vỏ hến,... và đặc biệt là phải có hơi thở nhẹ...” [21;57]. Chỉ bấy nhiêu thôi, đủ thấy nơi tác giả sự say mê, nâng niu và tôn sùng cái đẹp. Suy

cho cùng, người nghệ sỹ chân chính với những tác phẩm chân chính của mình là người bằng năng lực do nghệ thuật đem lại đã thực hiện cái sứ mệnh bất tử hóa và tôn vinh cái đẹp.

Hơi thở nhẹ có dung lượng nhỏ và một giọng điệu rất nhẹ nhàng nhưng nhờ những yếu tố tượng trưng, truyện đặt ra nhiều vấn đề lớn trong một trường nghĩa bao la. Với câu kết thúc rất gợi hình: “Giờ đây cái hơi thở nhẹ ấy lại một lần nữa lan đi trong thế gian này, trong bầu trời đầy mây và trong làn gió xuân lạnh lạnh” [21;57], Bunin đã hòa nhập hình ảnh Olya với hình ảnh về toàn bộ thế giới và nêu lên vấn đề sự hòa hợp giữa con người với thiên nhiên, giữa tinh thần và thể xác. Trong truyện, nhà văn luôn để nhân vật trong mối tương quan với cái toàn thể: “Buổi sáng, tôi dạo chơi trong vườn, ngoài đồng, tôi vào rừng, có cảm tưởng trong cả thế giới này chỉ có một mình tôi (...) trong tiếng nhạc, tôi có cảm giác rằng mình sẽ được sống mãi mãi, sẽ được hạnh phúc hơn hết thảy mọi người” [21;53]; những sự kiện trong cuộc đời Olya đều được đánh dấu bằng những thay đổi của đất trời: “mùa đông ấy (mùa đông cuối cùng trong cuộc đời Olya) có tuyết rơi, nắng đẹp”; “Trong những ngày tháng tư ấy, thành phố trở nên sạch sẽ, khô ráo”... Hình ảnh nhân vật đã trở thành một yếu tố cân bằng thế giới, hòa hợp với thế giới, đã vượt qua cái chết để bảo lưu vĩnh viễn trong thời gian. Ánh mắt lấp lánh của Olya trên tấm bia đá cũng không khác gì một tấm huy chương đánh dấu chiến thắng của cái đẹp trong cuộc đấu tranh ngàn đời với thế lực xấu xa.

Thực chất, mọi sự kiện, diễn biến của câu chuyện đều diễn ra trong ký ức (hiện tại thì Olya đã chết). Dòng hồi tưởng đứt gãy, không liền mạch về mặt thời gian tuyến tính tạo nên những hiệu ứng đa chiều đối với xúc cảm của người đọc. Điều đó cho thấy quan niệm của nhà văn về vai trò của ký ức: ký ức có thể biến mọi thứ thành bất tử cũng có thể vùi sâu chúng biệt vô tăm tích. Ở đây, chính ký ức đã lưu giữ mãi mãi vẻ đẹp trong sáng rạng ngời của Olya, bất chấp những thế lực đen tối cố tìm cách vùi dập nó. Vấn đề ký ức đã được nhiều nhà văn đề cập đến và Bunin cũng không là ngoại lệ. “Ký ức chống lại sức mạnh hủy diệt của thời gian... Ký ức là nền tảng của lương tâm và đạo đức, ký ức là cơ sở của văn hóa...”

(D.Likhachev). Tư tưởng này thích hợp với diện mạo tinh thần của Bunin và góp phần quy định nên những nhiệm vụ nghệ thuật trong tác phẩm của ông.

Nếu Olya là hiện thân của vẻ đẹp tuổi thanh xuân, trong trẻo, thánh thiện và tràn đầy sức sống thì Lika trong phần truyện cùng tên mà Bunin viết khi đã ngoài 60 tuổi lại là điển hình của vẻ đẹp cổ điển Nga: yếu đuối, chân thành, cả tin, hồn hậu nhưng cũng không kém phần bạo liệt.

Vốn là con gái cưng của một viên bác sỹ góa vợ, Lika có đời sống của một cô tiểu thư tinh lẻ. Trẻ trung, xinh đẹp, lãng mạn và tràn đầy ước vọng, Lika đã không ngần ngại từ bỏ tương lai được sắp đặt với một nhà buôn giàu có để theo nhân vật “tôi” đến vùng đất mới. Nơi đó, cô vừa là một người yêu thơ ngây, yếu đuối, cần được chở che, vừa là một người vợ hồn hậu, tình cảm, hết lòng và giàu đức hi sinh: “nàng thật bé bỏng, nàng đứng sát bên tôi và ngược mắt nhìn lên”; “nàng tỏ ra trung thành tuyệt đối với tôi, nàng từ bỏ bản thân mình và tin vào cái gọi là quyền của tôi được có thứ tình cảm và hành vi đặc biệt” [21;320]. Lika có những ước mơ giản dị, rất bản năng của một người phụ nữ: “Ít nữa chúng mình làm lễ cưới anh ạ. Em vẫn rất muốn thế mà sau nữa, có gì đẹp hơn lễ cưới không! Có lẽ rồi chúng mình sẽ có con...” [21;319]. Nhưng nàng không đơn giản. Nàng vẫn có những “tình cảm và suy nghĩ sâu kín, buồn rầu, giấu giếm”. Và không phải lúc nào ở nàng cũng là một vẻ dịu dàng, phục tùng và nhẫn nhịn. Có những lúc “nàng trả lời khô khan, đầy vẻ tự chủ”. Chính sự bạo liệt, sức mạnh của lòng tự tôn sâu kín, sự tổn thương của một trái tim nhạy cảm cùng với tình yêu vô bờ đã trao đi khiến Lika có đủ sức mạnh để rời xa người nàng yêu mãi mãi. Cũng giống như nhiều truyện khác của mình, Bunin bao giờ cũng gieo vào lòng người đọc nỗi xót xa và bất bình khi chứng kiến cái đẹp, tình yêu bị sự ích kỷ, lối sống buông thả làm cho tổn thương: “Em không thể tiếp tục chứng kiến cái cảnh anh cứ mỗi ngày một xa em thêm, em không còn đủ sức để tiếp tục chịu đựng những điều xúc phạm mà anh càng ngày càng gây ra cho tình yêu của em, em không thể giết chết tình yêu ấy trong em, em không thể không hiểu rằng mình đã bị khinh rẻ hoàn toàn, đã bước xuống nấc thang cuối cùng của sự tuyệt vọng đối với mọi điều kỳ vọng và mơ ước

ngu ngốc của mình...” [21;343]. Ngay sau lần chia tay ấy, Lika đã chết. Cái chết là lời khẳng định đầy chua xót cho tình yêu và lòng tự trọng của nàng: tình yêu không chấp nhận sự ích kỷ và khinh rẻ.

Là nhân vật nữ chính trong một truyện dài đậm chất tự thuật, hình tượng Lika có một vị trí đáng kể trong sự nghiệp của Bunin. Được xây dựng từ nguyên mẫu là Vacvara Paselko, người đã chung sống với Bunin một thời gian nhưng Lika đẹp lên rất nhiều cả về nội tâm và hình thức. Hiện lên thông qua sự hồi tưởng đầy niềm tiếc nuối của nhà văn về những tháng năm tuổi trẻ và tình yêu, Lika đã ghi được dấu ấn đẹp trong lòng người đọc.

Nhân vật nữ trong *Cuộc đời tươi đẹp* rất khác với Olya, Lika, Ruxia, Natali... Naxia cũng có ngoại hình đẹp nhưng đây là vẻ đẹp chất phác, tháo vát, đầy sức sống của một cô gái nghèo, bị chèn ép, áp bức, không nơi bầu vùi. Trong hoàn cảnh ấy, cô phải tìm mọi cách để đứng vững, để tạo lập cuộc sống riêng, để tự vệ trước những đe dọa của cuộc sống đói rét, nghèo hèn. Nhân vật nữ ở đây không hiện lên qua lời kể của một chàng trai đắm đuối yêu thương hay tôn thờ mà là lời tự kể. Ở vị trí xưng “tôi”, bản thân nhân vật hầu như không miêu tả chính mình. Người đọc phán đoán, hình dung ra cô gái thông qua ngôn ngữ, hành động, những biến cố và diễn biến tâm trạng của cô. *Cuộc đời tươi đẹp* có một lối tự thuật rất khách quan, gần như vô cảm. Những chi tiết cụ thể, tỉ mỉ nhất là những chi tiết về tiền nong, tính đếm. Nó cho thấy một sự quan tâm đặc biệt như thể tiền là thứ duy nhất đáng được để ý: “Tôi nghĩ đi nghĩ lại rồi bằng lòng, mặc dù dĩ nhiên tôi biết là ông ta đã luống tuổi, rượu chè, tính hay nóng nảy, nói quả đáng là một quân ăn cướp (...). Ồ may, mà trời cũng còn thương tôi, đem ông ấy đi” [20;59]; “người ta trả công cho tôi hai rúp hai mươi năm kô pếch...” [20;65]. Tên truyện là *Cuộc đời tươi đẹp*; kết thúc truyện cũng dừng ở câu nhận xét rất坦然 nhiên của nhân vật về những chuyện đã xảy ra mà như thể không liên quan tới cuộc đời mình. Chính nhân vật đã tự nhận cuộc đời mình là tươi đẹp và kể lại nó nhưng thực chất đó là một cuộc sống đầy nỗi đau. Ở bề nổi, Naxia là một phụ nữ bản lĩnh, tháo vát nhưng tàn nhẫn: làm ngơ trước lời van xin của cậu công tử tàn tật, thậm chí bình thản trước lời đe dọa sẽ tự tử

của cậu; nhẫn tâm đuổi Vania, con trai mình để có thể thực hiện một cuộc hôn nhân có lợi... Nhưng không khó để nhận ra rằng, cái giọng kể lạnh lùng, bàng quan ấy chỉ là vỏ bọc, là một cách để giấu đi sự chua chát đến cùng cực. Đó vẫn là một người mẹ đầy yêu thương và đau khổ: “còn tôi, tuy vốn không phải là người mau nước mắt mà đã phải tuôn trào nước mắt. Ngày hôm trước khóc, ngày hôm sau khóc, cứ nghĩ làm sao nó có thể nói với mình những lời lẽ như vậy, thế là lại không cầm được nước mắt” [20;95]; “Tôi nhìn, nhìn mãi, nghe ngóng rồi đi ra. Và một nỗi buồn khôn tả xâm chiếm lòng tôi! Tôi cố ăn cho xong bữa chiều, dọn dẹp bàn ăn, tắt đèn... Tôi không sao ngủ được và cứ mãi như thế, nằm mà toàn thân rung lên”; “Thế nhưng đôi lúc tôi cũng thấy nhức nhối trong tim (...) cũng lại có lúc tôi buồn nhớ đến thằng Vania”...[20;98].

Chính cuộc sống đã đẩy người phụ nữ ấy đến chỗ lạnh lùng, chỉ biết thu vén tính đếm vì quá khiếp sợ sự nghèo khổ, vì quyết tâm có được vốn liếng riêng của mình. Việc khắc họa nỗi đau khổ đến cùng cực của một người mẹ đã khiến *Cuộc đời tươi đẹp* trở thành một trong số những truyện ngắn có sức tố cáo mạnh nhất của Bunin.

Người phụ nữ là hình ảnh xuyên suốt trong cả truyện ngắn, truyện dài và thơ của I.Bunin. Họ đều mang trong mình một vẻ đẹp rất điển hình cho người phụ nữ Nga: nhạy cảm, giàu lòng yêu thương, tràn đầy sức sống, khát vọng, tình yêu và cũng không kém phần bản lĩnh. Những số phận, tính cách ấy lúc nào cũng hiện lên trong tác phẩm của ông với một thái độ trân trọng, nâng niu và xót xa đặc biệt của nhà văn.

2.2.1.2. Hình tượng “con người nhỏ bé” - bước tiếp nối truyền thống văn học Nga cổ điển

Cũng với thái độ nâng niu và xót xa như thế, Bunin dành một phần tác phẩm của mình để viết về số phận những “con người nhỏ bé”. Hình tượng này rất quen thuộc trong những truyện ngắn của Puskin, Chekhov... Điều đặc biệt là mặc dù viết về những thân phận người nhỏ bé, yếu ớt và ít có tiếng nói trong xã hội nhưng

Bunin không thể hiện một sự xót thương đơn thuần. Ông không chỉ nhận thấy sự thiệt thòi khổ đau mà còn nhìn ra cả những vẻ đẹp của họ.

Với *Meliton*, nhà văn đã khắc họa một con người buồn bã, cô đơn, lặng lẽ đến mức rất gần với đáng thương: “Bác làm ngay ra vẻ bình thản, dường như để cố giấu nỗi buồn thường có trong đôi mắt xanh lam mờ nhạt của mình” [20;44]. Nỗi đau đã đông cứng lại dưới “đôi gò má nhăn nheo”, “đôi mí mắt sụp xuống”, ẩn giấu trong những tiếng thở dài, trong hình ảnh “đầu cúi xuống, từ tốn vò dùm thuốc lá”, trong giọng hát “nghe buồn rượi” của nhân vật. Một con người sống cuộc đời chay tịnh, cô đơn, coi sóc khoảng rừng cho điền chủ với sự lễ phép thái quá, với thái độ cuồng quýt sợ cậu chủ phật lòng cho thấy thân phận nghèo hèn của bác Meliton. Tuy nhiên, Bunin không đi sâu vào khía cạnh ấy. Thông qua những lời kể đứt đoạn, thân nhiên của nhân vật: “trước cũng có vợ, nhưng lâu rồi, chả nhớ được”; “Cũng có cả con cái nữa đấy ạ, mà Chúa cũng đã đem chúng đi từ hồi nào ấy rồi...” [20;46]; qua lời hát than thở về những khu vườn xanh tươi, sự hồi nhớ về một mối tình xưa, những vòng hoa tết không biết để cho ai... đã hé mở về quá khứ nhân vật, về một đời sống nội tâm phong phú ẩn dưới lớp vỏ đơn giản, bình lặng. Chỉ bấy nhiêu đó cũng đủ thấy con mắt trân trọng tìm tòi của nhà văn đối với những kiếp người nhỏ bé này.

Trong truyện ngắn *Cỏ gày*, “con người nhỏ bé” là hình tượng duy nhất và xuyên suốt. Cả tiêu đề cũng như đề từ đều nhất quán và sớm tiết lộ ý đồ tác giả: “Cỏ gày thì bay khỏi bãi”. Từ những dòng mở đầu, nhà văn đã khắc họa hình ảnh một người nông dân nghèo khổ, đi làm thuê ở thời điểm yếu ớt, bất hạnh nhất: khi ốm đau. Vẻ khắc khổ in dấu ngay ở ngoại hình nhân vật: “Người bác to cao và cục mịch: rất khăng khiu, tay dài, khung xương nói chung to nhưng đôi vai thì lại hẹp, vì chúng xuôi xuống và trông bề ngoài có vẻ yếu ớt (...). Đầu bác không to, đã bắt đầu hói ở đỉnh trán, mớ tóc dài nhưng thưa, bộ mặt bác phờ phạc, mũi thanh, xương xương, đôi mắt xanh lơ, uơn ướn, bộ râu ngả bạc và nhỏ nhắn của bác không che nổi chiếc quai hàm gầy guộc” [20;134]. Vẻ ngoài đó vừa thể hiện cái nghèo, cái khổ của người nông dân lam lũ vừa cho thấy vẻ bạc nhược, yếu ớt bắt nguồn từ thân

phận. Không phải vô tình mà Bunin nhấn mạnh những nét trái ngược trong ngoại hình bác Averki: “cái vẻ cục mịch nơi đồng ruộng ấy (...) lại được kết hợp một cách kỳ dị với cái vẻ đáng mến của bác” [20;134]. Mâu thuẫn tồn tại ngay cả trong cách hành xử của nhân vật: “ai bảo sao cũng bào hao làm vậy, mặc dù trong bụng lại nghĩ khác, có ý kiến riêng của mình” [20;134]. Điều đó có nghĩa bản thân con người ấy khi sinh ra vốn không bạc nhược, yếu hèn. Chính cuộc sống nghèo khó, bị đè nén đã xô đẩy bác đến chỗ trở nên nhẫn nhục, bất lực và chịu đựng. Đó chính là nét đáng thương chứ không hề đáng khinh của bác Averki.

Với những chi tiết đó người đọc có thể hình dung khá đầy đủ và có cái nhìn khách quan về cuộc sống, số phận của nhân vật. Toàn bộ phần sau tác phẩm vẫn là những chi tiết với sức biểu cảm ngày càng cao thể hiện cùng chung ấn tượng ấy, vấn đề ấy. Truyện không có cốt truyện. Ngoài một vài hành động, lời nói rời rạc của các nhân vật liên quan (mà tác giả cũng hầu như không thiết lập sợi dây ràng buộc giữa các nhân vật đó, chỉ duy trì mối quan hệ song song giữa họ với nhân vật chính), phần lớn tác phẩm là suy nghĩ của bác Averki. Góc nhìn không thay đổi. Thời gian ồm ầu kéo dài hay chính xác hơn, chặng đường tiến dần tới điểm kết thúc của bác lại chính là thời gian duy nhất trong đời bác có cơ hội nhìn lại cuộc đời mình, ngẫm nghĩ về những người thân yêu nhất của mình. Những chi tiết đó, với các mức độ khác nhau đã hé lộ về cuộc đời vất vả của bác. Các kỷ niệm đẹp cũng thấp thoáng xuất hiện nhưng với mật độ thưa thớt và vì thế chúng lại đóng vai trò như những bằng chứng phản biện, nhấn sâu thêm thực tế cay đắng cũng như sự dài dặc của chuỗi ngày vất vả. Cuộc đời ngặt nghèo với bác Averki đến nỗi những kỷ niệm đẹp trở thành một thứ đồ quý hiếm, được ghi dấu tận xương tủy và hiện đi hiện lại cho tới phút cuối đời.

Cỏ gày có 3 tuyến chi tiết song song: những chi tiết miêu tả sự biến đổi ngoại hình bác Averki (từ lúc bắt đầu ốm tới lúc bác qua đời); những chi tiết miêu tả các sự kiện diễn ra xung quanh bác, thái độ đối xử của mọi người đối với bác và những chi tiết còn lại, chiếm dung lượng lớn nhất, đó là chuỗi suy ngẫm của bác về mình

và về cuộc đời. Quá trình tăng tiến về mức độ của 3 tuyến chi tiết này luôn song hành, thống nhất và bổ trợ cho nhau.

Cảm giác của người đọc từ đầu tới cuối truyện luôn là sự xót xa. Người nông dân Averki khốn khổ ấy, đến khi cái chết cận kề vẫn lo lắng cho chuyện miếng ăn và thậm chí, nguyên nhân trực tiếp dẫn tới cái chết của bác cũng là miếng ăn: “những nỗi gian lao cuối cùng trước khi chết đã đến với bác, nhưng dù sao bác vẫn cố không để mất những món ăn ngọt ấy khi bác lê bước tới căn nhà gỗ này” [20;136]. Tưởng như sự lo lắng không bao giờ rời bỏ bác bởi trớ trêu thay, cuộc sống khổ cực bắt bác phải lo cả cái điều: “Nếu mau mau chóng chóng mà chết thì dĩ nhiên chẳng có gì phải suy nghĩ nữa rồi. Thế nhưng ngộ nhỡ chưa chết ngay thì sao?” [20;138].

Một trong những điều bất hạnh của bác Averki chính là phải chứng kiến tương lai tăm tối mà cô con gái tất yếu sẽ gặp phải. Điều này được báo hiệu thông qua những biểu hiện của sự ích kỷ, thô lỗ, phóng đảng nơi chàng rể. Cả cuộc đời bác chỉ có 2 người thân yêu nhất là vợ và cô con gái (kỷ niệm tình yêu là cái ngọt ngào duy nhất trở đi trở lại với bác trước khi qua đời; gương mặt cô con gái cũng là thứ duy nhất còn hiển hiện trước khi bác chết). Tuy thế, khi đối diện với cái chết, bác lại hoàn toàn đơn độc. Trước đó, bác bất hạnh bởi những người xung quanh đã bỏ quên bác, nhưng nỗi buồn ấy chưa là gì so với việc chính vào thời điểm bác từ già cõi đời, cô con gái còn bận đi dự lễ đính hôn của bạn còn người vợ thân yêu của bác cũng “không hay biết gì cả”. Con người này, khốn khổ, vất vả cả cuộc đời đến khi chết cũng cô độc đến tuyệt đối. Trước tất cả những bất hạnh đó, cái chết trở nên nhẹ nhàng và không còn đủ khả năng đe dọa. Sự so sánh ngầm đầy chua xót được thiết lập bằng liên tưởng: cuộc đời con người ấy còn bất hạnh hơn cái chết. Với nhân vật Averki, nhà văn đã khiến khái niệm bất hạnh trở nên cụ thể như một con người bằng xương bằng thịt. Nhân vật khi đó đã được đẩy lên một tầm cao mới, trở thành biểu tượng.

Ngoài khía cạnh này, nhà văn cũng đã tái hiện những nét đáng yêu của nhân vật. Đó là khoảng ký ức tình yêu trong trẻ; là thứ ngôn ngữ mộc mạc, đôn hậu mà qua đó có thể thấy đây không hoàn toàn là con người khiếm nhược, bị cái nghèo khổ kéo ghì sát đất: “Có một mình mà trông coi cả khu vườn bằng này! Dù ông ấy có cho đến sáu rúp lão cũng chả lấy đâu! Hôm nay mà ông ấy có đến thì lão cũng bảo thẳng ông ấy rằng: làm cho ông như gông đeo cổ, tôi không làm, tôi bỏ tôi đi! Xin đủ!” [20;139].

Mặc dù xuất hiện không thường xuyên như nhân vật người phụ nữ nhưng thân phận những “con người nhỏ bé” trong văn xuôi Ivan Bunin cũng đã có một diện mạo đặc trưng. Đó là những con người bất hạnh đến tận cùng nhưng bên cạnh đó, ở họ vẫn thấp thoáng những khoảng ký ức tươi đẹp, một cuộc sống nội tâm phong phú, tấm lòng chân thành và một trái tim nhân hậu. Đó chính là gương mặt của những người nông dân Nga mà Bunin đã tiếp xúc suốt thời thơ ấu nơi nông trại của mình.

2.2.1.3. Tầng lớp quý tộc nhỏ sa sút - những trải nghiệm xót xa

Nói đây là những trải nghiệm xót xa bởi lẽ bản thân I.Bunin đã xuất thân từ tầng lớp ấy. Khi ông còn nhỏ, gia đình quý tộc lâu đời của ông đã lụn bại, buộc phải chuyển về một vùng quê ở Orlov. Ông lớn lên ở đó giữa cảnh nghèo khổ, thiếu thốn cũng như những ký ức, dấu vết về một quá khứ vàng son của dòng họ. Sự xót xa, nuối tiếc thậm chí đau đớn khi chứng kiến gia đình mình, làng quê mình đang ngày một khánh kiệt, tàn tạ... là những cảm giác rất thật mà bản thân nhà văn đã trải qua.

Trong hệ thống nhân vật của Bunin, loại hình nhân vật quý tộc nhỏ sa sút xuất hiện không thường xuyên và nổi bật như hình tượng người phụ nữ; không khơi gợi những cảm giác xót thương của người đọc như những “con người nhỏ bé”. Tuy vậy, đây lại là những hình tượng mang đến giá trị hiện thực rất rõ rệt cho tác phẩm của nhà văn: ghi lại dấu vết lịch sử của thời đại, gương mặt của những giai cấp trong thời điểm giao thoa, nhiều biến động ở nước Nga nửa đầu thế kỷ XX.

Hình ảnh giai cấp điền chủ, quý tộc nhỏ sa sút gắn liền với khung cảnh những trang trại tiêu điều, xơ xác, tan hoang. Nơi đó còn sót lại dấu ấn của một quá khứ vàng son: “cổng lò rèn và kho chứa củi, vựa thóc và chuồng ngựa, đều đã mở toang hoang: đầu đầu cũng đều trống rỗng, trơ trụi” [20;119]; “Giấy đã phai, đã bạc màu, nhưng còn mang nhiều hình bầu dục, hình vuông sẫm. Căn buồng này trước đây bao giờ cũng treo các ảnh in trên kim loại và vài bức tranh khắc cổ kính nhỏ nhỏ và ở một góc buồng là những tượng thánh” [20;120]. Trong bối cảnh ấy, chân dung người điền chủ được khắc họa méo mó, thảm hại, nặng nề, từ ngoại hình: “bộ mặt ngăm đen, nặng trĩu, một bộ mặt đầy những đường hằn và những vết nhăn hằn học, với bộ ria nhuộm màu xanh đen; đôi mắt long lanh một cách khắc nghiệt” [20;121]; đến sự méo mó của tâm hồn vì giận dữ, ích kỷ, hận thù vô cớ: “Voeikov lấy gậy phang vào một khung cửa sổ rồi phang sang chiếc khác...” [20;120]. Đó là hiện thân của lớp địa chủ khánh kiệt, hết thời, buộc phải bán đi mảnh đất, cơ ngơi cha ông. Quá khứ lung lay đã khép lại với cả một thế hệ. Hành động ra lệnh xử tử lũ chó là đỉnh điểm của sự tức giận, bất đắc chí của một giai cấp buộc phải từ bỏ vị thế của mình. Tuy thế, đến lượt nó, hình ảnh lũ chó giãy giụa, chống chọi một cách tuyệt vọng lại được coi là biểu tượng cho sự giãy chết của chính giai cấp ấy. Cái kết cục quá đau đớn: “con chó bị lôi hẳn hai chân sau lên co giật và quằn quại hai chân trước, cổ nứu lấy đám đất lỏn nhỏ (...) cái lưỡi tím đen của nó thè ra, mặt nó nhăn nhó để lộ ra hai hàng lợi màu san hô, ánh nắng ban ngày phản chiếu trong cặp mắt màu nho lờ mờ của nó đã bắt đầu mờ mịt đi” [20;124]. Và những kết luận rút ra thì quá xót xa: “Chó thì cũng như người, người hơn chó nhiều mà còn bị xử tử nữa là” [20;125]. Xét về mặt biểu tượng, theo quan niệm của rất nhiều nước trên thế giới, chó có “chức năng dẫn hồn, dẫn dắt con người trong bóng đêm của cõi chết, sau khi nó đã là bạn đường của con người trong ánh sáng ban ngày của cuộc đời” [25;181]. Như vậy, việc giải mã hình ảnh những con chó bị treo lủng lẳng trên rặng cây vào lúc chập choạng tối như là một dấu hiệu giao thoa giữa hai giai đoạn với hai giai cấp đại diện là rất hợp lý: nơi kết thúc của quá khứ cũng chính là thời điểm bắt đầu của hiện tại.

Chính tại điểm giao thoa ấy, nhà văn viết về một khởi đầu với sự xuất hiện của một giai cấp mới thông qua hình ảnh “bác thị dân Rostovsev”: “Cả ông cũng cúi chào ngôi nhà, cất chiếc mũ lưỡi trai ra khỏi đầu và tỏ vẻ sùng kính, rắc một ít tóc của mình nơi ngưỡng cửa trước khi bước vào những căn buồng đầy ánh trắng mờ đục” [20;129]. Cả truyện hầu như không đối thoại. Hơi thở của cuộc sống quá khứ với hiện tại vẫn đan xen và chính ở thời điểm chuyển giao cũ mới ấy, tác giả đã tạo nên một hình ảnh đầy sức gợi: “Đằng sau những chòm lá liềm tù tù của rặng cây ấy đã ngời sáng một mảnh trăng trong nhỏ bé. Còn bên kia sông, mặt trời đang lặn trong một ánh vàng tinh khiết, và trong khu trang trại lặng lẽ một cách kỳ dị, người ta thấy bùng cháy thành màu cam những ô cửa kính của ngôi nhà chết lặng cửa mở toang hoang” [20;129]. Quá khứ đã bùng sáng lần cuối trước khi tắt hẳn để một giai đoạn khác bắt đầu, dù mới là “mảnh trăng trong nhỏ bé”, nhưng lại đủ sức trùm phủ cả đêm dài.

Với tất cả những điều đó, *Ngày cuối cùng* được coi là một trong những truyện giàu màu sắc hiện thực nhất trong hệ thống tác phẩm của Bunin.

2.2.2. Những bức tranh phong cảnh - một nước Nga thu nhỏ

Những truyện ngắn của Bunin hầu như lúc nào cũng man mác một nét buồn thanh sáng và không thể phủ nhận rằng chúng rất đẹp, rất Nga. Một trong những yếu tố làm nên cái chất “Nga” ấy chính là bức tranh phong cảnh. Dường như ước mơ thuở trẻ của Bunin, trở thành họa sỹ, đã được thực hiện theo một cách khác: ông là họa sỹ trong truyện ngắn của chính mình. Ông đã vẽ những bức tranh không phải bằng cọ, màu, đường nét mà bằng ngôn ngữ. Nói đúng hơn, ông vẽ cái thần phong cảnh.

2.2.2.1. Những vùng quê trù phú chỉ còn trong ký ức

Đây là bức tranh quen thuộc nhất, hấp dẫn nhất trong truyện của Bunin. Đọc những đoạn nhà văn say mê miêu tả về một vùng quê nào đó, dễ có cảm giác như ta đứng trước một nước Nga đang sống, đang hít thở, vận động. Về phong cảnh nông thôn Nga, có lẽ chỉ cần đọc một truyện thôi, *Những quả táo Antonov*, là đủ thấy con

mắt hội họa và sự say mê của nhà văn với cảnh vật, với thiên nhiên Nga, nơi ông sinh ra và gắn bó trong những năm đầu tiên của cuộc đời mình.

Hãy cùng chiêm ngưỡng một bức tranh được vẽ lại trong tâm tưởng: “Tôi hồi tưởng lại một mùa thu sớm, đẹp trời, trong tháng tám đã có những trận mưa nhỏ âm ập và những trận mưa này dường như cố tình rơi xuống cho dân cày cấy (...). Tôi nhớ một khu vườn lớn đã khô và thưa lá, toàn bộ màu vàng óng, nhớ những lối đi giữa hai hàng cây phong, mùi thơm nhẹ nhàng của lá rụng và cả mùi táo Antonov, mùi mật ong và mùi của tiết thu tươi mát. Không khí trong trẻo đến nỗi hết như hoàn toàn không có nó nữa, khắp khu vườn âm vang tiếng người nói, tiếng xe ngựa tải kẻo kẹt” [20;12].

Nhà văn không chọn cách định vị cho đối tượng miêu tả, không nêu tên địa danh cụ thể ngay từ đầu. Nhưng trên cái nền chung, ông đã khéo léo để những gương mặt vừa lạ vừa quen xuất hiện: “những cô gái thuộc các hộ tiểu nông về hoạt bát mặc những tấm xiêm cụt tay nức mùi thuốc nhuộm (...) có mặt cả một bà lý trưởng trẻ măng, đang có chữa, mặt phèn phẹt, bơ phờ và bộ điệu quan trọng như một con bò cái vùng đồi núi” [20;13]. Tác giả để nhân vật đột nhiên xuất hiện, không cần giới thiệu hay rào đón, cứ như thể người đọc cũng đã quen biết họ từ rất lâu rồi. Họ không có tên, được gọi bằng những danh xưng chung chung: “người thị dân”; “bác nông dân được giao việc đổ táo”; “bà lý trưởng”; “các cô gái”... hoặc nếu có thì cũng là những cái tên rất phổ biến: Nikolai, Platon... Nhưng ngược lại, những đặc điểm của họ lại được miêu tả khá cụ thể, thậm chí có cả những lời nói, sự đối đáp. Điều này khiến người đọc hiểu ngay rằng đây chính là những người nông dân ở vùng quê của nhà văn, chính là những gương mặt đã in sâu vào ký ức ông không bao giờ phai nhạt. Cái tài của Bunin là ở chỗ ông miêu tả về quê hương ông, làng quê Vyselki với những con người mà ông từng quen mặt nhưng lại khiến người đọc cũng có cảm giác thân quen, cũng nhận thấy bản thân mình trong đó. Đây là lí do vì sao truyện có sức khái quát rộng lớn hơn phạm vi miêu tả trên bề mặt: đọc truyện chúng ta không chỉ thấy Vyselki mà thấy cả không khí của nông thôn Nga những năm cuối thế kỷ XIX, thời Bunin từng sống.

Làng quê trong truyện ngắn *Những quả táo Antonov* là một làng quê trù phú, tươi vui và hạnh phúc. Cả thiên truyện tràn ngập âm thanh, màu sắc, hương vị: “mùi lúa thơm ngát tỏa ra từ những đồng rom mới và những đồng thóc lép trên sân phơi”; “mùi khói thơm nức của những cành anh đào tỏa ra nồng nặc”; “bừng bừng một ngọn lửa đỏ ối giữa tấm tối trập trùng”... Có cảm giác cuộc sống ở làng quê, những ý định và hi vọng của mọi người dường như lùi xuống hàng thứ yếu, chỉ còn lại ở trung tâm là hình ảnh khu vườn tuyệt đẹp và đầy bí ẩn.

Rất khó tìm thấy một trật tự logic về không gian hay thời gian trong *Những quả táo Antonov*. Cảnh vật cứ hiện lên tầng tầng, lớp lớp. Nó tuân theo logic của dòng ký ức: cái nọ gọi cái kia về. Những mốc thời gian rất chung chung: “tôi hồi tưởng lại một năm được mùa ấy”; “và tôi còn nhớ hồi ấy”... Chính giọng điệu háo hức, tươi vui đã lý giải cho sự xáo trộn về các mốc không – thời gian: những sự kiện, chi tiết, hình ảnh hiện lên ào ạt theo dòng cảm xúc, sự xúc động, bồi hồi của một trái tim dạt dào tình cảm với mảnh đất quê hương.

Những quả táo Antonov bao gồm nhiều bức tranh: bức tranh về khu vườn táo mùa thu hoạch, bức tranh làng quê khi màn đêm buông, bức tranh ngày mùa, bức tranh về một góc trang trại hẻo lánh, nơi chế độ nông nô vẫn còn in dấu, bức tranh về một cuộc đi săn và cả bức tranh miêu tả sự tàn tạ, tiêu điều của chính vùng quê vốn đã từng nổi tiếng giàu có ấy. Những bức tranh thoạt nhìn có vẻ như không liên quan tới nhau được thống nhất bởi tâm trạng chung, được bao phủ bởi niềm nuối tiếc và nỗi buồn man mác. Nếu đọc kỹ, chúng ta sẽ thấy mặc dù có sự xáo trộn về mốc không gian, thời gian nhưng mỗi bức tranh đều có sự tách biệt, giống như có đường viền vậy. Các gam màu không hòa trộn mà thống nhất trên những phong nền nhất định. Các bức tranh được đặt cạnh nhau, đối sánh với nhau chứ không chồng chéo hay lấn át. Với cách sắp xếp đó, chỉ cần chú ý một chút, người đọc có thể thấy sự biến đổi của làng quê Vyselki, sự biến chuyển dù âm thầm nhưng rõ rệt đến mức xót xa. Thông qua các bức tranh ấy, Bunin đã thể hiện những suy ngẫm mang đậm chất triết lý về quá khứ và tương lai, nỗi buồn về tình trạng suy thoái của nước Nga gia trưởng và nhận thức về tai họa của những biến đổi sắp xảy ra.

Suốt truyện ngắn lúc nào cũng có thể nhận thấy sự triu mến, thiết tha của nhà văn khi nhớ về làng quê yêu dấu. Dù lúc nó còn trù phú hay khi đã tàn tạ, tiêu điều đó vẫn là những hình ảnh yêu thương, khắc sâu trong trái tim nghệ sỹ nơi xa xứ. Qua cảm quan người cầm bút, đặc biệt, của một nhà văn lưu vong, những hồi ức về làng quê đã được khúc xạ, khái quát hóa và trở thành biểu tượng của làng quê Nga nói chung, như một nước Nga thu nhỏ. Đọc những dòng văn da diết ấy, càng thấm thía hơn lời tâm sự của Bunin: “Làm sao chúng ta có thể quên Tổ quốc? Con người có thể quên Tổ quốc được không? Tổ quốc ở trong tâm hồn mình. Tôi là một người rất Nga. Điều đó dù bao nhiêu năm cũng không mất đi được” [20;7]. Liệu có phải chính khi đọc *Những quả táo Antonov*, Gorki đã thốt lên: “Về nông thôn Nga, chưa có ai viết sâu sắc được đến thế, có tính chất lịch sử đến thế”, và cho rằng Bunin là “bậc thầy hàng đầu trong văn học Nga hiện đại?” [20;9].

Bức tranh phong cảnh nông thôn Nga nên thơ, sống động, đẹp đến ngỡ ngàng là điều mà ta có thể tìm thấy trong rất nhiều truyện ngắn của Bunin: “Làn không khí trong lành, ánh mặt trời nhợt nhạt còn vương lại, những đám mây trắng bông bồng cuộn tròn mờ mờ hiện ra trên nền trời và dưới mặt nước xen giữa những đám cỏ gấu và hoa súng; trên hồ chỗ nào cũng nông đến nỗi có thể nhìn rõ đáy với đám rong rêu mọc ngầm dưới nước, tuy nhiên đáy nông cũng không làm mất đi vẻ sâu thăm thẳm của bầu trời và mây đã in hình trong đó” [21;26].

2.2.2.2. Sự tiêu điều xơ xác - hiện thân của những cái đang vĩnh viễn mất đi không bao giờ trở lại

Trong *Những quả táo Antonov*, hình ảnh khu vườn được xây dựng như là hình ảnh tượng trưng của nước Nga. Ở đó chúng ta thấy nổi bật lên hương thơm khác thường của táo Antonov tỏa khắp vườn tược, làng quê. Hương vị ngọt ngào của hồi ức đã trở thành sợi chỉ tinh tế kết nối toàn bộ truyện ngắn thành một chỉnh thể. Đó là mô típ chính, độc đáo của tác phẩm. Nó tạo thành một mạch liên kết chặt chẽ giữa các chương truyện. Chính vì thế, ở đầu chương bốn, khi nhà văn viết: “trong trang trại của các điền chủ nay đã không còn mùi thơm của táo Antonov nữa

rời” [20;37], điều đó ngay lập tức dẫn người đọc tới một ẩn nghĩa mà ông gửi gắm: tất cả đang đổi thay, tất cả đã lùi vào dĩ vãng và một thời đại mới bắt đầu.

Truyện được kết cấu khá đặc biệt. Mở đầu là: “Tôi hồi tưởng lại một mùa thu sớm, đẹp trời...” và kết thúc là: “tuyết trắng phủ đường ta đi...”. Cả đầu và cuối tác phẩm, nhà văn đều hướng cái nhìn ra cảnh vật. Tuy nhiên, phong cảnh không đứng yên mà đang vận động. Từ tiết trời thanh mát, hứa hẹn của mùa thu đến viễn cảnh lớp lớp tuyết phủ trong mùa đông lạnh giá. Đó cũng chính là bước vận động của làng quê Vyselki nói riêng, nông thôn Nga nói chung: đang càng ngày càng tiêu điều, xơ xác dần đi. Nếu như những hồi tưởng ám áp trong đoạn mở đầu được miêu tả lại bằng một giọng điệu phấn khích thì càng về sau âm điệu càng chùng xuống, xót xa, nuối tiếc: “Và những người khác rời rạc, làm ra vẻ đùa cợt bắt giọng hát theo với điệu ngang tàng, ủ dột và tuyệt vọng:

Cánh cổng ta mở toang hoang

Để cho tuyết trắng phủ đường ta đi...” [20;42]

Con đường tuyết phủ có thể hiểu là hình ảnh tượng trưng cho con đường dẫn ta về với cuộc sống trong quá khứ. Cuộc sống tươi đẹp ấy đã trở nên xa ngái, chỉ còn là những kỷ niệm được tái hiện qua hồi nhớ. Thời gian đã phủ mờ những dấu vết của nó. Đó cũng có thể hiểu là con đường đang chờ ta ở phía tương lai, một tương lai chưa thể đoán định. Ngoài ra, bản thân cảm giác về một không gian hoang lạnh, mờ mịt do hình ảnh con đường tuyết phủ gợi ra cũng tô đậm không khí buồn vắng, phản ánh tâm trạng nuối tiếc, hẫng hụt của nhà văn. Khoảng lặng của âm điệu tạo thành một “vòng tròn” độc đáo, làm cho câu chuyện không bị gián đoạn. Thực tế là cũng giống như bản thân cuộc sống bất tận, truyện ngắn không có khởi đầu, cũng không có kết thúc. Nó đang và sẽ còn tiếp tục vang ngân trong không gian ký ức. Bởi lẽ ký ức lưu giữ, chuyên chở tâm hồn con người và tâm hồn dân tộc, phản ánh lịch sử của nhà nước Nga.

Về tiêu đề của những nông trại còn thấp thoáng ẩn hiện trong rất nhiều tác phẩm của Bunin. Rõ rệt nhất có thể kể tới truyện ngắn *Ngày cuối cùng*. Dấu vết của

cuộc sống giàu có trước kia chỉ còn mờ nhạt trong những mảnh giấy dán tường đã bị xé rách, trong hình ảnh nền nhà gỗ nứt nẻ, những mảnh kính nứt vỡ, những bức tranh tối xỉn... Và bản thân những dấu vết ấy cũng bị chính con người cố tình tàn phá, vùi dập nó đi. Trong *Lần gặp gỡ cuối cùng, Những tám danh thiếp*... mặc dù chỉ nhắc tới bằng một vài chi tiết thoáng qua, nhà văn cũng đã hé mở cho người đọc về cảnh phá sản của một tầng lớp và đương nhiên, kéo theo nó là những liên tưởng về một thời đại đã vĩnh viễn lùi xa không thể nào lấy lại.

Trong những truyện ngắn của mình, Bunin đã miêu tả những khung cảnh sống động và quen thuộc đến nỗi khiến người đọc ngỡ ngàng tưởng như đã gặp ở đâu đó, thậm chí ngỡ như đó là khung cảnh của chính nơi mình đang sống. Những chi tiết rất cụ thể, rất sống động, rất chân thực nhưng lại không thuộc về một địa danh nào cụ thể. Nó có thể là bất cứ một vùng quê, một thị trấn nào trên đất nước Nga rộng lớn: “Nhưng rồi xe cũng lên tới đỉnh dốc và chạy lộc cộc trên đường phố, qua một quảng trường nho nhỏ nào đó, những công sở, tháp cao, cái ầm ập và mùi vị của một phố huyện vào một đêm hè” [21;36]. Cả không gian và thời gian đều vừa cụ thể vừa mơ hồ. Những hình ảnh rất thật – quảng trường, công sở, tháp cao, đỉnh dốc... nhưng tất cả chỉ là một nơi “nào đó”, vào một đêm hè “nào đó”, không xác định. Cũng chính sự mơ hồ đầy dụng ý về không gian và thời gian ấy đã góp phần đem lại hiệu quả kỳ diệu cho các tác phẩm nghệ thuật, đó là sức sống lâu bền cùng với những thế hệ mai sau.

2.2.3. Mô típ - những mật mã ngôn từ

“Thuật ngữ “mô típ”, phiên âm từ tiếng Pháp/Anh là *motif*, tiếng Đức là *motive*, đều bắt nguồn từ tiếng Latin *moveo* – chuyển động. Đây là thuật ngữ chỉ thành tố bền vững, vừa mang tính hình thức vừa mang tính nội dung của văn bản văn học được phân suất ra từ một hoặc một số tác phẩm văn học của một nhà văn hoặc trong văn cảnh toàn bộ sáng tác của nhà văn ấy, hoặc trong văn cảnh một khuynh hướng văn học, một thời đại văn học nào đó.

Mô típ gắn với thể giới tư tưởng và xúc cảm của tác giả một cách trực tiếp hơn so với các thành tố khác của hình thức nghệ thuật, nhưng khác với các thành tố ấy, mô típ không mang tính hình tượng độc lập, không mang tính toàn vẹn thẩm mỹ, chỉ trong quá trình phân tích cụ thể sự vận động của mô típ, chỉ trong việc soi tỏ tính bền vững và tính cá thể ở sự hàm nghĩa của nó, nó mới có được ý nghĩa và giá trị nghệ thuật” [3;1012].

Coi sự tồn tại của mô típ là dấu hiệu thuộc tính chung của cấu trúc tác phẩm, đến đầu thế kỉ XX, các nhà nghiên cứu đã đặc biệt quan tâm tìm hiểu vai trò, chức năng của mô típ, sự hiện diện của nó trong cốt truyện, mối quan hệ giữa mô típ và cốt truyện, mô típ và đề tài...

Khái niệm “mô típ” như một đơn vị trần thuật nguyên hợp lần đầu tiên được đặt ra trong *Thi pháp cốt truyện* của A.N. Veselovski (1838 - 1906). Từ việc nghiên cứu tính lặp lại của mô típ trong các thể loại trần thuật của nhiều dân tộc khác nhau, trong chuyên luận này, ông đưa ra nhận xét đáng chú ý: thực chất của quá trình sáng tác biểu hiện trước hết ở “sự kết hợp của các mô típ” do cốt truyện này hay cốt truyện khác mang lại. Cốt truyện có thể vay mượn, chuyển hoá từ dân tộc này sang dân tộc khác, nhưng mô típ thì không thay đổi. Bản thân mô típ, theo ý kiến của Veselovski, có tính ổn định, bền vững và không thể chia tách. Chính sự kết hợp khác thường của các mô típ tạo thành cốt truyện và trong cốt truyện, mỗi mô típ đóng một vai trò xác định, có thể là cơ bản chủ đạo, cũng có thể là ngẫu nhiên, thứ yếu. Nhiều mô típ truyền thống có thể xuyên suốt các cốt truyện và nhiều cốt truyện truyền thống, ngược lại, thu hẹp trong một mô típ. Nhà văn tư duy, suy luận bằng các mô típ và khác với cốt truyện, mỗi mô típ đều có ý nghĩa chọn lọc, luân truyền, được kết tinh qua quá trình lịch sử dài lâu. Như thế, mô típ đóng vai trò là bộ phận cấu thành, tạo dựng cốt truyện chứ không phải là cốt truyện hay đề tài, những yếu tố vốn có tính thời sự, khách quan, thường bắt nguồn trực tiếp từ đời sống cụ thể, thực tiễn.

Tuy nhiên, đến những năm 20 của thế kỉ XX, cách hiểu mô típ như một đơn

vị trần thuật nhỏ nhất không thể chia tách của Veselovski đã không còn phù hợp nữa. Các ý kiến, thậm chí cả các dẫn chứng mà ông đưa ra làm ví dụ đều bị A.Bem và V.Propp phản bác. Mô típ có thể trở thành không chỉ cốt truyện, mà còn là sự miêu tả, tính trữ tình, không chỉ là sự diễn giải văn bản mà còn là nội hàm văn bản. Đặc thù của mô típ chính là tính lặp lại của nó vừa từ văn bản này đến văn bản khác vừa ở ngay bên trong một văn bản. Gasparov cho rằng: “Mỗi hiện tượng đặc biệt, mỗi “dấu hiệu” ngữ nghĩa: sự kiện, các đặc điểm tính cách, một phần cảnh sắc, một sự vật, lời nói, màu sắc, âm thanh... đều có thể đóng vai trò là mô típ trong tác phẩm. Mô típ được tái dựng trong tác phẩm và được tạo thành trực tiếp trong sự phát triển, mở rộng cấu trúc và qua cấu trúc” [14]. Rõ ràng, các mô típ có nội dung cụ thể và được các nhà nghiên cứu xem như là những mắt xích quan trọng trong sơ đồ nghệ thuật của nhà văn, hình thành trên cơ sở tư duy sáng tạo của nhà văn trong quá trình sáng tạo tác phẩm chứ không hoàn toàn chỉ là sự chấp nối, kế thừa những mô típ có sẵn.

Mô típ có tính chất dẫn dắt, xuyên suốt một hay nhiều tác phẩm của một nhà văn có thể coi là mô típ chủ đạo. Theo nhà nghiên cứu L.Selkova, mô típ chủ đạo thường trở thành nguồn mạch cảm xúc để thể hiện tư tưởng của tác phẩm. Mô típ chủ đạo có thể được nghiên cứu ở cấp độ đề tài, cấu trúc hình tượng hay kết cấu ngữ điệu - âm thanh của tác phẩm. Khi đó, có thể nghiên cứu hệ thống nghệ thuật của tác phẩm bắt đầu từ mô típ chủ đạo, tiếp nhận mô típ chủ đạo như là đơn vị nhỏ nhất của cấu trúc tác phẩm.

Trên cơ sở nắm vững nghĩa hàm của thuật ngữ này, hiểu rõ vị trí, vai trò và chức năng của nó trong tác phẩm văn học, chúng ta hoàn toàn có thể khẳng định rằng, ngoài việc xây dựng các hình mẫu tiêu biểu, những mô típ mới là yếu tố đặc biệt nhất tạo nên tính biểu trưng trong các sáng tác của Bunin.

2.2.3.1. Mô típ “ánh sáng” và những biến thể

Với tư cách là một yếu tố được lặp đi lặp lại trong nhiều truyện, ánh sáng không chỉ đóng vai trò quan trọng khi mang lại vẻ lung linh rất thơ mà còn mở ra nhiều tầng nghĩa sâu xa cho tác phẩm Bunin.

Xuất hiện trong nhiều truyện như một yếu tố điểm nhấn cho các bức tranh phong cảnh, ánh sáng được Bunin thể hiện dưới nhiều dạng hình và ở nhiều cấp độ.

Mô típ này được thể hiện rất đậm nét trong *Say nắng*. Nó xuất hiện ngay ở nhan đề và biến toàn bộ truyện ngắn đó trở thành một vũ điệu của ánh sáng. Mở đầu câu chuyện, cái “phòng ăn sáng ánh đèn” là khung không gian đầu tiên cho sự xuất hiện của hai nhân vật. Bao quanh họ, dù là trong màn đêm hay buổi sáng sớm, không lúc nào ánh sáng không xuất hiện, dưới hình thức này hay hình thức khác: “Phía đằng trước là màn đêm điểm những đốm sáng (...), những đốm sáng rập rình lúi lũi về một bên”; “Con đường dốc thoải thoải, hai bên lát đá có những cây đèn cong cong”; “Người xà ích dừng xe lại bên một cái cửa sáng ánh đèn”; “Vào mười giờ sáng hôm sau, một ngày nóng bức, chan chứa ánh mặt trời và tràn đầy hạnh phúc”; “Trên mặt đường, cát trắng lấp lánh sáng lên như đang bị rang dưới ánh mặt trời nóng bức, rực lửa, chói chang niềm vui mà cũng vô vị ở đây. Đằng xa, con đường dốc thoải thoải chạy cao dần lên phía bầu trời không gọn một đám mây nào và sáng xám”; “cái hơi nóng của cả một bầu trời sông Vonga trông trái, lặng yên giờ đây đang chan hòa ánh sáng”; “Anh ngủ thiếp đi và khi tỉnh dậy, đằng sau tấm rèm cửa, mặt trời chiều đã óng vàng đỏ rực”; “Khi anh xuống bến, trên mặt sông Vonga màn đêm hè xanh biếc đã phủ xuống. Trên khắp dòng sông, lấp lánh những đốm sáng nhiều màu rực rỡ (...) có cái gì vồn vã niềm nở khác thường từ cái con tàu đông nghịt hành khách mà tất cả đèn đã bật sáng...”; “Ánh chiều hè đỏ sậm đang dần tắt từ một nơi xa lắm, để lại trên mặt sông gọn sóng lăn tăn phía chân trời xa tím tấp những vệt sáng mờ mờ, âm đạm, khẽ lấp lánh. Những ánh lửa tản mạn giữa màn đêm chung quanh cứ lúi dần về phía sau” [21;34 - 47]. Trong dung lượng không lớn của một truyện ngắn, không phải ngẫu nhiên mà nhà văn để ánh sáng xuất hiện với

mật độ dày đặc đến vậy. Ánh sáng ở đây trước tiên được dùng như một phương tiện để cụ thể hóa khái niệm thời gian, để xác định dấu mốc của cuộc gặp gỡ và chia tay: bắt đầu bằng thời điểm sau bữa ăn chiều, tiếp đến là một đêm kỷ niệm với sự xác nhận của những ánh sáng đèn; mười giờ sáng hôm sau - chan hòa ánh nắng, buổi chiều một mình - ngọt ngào và nóng bức, buổi tối ngày tiếp theo khi chàng sỹ quan lên con tàu của mình. Đó là bình diện dễ nhận thấy nhất trong tác phẩm. Cao hơn, ánh sáng, với những sắc độ khác nhau còn là cách để nhà văn miêu tả tâm trạng, nội tâm nhân vật. Nó đồng hành, biến đổi phù hợp với những bước chuyển trong tâm trạng: buổi chiều hôm sau, khi người phụ nữ đã ra đi, chàng sỹ quan còn lại một mình nơi phố huyện với ký ức về một cuộc gặp gỡ ngắn ngủi, với sự tuyệt vọng và đau khổ, chắc hẳn ánh sáng không thể lung linh, dịu dàng và tràn ngập niềm vui. Khi đó, nhà văn đặc tả thứ ánh nắng gay gắt, oi bức và ngọt ngào. Cũng có thể so sánh những đốm sáng lung linh của đêm hôm trước với những vệt sáng mờ mờ âm đạm phía đuôi tàu ở buổi tối hôm sau: cùng thời điểm, cùng không gian nhưng qua con mắt đầy tâm trạng của nhân vật, ánh sáng cũng không còn nguyên vẹn dáng hình nữa. Trên hết, ánh sáng trong truyện ngắn này còn giữ một vai trò đặc biệt. Nó là chủ đề quán xuyên toàn tác phẩm. Sự gặp gỡ tình cờ, phút đam mê bùng lên giữa hai người xa lạ được ví như một cơn say nắng, như “Quả đấm của mặt trời”. Ánh sáng với tốc độ nhanh, sức mạnh khủng khiếp của nó đã được dùng để làm biểu trưng cho khoảnh khắc tình yêu trỗi dậy, trở thành giây phút lóe sáng không thể nào quên trong cả đời người. Điều này là biểu hiện thống nhất với tư tưởng chung của cả tập truyện *Những lối đi dưới hàng cây tắm tối*. I.Bunin nhớ lại rằng khi đọc N.P.Ogarev, ông đã rung động mạnh mẽ với những dòng thơ của tác giả này: “Từ phía tầm xuân nở hoa đỏ thắm, song những lối đi vẫn tắm tối dưới hàng cây đoạn âm u” [20; 272]. Tình yêu trong *Say nắng* nói riêng, trong cả tập truyện nói chung được miêu tả như là sức mạnh hừng khởi, tươi tắn, làm bừng sáng cuộc sống của con người, tạo thành một trong những nhân tố trọng yếu trong ký ức tinh thần của con người. Có một sự đối lập mang ý nghĩa tượng trưng giữa hình tượng hoa tầm xuân thắm đỏ và những hàng cây âm u mờ tối. Sự đối lập đó hàm chứa ý nghĩa triết

học và nghệ thuật sâu sắc, biểu hiện tình trạng lưỡng tính trong cuộc sống, sự lưu trú của con người trong tồn tại bản thể và cái vĩnh hằng.

Tuy không phải là yếu tố sống còn như trong hội họa nhưng ánh sáng cũng được rất nhiều nhà văn ghi nhận như một phương tiện hiệu quả để chuyển tải dụng ý nghệ thuật của mình. Với Dostoievski, sự đối lập gay gắt giữa ánh sáng và bóng tối đã phanh phui thế giới bên trong nhân vật, nơi cái tốt và cái xấu không ngừng đấu tranh, dần vật nhằm loại bỏ lẫn nhau. Ở Bunin, ánh sáng được khai thác trên một bình diện khác.

Nếu để ý kỹ, có thể thấy trong truyện *Natali* có hai thứ ánh sáng khác nhau gắn liền với sự xuất hiện của hai cô gái: Natali và Xonhia. Đó là thứ ánh sáng đèn le lói, là ánh sáng mờ tỏ trong những cuộc gặp gỡ vụng trộm của nhân vật “tôi” với Xonhia; là ánh trăng tươi mát, đậm hương hoa, ánh mặt trời buổi sáng mùa hè rực rỡ bao quanh Natali... Không phải lúc nào ánh sáng cũng rẽ theo hai hướng đối lập mà đều có những biến chuyển theo cấp độ riêng, phù hợp với hoàn cảnh và diễn tiến tâm trạng của nhân vật. Tuy nhiên, về chủ đạo, chúng rất khác nhau. Thông qua những kiểu ánh sáng đó, người đọc có thể cảm nhận rõ ràng hơn sự mâu thuẫn giữa một bên là tình yêu thánh thiện, trong trẻo giữa hai tâm hồn, một bên là những đam mê nhục dục. Những đam mê có thể là thứ ánh sáng bùng cháy thiêu đốt người ta nhưng lại không bền và nhanh chóng lụi tắt để nhường chỗ cho tình yêu âm ỉ mà qua bao năm tháng không thể nào mờ lấp. Thời điểm bùng nổ của mâu thuẫn này cũng được nhà văn diễn tả bằng một thứ ánh sáng đặc biệt khác: ánh chớp xanh lóe lên trong một đêm giông gió. Nó là điểm mốc đánh dấu sự thức tỉnh của “tôi”, chấm dứt vĩnh viễn mối mâu thuẫn đang tồn tại trong nhân vật bởi tình yêu, vốn thiêng liêng và ích kỷ, nó không chấp nhận sự sẻ chia. Như vậy, Bunin không nhấn mạnh sự đối sánh giữa ánh sáng và bóng tối, ông chỉ đối sánh giữa hai thứ ánh sáng khác nhau. Theo quan niệm của Trung Hoa cũng như của nhiều nền văn minh khác, ánh sáng đa phần “được liên hệ với bóng tối, để tượng trưng cho những giá trị bổ sung hoặc thay phiên nhau trong một quá trình biến đổi” [25;11]. Như vậy, mô típ ánh sáng trong văn xuôi Bunin đã có sự phát triển so với những mô típ truyền thống.

Cách nhìn nhận và sử dụng khả năng biểu trưng của ánh sáng như trên cũng thể hiện rất rõ quan điểm của ông về tình yêu: tình yêu không bao giờ loại trừ nhục dục, nó chỉ luôn cố gắng để vượt lên những nhục dục đơn thuần, những ham muốn ích kỷ nhất thời. Trong nhiều tác phẩm khác, thậm chí những phút đam mê nhục dục còn là phút lóe sáng, có ảnh hưởng bước ngoặt đối với cuộc đời nhân vật.

Không chỉ là biểu tượng của những khoảnh khắc tình yêu, là thước đo thời gian, là nơi biểu hiện những biến chuyển nội tâm nhân vật, ánh sáng còn được Bunin coi là biểu tượng của sự sống trong tương quan đối lập với cái chết (hình ảnh cây nến tắt, bầu trời tối tăm khi bác Averki chết – *Cỏ gày*); là dấu hiệu của một cuộc sống xa hoa (con tàu rực rỡ ánh đèn – *Quý ông từ San Francisco đến*). Bằng ngòi bút tài tình của mình, nhà văn đã biến một yếu tố vật lý đơn thuần là ánh sáng trở thành một biểu tượng biến ảo và đầy thuyết phục.

Có thể coi là biến thể hay cấp độ nhỏ hơn của mô típ ánh sáng, trăng cũng là một biểu tượng giàu ý nghĩa trong tác phẩm của Bunin.

Theo các tôn giáo và những nền văn hóa khác nhau, trăng luôn là một vật thể mang nhiều ý nghĩa biểu trưng. Trăng là biểu tượng của các nhịp điệu sinh học, của thời gian trôi, của tri thức gián tiếp, của hạnh phúc, may mắn, của tính nữ và khả năng sinh sản... “Là ngọn nguồn của vô số huyền thoại, truyền thuyết và tín ngưỡng mà nữ thần mang hình ảnh mặt trăng (Isis, Artémis, Diane...), trăng là một biểu tượng vũ trụ qua tất cả các thời đại, từ những thời xa xưa cho đến ngày nay, phổ cập khắp các phương trời” [25;939]. Ở văn xuôi I.Bunin, hình ảnh mặt trăng, ánh trăng vừa mang những hàm nghĩa tượng trưng quen thuộc đó, vừa được cấp thêm những nét nghĩa mới phái sinh (*Ngày cuối cùng, Làn gập gờ cuối cùng, Natali, Nàng Lika...*). Có thể chọn *Làn gập gờ cuối cùng* như một trường hợp ngẫu nhiên.

Trong truyện ngắn này, ánh trăng xuất hiện nhiều đến mức không thể không gây sự chú ý cho người đọc. Vẫn là sự báo hiệu quen thuộc ngay mở đầu tác phẩm, ánh trăng xuất hiện, bao trùm lên không gian của nhân vật, trở thành bối cảnh: “Vào một tối mùa thu trăng sáng”; là đường viền cho bức chân dung nhân vật: “Ngay cả

dưới ánh trăng cũng có thể thấy gương mặt anh nhợt nhạt, thô tháp” và là chứng nhân duy nhất của câu chuyện: “Ánh trăng như làn khói xanh mờ nhẹ đổ thành vệt dài”; “Vũng nước bên cạnh nó in hình trăng nhợt nhạt chưa tròn”; “Con ngựa hát đầu lên, chân bước vào vũng nước làm tan biến hình trăng...”; “Giữa cánh đồng âm ước dưới ánh trăng (...). Con đường bắt đầu dẫn vào khu rừng nhỏ, trông lạnh lẽo lặng yên như tờ dưới ánh trăng sương. Mặt trăng sáng và dường như mọng nước thấp thoáng hiện ra trên đỉnh cây cao trơ trọi, những cành cây không lá hòa lẫn vào ánh sáng trăng ước át”; “Mặt trăng soi xuống những cánh đồng cỏ trống”; “Trăng đã lặn...” [21;112 – 126]. Dường như ánh trăng lúc nhợt nhạt, lúc sáng rõ cũng chính là biểu tượng cho mối tình giữa Xtoresnhiev và Vera. Chẳng đường chàng tới gặp nàng tràn đầy ánh trăng cũng như tràn đầy những hồi ức tình yêu. Cuộc chia tay diễn ra khi “trăng đã lặn” và ánh mặt trời lặn át. Tình yêu cuối cùng đã nhường chỗ cho thực tế, đó là cuộc chia tay có thể là mãi mãi. Dưới ánh nắng mặt trời, hình ảnh mặt trăng với thứ ánh sáng dịu dàng đã lùi xa vào ký ức.

2.2.3.2. *Mô típ “sự sống và cái chết”*

Sự sống và cái chết là một mô típ không mới trong văn học. Vấn đề này được quan tâm thể hiện bằng nhiều hình thức khác nhau, ở các môn nghệ thuật khác nhau. Nó gắn liền với nhân sinh quan và quan niệm nghệ thuật của người nghệ sỹ. Đưa một đề tài muôn thuở vào tác phẩm, Bunin có một cách khác để thể hiện quan điểm của mình.

Mô típ này là chủ đề xuyên suốt trong truyện *Quý ông từ San Francisco đến*. Ở đây, khi nói về sự sống, tác giả khéo léo gợi mở bằng cách điếm qua hàng loạt địa danh với những nét đặc trưng không trộn lẫn: môi tình của các cô gái Napoli trẻ măng, vũ hội hóa trang tại Nice, nghe kinh Miserere ở Roma, tắm ở những hòn đảo nước Anh... Đó là những thú vui và là vẻ đa dạng muôn màu của cuộc sống. Ông cũng phân biệt rất rõ ràng sự sống và sự tồn tại: “trước đó ông chẳng phải là sống, mà chỉ tồn tại” [20;176]. Cuộc sống của Quý ông đến từ San Francisco chỉ có công việc và kế hoạch, không ngơi tay, không niềm vui, không có thời gian dành cho gia

đình và cho bản thân mình. Vì lẽ đó, nó trở nên vô nghĩa và chỉ là sự tồn tại đơn thuần. Chuyến viễn du trên con tàu Atlantida sang trọng chính là để tìm lại quãng đời đánh mất. Nhưng suy cho cùng, chính sự xa hoa, tự cho phép mình hưởng thụ ấy lại cũng là a dua theo một thời thượng: “Những người thuộc giới ông thường có thói quen bắt đầu tận hưởng lạc thú của cuộc đời bằng một chuyến đi sang châu Âu, sang Ấn Độ, sang Ai Cập. Ông cũng thấy mình cần phải làm như vậy” [20;176]. Chỉ riêng điều đó cũng đủ khiến chuyến ngao du dài ngày với kế hoạch đầy đặc của gia đình này trở nên vô nghĩa.

Phần lớn dung lượng câu chuyện được nhà văn dành để miêu tả những tiện nghi, thú vui xa hoa mà gia đình Quý ông từ San Francisco đến cho phép mình được tận hưởng. Cuộc sống trên tàu được miêu tả như một thế giới khác, biệt lập với thực tế đang diễn ra ở bên ngoài nó. Ngay khi miêu tả cuộc sống trên tàu, nhà văn cũng cho người đọc thấy một bức tranh với hai nửa sáng tối. Trong khi ở những khoang tàu là cảnh âm áp, tiệc tùng, rục rờ ánh đèn với những bộ mặt viên mãn, những váy áo son phấn, những đàn ca réo rắt thì “Trên tháp cao, những thủy thủ canh gác đã cóng lạnh đi vì giá rét và mù người đi vì tập trung quá mức căng thẳng. Còn phần chìm dưới nước của lòng tàu thì chẳng khác nào cảnh tối tăm, nóng như thiêu đốt của địa ngục, thậm chí như là điện cuối cùng, điện thứ mười trong Diêm Vương Thập điện” [20;183]. Bunin không ngại đi vào từng chi tiết, miêu tả từng món ăn, từng bộ trang phục, từng lịch trình chi li, từng hành động nhỏ nhất của nhân vật... Chính vì thế, nhịp truyện dường như chậm lại, giọng kể dường như cũng vì thế mà mang màu sắc châm biếm, mỉa mai kín đáo pha chút thương hại: “Một phòng lớn ốp đá hoa hai màu, trái đầy thắm nhung, đèn đuốc sáng tung bừng như ngày hội và chật ních những bà mặc áo hở vai, những ông mặc áo đuôi tôm và mặc Smoking, những người hầu bàn thân hình cân đối và những madotel kính cẩn” [20;181]; “Lúc bấy giờ, cũng như những người khác, Quý ông từ San Francisco tưởng chừng như chỉ vì mình mà bài hành khúc của cái nước Mỹ kiêu sa ấy đã vang lên và ngay cả cái ông thuyền trưởng kia đứng ra chào mừng chuyến đi thượng lộ bình an này cũng chỉ là chào mừng chính ông mà thôi...” [20;187].

Hoàn toàn có thể nói Bunin là một nhà văn cần trọng đến từng chi tiết. Ông không chỉ dừng ở việc miêu tả cuộc sống xa hoa mà Quý ông đang hưởng thụ thông qua việc tái hiện khung cảnh trên tàu (dù rất chi tiết). Nhà văn còn nhấn mạnh đến những tiểu tiết li ti như căn phòng gia đình Quý ông ở chính là nơi một ông Hoàng châu Á có thể cũng sẽ dừng chân (bản thân ông Hoàng này cũng được miêu tả rất chi tiết); khách sạn vùng Capri dành cho gia đình Quý ông là những căn phòng mà chính Đức vua Reis XVII đã ở. Sự xa hoa, sang trọng được nhấn mạnh bằng nhiều cách, ở nhiều cấp độ. Đó là cách nhà văn nói về cuộc sống, không phải cuộc sống nói chung mà là cuộc sống của những kẻ giàu có, hãnh tiến, tràn đầy ảo tưởng và méo mó về tâm hồn (ông thể hiện điều này thông qua diện mạo méo mó và những ảo tưởng của nhân vật). Và rõ ràng, không phải vô tình mà ông cần trọng, chi li đến vậy. Chính bức tranh đặc tả cuộc sống ở trên đã khiến cái chết đột ngột của nhân vật trở nên bất thường, thô bạo. Nó đến, quyết liệt, không báo trước. Nó tước bỏ mọi cố gắng bám víu lấy cuộc sống của con người này một cách lạnh lùng, tàn nhẫn: “Ông bỗng thấy những dòng chữ tự dung bùng lóe lên trước mắt ông như qua một tấm kính, rồi ông thấy cổ của mình bị kéo căng ra, mắt lồi lên, chiếc kính không gọng tuột khỏi sống mũi... Ông bỏ choàng về phía trước, định hóp lấy một ngậm không khí, thì lại khò khè lên một cách dữ dội (...). Ông bò lăn bò quàng trên sàn, vật lộn quyết liệt với một kẻ nào đó (...). Còn ông ta thì vẫn giẫy giụa. Ông ta kiên trì vật lộn với cái chết, quyết không chịu khuất phục nó...” [20;205]. Cái chết đến với ông nhanh đến nỗi bản thân ông không nhận thấy, vợ và con gái ông cũng không kịp ở bên cạnh. Và sau cái chết, cảnh sống hưởng thụ cũng rời bỏ ông nhanh không kém: “Mười lăm phút sau mọi sự trong khách sạn cũng tạm tạm ổn” [120;207]. Từ căn phòng sang nhất, ông được đưa tới “căn buồng ngủ nhỏ nhất, xoàng nhất, lạnh lẽo nhất ở cuối hành lang nhà dưới”. Thậm chí cái chết của ông cũng không gây được chấn động nào đáng kể: người ta quan tâm đến bữa ăn của mình hơn là số phận của một con người. Tất cả những bức mình của họ cũng chỉ vì buổi tối bị phá hỏng. Bắt đầu từ đây, không còn cảnh tiếp đón nồng nhiệt, không còn trọng vọng, nâng niu. Gia đình Quý ông, thi thể Quý ông từ San Francisco đến nhận lại những lạnh lùng,

hất hủi thậm chí là khinh rẻ của những người mới một ngày trước đó còn cúi rạp trước họ. Khi thi thể ông ta được đưa lên tàu, một lần nữa nhà văn miêu tả khung cảnh nơi đây. Tất cả đều không thay đổi so với lúc trước. Nhưng vị thế của con người bất hạnh này đã khác: giờ đây, người ta giấu không cho những người đang sống biết đến ông, người ta vùi sâu ông vào chiếc quan tài tấm nhựa mà đưa xuống hầm tàu đen ngòm. Vũ hội vẫn diễn ra với đàn dây, với đèn màu, với màn kịch tình tứ của đôi tình nhân giả tạo. Và người ta không cần biết rằng “ở rất sâu, rất sâu dưới chân mình, tận đáy hầm tàu tăm tối, có một chiếc quan tài đang nằm kề cận lòng tàu âm đạm và nóng bức, trong khi con tàu đang nặng nhọc vượt qua bóng tối, đại dương và bão tuyết...” [20;220].

Xét về tương quan, rõ ràng đoạn sau tác phẩm, tính từ thời điểm cái chết của nhân vật, ngắn hơn đoạn trước về dung lượng. Nhưng chính sự đối sánh ngầm khiến nó đã đầy đủ về ý nghĩa và sức nặng. Trước cái chết, mọi người đều bình đẳng. Những thứ xa hoa trở thành phù phiếm, những trọng vọng, tiếp đón trở thành giả tạo. Đặt sự sống và cái chết ở cạnh nhau, Bunin không miêu tả chúng đối lập gay gắt như hai mảng sáng tối. Ngược lại, nhà văn, bằng một cách nào đó còn tạo một bước chuyển tiếp giữa hai khái niệm ấy. Ông đã dựng một bức chân dung cho định mệnh, đã “miêu tả một cách khách quan nhất trò chơi của các lực lượng tự nhiên với thân phận phù du của con người” [47;5]. Bằng kết cấu vòng tròn của *Quý ông từ San Francisco đến* với sự nhắc lại ở đầu và cuối khung cảnh con tàu Atlantida, bối cảnh chính của câu chuyện, nhà văn đã tạo nên một sự sánh đôi giữa cuộc sống trên bề mặt và nơi thẳm sâu của nó. Miêu tả cái chết bất ngờ của nhân vật, ông đã chuyển điểm nhìn cho người đọc, giúp người đọc có thể nhìn sâu hơn, ở một vị thế cao hơn để thấy được bản chất thật của những điều màu mè trong cuộc sống. Cuộc sống quá nhiều bất trắc và giả tạo. Tất cả đều phù phiếm và vô nghĩa nếu không nắm bắt được bản chất của nó. Chỉ nhìn và sống theo những gì hiện lên trên bề mặt, những ngày qua đi thực sự chỉ là một cách để tồn tại mà thôi. Đây là truyện ngắn thể hiện rõ nhất những quan niệm nhân sinh của nhà văn, thấm đượm màu sắc triết lý về những vấn đề tối quan trọng đối với mỗi người. Cùng với bút pháp điêu luyện

được thể hiện đầy đủ trong tác phẩm này, *Quý ông từ San Francisco đến* đã được các nhà phê bình cũng như bạn đọc nhiều thế hệ xếp vào hàng kiệt tác.

Ở truyện *Cỏ gày*, nhà văn thậm chí còn miêu tả từng bước đi của cái chết một cách cụ thể và vô cùng tỉ mỉ. Dưới ngòi bút của ông, cái chết không phải là một thứ vô hình. Nó được nhận diện ở nhiều góc độ.

Có khi nhà văn chỉ cần thả một câu như không hề dụng ý: “Chuyện ấy xảy ra đã lâu, từ khi cuộc đời mới bắt đầu...” [20;145]. Đó là lúc bác Averki ngậm ngùi nhớ lại cuộc gặp gỡ với người vợ từ thời còn trẻ. Chính cách gọi đó là điểm bắt đầu của cuộc đời khiến người ta liên tưởng tới điểm kết thúc. Cái chết đã được báo hiệu xa xa như thế.

Trước khi con người ta chết về thể xác, hơi thở lạnh lẽo của tử thần đã làm tê liệt mọi mong muốn và cảm xúc. Việc bác Averki nằng nặc đòi thả anh chàng canh rừng với tội danh rành rành bắt trộm con bê trước sự phẫn nộ của mọi người chính là bởi “thái độ thờ ơ đối với mọi việc trần tục” (theo Kinh thánh, con bê vàng tượng trưng cho những cám dỗ vật chất). Dường như bác không thuộc về nơi này nữa, không có những mối quan tâm bình thường của một con người nữa. Chính vì thế, sau sự kiện đó, người vợ đã “không còn hi vọng gì chồng mình sẽ bình phục trở lại”.

Cái chết đến với bác Averki từ từ, chậm rãi. Trong thời gian bác đang “gày đi từng giờ” ấy, những người đến thăm bác cũng thưa dần. Và trong lúc “sự sống càng rời xa bác”, khi cảm nhận cái chết đang đến với mình, bác Averki phải chịu đựng thêm cả nỗi cô đơn. Nỗi cô đơn đè nặng đến mức khi có hỏa hoạn xảy ra, “bác hiểu ra rằng hỏa hoạn chỉ khiến bác mừng rỡ vì được giải phiền, vì người ta sẽ chạy đến chỗ bác mà kéo bác ra khỏi lán” [20;162]. Sự có mặt của bác cũng trở nên vô nghĩa khi anh con rể thân nhiên tán tỉnh cô vợ lính, thân nhiên thể hiện sự xác xược của mình. Với những chi tiết này Bunin đã miêu tả được khía cạnh đáng sợ nhất của cái chết: nó triệt tiêu cảm xúc, tâm hồn; nó khiến người ta thấm thía sự vô nghĩa,

thừa thãi, bắt người ta đối diện với nỗi cô đơn đến cùng cực, chứng kiến sự lãng quên của người đời trước khi hủy hoại thân xác anh ta.

Cái chết cũng khẳng định sự có mặt của nó một cách tàn nhẫn bằng cách tước bỏ dần ký ức của con người. “Bác có cảm giác là phải sắp xếp lại tất cả những gì mình đã từng thấy, đã từng cảm biết trong cuộc đời. Nhưng cứ mỗi lần cố gắng làm như vậy thì lại một lần uổng công vô ích (...). Bác chỉ ôn lại được những chuyện lặt vặt, chẳng nghĩa lý gì và chỉ là bằng những hình ảnh mơ hồ, đứt đoạn” [20;163]. Bác thậm chí không còn nhớ nổi gương mặt của những người thân yêu nhất như bố mẹ, cả kỷ niệm ngọt ngào nhất là hình ảnh người vợ trẻ trung, xinh đẹp... Cái chết đang dứt con người ta khỏi những mối dây liên hệ với cuộc sống, cô lập anh ta, nhấn chìm anh ta vào một màn sương mù mịt, chơi voi không còn khái niệm, không còn ký ức, biến anh ta thành một kẻ bất hạnh đến tận cùng.

Và khi đã đến thật gần, đã hiển hiện đầy đe dọa “như một bóng ma mờ mịt, bất động và nặng như chì” cái chết từng ngày lại in thêm dấu vết lên gương mặt, thân thể bác Averki: “Bác lấy làm lạ về lòng bàn tay mình: nó đã hõm xuống rồi, nhưng sao lại khô khốc và bóng lên như bôi sáp”; “cặp mắt to đã thâm sì của bác không biểu thị một điều gì”; “trong bóng tối, bộ mặt khiếp đảm của bác tái xanh như một màu chết chóc...” [20;169].

Giây phút lâm chung, thời điểm tiếng chuông báo hiệu khép lại một cuộc đời đã điểm được Bunin tái hiện rõ rệt, sống động và đầy ám ảnh: “Trái tim bác lặng đi, tan ra – bác chơi voi trong sương mù, trong làn sóng rập rờn dẫn tới cõi chết. Ánh sáng vàng vọt chập chờn lan trên đôi môi màu tro ẩn hiện dưới bộ ria thưa thớt, lan trên chiếc mũi nhọn hoắt bóng loáng, lan trên những mi mắt to tím tím của cặp mắt đã nhắm nghiền...” [20;172].

Trong tác phẩm của Bunin, cái chết có một quyền năng tối thượng. Nó có thể hóa giải mọi mối hiềm khích đồng thời cũng vùi dập mọi ước mơ của con người. Mang trong mình sự ích kỷ vô lối, những người đàn ông trong *Chiếc cốc đời* đã để ngọn lửa hận thù âm ỉ cháy: “Suốt ba mươi năm Iordanski và Xelikhov tránh gặp

mặt nhau, hầu như không bao giờ thấy nhau, nhưng đã không quên nhau. Cả hai đều sử dụng sức lực, tài cán của mình để ganh đua với nhau” [21;59]. Chính điều đó đã khiến bà Xanhia, nguyên nhân trực tiếp của sự ganh ghét trở nên vô cùng bất hạnh. Mặc dù có nhiều người theo đuổi nhưng cái mà bà nhận được không phải là tình yêu. Bà chỉ là mục tiêu để thỏa mãn lòng hiếu thắng của những kẻ tầm thường, ích kỷ. Từ một cô gái vui tươi, nhí nhảnh, Xanhia đã trở thành một người đàn bà nhu nhược, yếu đuối, bị tước bỏ mọi niềm vui, bị giam cầm trong một cuộc sống khép kín đến vô nghĩa. Ước mơ lớn nhất của bà cũng chỉ là: được đứng tên căn nhà mà mình đã sống ở đó gần hết đời người. Nhưng rồi, cái chết lần lượt đến với Xelikhov, cha Kiro và cả Xanhia. Trước cái chết, tất cả đều thảm hại, bất lực. Những hận thù, những ước mơ, những ký ức đều vô nghĩa. Câu chuyện là cái nhìn chua xót đối với những con người ấu trĩ, phung phí “mật ngọt” trong chiếc cốc đời của chính mình, đã tự giết chết những ngày tháng của mình, biến nó trở thành sự giày vò lẫn nhau chứ không còn là cuộc sống.

Trên biển đêm khuya là một truyện ngắn khá đặc biệt của Bunin. Truyện không có cốt truyện, đơn giản chỉ là cuộc gặp gỡ tình cờ giữa hai người đàn ông. Tuy nhiên, qua đoạn đối thoại rời rạc của họ, bức tranh ký ức dần hé mở về một nhân vật khác. Điều đáng nói là chính ở đây, người đọc một lần nữa có thể thấm thía sức mạnh khủng khiếp của cái chết. Câu chuyện tiết lộ về mối quan hệ giữa hai người đàn ông trong quá khứ: sợi dây ràng buộc họ là một người phụ nữ. Đó là người đã từng khiến cả hai sôi lên, vì hận thù, vì yêu, vì ghen tuông, đã đảo lộn cuộc sống của họ, đã từng là “mối tình vật vã dai dẳng”, là người mà “vì nàng tôi đã mất trí từng ngày, từng đêm, suốt bao năm ròng” [21;109]... Vậy mà khi cái chết đến với người phụ nữ, hiện hữu đơn giản dưới hình thức một ô vuông trên báo với những dòng chữ đen đen... thì chính người đàn ông đó lại không mấy may xúc động ngoài “đôi chút ngạc nhiên về sự vô cảm của chính mình”. Thậm chí anh ta còn “không sao có thể gắn liền lại người đã qua đời với người phụ nữ mà tôi vừa kể với anh” [21;109]. Cái chết đã chứng minh được khả năng xóa mờ hình ảnh của một con người trong ký ức những người còn sống dù đó từng là một ký ức hằn sâu. Một

lần nữa vấn đề ký ức được đề cập tới. Đây là một bộ phận hữu cơ của ý thức con người. Nó tham gia trực tiếp vào quá trình hình thành nhân cách của mỗi cá thể. Nó chứa đựng những trầm tích văn hóa - lịch sử của dân tộc, thời đại, vì thế trở thành một thứ tọa độ xác định vị trí của con người. Hiểu được điều này ta mới thấm thía ý nghĩa triết lý của Bunin ở bề sâu tác phẩm: việc xóa nhòa dấu vết một con người trong ký ức cũng chính là biểu tượng cho sức tàn phá khủng khiếp của cái chết và ngược lại, khi một người bị tước bỏ ký ức cũng có nghĩa anh ta đã chết theo một trường nghĩa nhất định của từ này. Trước cái chết, mọi đam mê, dự vọng của kiếp người đều biến mất không còn dấu vết. Con người ta có thể tan biến, chỉ còn là một ý niệm mờ mờ, đứt đoạn, không thể nào ghép nối và “chỉ còn có một tiếng vọng yếu ớt nào đó của tất cả những gì ngày xưa đã sống qua” [21;107]. Nói như một nhân vật của Raxpuchin thì: “chân lý nằm trong ký ức. Ai không có ký ức, người đó không có cuộc sống” [35;40] và con người ta chỉ chết thực sự khi đã chết trong lòng người sống mà thôi.

Dù là miêu tả cái chết bất ngờ của một quý ông trong phòng ăn sang trọng, cái chết chậm rãi của một bác nông dân nghèo khổ nơi căn nhà gỗ nhỏ hay đơn giản chỉ là phác lên ý niệm thì Bunin cũng đều khắc họa được sự thô bạo, tàn nhẫn, đáng sợ của cái chết. Bằng cách này hay cách khác, ông luôn nhấn mạnh được sự chuyển giao giữa sự sống sang thế giới của tối tăm và lạnh lẽo này.

2.2.3.3. *Mô típ “con đường”, “bến tàu”, “nhà ga”...*

Con đường là một mô típ quen thuộc trong văn học. Thậm chí, có những nhà văn mà tên tuổi họ gắn liền với định ngữ này (như Gogol chẳng hạn). Vấn đề là nó được xây dựng như thế nào và mang chứa thông điệp nào từ tác giả.

Trong truyện ngắn Bunin, mô típ con đường nằm trong cùng hệ thống với mô típ ga tàu, bến tàu. Nó là biểu tượng của những chuyến hành trình, của sự ra đi.

Không ít tác phẩm của Bunin có không gian duy nhất là không gian trên tàu (tàu thủy hoặc tàu hỏa), nhà ga: *Những tám danh thiếp, Trên biển đêm khuya...* Và đó cũng là thứ không gian quan trọng trong rất nhiều truyện khác: *Say nắng* (nơi

diễn ra cuộc gặp gỡ định mệnh); *Ruxia* (không gian mở đầu, bối cảnh để nhân vật xuất hiện); *Hơi thở nhẹ* (nơi nhân vật bị bắn chết); *Quý ông từ San Francisco đến* (nơi nhân vật xuất hiện với hai tư cách, hai vị thế trái ngược nhau)... Nó đã trở thành một mô típ quen thuộc, ẩn chứa nhiều ý nghĩa. Có lúc nó thể hiện sự bấp bênh, ngẫu nhiên của các cuộc gặp gỡ (đường như khi bước chân lên đất liền người ta bỏ lại sau lưng những cuộc gặp tình cờ để trở lại với cuộc sống của riêng mình, chỉ giữ lại ký ức về quãng thời gian trên tàu như những kỷ niệm không thể mờ phai); có lúc nó lại đóng vai trò như một sự phân tách không gian, tạo nên một ranh giới tương đối với thế giới bình thường vẫn diễn ra trên đất liền để có thể khoanh vùng, đặc tả nhân vật (so sánh những sự đối khác về vị thế của nhân vật Quý ông từ San Francisco đến); là nơi để người ta có thể tự nhìn lại chính mình, nhìn lại quá khứ và suy ngẫm những triết lý đời người.

Những con đường, dãy phố xuất hiện thường xuyên và mang ý nghĩa biểu tượng rõ nét trong văn xuôi Bunin. Ngẫu nhiên lật những trang truyện của ông, có thể gặp những hình ảnh như thế này ở bất cứ đâu: “Trên ga trời tối, cảnh vật trông buồn tẻ” [21;17]; “Mặt đường êm phủ đầy bụi, trông chùng như kéo dài vô tận” [21;36]; “Về mùa đông, đường phố Cát đầy tuyết, trông ảm đạm và hoang vắng” [21;67]; “Anh nghĩ tới nhà ga xa xôi, con đường sắt bóng loáng, khói con tàu lao về phương Nam...” [21;124].

Trong số những tác phẩm của Bunin, *Cuộc đời Akseniev...* là một sáng tác mang đậm tính tự truyện với bốn chương lớn. *Nàng Lika* là một trong bốn chương ấy nhưng bản thân nó với hệ thống tình tiết, với những biến động có ý nghĩa quyết định cả cuộc đời nhân vật, có thể đứng riêng như một tác phẩm hoàn chỉnh. Ở thiên truyện này, mô típ con đường, nhà ga, biểu tượng của những chuyến đi đóng vai trò đặc biệt quan trọng.

Không cần tính đến sự xuất hiện thường xuyên của nó ta cũng dễ dàng nhận ra rằng sự ra đi, mong ước dịch chuyển chính là cái quyết định số phận nhân vật. Không cam chịu cuộc sống bình lặng nơi thôn dã, chàng trai mơ mộng xưng “tôi”

đã tới Oriol lập nghiệp. Chính ở đây chàng gặp Lika và yêu nàng say đắm. Để theo đuổi tình yêu ấy, “tôi” đã phải “lúc ở nhà, lúc lên thành phố”. Những cuộc gặp gỡ của họ là kết quả của những đêm ngồi tàu kéo dài, những địa danh liên tục bị dịch chuyển... Khi tình yêu cuối cùng đã thắng, họ quyết tâm để ở bên nhau, điều đó vẫn được đánh dấu bằng một chuyến đi dài: cùng nhau đi về phương Nam, hòa mình vào một không khí mới, một cuộc sống mới. Tới lúc này, những người trong cuộc mới nhận ra rằng, sự dịch chuyển, những chuyến đi không đơn thuần là bằng chứng của tình yêu mà đó là mơ ước đã hòa vào trong máu của “tôi”. Anh không thể ngồi yên, không thể an phận với chân cán bộ thống kê ở một vùng quê hẻo lánh. Mâu thuẫn bắt đầu nảy sinh, ngày càng tác động sâu sắc tới cuộc sống và tình yêu của họ. Anh yêu Lika tha thiết nhưng anh cũng không thể cưỡng lại sự thúc giục của những chuyến đi. “Đêm hôm ấy tôi thề với nàng rằng chẳng bao giờ tôi đi đâu nữa. Rồi vài ngày sau tôi lại lên đường” [21;318]. Anh háo hức với mỗi chuyến đi, khát khao khám phá, ghi chép bất cứ những gì mới lạ anh gặp trên đường như một thói quen, một nhu cầu tất yếu: “Có một đạo, chủ nhật nào tôi cũng tới một làng lớn toàn dân Ucraina nằm sau cái ga đầu tiên ngoài thành phố, rồi trở về nhà rất muộn bằng chuyến tàu đêm (...). Có lần tôi đã tới ga này vô mục đích” [21;336]. Trước những gì thuộc về sự di chuyển, gợi đến những chuyến đi, anh có một thứ cảm xúc đặc biệt, tương tự như một khát khao bị đánh thức: “khoan khoái với chính mình, khao khát kể càng sớm càng hay cho nàng và anh tôi được nghe về cảnh tượng hiếm hoi mà tôi đã được chứng kiến: cả một đoàn hàng nghìn người khởi hành ngay trước mắt tôi đến xứ sở lạ lùng cách xa làng họ tới vạn dặm đường” [21;322].

Khát khao về những chuyến đi lớn đến mức nó biến nhân vật “tôi” trở nên tự do đến độ buông thả. Nó có thể lấn át cả tình yêu nồng nhiệt mà anh đã dành cho Lika. Và chính nó, cái mâu thuẫn giữa tình yêu và khát vọng tự do, đến một giới hạn nhất định, buộc phải bùng nổ: Lika đã ra đi để gìn giữ tình yêu của chính mình còn “tôi” đã đánh mất tình yêu của cả cuộc đời cũng bởi ước mơ dịch chuyển không khi nào ngừng cháy ấy. Như vậy, ở tác phẩm này, mô típ con đường có tác động

trực tiếp lên dòng chảy cốt truyện: nó vừa là điểm bắt đầu, vừa song hành vừa là nguyên nhân, là điểm kết thúc của một mối tình.

Việc sử dụng mô típ con đường, biểu tượng của những chuyến đi ở tác phẩm của Bunin liệu có thể được lý giải bởi tâm hồn lãng mạn, mơ mộng, khát khao khám phá những miền đất mới rất dễ nhận thấy ở những người làm nghề sáng tạo hay bởi chính tâm trạng của một người sống kiếp lưu vong gần trọn cuộc đời? Cuộc đời thực của Ivan Bunin cũng là một cuộc hành trình bất tận. Năm mới 18 tuổi, ông đã phải rời bỏ chiếc “tổ quý tộc” đang lụi tàn của mình để bắt đầu cuộc sống tự lập. Và kể từ đó chưa khi nào ông có một mái ấm của riêng mình; suốt đời ông, chỗ ngả lưng chỉ là nhà khách hoặc quán trọ. Năm 50 tuổi, với một niềm tin chắc chắn “nước Nga đã tiêu vong”, Bunin lại lên đênh trên tàu sang Pháp sống nốt những tháng ngày còn lại với nỗi nhớ nhung đau đáu hướng về Tổ quốc. Phải chăng, trong những tháng ngày phiêu bạt ấy, chính những ký ức về cuộc sống cha ông đồng thời tái hiện với những cảm thức về sự tan rã đang đến gần và chung cục không tránh khỏi của một cuộc sống đã từng tồn tại trong quá khứ đã làm nảy sinh khát vọng vượt thoát ra khỏi vòng đời tiên định, ra khỏi tổ ấm quê hương – cái khát vọng khiến cho Bunin mãi là kẻ “tha hương”? Dù bắt nguồn từ nguyên nhân nào, chúng ta cũng không thể phủ nhận được rằng chính mô típ con đường, bến tàu, nhà ga đã mang lại một ánh sáng rất thơ của sự lãng du, của những tâm hồn rộng mở nhưng cũng đầy bất an, tràn đầy khát vọng nhưng cũng mong manh và dễ bị tổn thương. Thứ ánh sáng đó đã bao trùm lên nhân vật và gây một dư âm khó quên trong lòng độc giả. Nó thể hiện cái nhìn của nhà văn về cuộc đời: Quãng thời gian chúng ta sống trên trái đất này thực chất là một cuộc hành trình bất tận mà trên đó có những ga dừng, những bến đỗ, những ngã ba đòi hỏi người ta phải lựa chọn. Trên cung đường số phận ấy, không hiếm khi người ta trải qua những cuộc gặp gỡ bất ngờ nhưng có khả năng thay đổi tất cả. Nó có thể mang lại nỗi đau hay niềm hạnh phúc tột cùng.

2.2.3.4. Mô típ “vô tận”

Một mô típ cơ bản, xuyên suốt trong những truyện ngắn của Bunin mà chúng ta không thể không nhắc tới, đó là mô típ sự vô tận, cái vĩnh hằng. Cần lưu ý rằng nhà văn không thể hiện khái niệm này dưới một dạng hình nhất định. Trong *Nàng Lika*, nó hiển hiện qua hình ảnh bầu trời sao được lặp đi lặp lại, qua nhận thức về bầu trời, vũ trụ và sự gắn bó mật thiết giữa bản thân với thế giới bên ngoài. Ở đây, nhân vật “tôi” luôn có cảm giác mình thuộc về một nơi nào đó, có một ràng buộc vô hình nào đó với bầu trời và những vì sao “nói ra thật khó và đáng xấu hổ, nhưng đúng là như vậy: tôi sinh ra trong vũ trụ, trong sự vô tận của thời gian và không gian” [21;263]. Có lẽ chính điều này sẽ giải thích cho khát khao dịch chuyển của nhân vật bởi suy cho cùng thì đó đều là những chuyến đi không mục đích, tuân theo tiếng gọi của bao la: “Ngọn gió đông mùa đông đưa lại tiếng xình xịch của đầu máy xe lửa đang chạy ở đâu đó và cái mùi đá đang cháy gọi lên một cảm giác ngọt ngào đầy náo nức về những khoảng trời xa; Những cái đó làm thức dậy trong tôi niềm khát khao vĩnh cửu mơ tới những toa tàu, những con đường xa lạ” [21;259]. Tạo nên mạch chính của *Nàng Lika* không phải là những hành động, sự kiện mà chính là chuỗi hình ảnh được nhìn từ bên trong nhân vật, hoạt động nội tâm và những tri nhận không ngừng đối với thế giới bên ngoài. Hình thức trần thuật trong tác phẩm, theo đó cũng chủ yếu được hình thành trên cơ sở những liên tưởng lỏng lẻo, tuân theo logic của hồi ức: “tôi nhớ là”; “tôi còn nhớ”... Dòng thời gian hầu như không còn ý nghĩa. Nó được xóa nhòa và khiến người đọc cảm nhận rất rõ về cái vô tận, hư vô.

Khi viết về tình yêu, Bunin cũng thường sử dụng mô típ này bởi trong quan niệm của ông, tình yêu tiếp liền với vĩnh cửu. Không phải vì nó lặp đi lặp lại từ thế kỷ này sang thế kỷ khác mà vì nó không thể biến mất trong ý thức, trong “thời gian nội tại”, cũng có nghĩa nó mang chứa một thứ bản nguyên cao cả, siêu nhân loại. Có thể khẳng định điều này thông qua việc các nhân vật trong *Những lối đi dưới hàng cây tầm tới* phụ họa nhau như một điệp khúc: “chàng thấy vậy bèn chạy vội đến cởi giày cho nàng - và cảm thấy suốt đời mình chưa bao giờ có được niềm hạnh phúc

như thế” [20;278]; “Chẳng phải là chính cô ta đã đem lại cho mình những giây phút tươi đẹp nhất trong đời hay sao?” [20;271]; “Chàng hôn bàn tay bé nhỏ và giá lạnh của nàng với một mối tình nó còn ở lại đâu đó trong trái tim chàng suốt cả đời người” [20;304]...

2.2.3.5. *Mô típ “những mối tình bất chợt”*

Với chất giọng nhẹ nhàng, ngọt ngào, truyện của Bunin rất dễ đọc. Điều đó không có nghĩa là dễ hiểu. Nói như Mikhailov thì: “đọc tác phẩm của Bunin không những phải đọc chăm chú, mà còn phải có văn hóa rộng, phải tập trung cả trí tuệ và tâm hồn, phải có khả năng suy nghĩ về nước Nga, về quá khứ, hiện tại và tương lai của nó, về mối liên quan của cuộc sống hàng ngày, của cuộc sống “riêng” với những sự kiện lịch sử - xã hội có quy mô” [20;12]. Truyện của ông có rất nhiều tầng bậc ý nghĩa mà không phải ai đọc và chỉ đọc một lần mà hiểu được. Tuy nhiên ngay cả khi ta không hiểu hết những tầng bậc sâu xa ấy, chúng vẫn có sức hấp dẫn riêng bởi một điều rất dễ nhận ra, ngay trên bề mặt, đó là: Bunin là nhà văn viết đặc biệt hay về tình yêu.

Tình yêu, cái thứ cảm xúc thiêng liêng đã làm tổn biết bao giấy mực của các nghệ sỹ từ cổ chí kim vẫn không bao giờ cũ mòn, nhàm chán. Nhà thơ cổ điển Đức Sinle đã từng nói “Cái đối cùng tình yêu ngự trị thế giới này” còn L.Tolstoy thì cho rằng đó là thứ tình cảm “người” nhất của con người. Không hôn hậu, trong trẻo như tình yêu mà A.Daudet miêu tả trong *Những vì sao*; không tuyệt vọng, bất lực, đau đớn như trong *Trăm năm cô đơn* của G.Marquez... tình yêu mà Bunin thăm thì kể cho người đọc nghe qua những thiên truyện của mình là thứ tình yêu bất ngờ và luôn gắn liền với sự chia ly. Nhưng như ông đã gửi gắm qua lời nhân vật thì “Không có tình yêu nào bất hạnh bởi vì ngay cả điệu nhạc buồn nhất cũng đem lại hạnh phúc” [21;179].

I.Bunin viết rất nhiều về tình yêu, về những cung bậc hạnh phúc và những nấc thang tội cùng đau khổ. Tình yêu có thể biến đổi, dần vật, ảnh hưởng tới cả cuộc đời nhân vật: chàng trung úy vật vã tuyệt vọng sau khi chia tay người thiếu

phụ (*Say nắng*); chàng quý tộc sa đọa, lê la nơi những quán rượu bản thủ suốt hai năm trời sau sự ra đi của người tình (*Ngày thứ hai chay tịnh*)... nhưng mặt khác cũng không phải là nguyên nhân khiến con người ta quẫn trí. Khi tình yêu đến, bất ngờ, không báo trước, nhân vật sẵn lòng đón nhận nhưng sau đó lý trí nhanh chóng kéo họ về với cuộc đời thực: Ruxia chọn mẹ chứ không chọn người yêu (*Ruxia*); người thiếu phụ trong *Say nắng* kiên quyết trở về với cuộc sống thực của mình; cô gái trong *Những tám danh thiếp* ra đi không hề ngoái lại...

Say nắng, *Những tám danh thiếp* đều kể về những cuộc gặp gỡ bất ngờ, ngẫu nhiên trên đường đi. Hai con người chưa từng quen biết vô tình gặp nhau và một điều gì đó đã xảy ra giữa họ, tình yêu đã lóe sáng trong giây phút và họ không ngại ngần đón nhận. Lần gần gũi duy nhất của họ diễn ra trong chệnh choáng, đắm mê, một trạng thái giống như “say nắng”. Nhưng rồi những định kiến, những ràng buộc và trách nhiệm đã kéo họ về thực tại, về với cuộc sống quen thuộc hàng ngày. Tuy vậy cái giây phút bùng cháy của tình yêu thì còn mãi. Ngay sau đó chàng sĩ quan trong *Say nắng* cũng như nhà văn trẻ trong *Những tám danh thiếp* đều nhận ra sự việc vừa xảy ra không phải là một phút đắm mê nhục dục tầm thường mà nó là tình yêu thực sự. Nó khiến chàng “cảm thấy rằng có thể chết ngay ngày mai nếu có cách diệu kỳ nào trả lại nàng cho anh hôm nay, để anh cùng sống với nàng thêm một ngày nữa, một ngày nữa thôi, cùng sống chỉ nhằm một mục đích, chỉ để thổ lộ với nàng, giải bày với nàng, làm cho nàng tin rằng anh đang ngây ngất, say sưa yêu nàng đến đau đớn... Nhưng giải bày mà làm gì? Để nàng tin mà làm gì? Anh không biết tại sao, chỉ biết điều ấy đối với anh còn cần thiết hơn bản thân sự sống... Cuộc sống đơn điệu hàng ngày trở nên thật kỳ quặc, thật ghê sợ khi mà trái tim bị trúng, đúng là bị trúng, giờ đây anh mới hiểu điều đó - một quả đấm khủng khiếp - “Quả đấm của mặt trời” - bị say nắng. Trái tim anh đang bị một tình yêu quá lớn, một hạnh phúc quá lớn đâm rạch!” [21;44].

Ruxia, *Natali*, *Những lối đi dưới hàng cây tắm tối*, *Ngày thứ hai chay tịnh*, *Say nắng*, *Những tám danh thiếp*, *Lần gặp gỡ cuối cùng*, *Nàng Lika*... đó đều là câu chuyện về những mối tình nồng nhiệt, bỏng cháy và tất cả đều kết thúc bằng sự chia

ly. Rất nhiều khi đó chỉ là những giây phút ngắn ngủi ở bên nhau để rồi biến mất khỏi cuộc đời nhau vĩnh viễn nhưng dư âm để lại của nó thì kéo dài suốt cả đời người. Thứ tình yêu bất ngờ ấy giống như một ánh chớp lóe lên trong màn đêm để nhân vật chợt nhận ra nhau, để những khao khát yêu đương và hạnh phúc được một lần trỗi dậy và sau đó lại bị lý trí đè nén. Trên thực tế, ngay cả khi bị chia cắt, tình yêu vẫn không chết mà âm ỉ trong tim như cái hạt được ủ mầm. Truyện ngắn *Những lối đi dưới hàng cây tắm tối* là một minh chứng cho điều đó. Truyện kể về cuộc gặp gỡ tình cờ của hai con người từng có lúc yêu nhau (ba mươi năm trước) - một chiến binh già và một chủ quán trọ, trước kia là một địa chủ trẻ và một cô gia nô. Cuộc tương ngộ là một sự kiện làm xáo động tận đáy lòng nhân vật, làm thức dậy ở người này về bi kịch của một phụ nữ bị bỏ rơi, không muốn tha thứ nhưng vẫn yêu suốt đời, còn ở người kia, người đàn ông đã từng bỏ rơi người tình không thương tiếc giờ đây lại thú nhận “mất cô, tôi đã để mất một cái gì đáng quý nhất mà tôi có trong đời”. Một lần nữa tình yêu sống lại, gieo vào lòng những người trong cuộc sự xót xa nuôi tiếc về hạnh phúc đã tuột khỏi tay.

Có những truyện có vẻ có hậu như *Natali, Nàng Lika*: sau bao khó khăn, trắc trở, cuối cùng hai con người yêu nhau tha thiết cũng được ở bên nhau. Nhưng Bunin cũng không để tồn tại một thứ hạnh phúc dễ dàng như vậy, ông viết về những tình yêu đẹp nhưng đầy bất trắc: không lâu sau khi được ở bên người mình yêu, Natali chết vì đẻ non bên hồ Gienève; nàng Lika tự nguyện ra đi để gìn giữ tình yêu đẹp của mình và ngay sau đó, nàng chết vì bệnh viêm phổi... Lại có những truyện các nhân vật chọn cái chết không phải là để chia ly mà để tái hợp thì cuối cùng, định mệnh cũng không cho họ thực hiện cách giải quyết đau đớn ấy (*Cậu con trai*). Trong giây phút quyết định, Emin, sau khi bắn bà Maro, lão đảo đứng dậy để kết liễu đời mình thì “đột nhiên tôi nhìn thấy mặt bà xanh lợt dưới ánh sáng đó. Một nỗi sợ hãi điên cuồng đã xâm chiếm tôi. Tôi lao tới cửa sổ rút tấm màn che, mở toang cánh cửa, hoảng loạn hét lên và bắn vào không khí” [23;55].

Đối với Bunin, dường như không tồn tại thứ tình yêu thường thường, nhàn nhạt. Tình yêu, trái lại, đó là đam mê, là tự đốt cháy mình. Đó là khi con người đạt

đến sự hòa hợp cao nhất giữa tâm hồn và thể xác, giữa dục vọng và tình yêu. Nhưng sau khi đạt tới sự viên mãn nhất, người ta buộc phải đối diện với cuộc sống, khi những đòi hỏi về sự toàn vẹn của tình yêu không phải lúc nào cũng thực hiện được. Và để đảm bảo sự tồn tại cho những giây phút ấy, người ta không còn cách nào khác là phải chia ly, thậm chí bằng cái chết. Với việc chọn kết thúc cho nhiều truyện là cái chết, ngay sau giây phút bùng nổ của hạnh phúc, Bunin đã thiết lập phép so sánh ngầm giữa cái chết và tình yêu: cả hai đều ập đến bất ngờ, có sức tác động mãnh liệt và không thể đảo ngược. Đó cũng là bí ẩn vĩ đại nhất của tình yêu: sự cạnh tranh ngầm ngầm với cái chết. Rất thường khi cái chết bạo liệt đủ sức chia cắt một tình yêu (đó là cái chết của Natali, Lika...) nhưng ngược lại, có những lúc tình yêu trở thành vĩnh cửu, không gì tàn phá nổi. Nó không biến mất trong ý thức mà tồn tại mãi trong dòng hồi nhớ của con người (đến đây, mô típ cái vĩnh cửu quen thuộc một lần nữa được nhắc lại). Xuyên suốt những truyện ngắn tình yêu của Bunin, người ta luôn chông chênh giữa hai thái cực: một đằng khẳng định thời gian, cái chết là kẻ thù của tình yêu, nó có khả năng chia rẽ, xóa nhòa một mối tình như một thế lực tối thượng (điển hình như: *Trên biển đêm khuya*); một bên lại khẳng định tình yêu sẽ còn đọng mãi trong tim, không gì xóa nổi (như truyện *Những lối đi dưới hàng cây tắm tối*).

Bunin có cái nhìn bi quan về tình yêu, dục vọng của con người. Những câu chuyện của ông đều đượm buồn, thậm chí là bi kịch vì thường kết thúc bởi sự chia ly. Tình yêu được miêu tả như “người lữ khách ghé qua thế giới này, kéo dài thời gian cho nó dù một chút, cũng đủ làm nó bị đời thường và sự thô tục giết chết” [3;170]. Tuy nhiên, những sáng tác ấy luôn mang lại cảm xúc thánh thiện, đánh thức những khao khát yêu đương ở mỗi con người. Nó giúp người ta tin tưởng rằng trong cuộc đời này hạnh phúc, tình yêu là có thật dù chỉ ngắn ngủi như một lần say. Chỉ khi người ta đã nếm vị mặn, vị đắng của cuộc đời mới càng hiểu hơn giá trị của hạnh phúc. Và chắc hẳn, không ít người mong ước có một lần say trong đời, dù ngắn ngủi, xót xa để tình yêu mãi mãi còn ở lại.

2.2.3.6. Mô típ “cuộc gặp gỡ định mệnh”

Vẫn tiếp tục nhìn theo trục dọc, đặt các tác phẩm của Bunin vào trong cùng một hệ thống, chúng ta sẽ nhận ra một mô típ rất phổ biến: những cuộc gặp gỡ bất ngờ làm thay đổi cả số phận con người. Đây là một dạng mô típ tình huống. Trong những truyện ngắn không có cốt truyện này, nếu nói đây là yếu tố trung tâm tạo nên bước ngoặt, nút thắt cho tác phẩm hẳn cũng không phải là cường điệu.

Truyện của Bunin thường không có một cốt truyện phức tạp, giàu tình tiết, mâu thuẫn. Nhà văn không theo chân nhân vật để tường thuật lại cả cuộc đời họ mà ông chỉ chớp lấy những thời khắc đặc biệt nhất, khi nhân vật tự nhận ra mình là ai. Đó là giây phút xuất thần, giây phút lóe sáng và có ý nghĩa đặc biệt trong cuộc đời mỗi con người. Nhiều tác phẩm có khi chỉ là những suy ngẫm xoay xung quanh một giây phút đó mà thôi. Đây không phải là những cuộc gặp gỡ thông thường, có thể trôi tuột đi như biết bao cuộc gặp gỡ hàng ngày khác. Đây là những cuộc gặp tình cờ nhưng để lại dấu ấn không thể mờ phai, thậm chí khiến cuộc đời nhân vật rẽ sang một hướng mới. Ở *Ruxia*, *Say nắng*, *Những tám danh thiếp*, *Nàng Lika...* cuộc gặp gỡ đồng nghĩa với khởi điểm của tình yêu, một tình yêu đầy đam mê, vừa hạnh phúc, vừa đau khổ. Ở *Những lối đi dưới hàng cây tắm tối*, *Lần gặp gỡ cuối cùng...* cuộc gặp lại là thời điểm để nhân vật nhìn lại mối tình đã qua từ rất lâu trước đó nhưng dư âm của nó thì vẫn còn đọng lại, chưa khi nào bị lãng quên. Dù là ở thời điểm nào của cuộc đời, đó đều là những cuộc tương ngộ của tình yêu. Và quan trọng hơn, đó đều là thời điểm có tác động mạnh mẽ tới bản thân nhân vật. Xây dựng tình huống cuộc gặp gỡ định mệnh, nhà văn đã tạo được bối cảnh để khắc họa sâu hơn diện mạo của hình tượng bởi đó là tình huống kéo theo những biểu hiện rõ rệt nhất về tâm lý (khi ở trạng thái kích động cao độ, người ta dễ bộc lộ bản thân mình nhất). Xây dựng tình huống gặp gỡ, để hai con người đối diện nhau, nhà văn đã giúp người đọc hiểu rõ hơn về nhân vật thông qua cách cư xử của anh ta. Hơn thế nữa, đối với những cuộc gặp gỡ kiểu như *Những lối đi dưới hàng cây tắm tối*, thời khắc đối diện với người cũ cũng chính là thời khắc nhân vật tự đối diện với quá khứ và lục vấn chính mình.

Với tất cả những hiệu ứng đó, cuộc gặp gỡ định mệnh có khả năng biểu hiện cao độ về những chiều sâu kín bên trong nhân vật mà đôi khi bao nhiêu câu chữ dài dòng kể lể cũng không thể nào làm được.

2.3. Tiểu kết

Trên đây là những phân tích cụ thể các mô hình tượng trưng trong tác phẩm của I.Bunin xét theo từng cấp độ. Tuy nhiên, trong thực tế, những hình tượng này không tồn tại độc lập mà luôn tác động qua lại lẫn nhau. Nói một cách đơn giản, chúng ta có thể hình dung truyện ngắn là một căn nhà trong đó phong cảnh chính là những bức tường, là cái phong nền để nhân vật, tức là con người xuất hiện. Những con người đó không đứng im, họ có diện mạo, có tâm trạng, tính cách được thể hiện thông qua những hành động trong một vài tình huống có sức biểu cảm cao. Những mô típ là ánh sáng, màu sắc bao quanh nhân vật. Xét ở một cấp độ nhỏ hơn như trong phạm vi các mô típ, chúng cũng có mối tương tác chặt chẽ với nhau. Trong chi tiết kết thúc truyện *Cậu con trai*, chỉ vài dòng ngắn ngủi chúng ta có thể thấy sự đan bện của cả mô típ ánh sáng (gương mặt xanh lợt của nhân vật dưới ánh sáng), mô típ sự sống – cái chết (hình ảnh cái chết hiển hiện trong khoảnh khắc) và mô típ tình yêu (sự chia cắt vĩnh viễn của định mệnh làm nên một câu chuyện tình bi thảm). Chính sự kết hợp, đan xen giữa các yếu tố đó khiến độc giả có thể đọc được không phải là một câu chuyện đơn thuần vẫn thường xảy ra trong cuộc sống mà là chứng kiến những tình huống đặc biệt, cái thời điểm nhân vật bộc lộ rõ nhất chiều sâu của mình. Và chỉ chứng kiến một câu chuyện ấy thôi, nhưng nhờ sức biểu cảm, sự dồn nén, mức độ điển hình của nó... chúng ta có thể hiểu được rất nhiều điều, thậm chí là những chân lý sống còn mà nhà văn gửi gắm. Với những hình tượng tượng trưng, Bunin đã viết nên những truyện ngắn mà mới đọc có thể người ta thấy rất nhẹ nhàng, rất giản đơn nhưng càng đọc càng thấy tầng tầng lớp lớp hàm nghĩa sâu đậm của nó. Đó là lý do ta có thể khẳng định rằng tính biểu trưng cao trong những truyện ngắn của Bunin bắt nguồn từ những hình tượng tượng trưng trong từng cấp độ.

CHƯƠNG 3. BẢN CHẤT VÀ NGUỒN GỐC

CÁC MÔ HÌNH TƯỢNG TRƯNG TRONG VĂN XUÔI I.BUNIN

3.1. Đặc trưng nghệ thuật của tượng trưng tôn giáo và folklore

Rất nhiều mô hình tượng trưng trong văn xuôi I.Bunin được xây dựng trên cơ sở mẫu gốc là những nhân vật, hình tượng trong Kinh thánh. Chính các mô hình này khiến nhiều truyện ngắn của ông mang đậm màu sắc tôn giáo. Có thể lấy *Ngày thứ hai chay tịnh* làm ví dụ.

Truyện ngắn này thực sự là một viên ngọc trong tập *Những lối đi dưới hàng cây tăm tối*, bởi lẽ trong đó có sự hòa quyện giữa vẻ ngoài giản dị của cách thể hiện và tính phức tạp triết học ngầm ẩn của nội dung, tính sáng rõ của cốt truyện và tính tượng trưng của các hình tượng, sự liên hệ giữa các tọa độ huyền thoại và tôn giáo của văn hóa Nga và thế giới. Điều đó chứng tỏ tính đa phương diện và cân đối của thế giới nghệ thuật Bunin.

Đọc *Ngày thứ hai chay tịnh*, độc giả có thể tạo lập mối dây liên hệ giữa nhân vật “nàng” với mẫu gốc là nữ thần Sofia Anh minh. Thuyết Sofia bắt nguồn từ Kinh thánh. Theo giáo lý chính thống giáo cổ truyền, ngôi thứ hai trong ba ngôi Chúa cha – Chúa con – Chúa Thánh linh được đồng nhất với Sofia. Theo các học thuyết nhận thức luận của những thế kỷ đầu Công nguyên, Sofia là một nhân cách đặc biệt, thể hiện một giai đoạn của quá trình siêu lịch sử và trực tiếp gắn liền với việc sáng tạo ra thế giới và con người. Sofia với tư cách là một nhân cách độc lập cũng xuất hiện trong triết học của các nhà thần bí học châu Âu sau này (Emanuel Swedenborg, Pordeje...). Thuyết Sofia đã phát triển rộng rãi trong tác phẩm của các triết gia Nga cuối thế kỷ XIX, đầu thế kỷ XX như V.S.Solovev, P.A.Florensky, S.N.Bulgakov... Diện mạo của Sofia trong truyền thống Chính giáo Nga cũng như Thiên chúa giáo dần dần được kéo gần lại với Đức Mẹ đồng trinh Maria với tư cách là chân lý khai sáng, là tạo thần hay thiên thần hộ mệnh.

Theo hầu hết các triết thuyết, những đặc tính của Sofia là biểu tượng của mặt trăng, lửa, nước, hoa, ngôi nhà, nhà thờ... và nhân cách đặc biệt mang tính nữ vĩnh hằng này tiêu biểu cho vẻ đẹp, sự hài hòa và là ngọn nguồn của văn hóa nhân loại.

Nếu đã từng đọc qua bất cứ một triết luận nào về hình tượng nữ thần Sofia Anh minh thì người đọc có thể nhận thấy đây chính là nguyên mẫu sâu xa của nhân vật “nàng” trong *Ngày thứ hai chay tịnh*. Những thuộc tính đặc thù của hình tượng này hiển hiện một cách rõ rệt và toàn diện ngay ở thế giới tự nhiên - vật thể tồn tại xung quanh nhân vật, ở khung không - thời gian, nơi nhân vật hiện lên như một bức chân dung sống động và bí ẩn.

Điều đáng chú ý đầu tiên, đó là việc đánh dấu thời gian sự kiện. Mặc dù các sự kiện đều có ngày tháng cụ thể nhưng những thời điểm ấy không được tính bằng mốc lịch biểu thông thường mà được tính bằng một thứ “lịch” tôn giáo: câu chuyện diễn ra vào “tuần tổng tiến mùa đông”; cuộc trò chuyện về niềm tin tôn giáo diễn ra vào “ngày Chúa nhật xá tội”; lần gần gũi duy nhất của hai nhân vật vào đúng “ngày thứ hai chay tịnh”. Ở đây, các ngày lễ đều được xác định theo tuần trăng mà trăng là một trong những biểu tượng và thuộc tính cơ bản của Sofia. Trong các nghi lễ của Chính thống giáo, ngày thứ hai chay tịnh là ngày đầu tiên của tuần Đại trai, tuần trai dài nhất và ngặt nghèo nhất trong năm. Điều này có ý nghĩa tượng trưng bởi chính thời điểm ấy là bước ngoặt quan trọng trong cuộc đời các nhân vật: “nàng” đi vào tu viện còn “tôi” thì lần đầu tiên chạm tới được thế giới nội tâm sâu thẳm của “nàng” để rồi chia tay vĩnh viễn. Trong truyền thống Kyto giáo, ngày thứ hai chay tịnh là ranh giới giữa cuộc sống đầy cám dỗ với kỳ đại trai, quãng thời gian con người dọn mình để hướng lên Chúa. Đối với nhân vật “nàng” của Bunin, đây là bước chuyển từ cuộc sống tội lỗi trần tục sang cuộc sống thanh cao vĩnh hằng.

Trong truyện có một chi tiết: ngày thứ bảy nào “tôi” cũng gửi hoa cho “nàng”. Rõ ràng đây không thể là một sự lựa chọn ngẫu nhiên hay chỉ đơn thuần thể hiện một sở thích lãng mạn. Theo Do Thái giáo, thứ bảy là ngày lễ trọng (“nàng” lại là người “tỏ ra thích các tôn giáo phương Đông”). Đó là chưa kể tới việc hoa cũng

là biểu tượng của Sofia. Hơn một lần trong tác phẩm, nhà văn miêu tả hình ảnh “nàng” như một vị nữ thần nằm trên chiếc giường quý, xung quanh đầy hoa: “trong căn phòng thứ nhất, chiếc đi văng kiểu Thổ Nhĩ Kỳ chiếm một khoảng lớn, rồi đến một chiếc Piano đắt tiền (...) và trên chiếc bàn gương những bông hoa khoe sắc sỡ trong những chiếc bình hoa nhiều cạnh (...) và khi tôi đến nàng vào chiều thứ Bảy thì thấy nàng nằm trên chiếc đi văng mà bên trên không hiểu sao lại treo bức chân dung Tolstoy đi chân trần, nàng chậm rãi chia tay ra cho tôi hôn và lơ đãng nói: Cảm ơn anh đã tặng hoa” [20;307]. Hình ảnh đó rất gần với bức tranh mà nhà thơ cổ Hy Lạp Lucretius đã vẽ về nữ thần Afrodita – Sofia: “Như người thợ vườn thánh thiện, nàng ngấp giữa những bông hồng, huệ, sim tím, thủy tiên...”.

Theo tư tưởng của Do Thái giáo chính thống, Sofia là tạo thần, khởi xướng toàn bộ thế giới. Vì lẽ đó hoàn toàn có thể khẳng định rằng chi tiết “nàng thường tập đi tập lại tuyệt khúc mở đầu chậm chậm của bản “Sonata ánh trăng” - chỉ có đoạn mở đầu ấy mà thôi” chứa đầy ý nghĩa tượng trưng. Thực ra, chi tiết này không chỉ thể hiện quan niệm Sofia đồng nhất với sự khởi đầu mà còn nhắc tới quan niệm đã từng được đề cập đến trong nhiều học thuyết: Sofia là người bảo trợ cho âm nhạc và sự sáng tạo.

Bên cạnh những yếu tố thời gian, phong nền không gian nơi nhân vật xuất hiện cũng được nhà văn xác định đầy dụng ý: “Chiều nào cũng vậy, cứ vào giờ này người xà ích của tôi lại dùng con tuấn mã thân vươn dài ấy để phóng xe chở tôi từ cổng Đỏ đến Nhà thờ Chúa Cứu thế, đối diện nơi ở của nàng” [20;306]. Như chúng ta đã biết, Nhà thờ, đó là một trong những tên gọi của Sofia. S.Bulgakov viết rằng: “... như được Thánh thần ban tặng, nàng có Nhà thờ và cùng với nó trở thành Đức mẹ của Thánh con, thể hiện nguồn cảm hứng của Thánh thần từ Maria, trái tim của Nhà thờ”. Địa điểm căn hộ của nàng là ở trên tầng năm, từ đó nàng có thể quan sát toàn bộ thành phố và trung tâm của nó. Chi tiết này có ý nghĩa tượng trưng cho khả năng can dự vào không – thời gian rộng lớn của nữ thần Sofia đối với đời sống toàn nước Nga, toàn nhân loại.

Ánh sáng cũng được Bunin sử dụng như một yếu tố đặc biệt mang tính chất tượng trưng. Hầu như toàn bộ vẻ bề ngoài và thế giới vật thể xung quanh nhân vật đều được miêu tả trên nền ánh sáng yếu ớt như ánh nến, buổi chạng vạng hoàng hôn, cảnh tranh tối tranh sáng, dưới những đốm sao xanh hay ánh mạ vàng của lúc chiều tà... Chính những sắc độ yếu ớt đó sẽ làm nổi rõ hơn thời điểm ánh sáng có sự biến đổi đặc biệt: “Mười giờ tối hôm sau, đi thang máy lên trước cửa buồng nàng, tôi dùng chiếc chìa khóa nhỏ của mình mở cửa ra nhưng vẫn nán lại ở phòng ngoài tấm tôi chưa bước vào phòng trong vội, bởi vì trong đó thấy sáng sủa khác thường, đèn đuốc sáng choang...” [20;326]. Trong làn ánh sáng ấy, “nàng đứng thẳng người với điệu bộ hơi có vẻ kịch tính bên chiếc đàn piano, với một chiếc xiêm nhung đen khiến nàng trông như thon thả hơn và lung linh hơn với vẻ lộng lẫy của mình” [20;326]. Cảnh tượng đó giống như một thứ nghi lễ thần bí trước thời điểm định mệnh. Lần thứ hai ta được thấy ánh sáng chói lòa là “một chiều nắng hiền hòa như cái buổi chiều không thể nào quên được ấy”. Đây chính là thời khắc bùng nổ của nhân vật ở một không gian thiêng liêng – nghĩa trang, trong ngày Chúa nhật xá tội, đúng hai năm sau cái ngày thứ hai chay tịnh đó.

Không chỉ thế giới vật thể, phong nền không – thời gian mà bản thân ngoại hình và nội tâm nhân vật cũng mang đậm tính biểu tượng. Chân dung “nàng” hiện lên qua con mắt say mê, ngưỡng mộ của nhân vật “tôi” vì thế “nàng” đẹp cũng là điều dễ hiểu. Tuy nhiên, đó lại là một vẻ đẹp đặc biệt, lạ thường và khó đoán định: “Còn nàng thì lại có vẻ đẹp tựa như kiều Ân Độ, Ba Tư nào đó: khuôn mặt nàng ngăm ngăm màu hổ phách, mớ tóc nàng đẹp tuyệt vời mà lại có phần dữ dội vì vừa đen lại vừa rậm...” [20;309]. Ở “nàng” luôn phảng phất nét khó hiểu, bí ẩn, khó nắm bắt. Tình cảm của “tôi” đối với “nàng” vì thế cũng không chỉ là một tình yêu thông thường mà còn là sự tôn thờ đối với một nữ thần.

Ở nhân vật này luôn có hai mặt rất khác nhau cùng tồn tại song song. “Nàng” vừa đẹp huyền bí, sang trọng trong chiếc xiêm y đen huyền, có lúc lại hiện ra trong hình ảnh cô nữ sinh khiêm nhường với “bữa sáng ba mươi kô pếch”; vừa say sưa với những cuốn sách, với môn lịch sử, với những vở kịch và bản nhạc và lúc nào

cũng “trăm ngàn suy nghĩ một điều gì” nhưng mặt khác “nàng” lại dường như “chẳng thiết cái gì cả”; “nàng” vừa mải mê với những vũ hội, những quán bar, những buổi gặp mặt của nhóm văn nghệ... lại có những giây phút trầm lặng một mình ở những chôn thiêng liêng như nghĩa trang, tu viện... Như vậy, ở “nàng” cũng như ở Sofia có hai bản nguyên cùng tồn tại là vừa năng động, sáng tạo, là đấng tạo hóa tạo ra thế giới, vừa thụ động như Sofia đối với Chúa, là “tấm gương soi tỏ vinh quang của Chúa”.

Nói tóm lại, đằng sau không khí cô đơn, buồn bã rất khó cắt nghĩa mà câu chuyện tình cảm động trong *Ngày thứ hai chay tịnh* mang lại là một mạch ngầm triết học. Mạch ngầm ấy được thiết lập nhờ hệ thống những mô hình tượng trưng mang đậm tính chất tôn giáo và folklore mà Bunin đã xây dựng từ mẫu gốc là nữ thần Sofia Anh minh, một hình tượng khá quen thuộc và gần gũi trong đời sống văn hóa tinh thần của nước Nga nói riêng, của châu Âu nói chung trong giai đoạn đầu thế kỷ XX.

Hầu hết truyện ngắn Bunin, ngay cả khi nhân vật không được xây dựng từ một nguyên mẫu trong Kinh thánh như *Ngày thứ hai chay tịnh*, màu sắc tôn giáo vẫn rất đậm nét. Với nhiều tác phẩm, mô típ Kỵto giáo hiển hiện ngay ở tiêu đề: *Lần gặp gỡ cuối cùng*, *Ngày cuối cùng* (gợi nhớ đến câu chuyện về ngày tận thế, ngày Chúa Jesus bị đóng đinh trên cây thập tự trong *Cựu Ước*), *Chiếc cốc đời* (gợi nhớ tới bức tranh nổi tiếng chủ đề tôn giáo *Bữa tiệc cuối cùng* của Leonard Da Vinci). Trong những truyện ngắn khác, tà áo chùng đen tu sĩ có thể là hình ảnh tượng trưng của quyền lực (*Cuộc đời tươi đẹp*) hay sự báo hiệu cho cái chết cận kề (*Cổ gày*). Đối với những nhân vật nữ ở phần lớn các tác phẩm từ *Ruxia*, *Lika*, *Natali* đến cô gái nghèo trong *Những tám danh thiếp*, Bunin đều vẽ chân dung họ với những nét phảng phất gương mặt Đức Mẹ Maria. Bên cạnh đó, việc nhà văn thường không đặt tên cho nhân vật của mình mà gọi bằng những danh xưng chung chung: chàng – nàng cũng cho thấy quan niệm tôn giáo của ông: cái tên chỉ cần thiết ở nơi trần thế (Chúa biết hết mọi sinh linh, chẳng cần tên của chúng để Người phân biệt!) mà cuộc sống trần thế thì quá mong manh. Sau khi chết, linh hồn bay về với Chúa

mới là vươn tới cõi vĩnh hằng. Trong cuốn tiểu thuyết *Nghệ nhân và Margarita*, M.Bulgakov cũng không đặt tên mà gọi nhân vật bằng những chức danh: giám đốc nhà hát, chủ tịch hội nhà văn... Khi đó những danh xưng ấy tượng trưng cho quyền lực. Ở Bunin, những tên gọi chung chung lại là biểu tượng nhấn mạnh tính chất ngắn ngủi của cuộc đời con người nơi cõi tạm... Tuy nhiên, trong khuôn khổ luận văn này, chúng tôi chưa có điều kiện đi sâu tìm hiểu mọi biểu tượng tôn giáo trong tác phẩm của nhà văn.

Những biểu tượng mang tính chất tôn giáo trong văn xuôi Ivan Bunin đều gắn liền với những sinh hoạt tôn giáo hàng ngày của nhân dân Nga: việc tính thời gian sự kiện theo các ngày lễ trọng, quang cảnh của lễ rửa tội cầu nguyện cho người hấp hối... Vì vậy, suy cho cùng, cội nguồn của chúng chính là tinh thần Kyoto giáo đã thấm sâu vào đời sống thực tế của nhân dân.

Về mặt tư tưởng, Bunin cũng chịu ảnh hưởng khá nhiều bởi nền văn hóa phương Đông. Điều này khiến hệ thống tượng trưng trong tác phẩm của ông có sự hòa trộn giữa nét triết luận nhà Phật và giáo lý Cơ đốc giáo. Trong một cuộc phỏng vấn năm 1912, Bunin phát biểu: “Tôi yêu cuộc sống này, vì vậy chắc hẳn tôi sẽ vui lòng sống thêm cả 2000 năm nữa” [58;1]. Điều đó nghe có vẻ xa lạ với thuyết “duyên khởi”, thuyết “luân hồi” của Phật giáo. Mặc dù vậy, đọc *Trên biển đêm khuya*, người ta lại có cảm giác triết lý “vô thường”, một trong ba triết lý nền tảng của Phật giáo, đang được minh họa một cách vô cùng thuyết phục. Sự vô nghĩa, mờ nhạt của con người, những dấu vết về sự tồn tại của nó bị vùi lấp hầu như vĩnh viễn... rất gần với quan niệm: con người sinh ra từ cát bụi và cuối cùng sẽ trở về với cát bụi của nhà Phật. Bản thân khung cảnh đêm khuya với làn sương mù mịt, nhịp lắc đều đều của con tàu, sự bình thản của hai nhân vật sau bao tháng năm trải nghiệm, những câu nói rời rạc, chậm rãi, vô âm sắc... tất cả đã tạo nên một bầu không khí phiêu linh mang đậm chất thiền.

Trong bài báo: *Những yếu tố Phật giáo trong văn xuôi I.Bunin*, J.W.Connolly đã từng nhấn mạnh: “Sự xuất hiện các yếu tố Phật giáo và Cơ đốc

giáo trong tác phẩm của Bunin là một điểm quan trọng trong giai đoạn sáng tác của ông những năm đầu thập kỷ 20 (thế kỷ XX). Nó cho thấy rằng ông đã bắt đầu tìm ra điểm gặp nhau của triết lý và tôn giáo của Phương Đông và Phương Tây” [58;1].

3.2. Tính chất hiện thực của tượng trưng trong văn xuôi I.Bunin

Với những truyện ngắn mang đậm màu sắc tượng trưng của mình, Bunin được giới phê bình mệnh danh là nhà tượng trưng - ẩn tượng, nhà tượng trưng hiện thực. Ông không phải là nhà tượng trưng hay nhà hiện thực đơn thuần. Bản thân ông, trong thư gửi L.Rzhevsky đã viết: “gọi tôi là nhà hiện thực, nghĩa là không biết tôi là một nghệ sỹ”. Ông đã kế thừa rất nhiều điều từ văn học tượng trưng thế giới.

Xét từ góc độ lý luận, chủ nghĩa tượng trưng trong văn học nghệ thuật xuất hiện ở Nga, châu Âu và Mỹ cuối thế kỷ XIX có những đặc điểm rất khác với chủ nghĩa hiện thực về quan niệm cũng như nguyên tắc nghệ thuật. Trào lưu này chủ trương thể hiện thế giới và sự vật không phải bằng những hình ảnh trực tiếp mà bằng cách gián tiếp gợi ra những ý niệm tương đương chúng. Theo quan điểm của các nghệ sỹ thuộc trường phái tượng trưng, thế giới, vũ trụ đều hiện ra dưới hình thức các biểu tượng. Bởi vậy, nghệ thuật muốn phản ánh thế giới phải tìm ra bản chất còn ẩn giấu và thể hiện bằng những biểu trưng mang tính thẩm mỹ. Bất đồng với xã hội tư sản, mang nặng cái nhìn bi quan về cuộc sống, các nhà tượng trưng chủ nghĩa như Verlaine, Baudelaire, Rimbaud... luôn chủ trương nghệ thuật vị nghệ thuật, chống lại chủ nghĩa thực dụng và các nghệ thuật thời thượng.

Trên cơ sở cái nhìn tổng quát về chủ nghĩa tượng trưng đó, chúng ta có thể thấy sự giao thoa khá rõ nét giữa Bunin và chủ nghĩa tượng trưng. Về mặt tư tưởng, nó thể hiện trong quan niệm bi quan về tình yêu, thừa nhận cái vô hạn không thể nào nắm bắt của thế giới... Về mặt bút pháp, tính tượng trưng thể hiện ở sự xuất hiện khá thường xuyên yếu tố vũ trụ, sự xóa nhòa ranh giới không - thời gian và đặc biệt, khả năng dung hòa về thể loại, cách mà ông làm cho những thiên truyện của mình mang đậm chất thơ. Mặc dù có sự gằn gỏi như thế nhưng về bản chất, những mô hình tượng trưng trong truyện ngắn Bunin không phải là đích tới mà chỉ là

phương tiện để nhà văn thâm nhập sâu vào các lĩnh vực khác nhau trong đời sống con người nhằm khái quát những quy luật của nó. Đây là bản chất thẩm mỹ của yếu tố tượng trưng trong chủ nghĩa hiện thực, nơi mà việc tìm hiểu, khám phá và phản ánh chân xác bản chất cuộc sống mới là cứu cánh.

Những hình tượng tượng trưng của Bunin không phải là những tác phẩm “vị nghệ thuật”, một thứ vật dụng để nhìn ngắm, chiêm ngưỡng. Mỗi hình ảnh, mô típ đều mang chứa trong mình một hay nhiều thông điệp của nhà văn, đóng vai trò là phương tiện trong việc phản ánh những hiện tượng của đời sống thực tế.

Nhiều truyện ngắn của ông là những bức tranh về sự lụi tàn, tiêu điều của những “tổ ấm quý tộc”, sự xơ xác, thảm hại của những vùng nông thôn vốn đã từng trù phú. Những nhân vật của ông luôn được đặt vào một khung cảnh thiên nhiên, đời sống xã hội - lịch sử cụ thể, sinh động và đa dạng. Thông qua tính cách, xử sự, hành động, cảm nhận thế giới xung quanh của nhân vật, người đọc có thể nhận ra nếp sống hàng ngày, tâm lý, tình cảm, suy nghĩ và hoàn cảnh của những con người Nga ở thời điểm Bunin đã viết. Chính vì vậy, dù không trực tiếp và chú tâm thể hiện những vấn đề chính trị - xã hội nhưng thông qua câu chuyện của những nhân vật, Bunin đã phản ánh một cách khách quan, chân thực bức tranh cuộc sống với tất cả những vấn đề thiết cốt. Nói như Hà Ngọc, người đã giới thiệu nhiều tác phẩm của Bunin tới người đọc Việt Nam thông qua những bản dịch thì: “bằng sức cảm thụ và phản ánh thực tại siêu việt của mình, Bunin vô hình trung đã phản ánh chân thực xu thế khách quan của xã hội và lịch sử, phơi bày những mối mâu thuẫn và sự bế tắc của xã hội đương thời, thấy trước được cái tai họa và sự sụp đổ của nó, và dẫn tới những kết luận mà chính ông cũng không ngờ tới” [20;9].

Nếu như trong đa số tác phẩm của Bunin, đặc điểm nổi bật là tính trữ tình - triết luận, hiện thực chỉ thoáng qua một vài chi tiết, thì *Quý ông từ San Francisco đến* lại rất đặc trưng cho khuynh hướng hiện thực chủ nghĩa này. Ở đây, âm điệu trữ tình, tự sự đã được thay thế bởi một giọng kể mỉa mai, châm biếm của một ngôi thứ ba ẩn tàng. Nhà văn miêu tả những cảnh tượng trên tàu, cách phục sức

của các nhân vật, lịch trình du lịch của gia đình Quý ông đến từ San Francisco và cái chết của ông ta chi tiết, chân thực đến nỗi có cảm giác ta đang đứng trước một bức ảnh chụp. Tác giả của bức ảnh đó đã bằng kỹ thuật xử lý ánh sáng, bằng những điểm nhấn viển – cận mà gửi gắm tới người xem rất nhiều điều. Có thể nói đây chính là truyện mà tác giả khắc họa bộ mặt xã hội tư sản một cách trực diện nhất với tất cả sự sa đọa, màu mè, dờm dời của nó. Hơn thế, với hình ảnh đôi tình nhân giả, lộng lẫy mà vô hồn, không còn sức sống, chàng trai “như một con đĩa lớn”, nhà văn đã xây dựng hình ảnh tượng trưng cho giai cấp tư sản với toàn bộ bản chất sâu xa thành công như một nhà hiện thực chủ nghĩa thực thụ. Không chỉ thế, trong quan niệm của Bunin, chủ nghĩa tư bản như là một hình thức cá biệt, tạm thời của cái ác mang tính toàn nhân loại. Ông khước từ văn minh tư bản, đối lập nó với cuộc sống minh triết gần gũi thiên nhiên. Đồng thời ông chỉ ra rằng cuộc sống của mỗi con người ẩn giấu trong nó những tai họa. Như vậy, ở truyện ngắn này, Bunin đã thể hiện bút pháp vô cùng điêu luyện khi ông đã không dừng ở sự phản ánh mà còn nâng lên thành những tổng kết, triết luận, đã kết hợp cái hiện thực và cái tượng trưng trong một thứ nghệ thuật đỉnh cao.

Những gương mặt đa dạng: người nông dân, những điền chủ phá sản, đám sen đầm, cảnh sát, các chức sắc nhà thờ ở nông thôn... đều lần lượt xuất hiện trong truyện ngắn của Bunin với diện mạo cũng như số phận riêng. Ở điểm này, Bunin không kém gì các nhà hiện thực. Trong truyện ngắn của mình, ông đã phác nên những bức chân dung tưởng như còn thật hơn cả con người thật ở ngoài đời.

Trong truyện *Nàng Lika*, một truyện vừa mang đậm tính tự thuật, nhà văn đã hòa nhập vào cái nhìn của nhân vật “tôi” mà quan sát và cảm nhận. Qua cái nhìn đó, gương mặt những người xung quanh hiện lên hết sức rõ nét và sống động. Đó là “một vị tư tưởng cấp tiến khá kỳ quặc”: “Anh ngồi rất lâu, nghĩ ngợi, nhả thuốc khói um, rồi bỗng nhiên anh ghi giữ chặt tờ giấy, tay trái viết rất nhanh, rất nhanh với vẻ mạnh mẽ và khéo léo của khi” [21;247]; đó là một “quan sát viên nước ngoài” với “mái tóc dày xám bạc của ông dựng lên trông rất dữ tợn tỏa ra mọi phía khiến ông trông giống như một kẻ dị dạng” [21;247]; đó là người thợ lên khuôn với

dáng điệu bình thản, tự tin: “ông rất gầy và khô héo, tóc đen như người Digan, mặt tái xanh, ria mép đen, môi thâm xám” [21;248]... Chính những nhân vật không tên với chân dung được khắc họa tỉ mỉ, chi tiết như thế đã góp phần làm tăng tính hiện thực trong truyện ngắn Bunin.

Xuyên suốt tập truyện Bunin là giọng điệu buồn phảng phất. Nó không chỉ thể hiện ở cách lý giải những kết cục tình yêu như là những bi kịch dục vọng; không chỉ hiển hiện ở sự sụp đổ, lụi tàn của những điền trang trù phú... mà còn thấm đượm trong cách nhìn cảnh vật, trong ý thức về cái vô hạn không thể nắm bắt của thế giới. Đặc trưng tâm lý này rất giống với tâm trạng của những nhà lãng mạn chủ nghĩa: mối liên hệ duy nhất giữa cái tôi tự cảm với vũ trụ lại chính là nỗi buồn và sự cô đơn. Các nhà lãng mạn luôn nhìn cuộc sống qua lăng kính thấm đẫm sự bi quan. Ở Việt Nam, xu hướng này nở rộ vào thời gian đầu thế kỷ XX với những nỗi buồn “không hiểu vì sao tôi buồn” của Xuân Diệu, niềm hoài cổ trong thơ Lưu Trọng Lư hay sự cô đơn khắc khoải của Chế Lan Viên.

Trở lại với Bunin, chúng ta thấy, rõ ràng nỗi buồn phảng phất và chất thơ bàng bạc trong những trang truyện khiến ông rất gần với các nhà lãng mạn, tượng trưng chủ nghĩa. Tuy vậy, nếu đọc kỹ, nếu nhìn thật sâu ta mới hiểu đặc trưng tâm lý mang tính tượng trưng ấy thực chất phản ánh trạng thái tâm hồn của con người thời đại. Sống trong thời điểm giao thoa giữa hai thế kỷ, chứng kiến sự lụi tàn của những điền trang trù phú, trong một thời kỳ lịch sử nhiều biến động, giới trí thức như Bunin không tránh khỏi sự cảm cảnh, xót xa. Đó là tâm lý tất yếu của một con người suốt đời canh cánh nỗi niềm Tổ quốc. Ở một khía cạnh nhất định, nỗi buồn của Bunin vẫn có giá trị phản ánh hiện thực dù không trực tiếp.

Trên bình diện thi pháp, quá trình tượng trưng hóa chi tiết trong các tác phẩm của Bunin rất khác so với các tác giả thuộc trường phái tượng trưng. Những chi tiết ánh sáng, con đường, hình ảnh con tàu, cánh đồng... ban đầu cũng chỉ là những chi tiết rất thực, không có gì xa lạ. Bằng việc nhắc lại chúng với mật độ dày đặc và đầy dụng ý nhà văn đã bổ sung tính biểu cảm và cấp cho chúng ý nghĩa tượng trưng.

Như vậy, trước khi trở thành những tượng trưng, bản thân chúng là những chi tiết, hình ảnh, hành động đơn thuần, mang tính tả thực. Rõ ràng, khởi nguồn của tượng trưng trong những truyện ngắn này rất khác những hình ảnh xa vời, là kết quả của tưởng tượng và cảm xúc của những nhà văn lãng mạn.

Có thể là khắp khiếm khi so sánh Bunin với Chế Lan Viên nhưng xét trên cơ sở sự ảnh hưởng sâu sắc từ thơ tượng trưng Pháp của nhà thơ này thì sự so sánh đó không hẳn là không có lý do. Khi Chế Lan Viên viết:

Hãy cho tôi một tinh cầu giá lạnh
Một vì sao trơ trọi cuối trời xa
Để nơi đó tháng ngày tôi lẩn tránh
Những ưu phiền, đau khổ với buồn lo

thì vì sao đó, tinh cầu đó đã là những hình ảnh tượng trưng cho một xứ sở xa lạ, tách biệt hẳn với thế giới chúng ta hằng sống, nơi nhà thơ muốn giấu mình mà gặm nhấm nỗi cô đơn. Trong khi đó, Bunin cũng nói tới những vì sao, tới bầu trời: “Dưới bầu trời thâm thập đầy vẻ nước Nga, ẩn hiện sau màn mây lác đác mấy vì sao”. Hình ảnh đó mang đậm tính hiện thực, thường gặp trong cuộc sống nhưng nhờ bút lực của nhà văn, khi đặt trong hoàn cảnh nhất định, nó được gửi gắm thêm những thông điệp và ý nghĩa sâu rộng hơn bản thân nó mà thôi.

Mặc dù vậy, chúng ta cũng cần lưu ý rằng, ý thức nghệ thuật của Bunin có những nét khu biệt với chủ nghĩa hiện thực. Nổi bật nhất là sự thể hiện tính năng động biến đổi của ký ức. Ký ức, theo nhà văn, vốn chỉ tuyển lựa những gì “thích hợp”, nó xóa nhòa ranh giới thời gian và không gian, gạt bỏ những quan hệ nhân quả nổi lên trên bề mặt. Bằng việc xáo trộn các mốc lịch biểu, những ranh giới không gian, Bunin đã khiến thứ hiện thực được vẽ lại trong tác phẩm của mình không đơn thuần chỉ mang chức năng phản ánh.

Tựu trung lại, những mô hình tượng trưng, giọng điệu trầm buồn, giàu chất thơ khiến Bunin rất gần với các nhà tượng trưng, lãng mạn. Tuy nhiên, xét từ cội

nguồn, ta cũng lại thấy ở ông những đặc điểm của một nhà hiện thực. Không nghiêng hẳn về xu hướng nào, nhà văn đã viết nên những tác phẩm rất riêng và độc đáo. Phải chăng đó cũng chính là lý do vì sao những truyện ngắn của ông, tưởng như đơn giản, nhẹ nhàng nhưng càng đọc càng thấy thâm, càng bị thu hút và mê hoặc?

3.3. Tiểu kết

Như vậy, trên cơ sở khảo sát các mô hình tượng trưng cụ thể qua hơn hai mươi truyện ngắn và truyện vừa đã được dịch ra tiếng Việt, chúng ta đã thấy rõ hơn những đặc điểm chức năng của các tượng trưng tôn giáo và folklore truyền thống trong văn xuôi Bunin; vai trò chức năng của cái tượng trưng trong phản ánh hiện thực; nguồn gốc của nó và những đặc điểm trong quá trình tượng trưng hóa các chi tiết nghệ thuật trong tác phẩm của nhà văn.

III. KẾT LUẬN

Lựa chọn các mô hình tượng trưng trong văn xuôi I.Bunin làm đối tượng nghiên cứu, chúng tôi đã cố gắng soi chiếu vấn đề một cách khoa học nhất với việc xét đến nhiều khía cạnh: loại hình, chức năng, hình thức thể hiện, cội nguồn, các phương thức tạo lập và ý nghĩa của chúng trong tác phẩm. Trên cơ sở đó, chúng tôi rút ra một số kết luận sau đây.

Đầu tiên, phải khẳng định rằng mô hình tượng trưng trong văn xuôi Bunin rất *đa dạng về loại hình* trong đó mỗi loại đều có chức năng khác nhau. Việc nhà văn lựa chọn một hay một vài mô hình trong từng tác phẩm cụ thể tùy thuộc vào bản chất, chức năng của kiểu mô hình đó.

Bất cứ mô hình tượng trưng nào trong truyện ngắn Bunin cũng có tính *đa chức năng*: thể hiện logic tính cách, tâm lý hóa, biểu hiện cảm xúc, phân tích, đánh giá - phê phán... Ưu thế của mỗi chức năng trong từng trường hợp cụ thể tùy thuộc vào trọng tải ý nghĩa của nó.

Hình thức thể hiện chi tiết nghệ thuật *chủ yếu* là chú trọng đến sự *chuyển nghĩa* tạo ra những đối sánh tượng trưng, ẩn dụ và hoán dụ. Minh chứng cho điều này là các chi tiết tượng trưng trong tác phẩm thể hiện qua chân dung, phong cảnh, nội tâm.

Sự xuất hiện các mô hình tượng trưng trong văn xuôi Bunin được chế định bởi đặc trưng cảm quan nghệ thuật của tác giả và vai trò khái quát đặc biệt của tượng trưng trong việc phản ánh các hiện tượng của đời sống thực tế.

Phối cảnh ý nghĩa của cái tượng trưng trong văn xuôi Bunin hướng đến phản ánh từng hiện tượng của đời sống thực tế và xác lập những quy luật nội tại của chúng kèm theo sự khái quát những dấu hiệu loại hình của các hiện tượng đó. Nguồn nguồn của chúng thể hiện qua đối chiếu một loạt những hình ảnh tượng trưng tổng hợp của truyền thống văn hóa thế giới cũng như qua nghiên cứu

những “thí nghiệm” của nhà văn trong việc sáng tạo nên những tượng trưng của cá nhân tác giả.

I.Bunin chứng tỏ ông đã xem tượng trưng nghệ thuật như là phương tiện hữu hiệu để phản ánh hiện thực. Biểu tượng là một trong những yếu tố tạo nên chất thơ đậm thấm cho văn xuôi của ông.

Mô hình phát triển trong văn xuôi của I.Bunin là đi từ những phác thảo trữ tình - triết lý (*Những cây thông, Những quả táo Antonov, Con đường mới...*) đến những truyện ngắn - chân dung, tính cách (*Ermil, Zakhar Vorobev, Rodion - người chơi đàn lire, Cỏ gày...*), những truyện ngắn - lãng mạn chủ nghĩa, truyện ngắn - số phận (*Chiếc cốc đời*), đến cốt truyện về cái điều trọng tâm thiết cốt của đời sống Nga, theo quan điểm của ông, là làng quê và điền trang, về những nhân vật chính yếu của lịch sử Nga - những người nông dân và địa chủ, những quý tộc trại ấp (các truyện vừa *Làng quê và Thung lũng khô cằn*), đến những suy nghĩ day dứt về sự bí ẩn trong tính cách dân tộc Nga, về tương lai của nước Nga.

Và chúng tôi muốn khép lại đề tài này với một vài nhận xét của giới sáng tác, phê bình thế giới đối với I.Bunin và những tác phẩm của ông, như một “chứng từ bảo hộ”.

“Bunin viết hay đến nỗi cả Turghenhiev cũng không viết được như thế chứ đừng nói gì tôi” - Lev Tolstoy [20;9].

“Hiểu và yêu thiên nhiên như Bunin, ít có ai sánh bằng. Nhờ tình yêu đó mà cái nhìn của ông thật rộng rãi và tinh tường, những ấn tượng đầy âm thanh, màu sắc mà ông tạo ra thật phong phú” - A.Blok [3;171].

“Bunin là sự đơm hoa cuối cùng trong truyền thống vĩ đại của Turghenhiev và Tolstoy” - April Fitzlyon [54; 1].

“Nỗi u sầu bị kìm nén kín đáo, những hồi ức trở đi trở lại, những hình ảnh chẳng thể mờ phai, đặc biệt là những huy hoàng cũng như khổ sở của sự đam mê nhục dục... Bunin là Nobokov, cộng với một tấm lòng” - New Statesman [54; 1].

PHỤ LỤC

TUYÊN DƯƠNG CỦA VIỆN HÀN LÂM KHOA HỌC THỤY ĐIỂN TRONG LỄ TRAO GIẢI NOBEL CHO I.BUNIN

Per Hallström, Thư kí thường trực Viện Hàn lâm Khoa học Thụy Điển

Quá trình hoạt động văn học của Ivan Bunin rõ ràng và đơn giản. Ông sinh ra trong một gia đình địa chủ và lớn lên trong bầu không khí văn học của một thời đại mà giai cấp địa chủ thống trị nền văn hoá Nga. Họ đã sáng tạo ra một nền văn học chiếm vị trí vinh dự ở châu Âu đồng thời họ cũng gây ra những biến động chính trị long trời lở đất. "Những quý Ngài có lương tâm trong sạch" là câu nói mà thế hệ sau này gọi một cách mỉa mai những con người phần nộ và đau xót phản đối chế độ nông nô nhục nhã. Họ xứng đáng được gọi tên một cách kính trọng hơn, bởi chính họ sẽ sớm phải trả giá bằng sự phồn vinh của họ cho phong trào đấu tranh mà họ tạo nên.

Tài sản mà chàng thanh niên Bunin thừa hưởng chỉ còn là mảnh vụn của những gì gia đình anh từng có. Chính trong thế giới thơ ca mà ông cảm nhận được sự gấn bó của mình đối với các thế hệ trước. Ông sống trong thế giới ảo tưởng, nhu nhược, không có mấy tình cảm dân tộc và hi vọng vào tương lai. Tuy nhiên, ông không thoát khỏi ảnh hưởng của phong trào cải cách. Khi còn là sinh viên, ông có ấn tượng mạnh bởi lời kêu gọi tình hữu ái của Tolstoy đối với những người hèn mọn và nghèo khổ. Vì thế, cũng như những người khác, ông học cách , giống như những người khác, để sống bằng chính đôi bàn tay của mình. Về phần mình, ông chọn nghề đóng thùng, sống trong nhà một đạo hữu thích tranh luận. (Lẽ ra ông có thể chọn một nghề ít khó khăn hơn - các mảnh ván rất dễ tách rời nhau ra, nên phải và phải khéo lắm có nhiều kĩ năng để mới đóng được một chiếc thùng thùng không rò rỉ).

Để dẫn dắt tinh thần, ông làm quen một người đã đem hết nghị lực để đấu tranh chống lại cám dỗ của xác thịt theo nghĩa đen của từ này. Thói ăn chay đã đi vào học thuyết của ông như vậy. Trong một cuộc hành trình cùng với người đó để được giới thiệu với Tolstoy, Bunin có thể thấy được những thành công và thất bại của bản thân. Ở nhiều quầy ăn của nhà ga ông đã thành công nhưng cuối cùng thì món paté thịt có sức cám dỗ quá mạnh. Nuốt xong miếng cuối cùng, ông tìm được một lời giải thích khôn ngoan cho sự sa ngã của mình: "Tuy nhiên, tôi biết không phải món paté làm chủ tôi mà chính tôi đã làm chủ nó. Tôi không phải là nô lệ của nó. Tôi ăn khi tôi thích và tôi không ăn nếu tôi không thích". Chẳng cần nói cũng biết chàng sinh viên chẳng muốn ở lâu cùng người bạn của mình nữa.

Chính Tolstoy cũng không coi nhiệt tình tôn giáo của Bunin là điều quan trọng. "Cậu muốn sống một cuộc sống giản dị và cần lao? Rất tốt, nhưng xin đừng hợm hĩnh. Có thể trở thành người tuyệt vời ở bất kì hoàn cảnh sống nào". Về nghề văn, ông nói: "Tốt thôi, nếu cậu thực sự say mê, nhưng hãy nhớ rằng không bao giờ được lấy nó làm mục đích sống." Lời nhắn nhủ này vô tác dụng đối với Bunin, ông đã là nhà thơ với toàn bộ bản thể mình.

Ông nhanh chóng thu hút được sự chú ý của độc giả nhờ những vần thơ mô phỏng khuôn mẫu cổ điển. Chủ đề của các tác phẩm thường miêu tả về cái đẹp sâu muộn của cuộc sống quá khứ trong những thái ấp cũ. Cùng lúc đó ông viết những bài thơ văn xuôi, miêu tả thiên nhiên với những ấn tượng phong phú, được thể hiện trung thực và tinh tế phi thường. Vậy là ông tiếp tục nghệ thuật của các nhà hiện thực chủ nghĩa lớn, trong khi những người đương thời dần thân vào các cuộc phiêu lưu văn chương như chủ nghĩa tượng trưng, chủ nghĩa tự nhiên mới, chủ nghĩa Adam, chủ nghĩa vị lai và các hiện tượng nhất thời khác. Ông đơn độc trong một kỉ nguyên có nhiều thay đổi mạnh mẽ.

Khi Bunin 40 tuổi, cuốn tiểu thuyết *Derévnya* (1910) (Làng quê) đã làm ông nổi tiếng thực sự vì tác phẩm gây ra một cuộc tranh luận gay gắt. Ông chỉ trích một điểm quan trọng trong niềm tin của người Nga vào tương lai. Đó là giấc mơ về

người nông dân Slave trong sạch, đảm đang, nhờ họ mà dân tộc này sẽ có ngày phủ bóng lên toàn thế giới. Bunin đập lại luận điểm ấy bằng cách miêu tả khách quan thực trạng các phẩm chất của người nông dân. Kết quả là sự ra đời của một tác phẩm thuộc loại đen tối và dữ dội nhất trong văn học Nga, nơi không hiếm những tác phẩm như vậy.

Tác giả không đưa ra lời giải thích lịch sử nào cho sự suy thoái của giai cấp nông dân, trừ một thông tin vắn tắt nói rằng người ông của hai nhân vật chính trong tiểu thuyết bị lũ chó săn của chủ thái ấp truy đuổi đến kiệt sức mà chết. Tình tiết này thể hiện rõ nét dấu ấn tinh thần của những người bị áp bức. Nhưng Bunin miêu tả họ như những người không do dự trước bất kì sự khủng khiếp nào. Và ông dễ dàng chứng minh cho đánh giá khắc nghiệt của mình. Bạo lực ở mức độ dã man nhất đẩy ngôi làng vào làn sóng của cuộc cách mạng đầu tiên - điềm báo trước cho cuộc cách mạng thứ hai.

Vì không còn tên gọi nào khác, cuốn sách này đã được dịch là tiểu thuyết, nhưng thực sự thì nó ít giống với thể loại này. Đó là một loạt những câu chuyện đầy kịch tính về cuộc sống của tầng lớp dưới; sự chân thật của từng chi tiết đặc biệt quan trọng đối với tác giả. Nhà phê bình không thắc mắc nhiều về chi tiết mà về việc tuyên chọn vô tư những chi tiết ấy. Người nước ngoài không thể đánh giá được sự đúng đắn của giới phê bình.

Bây giờ thì quyển sách đã sống lại vì những sự kiện xảy ra từ hồi đó và nó vẫn còn là một tác phẩm cổ điển, một mẫu mực về nghệ thuật vững vàng, cô đọng và chắc chắn, không những trong con mắt của những người Nga di cư mà cả ở trong nước. Những miêu tả về nông thôn vẫn được tiếp tục trong các tiểu luận ngắn hơn, thỉnh thoảng đề cập đến yếu tố tôn giáo, yếu tố mà những người hăng hái theo dân tộc chủ nghĩa nghĩ rằng có thể biến giai cấp nông dân thành một dân tộc hứa hẹn.

Trong phân tích không khoan nhượng của nhà văn, lòng sùng tín có mục đích cứu rỗi chỉ là một bản năng vô chính phủ và sự thích thú được tự sỉ vả mình, đặc tính cơ bản của tinh thần Nga, theo ông nghĩ. Ông thực đã khác hẳn với niềm

tin vào Tolstoy thời trẻ, nhưng ông vẫn giữ lại một thứ: tình yêu với nước Nga. Hiếm có bức tranh nông thôn nào tuyệt diệu và mang tính nghệ thuật cao như các truyện ngắn của ông, tựa như ông muốn giữ nó cho riêng mình, để có thể tự do hít thở thêm một lần nữa sau khi nhìn thấy tất cả những gì xấu xa và giả dối.

Sukhodól (1911-12), kể về một điền trang, được thể hiện với phong cách khác hẳn Làng quê. Cuốn sách không phải là chân dung một thời đại mà về thời hoàng kim của giới điền chủ, dựa trên hồi ức của một bố già từng sống trong gia đình ông. Tác giả cũng không thể hiện cái nhìn lạc quan của mình trong tác phẩm này: các điền chủ được miêu tả như những người thiếu sức sống, vô trách nhiệm với số phận của chính mình và của thuộc hạ. Không có lời buộc tội nào nặng hơn thế nữa. Người ta tìm thấy trong tác phẩm này những chi tiết bệnh vực nhân dân, điều mà Bunin bỏ qua trong Làng quê.

Tuy vậy, bức tranh đã hiện ra trong một thứ ánh sáng hoàn toàn khác mang đầy chất thơ. Một phần đó là nhờ sự hoà giải với quá khứ, quá khứ đã trả món nợ của nó bằng cái chết. Nhưng cũng còn nhờ cái nhìn dịu dàng của người bố già đối với một thế giới thay đổi và hỗn mang, tuy thế giới đó đã chứng kiến những tháng năm tuổi trẻ của ông tàn lụi. Nhưng chất thơ trong tác phẩm này chủ yếu bắt nguồn từ năng lực tưởng tượng và khả năng tái hiện cuộc sống một cách sinh động với sự cô đọng cao độ. Sukhodól là một tác phẩm văn học thuộc loại hàng đầu.

Trong suốt những năm trước chiến tranh thế giới thứ nhất, Bunin thực hiện nhiều cuộc hành trình dài xuyên qua các nước vùng Địa Trung Hải tới tận Viễn Đông. Kinh nghiệm ấy cho ông chất liệu để viết một loạt tác phẩm về các xứ sở xa lạ, đôi lúc được gợi hứng từ các tư tưởng của người Hindu như sự thanh thản thông qua việc từ bỏ dục vọng. Nhưng thường thường ông đề cập sự tương phản giữa phương Đông mơ mộng và phương Tây tham lam chạy theo vật chất. Khi chiến tranh xảy ra, những nghiên cứu này, trong tinh thần xê dịch hiện đại mang dấu ấn của thảm kịch thế giới, được thể hiện trong một tiểu thuyết sẽ trở thành tác phẩm

nổi tiếng nhất của ông: *Gospodín iz San Francisco* (1916) (Quý ông đến từ San Francisco).

Cũng như trong các tác phẩm khác, trong tác phẩm này Bunin đơn giản hoá chủ đề bằng cách chỉ phát triển ý tưởng chính thông qua các nhân vật điển hình thay vì xây dựng các nhân vật phức tạp. ở đây ông có một lí do đặc biệt: dường như tác giả e ngại gần gũi với các nhân vật bởi chúng đánh thức sự phẫn nộ và căm thù của ông. Một tỉ phú người Hoa Kỳ, sau một cuộc đời không ngừng khát khao tiền bạc, bỗng hoá thành một ông già bước vào thế giới với hi vọng làm trẻ trung lại lương tâm khô cằn, tâm hồn mù quáng và sự thèm khát thú vui già cỗi của mình.

Tác giả hứng thú với nhân vật này chỉ vì nó cho phép ông miêu tả một cách khắc nghiệt cái chết của nhân vật tựa như một chiếc bong bóng xà phòng. Như thế đó là một bản án mà thế giới nhân tâm này dành cho ông lão. Không chỉ là bức chân dung về một người đàn ông thảm hại đến vô nghĩa, thiên truyện độc đáo này còn là chân dung của định mệnh, kẻ thù của người đàn ông này. Tác giả không thần bí hoá mà miêu tả một cách khách quan nhất trò chơi của các lực lượng tự nhiên với thân phận phù du của con người.

Tuy nhiên, cảm giác huyền bí được đánh thức trong độc giả và càng trở nên rõ nét qua âm điệu và sự thể hiện ngôn ngữ hoàn hảo. *Gospodín iz San Francisco* ngay lập tức được chấp nhận như là một kiệt tác văn học. Nhưng hơn thế nữa: nó là điềm báo trước cho một thế giới ngày càng thoái hoá, nó là sự lên án tội lỗi, nó là sự biến dạng của nền văn hoá nhân loại, số phận mà chính thế giới này bị xô đẩy tới.

Hậu quả chiến tranh đã trục xuất tác giả ra khỏi đất nước của ông, đất nước mà ông gắn bó hết lòng, và ông dường như tự đặt ra bản phận sống im lặng dưới những áp lực nặng nề. Nhưng xứ sở đã mất càng sống lại tha thiết hơn trong kí ức ông, và sự nuối tiếc khiến ông càng thương hại cho con người. Đôi lúc ông tìm ra những lí do mạnh mẽ hơn để vẽ ra chân dung kẻ thù của mình, những người nông dân, với cái nhìn minh triết về tất cả tội lỗi và sai lầm của họ.

Nhưng cũng có khi ông nhìn về phía trước. Trong tất cả những điều xấu xa, ông đã nhìn thấy một vài điều tốt đẹp của nhân loại không gì có thể huỷ diệt nổi và ông đã thể hiện điều đó không phải với đòi hỏi đạo đức mà chỉ như là một sức mạnh tự nhiên, tràn đầy sức sống tiềm ẩn. "Cây của Chúa", một trong những nhân vật của ông tự gọi mình như vậy, "tôi thấy rằng Chúa mang nó lại, gió thổi tới đâu thì tôi theo đến đó". Cũng theo cách như vậy ông đã rời bỏ các nhân vật của mình để trở về hiện tại.

Từ những kho tàng vô tận trong kí ức của ông về thiên nhiên Nga, sau này Bunin có thể tìm lại niềm vui thích và ham muốn sáng tạo. Ông đem lại màu sắc và ánh sáng cho số phận những người Nga mới, được tương tượng với sự khắc khổ như khi ông còn sống ở trong nước. Trong cuốn *Mítina lyubóv* (1924-25) (Mối tình của Mitya), ông phân tích cảm giác trẻ trung với một tài nghệ bậc thầy về tâm lí, trong đó những ấn tượng về cảm giác và tâm trạng được thể hiện một cách tuyệt vời.

Tác phẩm này rất thành công trong đất nước ông, dù nó đánh dấu sự trở lại của văn học truyền thống tưởng như đã bị kết án vĩnh viễn cùng với nhiều thứ khác. Trong cuốn *Zhizn Arsénieva* (1930) (Cuộc đời Arsénieva, Phần I, *Istóki dnéy*), phần này là một cuốn tự truyện, ông tái hiện lại đời sống Nga với cái nhìn thoáng hơn bao giờ hết. Bút pháp già dặn vượt trội của ông trong tác phẩm này một lần nữa khẳng định ông là người họa sĩ vô song của đất nước Nga mệnh mông mĩ lệ.

Trong lịch sử văn học của đất nước, vị trí của ông đã được định rõ và vai trò của ông được khẳng định từ lâu và hầu như không có một ý kiến khác nhau nào. Ông đã đi theo truyền thống vĩ đại của thế kỉ XIX rục rờ đồng thời bám sát hướng phát triển mới. Ông hoàn thiện nghệ thuật thể hiện cô đọng và phong phú - miêu tả chân thực dựa trên những quan sát chính xác không ai ngoài ông có được. Với sự nghiêm ngặt cao nhất, ông chống lại tất cả những ý đồ quên đi thực tế chỉ để làm đẹp cho ngôn từ.

Mặc dù bản chất là nhà thơ trữ tình, ông không bao giờ tô vẽ những gì ông thấy mà luôn thể hiện nó ở mức độ trung thực nhất. Thêm vào thứ ngôn ngữ giản dị của ông là một vẻ duyên dáng mà theo ý kiến của đồng bào ông thì nó làm nên một thứ nước uống quý giá có thể thưởng thức, thậm chí cả qua bản dịch. Khả năng ấy chính là tài năng xuất chúng và siêu việt của ông, nó để lại dấu ấn kiệt tác cho sự nghiệp văn chương của ông.

Thưa Ngài Bunin, tôi vừa cố phác hoạ một bức tranh về văn nghiệp của Ngài với một sự khắc khổ đặc trưng cho nó, một bức tranh hiển nhiên là không hoàn chỉnh vì thời gian là quá ít so với công việc khó khăn mà tôi được yêu cầu. Còn bây giờ xin Ngài hãy nhận từ tay Đức Hoàng Thượng giải thưởng mà Viện Hàn lâm Thụy Điển trao tặng cho Ngài cùng với những lời chúc mừng chân thành nhất.

Tân Đôn và Trần Việt Hưng dịch

Nguồn: <http://www.vnn.vn/vanhoea/tacpham/2006/10/618678/>

DANH MỤC TÀI LIỆU THAM KHẢO

Tiếng Việt

- [1]. Đào Tuấn Ảnh (1995), “Các cuộc tranh luận trong văn học Nga xô viết những năm 20 và 30”, *Tạp chí Văn học*, 1995 - 3.
- [2]. Lại Nguyên Ân (2003), *150 thuật ngữ văn học*, Nxb Đại học Quốc gia Hà Nội.
- [3]. Nguyễn Huệ Chi, Trần Hữu Tá *chủ biên* (2005), *Từ điển Văn học* (bộ mới), Nxb Thế giới.
- [4]. Đỗ Hồng Chung *chủ biên* (2003), *Lịch sử văn học Nga*, Nxb Giáo dục.
- [5]. Đặng Anh Đào (2001), *Đổi mới nghệ thuật tiểu thuyết phương Tây hiện đại*, Nxb Đại học Quốc gia Hà Nội.
- [6]. Hà Minh Đức, Lê Bá Hán (1985), *Cơ sở lý luận văn học*, Nxb Đại học và Trung học chuyên nghiệp.
- [7]. D.C.Likhachov (1995), “Văn hóa Nga trong thế giới hiện đại”, *Tạp chí Văn học*, 1995 - 8.
- [8]. E.M. Meleninsky (2004), *Thi pháp của huyền thoại*, Trần Nho Thìn, Song Mộc dịch, Nxb Đại học Quốc gia Hà Nội.
- [9]. G.N. Pospelov *chủ biên* (1985), *Dẫn luận nghiên cứu văn học*, Trần Đình Sử, Lại Nguyên Ân, Lê Ngọc Trà dịch, Nxb Giáo dục.
- [10]. Nguyễn Hải Hà (1995), “Nhìn lại văn học Nga thế kỉ XX”, *Tạp chí Văn học*, 1995 - 3.
- [11]. Nguyễn Hải Hà (2002), *Văn học Nga – Sự thật và cái đẹp*, Nxb Giáo dục.
- [12]. Lê Bá Hán *chủ biên* (1999), *Từ điển Thuật ngữ văn học*, Nxb Đại học Quốc gia Hà Nội.

-
- [13]. Nguyễn Thái Hòa (2006), *Từ điển Tu từ - Phong cách - Thi pháp học*, Nxb Giáo dục.
- [14]. Vũ Công Hào (2007), “Bàn thêm về mô típ và cấu trúc của mô típ trong tiểu thuyết “Nghệ nhân và Margarita” của M.Bulgacov”, *Tạp chí Nghiên cứu văn học*, 2007 – 6.
- [15]. Trần Thị Hoài (2007), “Vai trò của mô típ Kyto giáo trong tiểu thuyết “Đoạn đầu dài” của Ch.Aitmatov”, *Khóa luận tốt nghiệp*, khoa Văn học, ĐHKHXH & NV.
- [16]. Hoàng Ngọc Hiến (1985), *Văn học xô viết những năm gần đây*, Nxb Đà Nẵng.
- [17]. Đào Duy Hiệp (2001), *Thơ và truyện và cuộc đời*, Nxb Hội nhà văn.
- [18]. Đỗ Đức Hiểu (2000), *Thi pháp hiện đại*, Nxb Hội nhà văn.
- [19]. Ilia Erenburg (1960), *Công việc của nhà văn*, Nxb Văn hóa.
- [20]. I.Bunin (2005), *Những lối đi dưới hàng cây tắm tối*, Hà Ngọc dịch, Nxb Văn học.
- [21]. I.Bunin (2006), *Hơi thở nhẹ*, Phan Hồng Giang dịch, Nxb Hội nhà văn.
- [22]. I.Bunin (1996), “Một chuyện tình nho nhỏ”, “Ở một thành phố thân quen”, “Kapkaz”, Thái Bá Tân dịch, *Tạp chí Văn học nước ngoài*, 1996 - 1.
- [23]. I.Bunin (2003), “Ida”, “Nhà mô”, “Những giấc mơ của Trang”, “Bernard”, “Câu con trai”, “Người mù”, “Sách”, “Đảo các nàng tiên cá”, “Saliapin”, “Trích lời nói đầu cho bản in tiếng Pháp tác phẩm *Quý ông từ San Francisco đến*”, Thái Hà, Vũ Đình Phòng, Phạm Quốc Ca, Nguyễn Văn Chiến dịch, *Tạp chí Văn học nước ngoài*, 2003 - 6.
- [24]. IU.M.Lotman (2004), *Cấu trúc văn bản nghệ thuật*, Trần Ngọc Vương dịch, Nxb Đại học Quốc gia Hà Nội.

-
- [25]. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant (1997), *Từ điển Biểu tượng văn hóa thế giới*, Lưu Huy Khánh, Nguyễn Xuân Giao, Phạm Vĩnh Cư dịch, Nxb Đà Nẵng.
- [26]. Jonh A.Hardon (1985), *Từ điển Công giáo phổ thông*, Nxb New York.
- [27]. J.Perus (1957), *Giới thiệu văn học xô viết*, Nxb Văn hóa.
- [28]. *Kinh Thánh* (2002), Nxb Thành phố Hồ Chí Minh.
- [29]. K.Paustovski (2001), *Bông hồng vàng*, Nxb Văn hóa - Thông tin.
- [30]. K.Paustovski (1984), *Một mình với mùa thu*, Nxb Tác phẩm mới.
- [31]. Phạm Gia Lâm (2007), “Mô típ Kyoto giáo trong tiểu thuyết “Nghệ nhân và Margarita” của M.Bulgacov: thử nghiệm tiếp cận liên văn bản”, *Tạp chí Nghiên cứu văn học*, 2007 - 2.
- [32]. Phạm Gia Lâm (1997), “Sự chuyển biến của tư duy nghệ thuật trong văn học Nga cuối thế kỷ XIX đầu thế kỷ XX”, *Tạp chí Văn học*, 1997 - 11.
- [33]. Phạm Gia Lâm (1996), “Văn hóa Nga – một hiện tượng tiêu biểu của sự thích hợp và khuyếch tán văn hóa”, *Tạp chí Nghiên cứu Châu Âu – European Studies*, 1996 -1.
- [34]. Phạm Gia Lâm (1995), “Tiểu thuyết chiến tranh Nga - xô viết hiện đại: những vấn đề thi pháp của thể loại”, *Tạp chí Văn học*, 1995 - 11.
- [35]. Lưu Liên (1987), *Đạo đức nhân vật trong văn xuôi xô viết và Việt Nam hiện đại*, Nxb Khoa học xã hội.
- [36]. Phương Lựu *chủ biên* (2003), *Lý luận văn học*, Nxb Giáo dục.
- [37]. Manfred Janh (2005), *Trần thuật học*, Nguyễn Thị Như Trang dịch, Phạm Gia Lâm hiệu đính, Phòng tư liệu khoa Văn học, ĐH KHXH & NV.
- [38]. M.B.Khrapchenko (1978), *Cá tính sáng tạo của nhà văn và sự phát triển của văn học*, Nxb Tác phẩm mới.

-
- [39]. M.B.Khrapchenko (2002), *Những vấn đề về lý luận và phương pháp luận nghiên cứu văn học*, Trần Đình Sử tuyển chọn và giới thiệu, Nxb Đại học Quốc gia Hà Nội.
- [40]. M.B.Khrapchenko (1985), *Sáng tạo nghệ thuật, hiện thực, con người*, Nguyễn Hải Hà, Lại Nguyên Ân, Duy Lập dịch, Nxb Khoa học xã hội.
- [41]. M.Gorki (1970), *Bàn về văn học*, Nxb Văn học.
- [42]. Phùng Quý Nhâm (1998), “Tinh thần phân tích tâm linh – một đặc trưng của Chủ nghĩa Hiện thực”, *Tạp chí Văn học*.
- [43]. Nhiều tác giả (2003), *Tác gia – tác phẩm văn học nước ngoài trong nhà trường*, Nxb Giáo dục.
- [44]. Nhiều tác giả (2001), *Giáo trình văn học Phương Tây*, Nxb Giáo dục.
- [45]. Nhiều tác giả (2002), *Một số vấn đề về lý luận và lịch sử văn học*, Nxb Đại học Quốc gia Hà Nội.
- [46]. Nuocnga.net (2006), “Truyện ngắn I. Bunin”,
<http://backup.nuocnga.net/forum/viewtopic.php?t=2380>
- [47]. Per Hallström (2006), *Tuyên dương của Viện Hàn lâm Khoa học Thụy Điển*,
<http://www.vnn.vn/vanhua/tacpham/2006/10/618678/>
- [48]. Lê Sơn (1995), “Nước Nga - nỗi đau và niềm tin”, *Tạp chí Văn học*, 1995 - 3.
- [49]. Trần Đình Sử (1991), “Khái niệm “Quan niệm nghệ thuật trong nghiên cứu văn học xô viết”, *Tạp chí Văn học*, 1991 - 1.
- [50]. Trần Đình Sử (2004), *Dẫn luận thi pháp học*, Nxb Giáo dục.
- [51]. Trần Đình Sử (2004), *Tự sự học*, Nxb Đại học Sư phạm.
- [52]. R.Gamzatov (1984), *Daghextan của tôi*, Nxb Cầu vồng.
- [53]. Nguyễn Đình Thi (1964), *Công việc của người viết tiểu thuyết*, Nxb Hội nhà văn.

-
- [54]. Baotran (2006), “Văn học Nga, một thời và mãi mãi”,
<http://www.tathy.com/thanglong/printthread.php?t=10150&page=8&pp=20>
- [55]. Hoàng Trinh (1991), “Thi pháp của Dostoievski dưới con mắt của M.Bakhtin”, *Tạp chí Văn học*, 1991 – 6.
- [56]. Phạm Văn Tuấn (2005), “Lịch sử nền văn chương Nga”,
<http://vietsciences.free.fr/lichsu/lichsuvanchuongnga.htm>
- [57]. Wikipedia, *Bách khoa toàn thư mở*, mục từ Ivan Bunin,
http://vi.wikipedia.org/wiki/Ivan_Alekseyevich_Bunin

Tiếng Anh

- [58]. Thomas Gainton Marullo (1998), “If You See the Buddha: Studies in the Fiction of Ivan Bunin”,
http://findarticles.com/p/articles/mi_qa3763/is_199809/ai_n8826917
- [59]. Adrian Wanner (2003), *Russian Minimalism, From the prose poem to the anti – story*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, USA.
- [60]. Boris Briker (1998), *Time, history, and fairy tale in Ivan Bunin’s “A cold Autumn”*,
http://findarticles.com/p/articles/mi_qa3763/is_199803/ai_n8798944/pg_10
- [61]. *A study of Ivan Bunin by Natalia Martinez: “Sunstroke”*, (2004),
<http://www.gradesaver.com/classicnotes/titles/buninstories/essay1.html>