

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**  
**FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS**

CÁSSIA REGINA MARCONI MARCANÇOLI

***Meu pequeno jardim das cerejeiras, de Alekséi Slapóvski:***  
“arquétipos tchekhovianos” na dramaturgia russa contemporânea

Versão Corrigida

SÃO PAULO

2022

CÁSSIA REGINA MARCONI MARCANÇOLI

***Meu pequeno jardim das cerejeiras, de Alekséi Slapóvski: “arquétipos tchekhovianos” na dramaturgia russa contemporânea***

Versão Corrigida

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Estrangeiras e Tradução do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Arlete Orlando Cavaliere Ruesch

SÃO PAULO

2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

M313m      Marcançoli, Cássia Regina Marconi  
              Meu pequeno jardim das cerejeiras, de Alekséi  
              Slapóvski: "arquétipos tchekhovianos" na dramaturgia  
              russa contemporânea / Cássia Regina Marconi  
              Marcançoli; orientadora Arlete Orlando Cavaliere  
              Ruesch - São Paulo, 2022.  
              215 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e  
Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.  
Departamento de Letras Modernas. Área de  
concentração: Literatura e Cultura Russa.

1. Teatro russo. 2. Dramaturgia russa  
contemporânea. 3. Anton Tchekhov. 4. Alekséi  
Slapóvski. 5. Tradução. I. Ruesch, Arlete Orlando  
Cavaliere, orient. II. Título.

MARCANÇOLI, C. R.M. *Meu pequeno jardim das cerejeiras*, de Alekséi Slapóvski: “arquetipos tchekhovianos” na dramaturgia russa contemporânea; 2022. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição \_\_\_\_\_

Julgamento \_\_\_\_\_ Assinatura \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição \_\_\_\_\_

Julgamento \_\_\_\_\_ Assinatura \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição \_\_\_\_\_

Julgamento \_\_\_\_\_ Assinatura \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição \_\_\_\_\_

Julgamento \_\_\_\_\_ Assinatura \_\_\_\_\_

## AGRADECIMENTOS

À Professora Dra. Arlete Orlando Cavaliere Ruesch, minha orientadora, pela paciência, inspiração e ensinamentos tão valiosos desde a época da graduação.

À CAPES pela concessão da bolsa de doutorado, sem a qual este trabalho jamais teria sido realizado.

Aos Professores da área de Literatura e Cultura Russa do Departamento de Letras Orientais, por todo conhecimento e paixão pela cultura russa, especialmente ao Professor Dr. Mário Ramos Francisco Júnior, que participou da minha defesa de mestrado e qualificação de doutorado.

À Professora Dra. Aurora Fornoni Bernardini, pelas aulas inesquecíveis e pelos apontamentos durante o exame de qualificação.

Ao Professor Dr. Homero Freitas de Andrade (*in memoriam*).

Aos funcionários do DLO e do DLM.

À Tatiana Lárkina e Daniela Mountian pelas aulas e observações referentes à tradução e à língua russa.

À Daniela Simone Terehoff Merino, pela amizade e companheirismo desde a época da graduação.

Aos amigos do CRUSP, em especial Jânio, Daniel, Izabella, Michel e Gabryelle.

À minha família, principalmente aos meus pais, Luiz e Benedita, e irmãs, Roberta e Renata, especialmente ao meu pai Luiz Roberto Marcançoli (*in memoriam*).

## RESUMO

MARCANÇOLI, C. R. M. *Meu pequeno jardim das cerejeiras*, de Alekséi Slapóvski: “arquétipos tchekhovianos” na dramaturgia russa contemporânea. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 2022.

A presente pesquisa visa demonstrar a presença e função dos traços da obra de Anton Tchékhev (1860-1904) na dramaturgia russa *Moi vichnióvy sádik* (*Meu pequeno jardim das cerejeiras*), escrita em 1993 por Alekséi Slapóvski (1957-). Para melhor evidenciar tais traços, esta tese apresenta a tradução da referida peça de Slapóvski — até então inédita em língua portuguesa —, além de uma breve apresentação do autor, ainda vagamente conhecido e estudado no Brasil. A análise da peça *Meu pequeno jardim das cerejeiras* prova a sua inserção no quadro das várias “reescrituras” de peças tchekhovianas surgidas na Rússia a partir dos anos 1980. Por fim, a tese trará dados sobre a relação da obra de Alekséi Slapóvski com a de Aleksandr Vampílov (1937-1972) e de dramaturgos da “Nova Onda”, bem como apontamentos acerca dos “arquétipos tchekhovianos”, conceito que dialoga diretamente com as pesquisas de Marina Livovna Kalúgina, Marie-Christine Autant-Mathieu, Guiulnaz Guilendaróvna Faizrakhmanova e Alfiia Anvarovna Ramazanova.

Palavras-chave: Teatro russo; Dramaturgia Russa Contemporânea; Anton Tchékhev; Alekséi Slapóvski; Tradução.

## ABSTRACT

MARCANÇOLI, C. R. M. *My little cherry orchard, by Alexey Slapovsky: "Chekhovian archetypes"* in contemporary Russian dramaturgy. Thesis (Doctorate). Faculty of Philosophy, Letters and Human Sciences. University of São Paulo, 2022.

This research aims to demonstrate the presence and function of the traces of the work of Anton Chekhov (1860-1904) in the Russian dramaturgy *Moi vichnióvy sádik* (My little cherry orchard), written in 1993 by Alexey Slapovsky (1957-). To better highlight these traits, this thesis presents the translation of this piece by Slapovsky — previously unpublished in Portuguese — in addition to a brief presentation by the author, still vaguely known and studied in Brazil. The analysis of the play *My little cherry orchard* proves its insertion in the framework of the various "rescriptions" of Chekhovian pieces that emerged in Russia from the 1980s. Finally, the thesis will bring data on the relationship of the work of Alexey Slapovsky with that of Alexander Vampilov (1937-1972) and playwrights of the "New Wave", as well as notes about the "Chekhovian archetypes", a concept that dialogues directly with the researches of Marina Livovna Kalúgina, Marie-Christine Autant-Mathieu, Guiulnaz Guilendaróvna Faizrakhmanova and Alfiia Anvarovna Ramazanova.

**Keywords:** Russian theatre; Contemporary Russian Dramaturgy; Anton Chekhov; Alexey Slapovsky; Translation.



## Sumário

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>2 TRADUÇÃO: MEU PEQUENO JARDIM DAS CEREJEIRAS, DE ALEKSÉI SLAPÓVSKI.....</b>	<b>18</b>
<b>3 PERCURSO CRÍTICO.....</b>	<b>95</b>
<b>3.1 DRAMATURGIA RUSSO-SOVIÉTICA.....</b>	<b>95</b>
<b>3.1.1 A dramaturgia realista socialista e o <i>Homo Sovieticus</i>.....</b>	<b>95</b>
<b>3.1.2 Os anos 1970 e 1980: Vampilov, a “Nova Onda”, estagnação e reabertura</b>	<b>100</b>
<b>3.2 DRAMATURGIA RUSSA CONTEMPORÂNEA: DEPOIS DOS FINS .....</b>	<b>110</b>
<b>3.2.1 Reescrituras de Tchékhov .....</b>	<b>110</b>
<b>3.2.2 Os anos 1990: reabertura cultural e o “Novo Drama”.....</b>	<b>123</b>
<b>3.3 ALEKSÉI SLAPÓVSKI: “TCHEKHOVIANAS NO TEATRO RUSSO CONTEMPORÂNEO” .....</b>	<b>129</b>
<b>3.3.1 Alekséi Slapóvski .....</b>	<b>129</b>
<b>3.3.2 Meu pequeno jardim das cerejeiras: análise.....</b>	<b>135</b>
<b>4 EM LUGAR DE CONCLUSÃO... ..</b>	<b>161</b>
<b>BREVES NOTAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>163</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>167</b>
<b>ANEXO.....</b>	<b>177</b>
<b>Traduções da obra de Alekséi Slapóvski .....</b>	<b>177</b>
<b>Divisão de cenas da peça, feita conforme os diálogos.....</b>	<b>178</b>
<b>МОЙ ВИШНЕВЫЙ САДИК – original em russo .....</b>	<b>181</b>

## 1 INTRODUÇÃO

A presente pesquisa surgiu como um desdobramento da dissertação de mestrado *O Jubileu de Vladímir Sorókin: ‘um tal Tchékhev, que nunca havíamos visto antes!’* — concluída em 2017, igualmente sob a orientação da profa. Dra. Arlete Orlando Cavaliere. Após conclusão desta etapa da vida acadêmica, deparamo-nos com a necessidade de continuar a investigação a partir de Alekséi Slapóvski (1957-), um dos maiores dramaturgos russos contemporâneos influenciados por Anton Tchékhev (1860-1904). Através do dramaturgo selecionado, tivemos a pretensão de responder à seguinte questão: como e por quê a presença de Anton Tchékhev, e não de qualquer outro autor russo, foi tão essencial, marcante e duradoura na Rússia no decorrer do século XX?

Posto isso, utilizamos como ponto de partida deste trabalho, a tradução direta do original russo da peça *Moi vichnióvy sádik (Meu pequeno jardim das cerejeiras)*, de 1993, que se encontrava ainda inédita em português até o presente momento. De acordo com a pesquisadora francesa Marie-Christine Autant-Mathieu, a reutilização do autor em peças contemporâneas revela o “uso de Tchékhev para medir o presente” (AUTANT-MATHIEU, 2012, p. 33, tradução nossa) A busca por responder como se dá esse “uso de Tchékhev para medir o presente”, bem como a contextualização do período em que foram escritas outras “releituras” das peças de Anton Tchékhev e o levantamento de hipóteses acerca dessa espécie de “boom tchekhoviano” no final do período soviético, constituem os principais objetivos desta tese.

Durante o mestrado, quando traduzimos e analisamos a peça *O jubileu*, também de 1993, escrita por Vladímir Sorókin (1959-), já havia o intento de elencar os prováveis motivos dessas releituras tchekhovianas e analisar a tendência da “volta a Tchékhev” ocorrida dos anos 1970 até os derradeiros momentos da URSS. No entanto, ficaram lacunas, que o artigo de Autant-Mathieu nos instiga ainda mais a querer responder.

Em nossa análise, encontram-se algumas pistas sobre como se deu, no caso de Alekséi Slapóvski, esse retorno ao dramaturgo nascido em Taganrog. Começando pela influência da dramaturgia de Aleksandr Vampílov (1937-1972), composta em meados dos anos 1960. Este ponto é importante, dado que a dramaturgia de Vampílov se utiliza muito de cenas do cotidiano, buscando lirismo nos acontecimentos corriqueiros da vida, tal como vemos ocorrer em Anton Tchékhev. Além disso, em Slapóvski reconhecemos também a presença da “dramaturgia pós-Vampilov”, que se convencionou chamar de “dramaturgia da Nova Onda”. Outros fatores importantes aos quais não podemos deixar

de retornar em nossa pesquisa são: o medo da censura, que por muitos anos acometeu diretores de teatro e dramaturgos, levando-os a utilizar textos clássicos como uma espécie de escudo de proteção contra possíveis ataques da censura; a influência da estética do pós-modernismo, na qual uma das principais tendências é a utilização dos clássicos para questionar ideias de autoria, cânone e hierarquia; e, obviamente, o fato de a dramaturgia de Tchekhov ser eternamente contemporânea e universal por si só. Todas essas hipóteses sobre as razões de Aleksei Slapóvski se apoiar em Anton Tchekhov como ponto de partida para a sua construção dramática serão debatidas em nossa tese.

Tratando rapidamente de Vampílov, que foi também uma grande base para Slapóvski (afinal, Vampílov foi uma fonte através da qual Slapóvski pôde absorver Tchekhov indiretamente), mencionemos alguns pontos. Primeiramente, uma infância de dificuldades materiais e uma morte prematura são alguns dados biográficos que aproximam Vampílov de Tchekhov. Porém, mais do que isso, ambos os dramaturgos se ocuparam em suas peças de encontrar lirismo no cotidiano e deixar muitos de seus finais em aberto. Tendo sido reconhecido como um dos principais dramaturgos da nova geração de soviéticos surgida no período pós-Stálin, Vampílov teve uma carreira meteórica: “apenas oito anos separam a publicação de sua comédia em um ato, *A casa com vista para o campo* (Дом окнами в поле – *Dom oknami v pole* - 1964) de sua morte às vésperas de completar 35 anos (em 1972)” (VAMPÍLOV, 1996. p.xi, tradução nossa). É importante destacar ainda que as principais peças de Vampílov — *Despedida em Junho* (1966), *O filho mais velho* (1967), *A caçada ao pato* (1970) e *No verão passado em Chulimsk* (1972):

são significativas no desenvolvimento do drama soviético na medida em que representam uma espécie de ápice do distanciamento da ‘teoria dramática do não-conflito’ que teve sua hegemonia no palco soviético logo após a Segunda Guerra Mundial (BENHARDT, 1980, p.2, tradução nossa)

Em *Despedida em Junho* (1966), a mais tchekhoviana das peças de Vampílov, dirigida em 1972 pelo diretor Gueorgui Tovstonogov, por exemplo, há um final aberto tal como em *Ivánov* de Anton Tchekhov, na qual não sabemos exatamente os possíveis desdobramentos do tiro disparado pelo protagonista na parte exterior da casa dos Liébedev (VAMPILOV, 1980, p.2) Na cena final da peça de Vampílov não há como definirmos se Kolessóv finalmente ficará com Tânia e se ela de fato o perdoará por conta das barganhas feitas entre ele e Repnikov, pai de Tânia e diretor da universidade onde

Kolessóv acabou sendo expulso e depois readmitido com a condição de que rompesse seu relacionamento com Tânia.

Após o período da dramaturgia de Vampílov (1964-1972), surge na segunda metade dos anos 1970 e durante os anos 1980, a “dramaturgia pós-Vampílov” ou “Nova Onda”, quando foram reveladas camadas da realidade atual das quais, até então, era preferível não falar: as “entranhas”, o “lado paralelo” da vida, a marginalidade em sua dimensão social.” Pertencem à “Nova Onda” autores como Liudmila Petruchévskaja (1938-), Viktor Slávkin (1935-2014), Alekséi Kazántsev (1906-2002), Vladímir Arro (1932-), e Liudmila Razomovskaia (1946) (LIPOVETSKY, 2009, p.27). Petruchévskaja, Slávkin e Razomovskaia são autores de três peças contidas na lista das dezesseis “reescrituras tchekhovianas” elencadas no já citado artigo de Autant-Mathieu, respectivamente: *As três moças de azul (Tri diévuchki v golubom - 1980)*, *Jogo de Argolas (Obrutch – 1982)* e *Paixões francesas em uma datcha próxima a Moscou (Frantsuzskie strastina pod moskovnoi datche – 1999)*.

A seguir, recordemos que houve um período de abrandamento da censura ocasionado pela “desestalinização”, o “degelo de Krushev” (*Хрущёвская Оттепель – Krushevskaja Ottepiel*)<sup>1</sup>, período este em que se deu uma espécie de revisão das leituras dominantes de Tchékhev na Rússia até então<sup>2</sup>. Iniciavam-se aqui novos tempos de tensão durante a “estagnação de Brejnev” (*Период Застоя – Period Zastoya*)<sup>3</sup> e durante esses “novos velhos tempos” era preferível não se arriscar com a criação de narrativas que poderiam desagradar o gosto do Partido. Muitos diretores teatrais e dramaturgos preferiram “voltar aos clássicos” como uma forma de se proteger da censura que outra vez vigorava no país.

Outro aspecto que deve ser levado em conta: enquanto a filosofia pós-moderna é caracterizada por amplo ceticismo ou relativismo e passa a haver uma suspeita geral da razão, na estética pós-moderna podemos observar a “suspeita geral da razão” através da utilização de obras clássicas para questionar ideias de autoria, cânone e hierarquia.

---

<sup>1</sup> Período entre 1956 e 1964, quando sob o governo do líder soviético Nikita Krushev e após a denúncia dos crimes de Stálin no XX Congresso do Partido Comunista da União Soviética, houve abrandamento da censura e da repressão política.

<sup>2</sup> Um exemplo disso é a peça *As três irmãs*, dirigida por Gueórgui Tovstonógov (1915-1989), em 1965 que “pretendia entender qual a dialética entre a impiedosa crítica a um modo de vida que se provava injusto e improdutivo e a simpatia que Tchékhev reservava às personagens dele representantes”. Cf. NASCIMENTO, Rodrigues Alves do. *Tchékhev e os palcos brasileiros*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2018.

<sup>3</sup> Período sob o governo de Leonid Brejnev (1964–1982), Yuri Andropov (1982–1984) e Konstantin Chernenko (1984–1985), quando houve certo retorno do conservadorismo e tentativa de reabilitação do nome de Stálin, o “neostalinismo”.

Paródias, sátiras e outros procedimentos são amplamente utilizados no pós-modernismo para demonstrar que a autoria e o cânone são conceitos relativos e mutáveis.

No que se refere à contemporaneidade e universalidade, que são características próprias da obra de Tchékhov, observa-se certa “mobilidade” dos personagens, relações especulares de duplos além dos já amplamente citados “finais abertos”. Essa “mobilidade dos personagens teatrais”, começou a ser delineada a partir do Renascimento, com o drama da época moderna, o “drama absoluto”, conforme Szondi (2001, p.11):

(...) o drama da época moderna surgiu no Renascimento - quando a forma dramática, após a supressão do prólogo, do coro e do epílogo, concentrou-se exclusivamente na reprodução das relações inter-humanas, ou seja, encontrou no diálogo sua mediação universal. O drama que surge daí é "absoluto", no sentido de que só se representa a si mesmo - estando fora dele, enquanto realidade que não conhece nada além de si, tanto o autor quanto o espectador, o passado enquanto tal ou a própria co-vizinhança dos espaços. Tornando inteiramente presença e presente, e animado por uma dinâmica interna de que o diálogo é o motor exclusivo, o drama constitui-se como forma fechada e completa em si mesma - ele se absolutiza. Por isso, não se incluem no conceito de drama tanto a tragédia antiga quanto a peça religiosa medieval, o teatro mundano barroco ou a peça histórica de Shakespeare etc.

Nas peças de Tchékhov, a mobilidade de função dos personagens<sup>4</sup> é radicalizada em razão das relações especulares entre eles. Igualmente, também há uma radicalização em Slapóvski e em outros autores contemporâneos que “reescreveram Tchékhov”, engendrando o que se pode conceituar como “caleidoscópios tchekhovianos”: reorganizações de falas, de situações e de cenas típicas das peças tchekhovianas dentro de um contexto contemporâneo que projeta o modo de vida soviético e pós-soviético. Esses “caleidoscópios tchekhovianos” são organizados e reorganizados tendo por base os “arquetipos tchekhovianos”, polêmico conceito a ser defendido na presente pesquisa.

O paradigma estabelecido por Marie-Christine Autant-Mathieu para *Meu pequeno jardim das cerejeiras*, ou seja, o já mencionado “uso de Tchékhov como um critério para medir o presente”, sublinha essa mobilidade das personagens tchekhovianas e também nos ajuda a tecer a hipótese de que estas personagens constituem “peças de um caleidoscópio”. Neste caleidoscópio, os “tipos” tchekhovianos podem dialogar com qualquer outro personagem tchekhoviano com quem originalmente eles não teriam contato. Assim, personagens até mesmo de outras peças de Tchékhov são colocadas

---

<sup>4</sup> Sobre a “função dos personagens tchekhovianos”, cf, BERTON, Paulo Ricardo. *O conceito de protagonista na obra dramática de Anton Tchékhov*. 2007. 146f. Dissertação (Mestrado em Letras). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2007. Nesta dissertação, o autor abordou especificamente a transformação do conceito de protagonista na obra dramática de Tchékhov.

dentro de um mesmo contexto na tentativa de dialogarem, como podemos observar em *O jubileu*, de Vladímír Sorókin, e em *Meu pequeno jardim das cerejeiras*, de Alekséi Slapóvski, bem como em outras tantas peças contemporâneas baseadas na dramaturgia tchekhoviana. Segundo John Orr (1989, p.61, tradução nossa):

(...) A persona tchekhoviana confessa abertamente os sentimentos mais íntimos, que então se tornam propriedade pública, mas uma propriedade pública tratada com indiferença e negligência, em vez de ódio ou simpatia. Assim, o idioma confessional, ao mesmo tempo em que implica alguma democratização do palco, também dissipa o foco do drama ibsenista - a díade dramática de falante e ouvinte. E isso leva, em casos extremos, a uma dispersão da tensão dramática, difundida por toda a família coletiva e raramente concentrada, fatalmente, em encontros específicos. Stanislávski, que identificou tanto a força quanto a fraqueza dessa forma dramática, aplicou-a sistematicamente em sua produção da obra de Tchékhev para explorar suas possibilidades teatrais.”

A dispersão da tensão dramática é um elemento que constitui a dissolução de uma função mais fixa da personagem. Como os sentimentos e posicionamentos da personagem não influenciam tanto suas próprias ações e ações alheias, o que resta são traços elementares de sua personalidade, o que, como exposto acima, possibilitaria maior amplitude do trabalho do ator e da exploração das possibilidades de encenação ou reescrita dramática.

Vale recordar que o ano em que a peça *Meu pequeno jardim das cerejeiras* foi escrita se insere no período cronológico de 1980-2010 tratado por Autant-Mathieu em seu artigo e, conforme veremos, isso obviamente acaba tendo desdobramentos sobre a forma como a dramaturgia é composta. Além disso, ainda no que diz respeito ao período da composição desta dramaturgia, em “Russian Theatre in the 20th Century”, artigo publicado em 1973, o pesquisador e diretor americano Norris Houghton (1973, p. 7, tradução nossa) sugere que:

Qualquer visão retrospectiva do teatro russo neste século está fadada a se dividir em quatro partes cujos parâmetros são determinados não por considerações artísticas, mas por considerações políticas: o período pré-revolucionário, o período Leninista, o período Stalinista, e o período pós-Stalin.

Como o texto de Houghton foi escrito em 1973, talvez se possa acrescentar o período da *perestroika*/final da URSS (1985-1991), período este contido no recorte cronológico abordado por Autant-Mathieu, referencial desta pesquisa. Sendo assim, em linhas gerais, a divisão da dramaturgia ao longo do século XX pode ser feita da seguinte

forma:

1. **Dramaturgia do período pré-revolucionário:** As quatro peças maiores de Anton Tchékhov: *A gaiivota* (1896), *O tio Vânia* (1899), *As três irmãs* (1901) e *O jardim das cerejeiras* (1904); a dramaturgia de Maksim Górkki: *Pequenos Burgueses* (1901) e *A ralé* (1902); os dramas líricos de Aleksandr Blok: *A barraquinha de feira* (1902), *O rei na praça* (1906) e *A desconhecida* (1906);
2. **Dramaturgia do período leninista:** A dramaturgia de Vladímir Maiakóvski: *Mistério-Bufo* (1918-1921), *O percevejo* (1928), *Os banhos* (1930), essas últimas já adentrando o período stalinista. Dramaturgias encenadas anteriormente como *O Cornudo Magnífico* (1919), de Fernand Crommelynck, e *A floresta* (1871), de Aleksandr Ostróvski, que foram montadas por Vsevolod Meyerhold (1874-1940), continuavam sendo encenadas no começo dos anos 1930;
3. **Dramaturgia do período stalinista:** Em 1934, no Primeiro Congresso dos Escritores Soviéticos, o discurso do comissário Andrei Zhdanov iria ditar as características da “literatura soviética: a mais rica em ideias, a literatura mais avançada” que agora deveria seguir a estética do Realismo Socialista. Nessa estética, “as personagens ilustres do nosso país” seriam “os próprios construtores do socialismo, os operários e as fazendas coletivas”. O destaque desse período vai para as peças de Mikhail Bulgákov como *Os dias dos Turbin* (1926), *O apartamento de Zoika* (1926), *A fuga* (1927), *A ilha púrpura* (1928) e de Danil Kharms, como *Elizaveta Vam* (1927) e *Um espetáculo fracassado* (1934). Nikolai Pogodin é um exemplo de autor que seguia a estética do Realismo Socialista e algumas de suas peças são *O tempo* (1929), *Impertinência* (1930) e *Meu amigo* (1932);
4. **Dramaturgia do período pós-Stálin:** Na época do “degelo” e “desestalinização”, sob o governo de Nikita Khrushchev, (1953-1964), após a morte de Stálin e a denúncia dos crimes deste no XX Congresso do Partido Comunista da URSS, houve abrandamento da censura, porém, na “estagnação”

de Brejnev, houve certo retorno do conservadorismo e tentativa de reabilitação do nome de Stálin. O destaque dramaturgico do período vai para Aleksandr Vampílov e suas quatro peças teatrais mais famosas: *Despedida em Junho* (1966), *O filho mais velho* (1967), *A caçada ao pato* (1970) e *No verão passado em Chulimsk* (1972);

5. **Dramaturgia do período da *perestroika*/final da URSS/ Reescrituras tchekhovianas.** Em “Russian Theatre in the 20th Century”, Norris Houghton salienta que não houve grandes nomes da dramaturgia nos anos 1970, pois “as figuras que dominavam o palco soviético eram diretores como “Gueorgui Tovstonogov em Leningrado, Iuri Liubimov, Anatóli Éfros, Oleg Iefremov e Oleg Tabakov em Moscou.”<sup>5</sup>

Um dos motivos de “não haver grandes nomes da dramaturgia” durante este período e o período stalinista, quando o Realismo Socialista era seguido à risca, segundo Norris Houghton, se prende ao fato de que se os diretores eram condenados pela interpretação de uma peça. A criminalização recaía também sobre os dramaturgos e a peça em si. Dos anos 1970 em diante, parecia existir uma espécie de ressaca desse período e então realmente parecia mais seguro tanto para diretores quanto para dramaturgos voltar aos grandes nomes do passado, como Anton Tchékhhov.

Por fim, a estrutura desta tese será a seguinte: a primeira parte da nossa pesquisa consiste na tradução inédita e direta do russo para o português da peça *Moi vichnióvy sádik* traduzida como *Meu pequeno jardim das cerejeiras*, em que constam alguns apontamentos sobre a tradução e análise da peça.

Na segunda parte, o percurso crítico, que focaliza, em particular, por meio de uma breve exposição, a “Dramaturgia Russo-Soviética”. Não se deve apontar um “dogmatismo historiográfico”, porém os capítulos desse percurso crítico encontram-se divididos entre as correntes, a dramaturgia do Realismo Socialista e a figura do *Homo Sovieticus*, o “degelo” e “desestalinização” dos anos 1960, a estagnação e a “Nova Onda” dos anos 1970, a reabertura e os antecedentes do “Novo Drama” em 1980 e, finalmente,

---

<sup>5</sup> Cf. HOUGHTON, Norris. “Russian Theatre in the 20th Century”. *Drama Review: TDR*, Mar., 1973, Vol. 17, No. 1, Russian Issue (Mar., 1973), pp. 5-13. pp.9-10



um balanço das recriações e reescrituras das peças de Tchékhov, na Rússia e em outros países durante a URSS.

Em “Dramaturgia Russa Contemporânea”, o enfoque será sobre a dramaturgia russa contemporânea após o final da URSS, durante a reabertura cultural dos anos 1990, contextualizando a dramaturgia do “Novo Drama”, os festivais teatrais da época, os 150 anos do nascimento de Anton Tchékhov e o surgimento das várias releituras e reescrituras das peças do dramaturgo. Lembrando que o “Novo Drama” foi um fenômeno cultural ocorrido na primeira metade dos anos 1990, momento em que “quase não havia peças novas e, quando havia elas tendiam a ser escritas por inércia e em um estilo datado e já ultrapassado” (LIPOVETSKY, 2009. p.27, tradução nossa). Da mesma forma ocorria no começo dos anos 1920 e no final dos anos 1980, “tempos de novos conflitos sociais e revoluções”<sup>6</sup>, pois tratou-se de um tempo em que muitas peças foram escritas, porém “rapidamente se tornaram datadas e não tiveram longa vida cênica.” (ibidem) Com isso, Birgit Beumers e Mark Lipovetsky (ibidem, p.28, tradução nossa) levantam a hipótese de que:

talvez o drama se torne o principal laboratório de experimentos literários precisamente quando, depois de tempos difíceis como revoluções, convulsões e mudanças, chega-se a um período de estabilização (estagnação, depressão)

A última parte da nossa tese, intitulada “Alekséi Slapóvski: tchekhovianas no teatro russo contemporâneo”, se dedica ao objeto principal da pesquisa: trata exclusivamente das releituras e reescrituras da dramaturgia tchekhoviana surgidas no período entre os anos 1980 e 2010, em especial a peça de Slapóvski traduzida para esta pesquisa.

A “Nova onda”, o “Novo drama” e a dramaturgia de Slapóvski, são temas ainda pouco estudados no Brasil. Esta pesquisa pretende propor uma aproximação crítica a esses tópicos ainda inéditos entre nós.

---

<sup>6</sup> Idem, ibidem.

**2 TRADUÇÃO: MEU PEQUENO JARDIM DAS CEREJEIRAS, DE ALEKSÉI  
SLAPÓVSKI<sup>7</sup>**

**MEU PEQUENO JARDIM DAS CEREJEIRAS**

**Comédia em 2 atos**

---

<sup>7</sup> O cotejo desta tradução foi realizado com o auxílio da tradução para o espanhol *El jardincito de los cerezos*, de Jorge Saura, publicada pela Asociación de Directores de Escena de España, de Madrid, em 1996.

## **PERSONAGENS:**

AZALKÁNOV (Pétia), *o herói que não é do nosso tempo, cerca de 40 anos de idade*

NOIVA, *jovem, tola, pragmática*

RANIÁEVA, *mãe da Noiva, cerca de 40 anos de idade, conhece a vida de cor e salteado*

VÓTKIN (Ivan Ivanovitch, Tio Vânia), *floricultor aposentado*

MINUSSÍNSKI (Jênia), *amigo do noivo e um mal intencionado dissimulado*

RÓZOV (Vítia, Vitinho), *amigo do noivo, eterno desbravador*

ELENA (Lena), *o amor universal*

JOHN DOWNES, *se faz de americano e é explicitamente estúpido*

SACHA, *um moço*

MACHA, *uma moça*

VÁSSIENKA, *jovem, futuro proprietário de tudo*

## PRIMEIRO ATO

*Sótão espaçoso de uma casa antiga. Feixes de luz penetrando pelas frestas. Vários objetos cotidianos de outra época espalhados por toda parte. Também há coisas estranhas: por exemplo, as poltronas de algum clube e diferentes tipos de cadeiras, em frente às quais há algo como um estrado semelhante a um palco; a cena toda lembra uma sala destrocada de um pequeno teatro. O chão está coberto por bolinhas de argila expandida que rangem e crepitam a cada passo se não andar pelas tábuas e placas de ardósia compensada jogadas no chão. Na porta lateral, há uma pequena janela através da qual o sótão se ilumina. É visível uma escotilha que dá acesso ao telhado e uma pequena escada que leva até ela. De repente, a escotilha se abre e desce um jovem com uma bolsa. Ele coloca a bolsa no chão e estica os braços para o alto.*

SACHA. Não tenha medo, a escada é resistente, venha!

*Aparece Macha. Sacha a toma em seus braços, beija, e a coloca no chão. Ele tira da bolsa um toca-fitas e o liga. Ouve-se uma música animada.*

MACHA. Silêncio! Abaixei o som, qual é?

SACHA (*Abaixando o som.*). Qual é o problema? A casa está abandonada. Alguém até pregou a porta de entrada do sótão, colocou ferrolhos, cadeados. Ninguém vai entrar aqui.

*Ele aumenta o som e dança. Convida-a para dançar. Ela não cede de imediato, mas depois entra na dança. Uma dança vigorosa. Ele tira a camisa girando-a no ar. Macha pára. Ele desliga a música.*

MACHA. Nossos avós chacoalhavam o esqueleto<sup>8</sup> com essa música. Ela tem uns cem anos.

SACHA. Eu amo tudo o que é velho. Eu gosto de ficar rememorando, mas ainda não tenho o quê rememorar, pois, para quê as pessoas vivem? Para rapidamente, o mais rápido

---

<sup>8</sup> N.T. (todas as notas a seguir são do tradutor): no original literalmente “davam saltos, davam pulos”

possível, envelhecerem e começarem a rememorar. Daqui a uns vinte anos eu, com lágrimas nos olhos, irei escutar aquilo que todos escutam agora, mas agora, eu escuto isso. Parece que também vivia naquele tempo, embora ainda não existisse. Sabe, escuto isso como se já tivesse quarenta anos: como se a juventude tivesse passado e eu lembrasse que havia essa música, a qual dancei com uma linda garota. E o nosso tempo, eu vejo como se eu tivesse setenta anos, como se já tivessem passados cinquenta anos. E realmente vejo aquela que amei há cinquenta anos. Deus, como era bela, linda, como eu poderia não morrer de felicidade, tolo que sou, ao lado dela? Eu era feliz e não sabia!<sup>9</sup>

MACHA. E você não sabe?

SACHA. Sei. Mas só sei quando olho do futuro. Se olhar o dia de hoje estando no dia de hoje, não se compreenderá nada. Mas quando já se passaram cinquenta anos! ... Que melancolia maravilhosa: tudo está no passado – tanto o amor quanto a juventude! Como foi bom!

MACHA. Então você tem setenta anos? Bem, e o que eu farei com esse velhinho?

SACHA. O que as velhinhas fazem: sentam ao lado e rememoram. Então, sente-se aqui.

MACHA. Mas que empoeirado está aqui! E que tipo de cadeiras são essas? E lá, o que é aquilo ... Parece um palco.

---

<sup>9</sup> Do original, em russo “Я не понимал своего счастья!” (“ia nie ponimal svoiego ctchastiia”, literalmente: “eu não entendia minha própria felicidade”)

SACHA. Talvez aqui houvesse um clube clandestino de dissidentes. Sei lá. *(Tira o pó.)*  
Sente-se, sente-se, velhinha, você não vai crescer mais<sup>10</sup>. Além disso há as varizes, a paralisia do lado esquerdo, sente-se, sente-se, minha pobre decrépita!

MACHA. Eca, que nojeiras você está dizendo!

SACHA. E aí, velhinha, está se lembrando? Lembra de como subimos no sótão há cinquenta anos atrás? Lembra que decidimos nos casar, ou melhor, morarmos juntos, sem quaisquer formalidades? Conhecer melhor um ao outro. E, é claro, longe dos pais. Mas onde? Alugar um apartamento é caro. Aí decidimos nos estabelecer aqui.

MACHA. Está falando sério?

SACHA. No começo, você não gostou. Estava sujo, muita poeira, mas nós criamos um pedacinho do paraíso. Um velho sofá largo, duas cadeiras, uma mesa: o que mais é necessário?

MACHA. E onde fica isso?

SACHA. Está lá, no canto. Alguém morava lá.

MACHA. Parece que está empestado.

SACHA. Lembra, você ainda disse: “parece que está empestado!” Mas eu te levei lá, colocamos lençóis brancos limpos, penduramos um dossel de tule branco, e, de repente

---

<sup>10</sup> Do original, em russo “Ты садись, садись, старушка, в ногах правды нет.” (“Ty sadis, sadis, staruchka, v nogakh pravdy niet”, literalmente: “Não há verdade em seus joelhos”, um ditado russo revelador da cultura sedentária que considera que não se pode ter conversas sérias em pé.)

percebemos que tínhamos um palacete paradisíaco de amor! (*Liga o toca-fitas. Música lírica.*) Você lembra, não lembra? O país contorcido pelas convulsões do período de transição, corrupção, crime organizado e não muito organizado! Os cuspes de raiva do povo cobriam as calçadas, os retratos de políticos, os tapetes dos palácios e os ladrilhos de banheiros públicos, tudo! Não havia para onde fugir desses cuspes, desses gritos de raiva e de êxtase! Mas nós fugimos. Você se lembra como nos amamos? No sótão era abafado, nós andávamos nus, encharcados de suor, e nos enxugávamos com os lençóis...

MACHA . Tá realmente abafado aqui ...

SACHA. Você não se lembra? Você esqueceu, velhinha? Você está envergonhada? Mas esta foi a nossa juventude! Você disse: “que abafado”! Eu abri uma porta que não levava a lugar algum, ou melhor, onde antigamente havia uma varanda lá, mas agora ela sumiu, sobraram apenas os alicerces. (*Aproxima-se e escancara a porta com uma janelinha.*) Aí você se aproximou... aproxime-se!

*Macha se aproxima.*

Você se projetou com cautela.

*Ela se projeta com cautela.*

Você reparou como da parede, diretamente da parede, crescia uma árvore e ficou impressionada: “o que é aquilo?”

MACHA. O que é aquilo?

SACHA. E eu disse: “é uma árvore! É uma cerejeira! E nela realmente há cerejas!”

MACHA. Verdade. Eu estou vendo!

SACHA. Só um momentinho, peraí. *(Ele tenta alcançar uma cereja).*

MACHA. Cuidado!

SACHA. Há seis meses atrás, descobri este sótão e esta árvore. É estranho. O sótão já existia, mas você ainda não.

MACHA. Eu existia.

SACHA. Para mim, você ainda não existia. *(Ele lhe dá uma cereja, depois coloca outra na boca. Eles cospem as sementes e riem.)* Assim, eles se casaram e tomaram a comunhão!

*Beijam-se.*

MACHA. E então, o que aconteceu depois?

SACHA. O quê?

MACHA. Você me contou o que aconteceu conosco. Aqui, neste sótão, há cinquenta anos. E o que houve depois?



SACHA. Depois? Eu não sei.

MACHA Essa não, começou a contar, termine!

SACHA. Depois... Depois você me deixou. É um história vulgar. Você fugiu com um homem rico, fugiu, traindo o meu límpido, mas destituído amor! Então pulei exatamente daqui, do alto do quinto andar, mas embaixo havia um monte de entulhos e eu me esborrachei.

MACHA . É isso que você pensa de mim?

SACHA. O que houve de errado? Tenho esclerose, talvez eu tenha confundido. Setenta anos não são brincadeira!

MACHA. Foi assim, nós nos casamos, nós tivemos dois menininhos e duas meninas, vivemos felizes até os oitenta e cinco anos e morremos no mesmo dia. Eu acho que eu amo você.

*Beijam-se. Ouve-se sons de uma porta se abrindo. Ranger metálico de ferrolhos e fechaduras sendo abertas. Abre-se uma porta invisível, a julgar pelo som, grande e pesada. Sacha e Macha correm para o lado, para aquele cantinho seguro sobre o qual falava Sacha. Entram Azalkánov e a Noiva. Ele, de smoking, ela, num vestido de noiva. Ele tem uns quarenta anos, ela é muito jovem, mas o frescor não é primaveril. Ela instantaneamente começa a espirrar. Ele lhe dá tapas nas costas.*

NOIVA. Para que você está me martelando nas costas? Não estou engasgada, estou espirrando!

AZALKÁNOV. Mas melhorou, não melhorou?

NOIVA (*Mal conseguindo se segurar para não espirrar.*) Pra falar a verdade, sim... (*Olhando ao redor.*) Mas que pesadelo! Fala sério, é aqui que vai ser? Quanta imaginação! Olha só, eu posso entender quando é exótico. Uma amiga minha se casou num avião. O noivo alugou o avião, dá pra imaginar? Tudo começou em Moscou, e foi acabar em Vladostók. Em um iate também pode ser legal. Ou até mesmo num restaurante, é mais normalzinho...

AZALKÁNOV. Sonka, fique quieta!

NOIVA. Olha aqui, escolha um nome de uma vez por todas. Uma hora você me chama Sônia, depois de Lisa, Gretchen, ou até mesmo... como é que você me chamou ontem? Uma tal de “Higiênia”.

AZALKÁNOV. Ifigênia. Fazer o quê, eu não gosto do seu nome. O acordo foi: você o muda para outro nome, nome esse que eu escolho.

NOIVA. Você já está escolhendo há uma semana. Se bem que eu não entendo. Zóia é um nome comum.

AZALKÁNOV. Meu primeiro amor se chamava assim.

NOIVA. Mais essa agora!

AZALKÁNOV. Menos essa. Só me faltava esta repetição. Este sótão já viu muita coisa! Está vendo essas cadeiras e esse palco? Aqui havia um teatro. E chamava-se justamente

assim: "O sótão". E lá, virando à direita, pois é muito anguloso, ali, meu pai se enforcou. E naquele canto se deu o meu segundo amor. Lá é muito aconchegante, tem até um sofá. Vamos?... Ué, quem abriu esta portinha? (*Se aproxima e olha pela porta.*) Deveria estar fechada. Venha aqui. Venha, não tenha medo.

NOIVA. (*caminhando contente sobre as placas de ardósia compensada, se aproximando.*) Será que tinha uma varanda aqui? Para quê uma varanda num sótão?

AZALKÁNOV. Excessos da antiga arquitetura.

NOIVA. Nossa, quem cair aqui, se espatifará todinho (*Sai.*)

AZALKÁNOV. Você já viu tudo?

NOIVA. Tem mais?

AZALKÁNOV. Veja, veja bem.

NOIVA. Olhei e aí?

AZALKÁNOV. E aquilo ali?

NOIVA. É um arbusto qualquer.

AZALKÁNOV. Não é um arbusto, Dunka, é uma cerejeira, é o meu pequeno jardim de cerejeiras.

NOIVA. Pare com isso! “Dunka”! Não pense que vou concordar com isso!

AZALKÁNOV. Peço desculpas, mas quem publicou o anúncio: "Procuro uma pessoa abastada para casar, aceito quaisquer condições"? Eu gostei bastante desse "aceito quaisquer condições".

NOIVA. Não estou recusando, concordo com tudo, mas também tudo tem limite!

AZALKÁNOV. Alguém cuspiu uma semente de cereja, talvez tenha sido eu mesmo, a semente caiu na rachadura e nasceu essa árvorezinha. Então despejei um pouco de terra sobre ela. E aqui está o meu pequeno jardim de cerejeiras. Olhe, Nástenka, minhas cerejinhas. Já estão maduras! (*Abraça-a, precipitando-se.*)

*Ela dá um grito, livra-se dele, pulando para trás.*

O que há com você?

NOIVA. Parecia que você queria me jogar.

AZALKÁNOV. E para quê eu faria isso?

NOIVA. Sei lá, né? Quem não te conhece, que te compre...

AZALKÁNOV. Jogar, não. Pular juntos – esse é o nosso estilo, Marússia.

NOIVA. Basta, pra mim já chega! Já escolhi um nome para mim. Irina. Bem, ou talvez, Elena. Tudo, menos Vária. Eu tinha uma amiga chamada Vária. Em primeiro lugar, era mais feia do que briga de foice.<sup>11</sup> Em segundo lugar, morreu do coração aos dezessete anos de idade. É um nome infeliz.

AZALKÁNOV. Então, entre todas as Elenas e Irinas com certeza algumas podem ter morrido do coração aos dezessete anos. Qualquer nome pode ser infeliz, minha querida Vária! Então quem realmente você é? (*Olhando para ela.*) Galina? Não. Ekaterina? Não.

NOIVA. Vênus! Essa também foi uma amiga minha. Uma carranca! Para beber chá com ela não precisava nem de limão<sup>12</sup>, era só olhar para a cara dela que já azedava. E se chamava Vênus!

AZALKÁNOV. Você é Dunka. Dunka. Mas só agora, pois você vive se transformando. É estranho. Uma criatura unidimensional, que vive se transformando.

NOIVA. Irina, certo? Combinado?

AZALKÁNOV. Sotão, meu sotão! Quantas batalhas foram travadas aqui, quantos beijos roubados dos lábios das garotas! Quanto vinho e vodka foram bebidos! Deus meu! Há apenas quatro anos eu passei todas as noites aqui, bêbado...

NOIVA. A esposa não deixava entrar em casa?

---

<sup>11</sup> Do original em russo “Во-первых, уродина жуткая” (“Vo-piervykh, urodina jutkaia”, literalmente “Em primeiro lugar, uma monstruosa brincadeira”). Foi traduzida como “Em primeiro lugar, era mais feia do que briga de foice”.

<sup>12</sup> Os russos costumam tomar chá com limão assim como no Brasil costuma-se tomar refrigerante com limão.

AZALKÁNOV. Nós já estávamos separados naquela época. Era tão bom, solitário, aconchegante ...

NOIVA. E o que era tão bom? Poeira, sujeira. E o pai, você disse, se enforcou. É de enlouquecer de medo. Por que ele se enforcou? É uma loucura como esses pedregulhos crepitam!

AZALKÁNOV. Isto é argila expandida, serve para isolamento do frio. A casa está velha, devastada, os inquilinos do último andar queixaram-se do frio. Um ano atrás, eles furraram com argila. E então os inquilinos foram despejados e nós vamos reconstruir a casa. A sociedade anônima AMD! Azalkánov, Minussínki, Downes. Repare, sou o primeiro da lista. Downes é mais para a representação, já que é americano. E Jênia Minussínki é absolutamente para nada. É um velho amigo. Estava a toa na vida e agora eu o acolhi. Juntos transformaremos esta casinha. Aqui haverá um hotel cinco estrelas.

NOIVA. E esse Down é realmente um americano?

AZALKÁNOV. É Downes. É americano sim, Patrícia.

NOIVA. E por que ele não consegue ficar em casa?

AZALKÁNOV. Ele quis ver o mundo. Animar o *Russian business* com sua presença.

NOIVA. Ih, e escolheu bem o lugar pra ver o mundo ... Olha, e você não tá me enrolando? De repente pensei: por acaso você não é um maníaco? Me trouxe para um sótão qualquer. E onde está a mesa onde sentarão os convidados e todo o resto?

AZALKÁNOV. Tudo se transformará dentro de uma hora e haverá um palácio aqui.  
(*Saca a carteira, abre, mostra o conteúdo à Noiva.*) E aí? Eu pareço um maníaco?

NOIVA. Não, não parece.

AZALKÁNOV (*Abraça ela.*) Vamos até lá. Para aquele cantinho ali. Antonina! Não tortures um homem!

NOIVA. Irina. Já tinha escolhido. Irina.

AZALKÁNOV. Aí está! Já tá começando a barganha. Pois me escute, Teodora! Você não vai para lá? Conto até três...milhões. Um milhão...

NOIVA. Estou indo.

*Aparece Sacha.*

SACHA. Dê o fora! Aqui já está ocupado!

AZALKÁNOV. Ué! Mas eu não mandei selar tudo? Como é que você veio parar aqui?  
Será que foi pelo telhado?

SACHA. Não é da sua conta.

MACHA (*Aparecendo.*). Ô Sacha, pára com isso.

AZALKÁNOV. Então é Sacha seu nome? Escuta Sacha, faz uma gentileza, vaza daqui. Eu tenho um evento lírico pintando aqui.

SACHA. Pra vocês ainda está pintando, mas pra nós já pintou.

MACHA. Desnecessário isso...

AZALKÁNOV. Qual é o seu nome, meu docinho?

MACHA. Macha.

AZALKÁNOV. Você é surpreendentemente adequada para este nome. Macha. Macha e Sacha.

SACHA. Escute, seu!...

AZALKÁNOV.. Não quero ouvir . Eu quero é falar. Hoje é o meu dia. Com essas mãos que já seguraram violão, pá, livros e...parece que já segurei de tudo! Porém hoje seguro nas mãos esse milagre. Eu, Piotr Alekséievitch Azalkánov, antes um menino e um triste residente deste sótão, antes um alcoólatra, agora um milionário que hoje vai se casar com essa garota chamada...

NOIVA. Zóia!

AZALKÁNOV. Ela está brincando. O nome dela é Macha, como você, doce garota. E hoje, vou me casar com esta Macha e convidá-los. O casamento acontecerá aqui. Venham daqui a uma hora e meia.



SACHA. Mas nós já viemos. A casa, por sinal, é terra de ninguém, está abandonada.

AZALKÁNOV. Você está enganado, amiguinho. A casa é de alguém, e por sinal é minha. Comprei-a da prefeitura para oferecer novas moradias para pessoas. A prefeitura cedeu conforme meu pedido.

SACHA. E então, vão demolir tudo?

NOIVA. E vocês pretendiam morar aqui? Os pais não permitem que se casem? Conheço essa história)!

AZALKÁNOV. Sacha, você vai encontrar outro sótão. Na sua vida, ainda haverá muitos sótãos. Enquanto que para mim, esse é o único. Ok? Quer uma indenização? Quanto?

NOIVA. Pra quê jogar dinheiro fora? Eles já vão cair fora mesmo.

MACHA. Ah, desculpa, mas vocês é que vão “cair fora”.

AZALKÁNOV. Já vi que Sacha não vai embora. Eu também não teria ido no lugar dele. Ok, então. Fiquem no seu ninho, os dois pombinhos. Mas o convite para o casamento está de pé.

MACHA. Obrigado.

AZALKÁNOV. Eu é que agradeço.

MACHA. A mim? Pelo quê?

AZALKÁNOV. Por nada, Maria. Por amar o seu Alexandre.

SACHA. O que você quer dizer, seu mão de vaca?

AZALKÁNOV. Ataque, jovem, ataque, defenda a sua Macha, é isso aí! (*À Noiva*) Vamos, Maria, não vamos atrapalhar a felicidade alheia.

MACHA. E você não me reconheceu?

AZALKÁNOV. Você já morou nesta casa?

MACHA. Não, não morei.

AZALKÁNOV. Não me lembro. Não quero lembrar. Isso me cansa. Vamos, Máchenka .

*Eles vão para a beira do palco, pisando desajeitadamente na argila expandida.*

SACHA. Conhece ele?

MACHA. Não, foi apenas impressão.

SACHA. Você o reconheceu, eu percebi.

MACHA. Impressão minha. Eu pensei que era ele e então eu vi que não era.

SACHA. Quem é “ele”?

MACHA . Um dia eu te conto. Não é interessante.

*Saem de cena.*

NOIVA. Para onde você está me levando?

AZALKÁNOV. Por quê?

NOIVA. Não foi lá que seu pai se enforcou?

AZALKÁNOV. E daí? Eu acho que ele aprovaria. “E que a vida jovem borbulhe na entrada deste túmulo”!<sup>13</sup> É, aprovaria sim. Ele era um existencialista por natureza.

NOIVA. Escuta aqui, pare de me zombar com essas palavras! Odeio palavras estranhas! Dialético! Consenso! Comunimba... Comubınca... Comunicativo! Aff, que nojo! .... Dá pra quebrar a perna todinha andando por aqui! E como range!<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> Dos últimos versos do poema “Брожу ли я вдоль улиц шумных...” (“Broju li ia vdol’ ulits chumnykh...” – “Eu ando pelas ruas barulhentas...”), 1829, de Aleksandr Púchkin (1799-1837).

<sup>14</sup> Algumas falas da personagem Noiva, também propiciam a formação de neologismos e tentou-se preservar o efeito cômico destas: “НЕВЕСТА. Слушай, перестань меня дразнить всякими словами! Терпеть не могу непонятные слова! Диалектичный! Консенсус! Коммунимба... Коммубника... Коммуникабельный! Тыфу, мерзость! Все ноги обломаешь, пока дойдешь! И скрипит — не могу!” (onde as palavras ‘Коммунимба’ e ‘Коммубника’ fazem uso do “б” presente em Коммуникабельный

AZALKÁNOV. *(Pega ela no colo.)* Minha querida! Meu amor! Eu nunca amei tanto alguém! Minha jovem e meiga criatura!

*Leva-a embora. Aparece Raniáieva com uma enorme sacola. Entra no estrado, mantendo-se no espaço aberto, longe dos cantos. Olha ao redor. Coloca a sacola no chão; senta-se.*

RANIÁIEVA. Eu sou a primeira a chegar? Cheguei cedo... Ou talvez não seja aqui? Parece que não há outras casas assim nas redondezas... *(Saca uma laranja, descasca e come.)* Por que diabos, eu me pergunto, viver se a vida passa tão rápido? Já estou casando minha filha... Enquanto eu mesma estou solteira pela quarta vez. Parece que foi ontem que ela andava de trancinhas e de sainha curta... *(De repente se percebe no palco.)* Eu vivia em uma grande família, e tinha muitas responsabilidades de dona de casa, mas ansiava por ser independente, graças a isso consegui resultados. Obrigada pela sua atenção, mas agora já estou garantida. Porém uma coisa eu não entendo, senhor detetive, por que eu o tempo todo quero sabe o quê? Advinha? Está corado? Que se dane, seu bastardo! *(Lança a laranja para o nada. Suspira.)* Enquanto observa-se a escassez e o alto custo de alimentos básicos, existem pessoas que vivem além de seus meios e jogam comida no lixo! Que vergonha! *(Pega a laranja e come).*

*Entra Vótkin.*

VÓTKIN. Com licença, o casamento é aqui?

---

(comunicativo)), foi traduzida como “NOIVA. Escuta aqui, pare de me zombar com essas palavras! Odeio palavras estranhas! Dialético! Consenso! Comunimba... Comubinca... Comunicativo! Aff, que nojo! .... Dá pra quebrar a perna todinha andando por aqui! E como range!

RANIÁIEVA. Chegou cedo.

VÓTKIN. Eu sempre saio com antecedência para chegar na hora. Afinal, algo sempre pode acontecer, trunfo de ouros<sup>15</sup>! O transporte falha, a chuva começa, e você esqueceu o guarda-chuva e tem que voltar, mas, desta vez, nada aconteceu. Foi sorte.

RANIÁIEVA. Um parente do noivo?

VÓTKIN. Um antigo vizinho. Moramos nesta casa. Eu nem sei por que ele me convidou. Nossa relação não era próxima. Apenas normal, civilizada, por assim dizer. Por algum motivo, ele me convidou, trunfo de ouros! Vótkin é o meu sobrenome. Ivan Ivanovitch Vót-kin. A senhora entende?

RANIÁIEVA. E daí? Temos um entregador na loja, seu sobrenome é Zapoiév. Ele diz a todos que não é da palavra “bebedeira” e sim da palavra “cantoria”. E ele realmente canta, especialmente quando bebe. Ele bebe e canta. Bebe e canta.

VÓTKIN. Você ainda não entendeu. Não é Vod-d-d-dkin, mas sim Vot-t-t-kin. É com “t” que se escreve e soa igual por conta do ensurdecimento da consoante sonora conforme as regras da língua russa. E eu, aliás, nunca bebi vodka na vida. Nenhuma vez, trunfo de ouros! Havia uma por dois rublos e oitenta e sete copeques, aquela com o rotulzinho verde, lembra? Mas não bebi! A de 3,62, não bebi! A outra de 5,30 com o rotulzinho vermelho, também não bebi! E nem aquela de 6,20 eu bebi! E aí a conta começou a ser em centenas, milhares, acompanhando a inflação. Aí eu não bebi mesmo!

---

<sup>15</sup> Do original em russo "бубны-козыри", que pode ser traduzido literalmente como “diamantes são trunfos”. Opta-se por “trunfo de ouros” para transmitir a ideia de que o naipe de ouros (“diamantes”) constitui um “trunfo” (carta que prevalece sobre as outras).

RANIÁIEVA. Eu não gosto de vodca, embora eu às vezes beba.

VÓTKIN. E eu nem vinho bebi. Aligoté, não bebi e nem provei nenhum dos Riesling. Cabernet, nem cheirei e nunca ouvi falar de Khvantchkara. Quer dizer, ouvi, mas nunca vi.

RANIÁIEVA. E o seu parente, gosta de tomar umas? Digo, esse meu futuro genro?

VÓTKIN. Repito: não sou parente. Sou vizinho. Aí a história é outra, trunfo de ouros. Antes eu bebia, até que bebia muito. Então, tomei juízo e cortei de vez. O destino, digo, me deu uma chance.

RANIÁIEVA. Então, ele pode ter uma recaída?

VÓTKIN. Não creio. Eu acho que o que houve com o pai serve a ele de exemplo...O pai enterrou a esposa doente, sua mãe, e ele mesmo, durante um surto de *delirius tremens*, se enforcou neste mesmo sótão.

RANIÁIEVA. Cruz credo, que coisas você está me contando!

VÓTKIN. Mas fazer o quê? É um fato! Era um homem orgulhoso. Costumava me dizer: “você, Vótkin, tem uma vida miserável, é um pobre de espírito!” Suponhamos que seja assim. Vivo uma vida miserável, bem, e você, onde está agora?

RANIÁIEVA. Eu acredito em Deus, eu acredito muito Nele! Digo, não posso viver sem isso. Vou à igreja toda semana, como a uma sauna! Acredito tanto em Deus, que... (*Sem encontrar palavras, contorce as mãos apaixonadamente.*)

*Entram Minussínski e Downes.*

MINUSSÍNSKI. É a mãe da noiva, estou certo?

RANIÁIEVA. Galina Petrovna Raniáieva. Pode me chamar de Galina. Pareço muito velha para uma mãe?

MINUSSÍNSKI. Pelo contrário. Disseram que era uma mãe muito jovial. Logo que vi a senhora, pensei: que moça jovem! Ou é a própria noiva ou é a mãe dela. Mas a noiva não está aqui, então é a mãe!

DOWNES. (*Com sotaque.*) Olá.

RANIÁIEVA. É um estrangeiro?

MINUSSÍNSKI. Ele veio da América. Nosso sócio e parceiro. John, please, *look* ao redor<sup>16</sup>, este é o sócio. Swatan<sup>17</sup>

DOWNES. *Swatan. Swatan. Great!*

---

<sup>16</sup> Do original em russo “*плиз, лук вокруг*” (*pliz, luk vokrug*).

<sup>17</sup> Em relação às questões de tradução, as falas dos personagens Minussínki, Raniáieva e John Downes, devido à mistura entre os idiomas inglês e o russo, propiciam a formação de neologismos. Alguns exemplos de soluções: nas falas de Downes, “sócio” vira “swatan”, pois Minussínski, ao ensinar russo a Downes, pronuncia a palavra “чердак” (*tcherdak*, “sócio”, em russo), primeiro da forma correta e depois dando ênfase à primeira sílaba, “тщердак” (*tchtcherdak*). Procurou-se reproduzir este efeito traduzindo “тщердак” como “swatan”.

MINUSSÍNSKI. *Very good!*<sup>18</sup> Na América existem sótãos?

DOWNES. *Swatan* in América? *Yes!*<sup>19</sup>, tá cheia cheinha minha caixinha. *Great Swatan!*  
*Beautiful swatan!*<sup>20</sup>

RANIÁIEVA. Ele tá gostando, por acaso?

MINUSSÍNSKI. É claro. A boa e velha antiguidade. (*Para Downes.*) Aqui passamos nossa juventude, John.

DOWNES. *Oh-no!*

RANIÁIEVA. Ele se assustou, por acaso?

MINUSSÍNSKI. Está eufórico. Adora ficar eufórico. As emoções positivas são boas para a saúde. Ele trocava comida por euforia. Eles, logo ao se levantar, em vez de procurarem o café da manhã, procuram algo para ficarem eufóricos. O sol está brilhando, ótimo! Está chovendo, maravilha! Começou a nevar – então piram de vez de tanta euforia. *Yes, John?*

DOWNES. *Yes.*

MINUSSÍNSKI. E dali, tá vendo, o moleque caiu e se esborrachou. Morreu.

---

<sup>18</sup> Do original em russo “*веру гуд*” (*veri gud*)

<sup>19</sup> Do original em russo “*ес*” (*ies*)

<sup>20</sup> Do original em russo “*Грейт тчердак! Бьютифул тчердак!*” (*greit tchtcherdak! Biitifoul tchtcherdak!*)



DOWNES. *Oh-no!*

MINUSSÍNSKI. E lá se enforcou o papaizinho do nosso noivo.

DOWNES. *Oh-no!*

RANIÁIEVA. Ele, por acaso, entende tudo em russo? E falar, fala?

MINUSSÍNSKI. Apenas três palavras: “olá”, “obrigado” e “ok”.

DOWNES. *Swatan.*

MINUSSÍNSKI. Ah sim, agora surgiu mais uma: *Swatan. Very, very good, John!* (*Para Raniáieva.*) Não olhe para ele desse jeito, ele é casado e tem cinco filhos. A senhora é casada?

RANIÁIEVA. Divorciada. E cinco crianças não são um obstáculo. Há quanto tempo ele está aqui? Está num hotel, creio eu. Deve estar com saudades do rango de casa. Fala pra ele que o estou convidando para dividir a torta.

MINUSSÍNSKI. John, esta *woman want you*.<sup>21</sup>

DOWNES. *Oh-no!*

---

<sup>21</sup> Do original em russo “вумен вонт ю” (*vumen vont iu*)

RANIÁIEVA. Mentiroso, você não falou do jeito certo! Eu mesma estudei inglês na escola, e entendo alguma coisa! *Sir! Please come my house*<sup>22</sup>, para *my pie*<sup>23</sup>, isto, quero dizer, *you hungry*<sup>24</sup>, comer, manjar, rangar torta, *yes*?

DOWNES. *Yes*, obrigado!

VÓTKIN. Ele pode entender sua proposta em um sentido imoral.

RANIÁIEVA. E graças a Deus por isso! Pois nossos machos não entendem as nossas mulheres em nenhum sentido.

MINUSSÍNSKI. Nem todos, Galina, nem todos!

RANIÁIEVA. Não se empolgue, hoje seu saldo tá negativo!

VÓTKIN. Por sinal, seu nome é justamente Minussínski. Mas não é da palavra “menos”, mas do nome da cidade de Minussínski. Não estou falando isso pra gozar de você, Jênia, apenas relato uma coincidência.

MINUSSÍNSKI. Você sempre foi sábio e justo, tio Vânia, nosso vizinho rigoroso! Você costumava nos espantar para não pisotearmos nos canteiros de flores ao redor da casa, e como você estava certo! Você não nos deixava entrar no sótão, pregava tábuas na porta, mas nós não obedecíamos. Você até montava armadilhas!

---

<sup>22</sup> Do original em russo “Плиз кам май хаус” (*Pliz cam mai khaus*)

<sup>23</sup> Do original em russo “май пай” (*mai pai*)

<sup>24</sup> Do original em russo “ю хангри” (*iu khangri*)

VÓTKIN. As armadilhas, eu as montava fracas, para espantar e não para mutilar. Para o próprio bem de vocês.

*Downes tira um notebook da maleta, senta-se e começa a bater nas teclas.*

RANIÁIEVA. O que é isso que ele tem?

MINUSSÍNSKI. Nenhum dia sem cálculo. Ele é tão mão de vaca que não deu um centavo do seu dinheiro, compramos para ele com o dinheiro da empresa. Faz uma semana que está calculando o que é mais rentável, reformar a casa ou demolir e construir uma nova. E cadê os noivos?

RANIÁIEVA. (*Senta-se ao lado de Downes.*). John, será que eu poderia aprender esta coisa para, como você, *I want* neste troço... Eu quero entender como ele funciona, *I want you understand*, entendeu?

DOWNES. *Ok!*

MINUSSÍNSKI. Mulher, você não vai laçar Downes tão fácil assim! É um homem-encouraçado! Um quebra-gelo! Ele aniquila os *icebergs* de dúvidas e contradições pelo caminho. Ele quis comprar a Torre de Pisa para construir com suas pedras uma lareira em seu rancho no estado de Oklahoma.

*Rózov aparece e ouve o que foi dito.*

RÓZOV. E você gosta disso?

MINUSSÍNSKI. Vítia chegou! Olá, Vítia! Você veio pra brigar? Ultimamente você tem brigado o tempo todo! Não tenha pressa. Veja, mister Downes está justamente calculando o que é mais rentável, demolir a casa ou reformá-la.

RÓZOV. Seus bárbaros! Vocês praguejaram e amaldiçoaram os que destruíram a velha cidade! E agora vocês mesmos estão se empenhando em fazê-lo. Seus hipócritas!

MINUSSÍNSKI. Não esquentá, amigo! Aqueles destruíram de qualquer jeito, enquanto nós o fazemos de forma planejada, para o bem de todos. Tem diferença.

RÓZOV. E eu não sou seu amigo! Nossa amizade acabou! Já se foi o tempo em que eu faria tudo por você, tudo pelo querido Piotr! Aqui, neste sótão, sonhamos com o futuro! Você traiu a nossa juventude!

MINUSSÍNSKI. Até onde eu lembro, você não sonhou com o futuro, mas sim com a Ninka do prédio vizinho. Um dia você a viu pela janela, desfilando no quarto dela, nua, e nunca se recompôs. Você nos contou sobre isso umas quarenta e oito vezes!

RÓZOV. Olá, tio Vânia. Você também veio? Veio ao casamento daquele que irá destruir sua casa? Lembre-se de suas flores! Você construiu uma cerquinha ao redor impedindo que gatos, cachorros e crianças corresse por lá! E agora olha indiferente como rompem a cerca e pisoteiam as últimas flores que sobraram.

VÓTKIN. Tudo tem o seu tempo, Vítia. A casa ficou obsoleta, já deu o que tinha que dar. O que é velho envelhece, trunfo de ouros, e o jovem... Aliás, os jovens também envelhecem. O que você anda fazendo, Vítia?

MINUSSÍNSKI. Expulsaram o Vítinho dos cirurgiões! Ele extraiu de alguém as amígdalas em vez do apêndice e então foi desqualificado!

RÓZOV. Mentira!

MINUSSÍNSKI. As mãos tremiam de ressaca, então ele meteu a faca na garganta e não na na barriga.

RÓZOV. Mentira!

MINUSSÍNSKI. Agora ele é fotógrafo. Tira fotos nas ruas, chamam ele para casamentos, para funerais. Você está de fotógrafo aqui?

RÓZOV. Tio Vânia, preste atenção! O que um russo faz quando tem peso na consciência? Se arrepende? Sofre? Não! Ele finge ser ainda mais sem escrúpulos do que realmente é! E onde está o noivo? Onde está esse Judas? Onde está esse noivo idoso? Como ele se atreveu a organizar seu vulgar casamento neste lugar sagrado?

*Percebe Elena entrando.*

Lena! A Deusa! Raio de sol!

ELENA. Já nos vimos anteontem.

RÓZOV. Para quê você veio? Ele ousou convidá-la? Está sabendo que ele vai casar aqui?

ELENA. Sei. Ele me disse. Não convidou, apenas disse. Claro, eu não pretendia vir. A ex-esposa indo ao casamento, é ridículo. Então pensei: que paranoia é essa? Eu o amo até hoje, embora o tenha expulsado naquele tempo. Ele é muito querido para mim. Por que então eu deveria me esconder e me envergonhar disso? Me perguntei: eu quero ir a este casamento? E a resposta foi: sim, eu quero. Quero ver isso. Então não quis mentir pra mim mesma, e vim.

RANIÁIEVA. Claro, se algumas pessoas não têm um pingão de dignidade...

RÓZOV. Silêncio, mulher!... Me desculpe... Quem é a senhora?

RANIÁIEVA. Mãe da noiva, apesar da idade e da aparência.

RÓZOV. Por isso mesmo! Deve respeitar. Você falou sobre dignidade. Saiba então que esta é a mulher mais digna do mundo! (*Beija a mão de Elena.*) Cara Lena, melhor sair daqui. Não precisa...

ELENA. Eu vou ficar, Vítia. Quero ficar.

RÓZOV. Sabe, querem varrer esta casa da face da terra.

ELENA. Tá mais do que na hora. Este pulgueiro. Os canos vazando, o teto trincando, no inverno é frio, no verão é quente, não há coleta de lixo...

RÓZOV. Bem, então fique. Eu também ficarei. Vou parabenizar o noivo e cuspir na cara dele!

*Entram Azalkánov e a Noiva.*

AZALKÁNOV. Então cuspa, Vitinho!

RÓZOV (*Aproxima-se, olha para Azalkánov, e o abraça.*). Bastardo, seu bastardo... É sua noiva? Como chama?

NOIVA. Zóia.

AZALKÁNOV. Na verdade...

NOIVA. Zóia! Me chamo Zóia!

AZALKÁNOV. Então tá.

RÓZOV. Que mulherão. Tem um corpão, é bonitinha, e burra, é claro. Exatamente o que você procurava.

RANIÁIEVA. Escute, genro, este pula-pula está me dando nos nervos. Ele é seu amigo? Então que se comporte como amigo! Por onde vocês andaram? (*Para Noiva.*) Emporcalhou o vestido todo.

NOIVA. E como não se emporcalhar aqui?

AZALKÁNOV. Olá, Lena.

ELENA. Olá.

AZALKÁNOV. Acabou vindo? Obrigado.

RANIÁIEVA. Que tipinho! Nunca vi nada igual! Convidam ex-esposas para o casamento! Então, vai haver casamento ou não? Ou é uma piada e vamos para um lugar normal? Podemos até ir para minha casa, só vamos esperar os outros convidados. John, o que acha?

AZALKÁNOV. O casamento será aqui. E não precisamos esperar ninguém.

RANIÁIEVA. Como assim? E minha irmã com o marido, e minhas tias com os primos, e as colegas do trabalho? Só do meu lado, foram convidadas umas vinte pessoas!

AZALKÁNOV. Azar o deles *(Ele vai para a porta, a fecha.)* Chega, já temos o quórum. Podemos prosseguir. *(Para Elena.)* Apresento-lhe a minha noiva.

ELENA. Já entendi. *(Para Noiva.)* Sou Elena Petrovna. Ex-esposa dele, mas não se preocupe.

NOIVA. E por acaso pareço preocupada? Fico feliz em conhecê-la. Sou Zóia.

AZALKÁNOV. Está enganada. Você também se chama Lena. Não era o que você queria? Aí está, Lena!

NOIVA. Então tá. Só que não vamos mais mudar!



RANIÁIEVA. Como assim? Com licença, ela é Zóia! Em homenagem à minha amiga de infância!

NOIVA. Eu sou Lena...Entendeu? Lena!

RANIÁIEVA. Olha só, tanto faz Zóia como Lena, que se dane! Veja, a vida é sua! Talvez seja o certo. Nunca gostei do meu nome. Queria me chamar Victória. Quando eu morava fora da cidade, era um lugar cheio de chácaras, lá perto tinha uma família abastada que alugava uma das chácaras, eles tinham uma filha chamada Victória. Ela sempre se enchia de chocolate “Albatroz”, “Andorinha”, “Vassiliok”. Se enchia e jogava as embalagens fora. E as embalagens eram duplas, uma folha de papel tipo papiro só que diferente e embaixo dela, o alumínio, branco por dentro e, por fora, amarelo, azul, verde; em cada chocolate era uma cor diferente. Ela devorava os chocolates e eu catava os papezinhos. E acredite ou não - eu estava atrás do balcão, há mais ou menos um ano, e veja quem estava de volta: ela, Victória! Envelheceu, embruxeceu, e, pelo visto, sem o papai e a mamãe, chegou à total decadência. Eu a reconheci imediatamente, mas disfarcei. Aí perguntei polidamente: “Pois não, madame?”, “Me vê duzentos gramas de chocolatinho?”, você entendeu? A mania de comer docinhos continua, só que a graninha tá curtinha e por isso só duzentos gramas! Eu enchi um saco para ela de quase um quilo, nem pesei! Toma! Empanturre-se à vontade, até que as tripas deem um nó! E ela me disse: “Não consigo esconder minha surpresa, por que razão tal presente?” E aí lhe lembrei das embalagens de doces e da nossa infância descalça. Ela caiu no choro, sua tola... Eu também.

*Pausa.*

AZALKÁNOV. Esse não me soa muito um clima de casamento. Mister Downes, nós já nos cumprimentamos hoje?

DOWNES. Olá.

AZALKÁNOV. Olá, John! Tá com fominha? Aguenta aí, em breve, tudo virá. Haverá muitas surpresas! (*Pega o telefone.*) Olá? É Vássienka? Sou eu. Conforme acordado. Em meia hora, você está aqui. Te dou dez minutos para que tudo aqui brilhe e cintile. Eu disse dez minutos! (*Para os presentes.*) Enquanto isso... Enquanto isso, todos olhando para esse homem, tio Vânia Vótkin! Muitos sonharam em estar no meu casamento, a muitos eu recusei. Mas o tio Vânia, eu o chamei! Por quê motivo? Por que razão? É um vizinho apenas. É porque essa pessoa humilde, embora odeie gatos, cães e pessoas, que vivem pisoteando suas flores, ele não os matava por isso... Os gatos e cães, sim, ele os envenenava. E vocês, donos, nem deviam deixá-los entrar em seus canteiros. Então, este homem calado me salvou da morte. Há muito tempo, eu era menino e quis morrer. Mamãe se foi... papai... E ainda, um amor não correspondido... Resumindo, eu assim decidi. Vim a esse sótão para pular e me esborrachar, como esborrachou-se aquele moleque um ano antes. E então tio Vânia, o exterminador de cães e gatos, me perguntou: “e aí garoto, por que está chorando?” “Por que chora”, disse, “trunfo de ouros?” Perguntou bem indiferente, mas, o importante é que tinha percebido! Aí eu pensei: se mesmo nesse idiota, pois eu te considerava um idiota tio Vânia, então, se mesmo nesse idiota calado, de repente, foram despertados um sentimento amável e uma palavra gentil, então nada está perdido! Essas suas palavras, tio Vânia, me salvaram - e continuaram salvando a vida toda. E desde então eu estou vivendo...

ELENA. E você vive bem?

AZALKÁNOV. E por que a ironia? Diga-me, John, por exemplo, lá na sua América surge a seguinte situação: um homem era alcoólatra, um perdido para a sociedade e para sua própria esposa. A sociedade o rejeita, a esposa o expulsa de casa, e ele mora num sótão, como o último dos mendigos. E de repente ele decide: basta! A vida livre é nociva para a saúde. Aí cria juízo. Se as pessoas com apenas um neurônio enriquecem da noite para o dia, ele então com sua inteligência! ... E dois anos depois ele se torna rico, bem, ou quase rico. Isto não é bom? (*Para Jênia*) Jênia, traduza para ele.

MINUSSÍNSKI. Ele entendeu.

DOWNES. *Yes, I understand. Great! Kha-ra-sho!*<sup>25</sup>

AZALKÁNOV. Nada disso! Para nossos padrões, isso não é bom! A esposa estranha, a sociedade não entende: o que há com ele? Pare, dizem, não se meta a besta, você não vai dar certo, vai começar a beber de novo e voltará para o seu sótão! Desconfiam do seu terno, da sua boa aparência, mas, quando você está bêbado, esfarrapado e seu “sótão” não bate bem, aí tudo bem!

DOWNES. *Swatan*, não bate bem?

MINUSSÍNSKI. (*Bate na própria cabeça.*). *Swatan*. Ca-be-ça! *Technical term*.

DOWNES. *Fuck you?*

MINUSSÍNSKI. *Yes! God dammit! Ssshit!*

DOWNES. *Oh-no?!*

AZALKÁNOV. Então, vamos beber... Diabos, não há nada para beber ainda!...

RANIÁIEVA. Sim, tem sim! Como eu já previa...

---

<sup>25</sup> Em russo, “kharasho” significa “bom”.

Rapidamente tira da bolsa bebidas e comidas, coloca sobre as cadeiras, e enche os copos com a ajuda de Vótkin.

AZALKÁNOV. Saudaremos o meu tio Vânia Vótkin e brindaremos por ele, meu salvador e ...

VÓTKIN. Estou agradecido, claro ... Eu costumava perseguir vocês, claro, costumava. E quanto aos cães e gatos, trunfo de ouros ... E como não o fazer? Mudei para esta casa há trinta anos, divorciando-me de uma megera, que me traiu e, desde então, não consigo olhar para as mulheres sem asco interno. Então, eu plantei, se bem me lembro, capuchinha! Pisotearam! Tudo bem. Pensei, deixem-me cultivar margaridas. Plantei margaridas. Isso deve ter uns vinte e cinco anos. No ano seguinte, tive tulipas. E no outro ano, em um canteiro tinha dalias, no outro, copos-de-leite, e no terceiro... O que eu tinha no terceiro canteiro, mesmo? Que droga, trunfo de ouros!

AZALKÁNOV. Lena! Vítia! Jênia! Sintam o momento, pois estamos nos despedindo deste sótão! Ouçam o silêncio dele! É o mesmo silêncio que tinha há dez, há vinte anos! ... E os cheiros são os mesmos, e ...

RÓZOV. Qual teatro era mesmo...

ELENA. Famoso por toda a cidade.

MINUSSÍNSKI. E eu, bobo, sonhava: iremos para Moscou, conquistar a capital! Sim! Uma nova estética teatral, teatro de improvisação!

AZALKÁNOV. E se a gente apresentar? Lena, Jênia, Vítia! Temos tempo, vamos apresentar! Pois eles nunca na vida viram algo parecido!

DOWNES. O teatro Bolshoi. *Great!*

MINUSSÍNSKI. Isso mesmo. Fique eufórico, isso é saudável.

*Eles carregam as cadeiras, sentam-se no estrado na frente da plateia.*

AZALKÁNOV. E aí? Prontos?

VÓTKIN. Que peça? Quem é o autor?

AZALKÁNOV. Me dê qualquer objeto.

RANIÁIEVA. Um pente serve?

AZALKÁNOV. Serve! Serve até demais! (*Pega o pente dela.*)

NOIVA. No orfanato isso se chamava “expulsa-piolho”.

RANIÁIEVA. Lá vem você de novo. Não é orfanato, mas sim internato. Eu fazia longas viagens ao trabalho e não podia levar você comigo. Me criticando de novo?

NOIVA. E precisa? Apenas lembrei.

AZALKÁNOV. Apresentaremos uma peça chamada “O pente”!

*Pausa.*

O pente. Objeto para pentear o cabelo. *(Passa o pente a Minussínki.)*

MINUSSÍNSKI. O pente. *(Imediatamente conta os dentes.)* Tem exatamente cinquenta dentinhos (dentes). É de propósito ou por acaso? *(Passa o pente a Elena)*

ELENA. O pente. Por si mesmo, objeto inanimado, mas, ganha vida nas mãos. *(Passa o pente para Rózov.)*

RÓZOV. O pente. De plástico. O plástico não se decompõe por milênios. Nós já não estaremos mais aqui, e ele continuará. Enterrado nas ruínas desta casa.

RANIÁIEVA. Por quê? Vou pegar de volta.

AZALKÁNOV. Sogra, não amola!

RANIÁIEVA. Ainda não sou sua sogra! Um pente, embora barato, é uma coisa útil! Enterrado nas ruínas, que nada!

*Aparecem Sacha e Macha,*

MACHA . Vamos continuar!

RANIÁIEVA. E quem é você?

AZALKÁNOV. Quietos!

*Pausa.*

*(Segurando o pente.)* Ganhei meu primeiro pente aos quatorze anos. Antes disso, me penteava com os dedos, ou nem isso... Tinha cabelos ondulados...

MINUSSÍNSKI *(Pega o pente)*. E eu usava o pente do meu pai. E uma vez, antes de usar, eu o cheirei. E ele cheirava a suor de burocrata. Eu quase vomitei. Me tornei inimigo do nosso estado burocrático. *(Passa o pente para Elena.)*

ELENA. Eu passava horas me penteando no espelho, quando tinha treze anos, me imaginava uma mulher casada. Penteava meu cabelo me imaginando uma mulher casada. Penteava e imaginava que o meu marido iria entrar e diria: "Chega de se embonecar, estamos atrasados para o teatro!" Só que ele não entrava ...

RÓZOV *(Arranca o pente da mão dela.)*. Odeio isso! Essas coisas padronizadas e sem alma! Antigamente existiam presilhas artesanais. Talhadas à mão... Ornamentadas. Decoradas. *(Quebra um dente do pente.)* E eis que já está sem um dente. *(Devolve à Elena.)*

ELENA. E agora está sem outro.

MINUSSÍNSKI. E agora já está sem mais um.

RANIÁIEVA. Vocês estão querendo tirar todos? Eu tenho ele há cinco anos e estava como se fosse novo!

AZALKÁNOV. E agora já está sem mais um, e mais outro e mais outro ainda.

ELENA. *(Apanha o pente dele e começa a arrancar os dentes que sobraram)*. Pronto, pronto, pronto!... Agora não sobrou mais nada.

RANIÁIEVA. Vocês piraram de vez. Que tipo de teatro é esse?

MINUSSÍNSKI. Não há mais pente. Apenas um carequinha.

AZALKÁNOV. O pente existe. Mas está sem os dentinhos.

ELENA. Não, não existe!

AZALKÁNOV. Podemos encaixá-los de volta.

MINUSSÍNSKI. Ou comprar um novo.

RÓZOV. Mas aquele já será um outro pente.

ELENA. Exatamente. Então, está tudo acabado.



AZALKÁNOV. Out! Está apático e desinteressante! Sem imaginação, sem personagens, sem personalidade e sem ideia! Vocês perderam a manha. Emburreceram!

RÓZOV. Tal padre, tal paróquia.

MINUSSÍNSKI. Cortina. John, o espetáculo acabou.

DOWNES. *Oh, great! Wonderful! Oh, oh! (Aplaude.)*

ELENA. Não, Azalkánov. Nem se esforce, não vai ter de volta.

AZALKÁNOV. Não pretendo ter nada de volta.

ELENA. Eu não queria ter vindo. Mas vim... Me parece que você está fazendo uma grande besteira. Você precisa é de mim, eu vejo.

RANIÁIEVA. Isso ainda é o espetáculo, ou algo..?

NOIVA. Olha, não estou gostando muito desse espetáculo.

MINUSSÍNSKI. A vida é uma sala pequena. Tudo tem que ser feito à vista de todos.

*E suas palavras ganham vida. No palco, todos falam com todos, mas algumas conversas se destacam, e ganham a própria plateia.*

SACHA. Você gosta dele, né? Você é igual aos outros. Gosta de velhos com grana.

MACHA. Chega de palhaçada! Se eu gosto de uma pessoa, não me importo se ela tem dinheiro ou não, mas dele, eu não gosto!

AZALKÁNOV. A senhora não gosta de mim? Mentira! Todos gostam de mim! Sou charmoso, rico e arrogante!

ELENA. Ha-ha-ha!

VÓTKIN. Lembrei! No terceiro canteiro, eu tinha rosas! Eu não gostava delas, davam trabalho, mas plantei! Eu tinha é rosas!

*Raniáieva está conversando com Downes. Macha discutindo a relação com Sacha. Minussínski indo até a porta, onde fica o arbusto de cerejeira. Elena falando com Azalkánov. Em primeiro plano: Rózov pega a Noiva pelo braço, a encosta na parede, tira fotos e começa a mostrá-las.*

RÓZOV. Veja, veja isso! Metade dessas casas já não existe mais, apenas em fotos! E eu ando por aí tirando fotos daquilo que nunca mais existirá! A senhora sente o encanto da decrepitude da vida russa? Olha isso, reconhece essa casa? Estamos nela agora. E esta janela era da mulher que eu amava, ela também se chamava Lena. E está presente aqui. Advinha quem é?

NOIVA. Lena não. Sou Zóia.

RÓZOV. Lénotchka, desista! Largue esse pateta! Vamos, saia daqui comigo! Eu não tenho um centavo, mas eu tenho mantido a juventude da minha alma e um otimismo incrível! E, cá entre nós, uma cruel sexualidade. A senhora ficará satisfeita! Vamos, decida-se!

NOIVA. Cai fora, seu bode velho! Velho e careca!

RÓZOV. Isso não é verdade! Eu não sou careca! E se eu fosse careca, qual seria o problema? O que você sabe da minha alma? Aqui está a fachada do prédio! (*Aponta na foto.*) Olhe, dê uma olhada! O que você sabe sobre as pessoas que vivem atrás dessa fachada? O que você sabe sobre mim?

NOIVA. Vaza daqui, seu maníaco! Senão vai levar um chute que te fará perder para sempre a vontade de amolar as moças!

AZALKÁNOV. Não se atreva a machucá-lo, Nastácia! Esse homem é uma alma maravilhosa! E que cirurgião!

RÓZOV. Eu era, era sim!...

AZALKÁNOV. E ainda será! Nem tudo está perdido! Eu vou te curar do alcoolismo, comprarei o mais moderno equipamento médico e você abrirá sua clínica!

RÓZOV. Sim, vou sim! As mãos anseiam pelo bisturi. Você não vai acreditar, eu sonho que estou cortando, e cortando...E as pessoas se levantam curadas... Pois eu consigo aguentar operando por doze horas seguidas em pé, cinco, seis cirurgias por dia! Sim. O destino sabe o que faz. Deixou um de nós virar um capitalista para ajudar os outros. Perdoe-me por pensar mal de você.

AZALKÁNOV. E você pensou mal de mim?

RÓZOV. Muito mal. Acho que está ficando louco, escolher uma imbecil dessas para ser sua noiva!

AZALKÁNOV. (*Para Noiva.*) Ele só tá brincando.

NOIVA. Estou cheia das suas brincadeiras! Elas me fazem parecer uma idiota! Pensam que eu não tenho alma? Tenho sim, e, por sinal, está toda ferida! Ela já nasceu ferida, porque sou bonita e adoro a vida, e a vida me punirá por isso, pois a vida sempre pune pessoas bonitas! (*Soluça.*) Mamãe!

RANIÁIEVA. Dá um tempo! Não tá vendo a chance que eu tenho aqui! John, entenda! Você foi fígado, John! Eu sou um tubarão, um predador, que não existe lá de onde você veio. Seja honesto, você é casado?

DOWNES. *Yes.*

RANIÁIEVA. O azar é seu, divórcio, preocupações! Olha, John, o que faremos. Vamos ali agora. E aí... Você verá e entenderá. E será obrigado a se casar e me levar para a América. *Yes?*

DOWNES. No-no-no!

RANIÁIEVA. Vamos, vamos! Você não vai resistir, pois isso seria um estupro da sua parte, e aqui tá cheio de testemunhas!

DOWNES. *No-no-no!* Isso é intrigaçãõ!

RANIÁIEVA. E que intrigaçãõ! Você se deu mal, meu caro John! Ora essa, encontrar a melhor chance da sua vida num sótãõ!

DOWNES. *Swatan. Russian* piada? Trote?

RANIÁIEVA. Você terá suas piadas, terá trotes! Vamos!

*Arrasta Downes.*

MINUSSÍNSKI. Pois é... Aqui não é o Velho Oeste dos tempos da conquista. É bem pior que isso. O Vinnetú<sup>26</sup>, cacique dos Apaches, foi capturado, Sonka Mão-de-Ouro o pegou!

ELENA. Escute, o que está acontecendo com ele?

MINUSSÍNSKI. Com Piotr? Nem ele mesmo sabe.

ELENA. Mas você deveria saber. Você costumava saber tudo sobre ele.

MINUSSÍNSKI. E estou cheio disso! Ainda quando nós quatro éramos amigos — eu, você, ele, Vítka, — você me escolheu como seu conselheiro. Você brigava com Piotr e vinha até mim, exigindo que eu explicasse o por quê de suas ações. Então vocês se casaram. E de novo começaram a brigar, e novamente você vinha até mim. Você até

---

<sup>26</sup> Winnetou, dos romances alemães de Karl May (1842-1912).

perguntou sobre como recuperá-lo mesmo tendo sido você quem o expulsou. E será possível que durante todos esses anos não entendeu que eu simplesmente a amo? Eu odeio essa casa! Eu odeio essa podridão e confusão! Quero explodir tudo e mandar tudo para o inferno! E explodirei!

ELENA. Então, quer dizer que você me amava?

MINUSSÍNSKI. Sim.

ELENA. E por que não disse?

MINUSSÍNSKI. Eu não sei. Você é gentil, e teria respondido com carinho. Poderia até mesmo se casar comigo, mas, continuaria amando Piotr. E pra quê diabos eu preciso de dor no...?

ELENA. Eu olho para ele e tenho alguns pressentimentos.

MINUSSÍNSKI. É fácil. Por exemplo, o sótão, desabar. Provavelmente foi para isso que nosso caro Piotr inventou esse casamento aqui. É uma personalidade suicida, autodestrutiva, mas não sairá da vida de mansinho, não. Ele fará isso com fogos-de-artifício!

ELENA. Você nunca gostou dele.

MINUSSÍNSKI. Eu nunca gostei de ninguém tanto quanto gostava dele! Talvez de você...e depois... Deixa pra lá...

*Ele sai.*

*Em primeiro plano, estão Macha e Sacha.*

MACHA. Estou cansada. Em poucos minutos você me esgotou com seu discurso! O que você quer?

SACHA. Pois eu sei! Tenho um pressentimento! Por que enganar a si mesmo? Você irá se arrepender depois por não ter me largado a tempo. Saia agora. Eu sei, as meninas como você gostam de homens como ele. Permita-se, liberte-se!

MACHA. Como é que é?

SACHA. E depois nos encontraremos. Dez anos passarão e nos encontraremos. Você ficará velha, feia, abandonada por ele e por mais dez como ele! E aí você me dará valor, mas será tarde demais! Acabou. Vou embora.

MACHA. Sacha! Você está fora de si! O que há com você? Mas que bobo, ah! Eu amo você!

SACHA. Você tá delirando.

VÓTKIN (*Aproximando-se deles*) Há vinte anos ou mais, quando você não estava no mundo, eu plantei ervilhas-de-cheiro. O aroma era fabuloso. Foi aí que me apaixonei pelas flores do campo! Eu ia para a floresta atrás delas.

MACHA. Flores do campo na floresta?

VÓTKIN. É claro. Na floresta, nas grandes clareiras, crescem as melhores flores do campo.

*Batida na porta.*

AZALKÁNOV. Vássienka, é você?

A VOZ. Sim, senhor!

AZALKÁNOV. Bem, vamos começar. Silêncio! Gostaria de pedir, por dez minutos, apenas dez minutos, todos naquele canto. Podem contar anedotas, jogar burimé<sup>27</sup>... Verão o que vai acontecer. Vão pra lá, eu lhes peço!

RANIÁIEVA. Não pode entrar!

DOWNES. Pode, *yes*, pode!

RANIÁIEVA. Estão me estuprando! Na verdade, já estupraram! E tenho testemunhas! Americano, seu canalha, aqui não é Chicago, meu bem! Ele veio pra cima, grudou em mim, mal consegui gritar! (*Para John.*) E aí? Vamos chamar a polícia ou o quê?

DOWNES. *No-no-no*. Não precisa.

RANIÁIEVA. Então casará comigo?

---

<sup>27</sup> “Burimê” – *bouts rimes*, em francês, “finais rimados”. Jogo onde é necessário encontrar palavras que rimam.



DOWNES. Casar.

NOIVA. Parabéns, mamãezinha!

AZALKÁNOV (*Selvagem.*). Sumam daqui, afinal!

*Todos correm para o canto.*

*Pausa.*

*(Ele vai para a porta, diz em voz alta.) Lembre-se, Vássienka, você tem dez minutos para fazer tudo!*

BLECAUTE

## SEGUNDO ATO

*Escuridão. Sussurro: "Em breve, ou quando?" ... Assustador... E, ao mesmo tempo em que toca a marcha de casamento de Mendelssohn, explode uma luz ofuscante. O sótão foi transformado. O enorme candelabro é suspenso e brilha em suas cem lâmpadas. Uma mesa comprida, cheia de comida e bebidas. Tecidos brilhantes cobrem a mesa, as paredes são cobertas com cortinas coloridas.*

*Todos ficam atordoados.*

AZALKÁNOV. *Stop, stop, stop!*

*A música silencia.*

VÁSSIENKA. O que há de errado?

AZALKÁNOV. Assim não dá, Vássienka! Que mané Mendelssohn, para o inferno com Mendelssohn! Isso já era! Troque a música!

VÁSSIENKA. *No problem! (Coloca outra música).*

*A música age hipnoticamente, gradualmente todos começam a dançar. Até mesmo Vótkin, em uma dança estranha.*

*A música pára abruptamente.*

AZALKÁNOV. Tudo bem? Como você está?

RANIÁIEVA. É uma pena, os outros não vêm.

AZALKÁNOV. Talvez, vamos deixar os outros irem. Começaremos no nosso círculo por enquanto. Apresento-lhe Vássienka. Vássienka, venha até aqui.

*Vássienka se aproxima. É um gradalhão acanhado.*

Quem era Vássienka há seis meses? Um capatazinho com ensino médio incompleto e dois anos na condicional, um estelionatário. Um *Neandertal*, um grosseirão, porém um garoto muito esperto! Convenhamos, é sempre bom ter à mão uma pessoa em cuja desonestidade podemos confiar plenamente. Eu o acolhi. É melhor ele trabalhar para mim, uma pessoa decente, do que para os delinquentes como ele, só que de marca maior. Obrigado, Vássienka! Tudo está exatamente como eu queria: Cafona, brega e pequeno-burguês. Champanhe, caviar, e é claro, *balik*<sup>28</sup>, claro!

ELENA. Além de noivo, você por acaso é o mestre de cerimônias? Será que pode deixar os outros falarem? Parabenizarem você e a noiva? Afinal, temos que seguir o protocolo.

RÓZOV. Caso ele exista. E se não existir?

RANIÁIEVA. Bem, John, parabeneze sua nova filha. Você está a poucos minutos de virar o sogro. Está entendendo? O sogro! Johnny! Tire a rolha do ouvido e parabeneze sua filha amada!

DOWNES. *My daughter? No-no-no!*

RANIÁIEVA. *No-no-no* que nada, é sim, sim, sim! Ou seja, *íés*. Então é isso. Filha! E você, genro! Se olharmos para trás, pela perspectiva do passado, a nossa vida era um lixo, como também todo o nosso querido país, mas apesar de tudo éramos felizes! Desejo que vocês vivam uma vida conjugal, de mãos dadas e com fé no futuro, educando seus filhos dentro dos princípios, para que não se envergonhem deles! Já que nós somos todos canalhas, vamos dar uma chance para os nossos filhos, vamos pelo menos criá-los como pessoas decentes! Bem, etc e etc.

---

<sup>28</sup> Salmão defumado

VÓTKIN. Estão faltando flores nessa mesa. Flores do campo, trunfo de ouros. Foram tantas as flores eu plantei na vida, mas as do campo são melhores.

NOIVA. Eu não entendi, estão nos parabenizando ou o quê?

MINUSSÍNSKI. Já parabenizaram. E aí, mãezona?

RANIÁEVA. Você que é o paizão! Pode beijar a noiva. Viva!<sup>29</sup> Até que enfim o dia feliz, já criei minha filha, beijem logo! E agora, quem cuidará de mim? Por que está me abandonando? Por acaso era muito ruim quando estávamos juntas? Beijem-se!

TODOS. Viva! Viva! Viva!

AZALKÁNOV. Caros amigos! Por que eu decidi celebrar meu casamento aqui neste sótão? Foi pelo seguinte: não importa quão bem sucedida minha vida era e ainda será, o melhor aconteceu aqui! Que caviar, *balik*, que champanhe, que nada! Agora vou servi-los com os frutos da juventude, frutos do conhecimento do bem e do mal! (*Corre para a porta, e se projeta por ela*) Quem foram os parasitas que comeram todas as cerejas? Quem, eu pergunto?

SACHA. Nossa, que susto! Fui eu, e daí?

MACHA. Não foi ele não! Ele nem se aproximou dali!

---

<sup>29</sup> Optou-se por traduzir por “viva!” em vez de “amargo!”. É costume russo dizer “amargo” na festa de casamento em vez de “pode beijar a noiva”, para exigir que os noivos se beijem, já que depois de beber vodka as pessoas precisam de algo doce com um beijo.

SACHA. Fique quieta!

*Pausa.*

AZALKÁNOV. E isso aí. É o que acontece. Você cultivava sua árvore, seu pequeno jardim de cerejeiras, e alguém vem e arranca todas as cerejas até a última... Tá certo...

VÓTKIN. Crescerão novas árvores. Quando pisoteavam minhas flores, no começo ficava muito chateado e depois pensei: Bem, vou plantar novas! Eu planto, e eles pisoteiam, eu planto de novo, e eles pisoteiam de novo! Por quase trinta anos, seguiram essas batalhas.

MINUSSÍNSKI. E quem ganhou, tio Vânia?

VÓTKIN. Deu empate.

RÓZOV. Não se abale, Pétia, por causa das cerejinhas. Tanto faz, logo você não terá nem seu jardim e nem a própria casa. Vocês não iam demolir mesmo?

AZALKÁNOV. Reconstruir! Aliás, tudo depende de mim. Quem possui os contatos com as autoridades? Quem organizou tudo isso? Meu Deus, quanto conhaque investi neles, quantas propinas dei!

ELENA. Você aprendeu a dar propinas, Azalkánov?

AZALKÁNOV. Ah, Lena, não foi a sério! O *business* russo é um jogo e ainda por cima um jogo duplo, pois imita o *business* ocidental, que também é um jogo. Tudo é um jogo! O que importa é quem conduz o jogo. Se eu, de repente, quiser, não haverá hotel algum

aqui. Eu restauraria a antiga casa e devolveria os antigos moradores. Desenharia as rachaduras decorativas e de cada uma delas despontará um arbustinho de cerejeira! E todos ficarão felizes! Tio Vânia, você ficará feliz?

VÓTKIN. O que poderia dizer? Eu já plantei três canteiros de flores perto da nova casa. Um desses canteiros, um cão já devorou, pelo visto era um cachorro louco e vegetariano. Bem, eu, claro, o pulverizei. A dona do cachorro me processou, ele, parece que era de uma raça rara e valia uma fortuna. Foi uma crueldade, disse. E estragar a beleza, não é uma crueldade?

MINUSSÍNSKI. Pétia, está brincando a respeito da casa, não é? Olhe, John está preocupado.

DOWNES. Hotel!

AZALKÁNOV. Hotel? Vai sonhando! Um hotel cinco estrelas no meio do lixão? Esperem sentados! As pessoas da minha querida cidade não têm nem onde morar e vocês querem um hotel! Uma ova!

DOWNES. Ova?

MINUSSÍNSKI. Ova! Bem, é o mesmo que *fuck you*.

DOWNES. *No-no-no!* Hotel!

MINUSSÍNSKI. Você, Pétia, me desculpe. O negócio é o seguinte: já que você tá agindo assim, então também vamos agir assim. Então, eu e Downes, vamos precisar excluir você da nossa sociedade.

AZALKÁNOV. E quem vai permitir? Quem é que tem os contatos com os donos da cidade? Eu é que tenho! Quem tem autoridade entre os chefões? Eu! E além disso, tenho o dinheiro também.

MINUSSÍNSKI. Dinheiro? Você não tem, querido. Eu, nas horas livres, providenciei uma revisão nos seus negócios. Seus créditos não têm fundo, sua conta bancária pode ser bloqueada a qualquer momento. E parece que já está. O carro não foi comprado no seu nome, o apartamento pertence à empresa. Você não tem nada.

RÓZOV. Seus canalhas! Lena, olha isso! E eles eram amigos! E agora um amigo acaba com o outro na frente de todos! E ele nem sequer ficou surpreso!

AZALKÁNOV. Isto é uma verdade verdadeira. Realmente não me sinto surpreso. Pois bem. Fazer o quê? O casamento continua!

NOIVA. Nada de casamento!

AZALKÁNOV. Por que, Zoinka? Eu estou ligado a você, palavra de honra... Eu até me apaixonei, é verdade sim. Não me deixe.

NOIVA. Não é Zoinka, é Elena! E pra quê eu preciso de você, um mulambento? Manipulador! Estelionatário!

RANIÁIEVA. É isso mesmo! Na América também não faltam estelionatários, não é, Johnnie? Mas lá eles enganam dentro da lei, e não de qualquer jeito!

AZALKÁNOV. Está bem, está bem, vocês me enganaram, por enquanto. Ainda vamos ver. O importante que é a diversão continua! (*para Minussínki.*) Fique com a noiva, não vamos desperdiçar o casamento! Tanto dinheiro investido!

NOIVA. Bem, eu não me oponho. Aliás, gostei dele desde o início. (*para Minussínski.*) Seu olhar é firme, decidido. Isso é bom. Penetra direto na alma.

AZALKÁNOV. Beije-a, tome-a. Viva! Você já está acostumado a ser o segundo!

*Pausa.*

MINUSSÍNSKI. E agora a pergunta é: quem é o canalha? Todos me olham como um mau caráter, mas quem é o verdadeiro mau caráter aqui? Ele sabe muito bem o que está insinuando. Ele quer dizer que eu tive relações com Elena após o divórcio deles! Primeiro, não houve relação alguma, e segundo, como você pode, Pétia, esculachar publicamente a mulher que amava? Hein?

RÓZOV. Traidores! São todos traidores! Deus, que mundo é esse! Traem a pátria! Traem sua juventude! Pétia! Jênia! Lena! Voltem a si mesmos! Lembrem-se de quem vocês são! Lembrem a nossa juventude!

MINUSSÍNSKI. E o que que tem ela? Nada além de ilusões. Um tédio. Pétia inventou que amava Lena. Eu e Vítia inventamos que temos ciúmes, mas aguentamos dignamente. Depois Lena e Pétia inventaram que eles precisavam se casar. E depois que precisavam se divorciar... Até agora não conseguimos ter paz. Vítia inventou que agora ele é defensor



da pátria e da juventude. Pétia inventou que ele era o construtor do futuro, uma personalidade enérgica. E a queridinha da Lena inventou que teve um eterno amor fatal.

RÓZOV. E você? O que você inventou? Hein?

MINUSSÍNSKI. Nada. A própria vida inventará tudo. E eis que ela inventou que eu sou o noivo. Isso jamais passaria pela minha cabeça! Viva os noivos!

NOIVA. Viva!

TODOS. Viva! Viva!

*Minussínki e Noiva se beijam.*

*De repente ficam com muita fome e se atiram à comida.*

*Em primeiro plano estão Sacha e Macha.*

SACHA. E aí? Por que você não vai até ele? Você não parou de olhar para ele!

MACHA. Me deixe em paz!... Como pudemos ver, ele não é nenhum milionário. E você não tem motivos para ficar com ciúmes.

SACHA. Mas, em compensação, agora ele é um mártir. As meninas adoram esse tipo. Você vai amá-lo ainda mais agora.

MACHA. Para amar mais, tem que primeiro amar. E eu não amava.

SACHA. Você tem certeza? Por que olhou para ele desse jeito?

MACHA. De que jeito? Apenas olhei. A pessoa está no centro das atenções, é o noivo, é para onde todos olham.

SACHA. Me pareceu que hoje eu também era uma espécie de noivo.

MACHA. É claro. Mas você está do lado. E ele está na frente. Olhar para você é um pouco desajeitado.

SACHA. E daí? Então vá até ele! Tenha presença de espírito, não se reprima! Já está indo? Ou eu me atiro do sótão!

MACHA. Você ficou louco? O que há com você?

SACHA. Eu não quero! Não consigo ver seu fingimento! Então!?! Vá até ele ou eu pulo!

MACHA. Você ... Você é esquizofrênico.

SACHA. Está claro! Tudo está claro!

*Ela corre para a porta. Macha grita. Ele pula. Todos correm para a porta.*

*Azalkánov e Rózov puxam Sacha pelas pernas. Em suas mãos, ele tem ramos do arbusto de cerejeira.*

MINUSSÍNSKI. *(sem se aproximar e nem sequer olhando naquela direção.)* E aí, amarelou? O que houve com ele? E quem é ele afinal?

SACHA. Eu queria! Eu apenas tropecei e sem querer agarrei-me ao arbusto! Me soltem! Seus sanguessugas!

AZALKÁNOV. *(para Rózov.)* Deixe ele ir.

RÓZOV. Ele pula de novo.

AZALKÁNOV. Não pula.

*Rózov solta Sacha e ele olha para todos com um olhar tresloucado.*

*De repente, ele grita, corre até a escada, sobe em direção ao telhado e desaparece.*

Não disse? Não é a nossa geração. Se eu decidisse, pularia.

MINUSSÍNSKI. Uma vez você já decidiu, mas não pulou. E esta palavra “geração” me deixa enjoado. Não existe geração alguma.

VÁSSIENKA. Está juntando gente lá fora. Dizem que foram convidados para o casamento.

RANIÁIEVA. Que nada. Nós já estamos terminando! Não há tempo para farrear, há muito a fazer! Temos que tirar o visto para os Estados Unidos, juntar dinheiro. *(Para*

*Downes.*) Deixa para o genro (*acena com a cabeça em direção a Minussínki.*), digo, para ele, a procuração geral, e nós vamos embora. Aqui não há nada pra nós, sem chance!

NOIVA. Eu também quero ir!

RANIÁIEVA. Sua hora vai chegar. E do que você vai viver lá? Você não tem formação nem profissão. Ou acha que o meu Djoni<sup>30</sup> vai te sustentar só pelos seus lindos olhos?

MINUSSÍNSKI. Digamos, que eu mesmo decida o destino de sua filha. Como um marido legítimo.

RANIÁIEVA. Você ainda não é assim tão legítimo!

MINUSSÍNSKI. Isso é rápido! Aqui estão as certidões de casamento, autênticas, com números e carimbos. (*Mostra.*) Só falta escrever os nomes.

RANIÁIEVA (*Respeitosamente.*) Zóika, agarre-se a ele, ele é um rapaz esperto!

MINUSSÍNSKI. (*Para Noiva.*) E aí? Qual nome devo inserir?

NOIVA. Qual? Tanto faz. Coloca aí Madonna!

MINUSSÍNSKI. Não é um pouco exagerado?

---

<sup>30</sup> Do russo “Джон” (“Djon”). Optou-se por traduzir Djoni, pois Raniáieva pronuncia mal o inglês.

NOIVA. Não é não, é um nome como qualquer outro. Já falei: Madonna!

MINUSSÍNSKI. E o patronímico?

RANIÁIEVA. Madonna Fiódorovna. Se bem que no exterior o patronímico não é usado. E o sobrenome emprestamos do padrasto. Como é o mesmo seu sobrenome? *Uat is iu neime?*

DOWNES. John.

RANIÁIEVA. Este é o nome, mas e o sobrenome?

DOWNES. *Family? Oh, my wife, my daughter!*

RANIÁIEVA. Quê *uaiif*? Nada de *uaiif*, esqueça! Você ainda não entendeu? Tentativa de estupro, no mínimo quinze anos de prisão ou a morte. A pena de morte para você é até melhor, sabe o que eles fazem com os estupradores na prisão? Também estupram. Por acaso você veio para a Rússia para ser estuprado na prisão por dez bandidões mulambentos?

DOWNES. *No-no-no!*

RANIÁIEVA. Então! Por Deus, isso nem na América se faz! Eu assisto seus filmes: tudo é feito sorrindo. O crânio dele tá partido em dois e ele segura as duas metades com as mãos e diz: parece que tive alguns pequenos problemas! E então: o-k! E a vida continua...

DOWNES. Obrigado.

RÓZOV. E se agora...! E se eu agora pegasse, pegasse agora e botasse fogo em tudo!

(*Pega os palitos de fósforo.*)

*Vássienka aparece e pega os palitos de fósforo.*

Quem é você? Um laçao? Ou é do povo? Se você é do povo, o que você fez consigo mesmo? Você tem um rosto bem russo, tem um olhar perspicaz e inteligente. Você devia ser um artesão, não um garçom! Para sua própria desgraça, você faz tudo para ter patrões! Dê-me uma bebida! E beba comigo!

VÁSSIENKA. Não bebo no trabalho.

RÓZOV. Esse não é o jeito russo! Trabalho é trabalho, mas beber, por que não beber? Tudo que é genial na Rússia ou foi criado na bebedeira ou na ressaca, tenho certeza. Ei seu *ianke-doodle!* Já viu a Catedral de São Basílio? Será possível criar um milagre desses com a cabeça sóbria? Pois é um *deliriums tremens* materializado.

DOWNES. *Russian drink very.*

MINUSSÍNSKI. Ele está dizendo: os russos bebem muito.

RÓZOV. E o que ele tem a ver com isso? É terceiro americano que encontro e todos vêm com os seus comentários! Não é isso, isso está errado, ou seja, significa que se não é como na América, então significa que é ruim. E nós concordamos felizes da vida: yes, yes, *zer chleikht!* Bem, olhe só! Imagine que eu chego na China e vejo que os chineses vivem como chineses. Provavelmente, eu não vou gostar de algo. Mas eu ficarei calado, e

qualquer russo no meu lugar ficaria! Mas esses aí sempre vêm com seus ensinamentos. E vão ensinar, escreva o que eu digo, e como vão! Hein? O que é isso?

*Ele ouve uma música.*

AZALKÁNOV. Ops, e assim acaba meu jardim das cerejeiras. Quebrei todos os galhos, idiota... Queria pegar com todo cuidado pela raiz e plantá-lo em outro lugar.

ELENA. Em um parque público ou em frente a sua própria vila?

AZALKÁNOV. Você não sabe de nada. Que ideia estragada...

ELENA. O que você queria? No final do casamento, explodir a casa ou promover um *strip-tease* geral?

AZALKÁNOV. E se na verdade eu quisesse, no meio da festa, me mandar? Me atirar daqui... Falo sério. Acredita?

ELENA. Não sei. Eu costumava saber quando acreditar em você e quando não. Agora estou confusa.

AZALKÁNOV. Eu quis mesmo. Mas agora é impossível. Em primeiro lugar, o casamento não é mais meu. E depois, esse garoto parodiou um suicídio, que ainda não aconteceu. Tudo terminou numa grande paródia...

ELENA. Eu vim para acabar definitivamente com meu amor por você. E nunca mais me lembrar, mas entendi que você é como um irmão para mim, e um irmão continua sendo um irmão em qualquer condição...Vá, estão te esperando.

AZALKÁNOV. Ninguém está me esperando.

ELENA. Aquela garota Macha está esperando por você, vá até ela.

*E a música continua tocando. Minussínski dança com Noiva, Downes com Raniáieva, Rózov se aproxima de Elena e a convida para dançar, Vótkin rodeia a mesa e cheirando garrafa por garrafa, faz caretas e dá de ombros.*

*Em primeiro plano, Azalkánov se aproxima de Macha.*

MACHA. Então o senhor não se lembra de mim?

AZALKÁNOV. Você morava nesta casa?

MACHA. Não. Estudei na escola 17.

AZALKÁNOV. E eu na 42,e muito antes que você.

MACHA. Não, não é isso. Tivemos um teatro na escola. Um bom teatro. Decidimos convidar um diretor. E aí veio o senhor.



AZALKÁNOV. Lembrei. Meu colega de faculdade trabalhou na sua escola e ele me indicou. Eu estava sem trabalho nenhum e completamente sem dinheiro. Então concordei. Mas um mês depois, cai nabebedeira e fui expulso.

MACHA. Mas eu lembro do senhor. Você era um péssimo diretor, isso estava na cara. Mas o senhor sabia falar de peças de teatro. Quer dizer, primeiro da peça, e depois, de tudo. Eu tinha apenas doze anos na época. O senhor nem olhava para mim, o senhor ficava de olho em uma menina mais velha. Uma loirinha, bochechuda, de olhos azuis e cílios longuíssimos, chamada Tânia, lembra?

AZALKÁNOV. Sim, é claro ... Não, eu não lembro.

MACHA. E eu morria de ciúmes. E pensava: será que nunca poderemos nos tornar íntimos, pois, mesmo quando eu crescer, o senhor já será um velho! Pelo menos era assim que eu sentia. Veja, para uma criança até quem tem trinta anos parece velho. E agora, eu o vejo aqui e percebo que o senhor não é nem um pouco velho. Agora entendo que o impossível é possível! Bem, digamos, pelo menos teoricamente.

AZALKÁNOV. Puxa, eu esqueci tudo, eis o trunfo de ouros! Absolutamente! Qual peça mesmo a gente ensaiava?

MACHA. Tchékhov. “O jardim das cerejeiras”.

AZALKÁNOV. Lembrei! Agora lembrei! É isso! Falei sobre o peça, mas pensava no meu pequeno jardim de cerejeiras. Você me ouvia admirada. E eu até pensei: chega de histórias! Já fui repórter de jornal, carregador, entregador, assalariado no Pacífico, coletava e secava algas artesanalmente, já fui guia, e finalmente ninguém por quatro anos e de repente achei um trabalho que me agrada! Sabe, eu sempre amei o teatro, e o teatro infantil é algo especial! Então decidi parar de beber, fazer reparos na casa e, aproveitando,

fazer exercícios para melhorar a saúde. Quando eu decidi isso, fiquei feliz. Foi um grande acontecimento. E eu quis comemorá-lo. E comemorei: caí na bebedeira por mais de uma semana... Mas agora não bebo mais. Jogo tênis três vezes por semana. Vamos fazer um teatro infantil, vamos? Eu serei o diretor, e você, quem você quiser ser.

MACHA. A propósito já estou me formando em Educação Cultural com especialização em direção de teatro popular, então, posso simplesmente ser sua assistente.

AZALKÁNOV. É claro que não vamos ganhar muita grana com isso. E nem precisamos. Só o suficiente para comer e se vestir. Para nós e nossos filhos. Um filho.

MACHA. Para um filho e uma filha.

AZALKÁNOV. Mas não tenho onde morar. Vão confiscar minha casa, onde a gente vai morar?

MACHA. Vamos alugar um cantinho. No final das contas, podemos até morar aqui. Afinal, o senhor já morou aqui.

AZALKÁNOV. Sim, morei. Eu que instalei a luz aqui. Podemos colocar água também. E não nos preocupar com nada. Apenas relaxar.

MACHA. Vamos relaxar, Pétia, vamos sim! E lembraremos que existe um céu acima de nossas cabeças!

AZALKÁNOV. Se você soubesse que estrelas podem ser vistas a noite deste sótão! Eu ficava horas observando. O mais importante é fazer aquilo que você quer! Não, melhor:

fazer o que faz de melhor. Um teatrinho infantil bem simples, sem pretensões, apenas para as crianças se sentirem bem. E pode ser que alguém goste do que fazemos! Pode ser que nós, por exemplo, sejamos convidados para uma turnê internacional, mas que ótimo! Ficaremos felizes por nossos pupilos!... Mas, acho que já falei demais...

MACHA. Fale, fale sim! Você precisa botar para fora ... Nem poderia imaginar que seria assim. Quero dizer, lá na escola. É como se você tivesse um sonho de viajar, digamos, para uma Nova Zelândia da vida, que sabe que isso nunca aconteceria, e de repente o carteiro traz uma carta, e acontece que nesta mesma Nova Zelândia você tem um parente que o convida a visitá-lo!

*A música vai se extinguindo, as danças pararam, na falta do que fazer, todos se reuniram em torno de Macha e Azalkánov, ouvindo e vendo o que eles falando enquanto os próprios nem percebem sua presença.*

AZALKÁNOV. Então, para você eu sou algo como a Nova Zelândia?

MACHA. É isso mesmo! Digo, o senhor entende em que sentido? Um sonho impossível que de repente se tornou realidade.

AZALKÁNOV. Não há nada pior do que sonhos que se tornam realidade. Foi um prazer conhecê-la.

MACHA. O que há com você, digo, com o senhor?

AZALKÁNOV. Esfrie a cabeça, garota. Você não tem mais dez anos de idade. Coloque a mão na consciência, o seu namorado, provavelmente está em casa agora cortando os pulsos na banheira.

MACHA. Mas, fazer o quê se não gosto dele? Eu o conheci ... Bem, é que ... Eu estudo as personagens. Como futura diretora, para mim, é uma necessidade profissional.

AZALKÁNOV. O que você precisa é dar à luz, diretora! Com esses quadris e esses seios, o negócio é ser mãe!

MACHA. Não tenho nada contra. Eu quero ter filhos, do senhor.

MINUSSÍNSKI. Aí, cansei, cansei disso! Estou até enjoado! Olhe para ele, John! O homem está falido, desonrado e sem moral nenhuma. Lá na sua terra, sua sociedade viraria as costas para um tipo desses, certo?

DOWNES. *No-no-no!*

MINUSSÍNSKI. E por que não-não-não?

DOWNES. *Help.*

MINUSSÍNSKI. Você quer dizer que na América costumam ajudar pessoas assim? Ah sim, o seu país é terra de caridade! Concordo. Mas, vão amá-lo? Amar? *Love?*

DOWNES. *No-no-no!*

MINUSSÍNSKI. Pois é! E aqui todo mundo corre para amá-lo! A ex-esposa quer voltar para ele! A Noiva não pára de espreitá-lo! Uma jovem quer lhe entregar sua virgindade!

Sou duas vezes mais inteligente que ele e três vezes mais talentoso! Sempre fui! Fui sim! Mesmo quando nós fazíamos aquele teatro idiota! E olha só, ele era o diretor, o ator principal e um grande conhecedor do teatro em geral, mesmo não sabendo absolutamente nada de teatro! Mas eu demorei para perceber isso! Eu acreditava nele! Eu com minha índole orgulhosa, por muito tempo, achava que todos não poderiam estar errados.

RÓZOV (*provoca Minussínski*). Guli-guli-guli!

MINUSSÍNSKI. Todos o consideravam um gênio, ele colheu todos os louros, mas no que ele era realmente bom? Tinha uma aparência significativa, nada mais!

RÓZOV. Guli-guli-guli!

MINUSSÍNSKI. Vou matá-lo, seu idiota! Você, um eterno ativista social! Sempre contente em arrumar as cadeiras, desde que seja por uma causa comum! E ele, parece piada, sempre diminuindo você, empurrando pra trás, para o fundo! Como se estivesse testando até onde você pode suportar!

RÓZOV. Eu posso suportar tudo, exceto traição! Lena, vamos embora! Ou você também...?

ELENA. Também o quê?

*Pausa.*

RANIÁIEVA. Que diabos, não estou entendendo, estamos em um casamento ou o quê? Beije!

NOIVA. Pare de berrar. Não vou beijá-lo. A boca dele fede.

RÓZOV. Meu Deus! Meu Deus!

*Pausa. Música tocando baixinho.*

VÓTKIN. Entre as flores também há diferentes tipos, trunfo de ouros! Veja, por exemplo, as rosas. Nunca gostei delas. Gordas e arrogantes. Diferente das *vassiliok*<sup>31</sup>. Humildes e frágeis. Eu seria um bom jardineiro se já não tivesse um emprego. Quantas flores não plantaria! (*Saca do bolso um pedaço de papel*) Até anotei para apresentar pra vocês os fatos. Como meus votos de casamento. No lugar das piadas de sempre e da vã sagacidade. Aqui pelo menos é instrutivo. Então, desde a infância até agora, são sessenta anos. Vinte um mil e novecentos dias. Sem feriados ou finais de semana. Para quê, se o trabalho é prazeroso? Multiplicando por oito horas de trabalho de cada dia útil dá 1 milhão 752 mil horas. Por hora eu planto, com a preparação do solo e assim por diante, 15 tulipas. Acontece que, durante a vida, eu poderia plantar 26 milhões e 280 mil tulipas. Consegue imaginar? Eu poderia abastecer com tulipas metade da população da França ou uma Bélgica, Países Baixos, Luxemburgo, Dinamarca e Holanda, juntas. E se eu plantasse dois hectares desses simples *vassilioks* usando mecanização, durante a vida eu poderia cobrir 3 milhões e 504 mil hectares!

RÓZOV. Tudo bem, tio Vânia. Nossos feitos serão perdidos, mas os sonhos permanecerão. Precisa ter fé. Sabe, como às vezes acontece... Tudo se resume a desolação e trevas... E não há nenhum motivo para se alegrar... E de repente, sabe se lá de onde, algo assim, sabe, entende... Um inexplicável instante de felicidade... Uma compreensão da existência... de repente... de cima... como uma suave voz dos céus... exatamente vinda de cima...

---

<sup>31</sup> Flores que crescem como erva daninhas

*Todos involuntariamente olham para cima. Quando da escotilha, de repente, Sacha despenca.*

SACHA. Olá, de novo! Durante seis meses eu estive procurando por um lugar secreto nesta cidade para amá-lo, transformá-lo em um lar, um refúgio e para trazer pra cá... E achei. E trouxe. Só que não! Aqui também há sanguessugas! E ainda armaram um casamento sanguessugístico de arromba, canalhas!

MACHA. Sacha, não tem graça.

SACHA. Agora vai ficar ainda mais sem graça! Olha aqui! (*Ele mostra uma caixa com uma trava.*) Eu e meus amigos preparamos isso para os outros, pois já faz tempo que está na hora...Mas isso não importa. O poder explosivo é suficiente para derrubar uma casa de tamanho médio. Até a fundação.

AZALKÁNOV. E depois? Nós vamos construir nosso mundo novo?

SACHA. Não existem mundos novos! Chega de teorias!

MINUSSÍNSKI. O menino está delirando.

RÓZOV. Mas veja o brilho no olhar!

SACHA. Vocês acham que estou brincando, idiotas? É só eu girar essa coisinha e já era! Estão duvidando?

RANIÁIEVA. Homens, dêem um cascudo nesse cabeça oca!

SACHA. Alto lá! E lá vamos nós!

*Gira a trava. Mas em vez de explosão, soa uma música. Os presentes imediatamente começam a sacudir os corpos numa dança. Sacha fica atônito. Vássienka se aproxima, tira a caixa de Sacha... A música se interrompe, mas a dança ainda continua por um tempo em completo silêncio.*

RANIÁIEVA. É disso que estou falando! Dançar e se divertir – como se deve fazer num casamento!

NOIVA. E quem está se casando?

RANIÁIEVA. Eu. Com Johnzinho. Johnzinho, vai, diga: ca-sa-men-to! Diga: ca-sa-men-to! Fala, e eu te dou um doce!

DOWNES. Vai se ferrar, tia! Isso não é uma mulher, mas um cruzador, ou melhor, um verdadeiro porta-aviões. Já estou mareado de você!

*Pausa.*

RANIÁIEVA. Mas o que é isso? Quem é ele? Hein?

MINUSSÍNSKI. Pétia, isso é coisa sua?



AZALKÁNOV. Não, não tenho miolos para isso. Ei, cara, quem é você?

"DOWNES". *Ai noi andersten.* É mole pra vocês, né, rapaziada, ficar enrolando. Acabou pra vocês, o vento levou, brindemos a isso!

AZALKÁNOV. Como é?

"DOWNES". Fecha a matraca!

VÁSSIENKA. Kólia, eles não estão ligados no nosso proceder. Valeu, camaradas, por sua ajuda, por sua iniciativa, pelo contato com os maiores, por pegar a grana, por fundar a empresa, bem feito! Valeu mesmo! É por isso que organizei o casamento para você, Pétia! (*Para Minussínki*) Queria dar um presente a você também, mas acontece que você já comeu do bolo. Está de bom tamanho para você. Estamos quites. E vamos reconstruir a casinha sem vocês. Só vai ter quarto de primeira. Um restaurante com *striptease*, cabines separadas com serviços femininos para clientes especiais. Podemos dar pra vocês cupons para uma visita gratuita uma vez por mês.

MINUSSÍNSKI. Ah, seu imprestável! Você! Um besouro rola-bosta!

*Ele avança em Vássienka. Downes o detém.*

VÁSSIENKA. O Senhor tolerou e também nós toleramos. Não é a toa que antigamente existiam “casas de tolerância”. Se as raparigas implorarem podemos empregar vocês (*Dirigindo-se a Macha e a Noiva. Passando perto da Noiva, ele agarra ela, ela o empurra, e ele, só para castigá-la, dá um tapa em seu rosto*). O que foi? Não gosta?

RANIÁIEVA. Homens! Genros malditos! Por que estão parados?

AZALKÁNOV. Pois é. Precisamos intervir. (*Ele se aproxima de Vássienka.*) Olha só, rapaz...

VÁSSIENKA. (*Torce-lhe o braço.*) Você bebeu? Comeu? Que mais você quer? Não atrapalha, saia da frente, titio! (*Empurra Azalkánov com força.*)

RANIÁIEVA. Ah, seu bastardo! Mas que tipo de tratamento é esse? As pessoas aqui estão numa festa, numa evento decente, num casamento, e ele fazendo arruaça! Não achou lugar melhor para você fazer isso? Você vai ver agora como minha mãozinha feminina vai arregaçar sua fuça, seu *pretzel* mal assado, sua bicicleta sem rodas, esquimó africano, seu ogro!

*Involuntariamente ele recua, tropeça e cai. Levanta de um pulo e saca a arma.*

VÁSSIENKA. Calma aí! Pega leve! Isso aqui não é um brinquedo, tia. Daqui sai bala de verdade, e tchauzinho! Você está entendendo?

*Pausa.*

VÓTKIN (*de repente começa a cantar melancolicamente*). E a primeira bala, a primeira bala, a primeira bala atingiu a perna do cavalo ... E a segunda bala, a segunda bala, a segunda bala me atingiu no coração.<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> *Любо, братцы, любо* – canção cossaca tradicional.

Em um coro masculino harmonioso Azálkanov, Minussínki, Rózov, Sacha, cantam o refrão:

Ei, a vida boa, ei, a vida boa,

É bom viver meus irmãos

Com o nosso capitão não nos falta diversão.

VÁSSIENKA. Como cantam! Cantam bem esses animais! Vou contratar vocês para o coro do restaurante! Pois somos da mesma tribo! Por que então não olhamos para a frente com otimismo nos olhos? (*Ele vira um copo de vodca.*) Kólia! Por que está quieto? Mostra classe para eles!

*"Downes" começa a cantar extremamente bem.*

*A esposa passará pelo luto,*

*E casará de novo,*

*Com o meu camarada, e esquecerá de mim*

*Só sentirei falta da minha liberdade*

*Das amplas pradarias,*

*Do meu sabre e do meu alazão!*

*O coro repete o refrão.*

VÁSSIENKA. Comecem a rezar! Calem a boca, senão vou matar vocês! Oh, se minha mãe pudesse me ver agora! Se o meu pai, um batedorzinho de carteiras e um vagabundo, pudesse me ver! Eles teriam visto como eu cresci! E agora vou ensinar vocês como se

vive! Não vou tolerar nem fedor nem sujeira! Vou acabar com essa velharia e colocar no lugar os arranha-céus espelhados e tudo vai brilhar! Vou forçar vocês a virarem gente, seus animais!

AZALKÁNOV. E se alguém já for gente?

VÁSSIENKA. Você é, por acaso? Não foi você que disse que queria sair todo bonitão desse casamento para outra vida, não foi? Amarelou? Mas eu posso! Mesmo na flor da idade, se tiver vontade, eu posso! Quer que eu tenha? Perguntei: quer que eu faça? Kólia, Kólia, eles não acreditam! Eles não se atrevem a acreditar em mim, bastardos! Sentido! Todos olhando para cá! Aqui tem munição de guerra! Vou mostrar! *(Ele dispara no lustre, as lâmpadas explodem, os fragmentos voam.)* E agora ...

ELENA. Não precisa!

VÁSSIENKA. Obrigado, gentil senhora. Você parece com minha mãe, embora eu nunca a tenha conhecido! Obrigado! Com suas palavras, quem sabe eu vou para o céu? Se alguém tem pena de mim, então porque Deus não teria? Ele é pior do que as pessoas? Adeus, camaradas! Que palavra era essa, “camarada”? Quando todos éramos camaradas! Às vezes, bem asqueirosos, para dizer a verdade! Mas havia conceito! Adeus, camaradas!

*Disparo. Mas Vássienka permanece em pé. Simultaneamente com o tiro, a música volta a tocar. De repente, tudo começa a desmoronar: vigas, pilares, tábuas, ardósia. Mas as pessoas ficam ilesas.*

*Blecaute.*

*Escuridão total.*

*Começam a aparecer luzes fracas ... intensificam essas luzes e clareia tudo.*

*Aparece Azálkanov, está procurando algo.*

*Aparece Elena.*

ELENA. Olá.

AZALKÁNOV. Olá.

ELENA. A casa foi derrubada mesmo.

AZALKÁNOV. Queriam reconstruir, mas perceberam que tudo estava podre por dentro. Não havia sentido em reconstruir.

ELENA. O que você está procurando?

AZALKÁNOV. O arbusto. O arbustinho de cerejeiras. Pelo menos uma parte da raiz. Se achar, vou para o interior ver minha tia e vou plantar essa raiz. Crescerá uma árvore.

ELENA. E daí?

AZALKÁNOV. Cultivarei um jardim de cerejeiras.

ELENA. Para quê?

AZALKÁNOV. Para que hajam cerejas.

ELENA. Eu estive aqui há uma semana.

AZALKÁNOV. Por quê?

ELENA. Também procurava o arbusto.

AZALKÁNOV. E então, encontrou?

ELENA. Encontrei

AZALKÁNOV. Onde ele está?

ELENA. Queimei.

AZALKÁNOV. Por quê? Não diga, você está brincando. Que piada sem graça.

*Começa a revirar o lixo.*

ELENA. Eu queimei, estou dizendo, queimei, não adianta, não procure!

*Azalkánov não dá ouvidos e continua a procurar.*

*Elena se junta a ele e começa a ajudá-lo.*

### 3 PERCURSO CRÍTICO

#### 3.1 DRAMATURGIA RUSSO-SOVIÉTICA

##### 3.1.1 A dramaturgia realista socialista e o *Homo Sovieticus*

Em primeiro lugar, para entendermos como Slapóvski chegou a este resultado, é preciso voltar no tempo e compreender tudo o que veio antes.

A “dramaturgia do período stalinista” ocorre sob a longa liderança de Josef Stálin (1878-1953) na União Soviética (1922-1953), um dos períodos mais assustadores para os artistas russos até então. Em 1934, no Primeiro Congresso dos Escritores Soviéticos, “o Governo aboliu todas as associações de escritores proletários ou não, e criou uma nova e única União de Escritores, visando estabelecer um controle mais efetivo e rigoroso” (ANDRADE, 1997. p.50) e o realismo socialista foi oficialmente implantado “como o sistema de representação exclusivo da literatura soviética” (SMORODINSKAYA; EVANS-ROMAINE; GOSCILO, 2013. p.575, tradução nossa). Esse sistema teve suas bases “lançadas por Górkí”, porém “o pensamento político-estético de Górkí foi bastante deturpado.” (PEIXOTO, 1986, p.227) Logo o realismo socialista seria também estendido às outras artes, tornando-se o único método legítimo de criação artística no país” O realismo socialista previa a criação de obras de elevado valor artístico, onde ficasse evidente a luta heroica do proletariado mundial, bem como a grandeza da vitória do socialismo, ou seja, era esperado que os artistas refletissem a grande sabedoria e heroísmo do Partido Comunista.”<sup>33</sup> A partir de então, o conteúdo seria prioridade em detrimento da forma, o que resultaria em obras literárias pouco eficazes e, ao mesmo tempo, distantes dos padrões de excelência artística presentes na literatura russa desde Púchkin”.

No realismo socialista, as narrativas, além de se situarem em um “eterno presente” (KABANOVA, 2011, p.14), tratavam de temas cotidianos, mas que teriam que obrigatoriamente possuir um final feliz para exaltar as ideologias do Partido, a vitória do comunismo e do trabalho e a consciência do novo *homo sovieticus*, positivismo este que, segundo alguns críticos, opunha o realismo socialista ao negativismo do realismo burguês (ANDRADE, 2010, p.160) A pesquisadora Daria Kabanova (2011, p.2), em sua tese *Sites of memory: soviet myths in post-soviet culture*, explicita a ideia do romance realista

---

<sup>33</sup> Apud. “Il primo Congresso degli scrittori sovietici” in LO GATTO, ETTORRE. *Storia della letteratura russa contemporanea*. Milano, Nuova Accademia, 1958, p. 538. In ANDRADE, Homero Freitas de. “A literatura que Stálin proibiu” In Revista de Estudos Orientais, n.1, p.33-53, março, 1997. p.50

socialista como um simulacro da realidade. Este simulacro agia em prol do desejo pelo “fim da história” e pela chegada do Comunismo.<sup>34</sup> A realidade ditada pelo Partido não correspondia à realidade de fato e muitas dessas obras realistas socialistas não passavam de enormes simulacros para em uma “engenharia de almas” forjar a mentalidade proletária, havendo um paradoxo nesses romances, uma lacuna de tempo criada entre presente e futuro, exatamente a lacuna que esse gênero buscava encobrir e que não fazia chegar a lugar algum (KABANOVA, 2011, p.9). O experimentalismo e as artes de vanguarda estariam proibidos na URSS a partir de 1929, voltando à tona somente a partir da segunda metade dos anos 1960, durante o processo de desestalinização.

O realismo socialista, de certa forma, seguia a tradição do realismo russo do século XIX, o “realismo crítico”, que pretendia ser “um espelho fiel e objetivo da vida”<sup>35</sup>; porém havia importantes diferenças: o propósito primordial do realismo socialista era “a construção do socialismo e de uma sociedade sem classes”<sup>36</sup> e esperava-se um final feliz e otimista e heróis positivos. Os heróis das narrativas realistas socialistas eram jovens, atléticos, proletários, camponeses, engenheiros, inventores, cientistas, trabalhadores.

Durante o período stalinista, ideias leninistas foram contrariadas. Lênin (apud. PEIXOTO, 1986, p.226-227) defendia a liberdade de pesquisa com responsabilidade e dizia que:

todo artista e toda pessoa que se considere um artista, tem direito de criar livremente, de acordo com o seu ideal, sem depender de qualquer fato estranho, (...) somos comunistas, não devemos ficar de braços cruzados, dar livre curso ao caos. Devemos orientar esse processo e influir sobre seus resultados.<sup>37</sup>

Por um longo período, de 1904, ano da morte de Tchékhev, até 1940, quando Vladimir Nemirovitch-Dántchenko encenou *As três irmãs*, não houve montagens expressivas das peças tchekhovianas (WORRAL, 1990) Desde a morte de Maiakóvski até a morte de Stálin, existiram poucas encenações significativas das peças do “poeta da revolução”. As peças de Maiakóvski voltariam a estar em cartaz de modo significativo apenas em meados dos anos 1950. De acordo com Peixoto (1986, p.226)

(...) o mais expressivo para o teatro soviético moderno foi a volta de Maiakóvski ao cartaz, através de uma das companhias mais significativas do

---

<sup>34</sup> KABANOVA, Daria Sergueievna. *Sites of Memory: Soviet Myths in Post-Soviet Culture*. 2011.253f. Tese (Doutorado em Filosofia e Literatura Comparada). Universidade de Illinois, Estados Unidos.p.2

<sup>35</sup> “Socialist Realism” Cf. <https://www.britannica.com/art/Socialist-Realism> Acesso em: 12 de dezembro de 2021

<sup>36</sup> Idem.

<sup>37</sup> PEIXOTO, Fernando. *Maiakóvski – Vida e Obra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986. p. 226-227



país: o Teatro de Sátira de Moscou, dirigido por Valentim Plutchek. As três peças foram encenadas em ordem inversa: em 1953, ano de morte de Stálin, *Os banhos*; em 1955, *O percevejo*; em 1957, *Mistério-Bufo*. (...) Com as peças de Maiakóvski o Teatro de Sátira criou as bases de uma renovação do teatro soviético, que parece marcar o momento artístico atual, depois do terrível período do culto à personalidade. Há uma esperança no teatro soviético de hoje: ela nasce justamente da revalorização de Meyerhold e Maiakóvski

Foi durante a introdução desse período de “culto à personalidade” que “memórias, reminiscências, biografias entravam (...) na crista da onda e faziam parte da estratégia propagandística do Partido” (ANDRADE, 1997, p.49), estratégia esta que tinha como uma das finalidades atenuar a reação da opinião pública após o suicídio de Maiakóvski, em abril de 1930. Nessa mesma época, Mikhail Bulgákov fora admitido como diretor artístico do TAM. Essa admissão foi resultante de um telefonema pessoal de Stálin que, por sua vez, fora ocasionado pela famosa carta em que Bulgákov condenava o Comitê Central de Repertórios, em 1930. Para Bulgákov, o Comitê Central de Repertórios, órgão responsável por censurar a dramaturgia do período era aquele “(...) que forma (...) hilotas, economistas e aterrorizados ‘obsequiadores’. É ele que mata a ideia criadora. Ele vem destruindo a dramaturgia soviética e acabará por aniquilá-la” (ibidem, p.42). O cargo de Bulgákov no TAM, possivelmente, também foi um modo de atenuar a reação da opinião pública após o suicídio de Maiakóvski.

Desde a Revolução de Outubro até a implantação do realismo socialista, a literatura era “uma espécie de romantismo revolucionário” e caracterizava-se em primeiro lugar por salientar e exaltar todos os fatos de 1917 e seus desdobramentos, com inspiração direta na história contemporânea. A visão apresentada, no entanto, era uma visão um tanto idealizada. Um dos órgãos responsáveis pela produção desse “romantismo revolucionário” e pelo desejo de se abolir o passado era a Proletkult (Пролеткульт), que, conforme vemos em Andrade (1997, p.34), era uma:

organização fundada pelo revolucionário marxista A. A. Bogdánov e pelos críticos A. Lunatchárski e V.I. Poliánski, antes ainda da Revolução de 1917. Agrupava escritores e artistas ditos proletários e promovia espetáculos, debates, além de editar um grande número de jornais e revistas. Tinha como proposta dirigir o *front* cultural revolucionário, pretensão essa condenada por Lênin. Opunha-se às vanguardas literárias e artísticas russas e perdurou até 1932.

Mesmo com a “ânsia avassaladora de destruição de todas as ligações com o passado” era necessário manter a “verdadeira identidade cultural” do homem russo para que ele não se transformasse “pura e simplesmente num clone da espécie *homo*

*sovieticus*” (ANDRADE, 1997, p.36) Nesse mesmo período, surgiram os *popúttchiki* (“companheiros de viagem”), assim denominados por Trótski, cujo objetivo era diminuir o poder da Proletkult através da literatura não-militante e de obras que conseguiam funcionar como modelos artísticos para as novas gerações, e recuperar o antigo padrão de excelência atingido pela literatura russa. Os *popúttchiki* eram aqueles que demonstravam por meio de suas obras a simpatia pelas questões do proletariado e, além disso, proximidade ideológica com os ideais da Revolução de Outubro.

Em relação ao teatro, a Proletkult pretendia “substituir as ‘velhas obras burguesas’ por ‘espetáculos de massa’ e, para isso, contava com o apoio de vários outros grupos de esquerda.” (CAVALIERE, 2009, p.268) Ao mesmo tempo em que lutava por um teatro de agitação e propaganda, a Proletkult tinha a intenção de encontrar novas formas de conteúdo revolucionário e com isso, seus caminhos se cruzaram inevitavelmente com os da vanguarda.”<sup>38</sup>

Em 1924, Stálin firmava-se no poder, enquanto Trótski, um grande defensor dos escritores *popúttchiki*, já estava caindo em desgraça, tendo sido expulso do Partido em 1927. Pouco tempo depois, em 1928, surgiria a RAPP (*Rússkaia Associátsa Proletárskikh Pissátelei* – Associação dos Escritores Proletários Russos), um grupo de extrema esquerda, anti-cosmopolita e que apresentava total hostilidade aos chamados “companheiros de viagem” (OLIVEIRA, 2017, p.266). A RAPP duraria até 1932 e regulamentaria a literatura de um modo mais incisivo. O crítico Leopold Averbakh, porta-voz do grupo, execrava tudo o que havia sido produzido de literatura até então, desde os grupos literários como os *popúttchiki* e até os desdobramentos das vanguardas do começo do século (ANDRADE, 2010, p.158) Muitos *popúttchiki* aderiram à RAPP, inclusive o próprio Maiakóvski, outros tantos silenciaram ou foram silenciados. Novos e tenebrosos tempos estavam se aproximando para os artistas soviéticos e fazer literatura, conforme Andrade (1997, p.36) “tornava-se um negócio cada vez mais difícil para o escritor que pretendesse sobreviver isoladamente, livre do domínio das corporações de artistas proletários”. Em 1929, o Primeiro Plano Quinquenal poria fim à NEP e houve o início da coletivização e da liquidação dos *kulaki* (termo pejorativo para camponês rico). Foi neste ano que as campanhas deflagradas pelos escritores proletários contra os *popúttchiki* tiveram o seu ápice.

---

<sup>38</sup> Ibidem.

Resumindo a literatura existente pós-Revolução, verifica-se uma primeira fase, de 1917 a 1927, quando a literatura russo-soviética em formação fora incitada a despertar as massas para a Revolução e uma segunda fase, de 1928 a 1934, quando prioriza-se a temática da formação do novo homem, isto é, *homo sovieticus*. A partir de 1934, com a criação do realismo socialista, uma terceira fase se iniciava, exaltando a superioridade da estrutura social soviética. E para que esta exaltação fosse possível havia que se enxergar as coisas através dos olhos do Partido e, por meio da arte, constatar a realidade socialista que vinha sendo criada.

Em seguida, a partir de 1935, uma fase de violenta repressão começa para as artes soviéticas e passa-se “a confiar apenas na intelectualidade soviética que ocupava determinados postos administrativos, em cujas fileiras se encontravam não poucos burocratas, amantes de uma vida sossegada e simplesmente homens pouco cultos.” (PEIXOTO, 1986, p.229, grifos do autor). Em 1936, são instituídos os “processos de Moscou”, isto é, os processos:

que durante mais de dois anos mergulhariam a URSS no terror desenfreado e culminariam com o início do grande expurgo em 1938. O objetivo era varrer da face da URSS os elementos perniciosos à construção da sociedade do “socialismo real” e eliminar a mais leve oposição ao poder de Stálin”. (ANDRADE, 1997, p.51)

Ao longo dos anos, houve muitas mudanças em relação à censura na URSS. Com a morte de Stálin, ascensão de Nikita Krushev ao poder e denúncia dos crimes de Stálin em 1956 no XX Congresso do Partido Comunista da União Soviética, houve um afrouxamento na censura conhecido como “degelo” que veremos no capítulo a seguir. De 1964 a 1979, Brejnev, um reacionário e simpatizante das políticas stalinistas, pesa a mão novamente na censura. E entre 1980 e 1985, a invasão russa ao Afeganistão provoca nova crise nos recursos soviéticos, algo que culmina no liberalismo econômico e crises internas no Partido<sup>39</sup> e, conseqüentemente, no começo do fim” da URSS. O romance *Como o aço foi temperado*, (1932-1934) de Nikolai Ostrovski, é um destaque da literatura realista socialista do período stalinista. Os destaques da dramaturgia ficam por conta da famosa trilogia de Nikolai Pagodin (1900-1962), cujo personagem principal era Lênin: *Homem*

---

<sup>39</sup>“The strange enforcement of Socialist Realism: Soviet Theatre 1917-1960 [Excerpt] <https://museumstudiesabroad.org/strange-enforcement-socialist-realism-soviet-theatre-1917-1960-excerpt/> Acesso em: 15 de dezembro de 2021.

com uma arma (*Человек с ружьём*, 1937); *Os sinos do Kremlin* (*Кремлёвские куранты*, 1940); e *O terceiro: patético* (*Третья патетическая*, 1958) e também suas outras peças *O tempo* (1929), *Impertinência* (1930) e *Meu amigo* (1932); e da dramaturgia de Alekséi Arbusov (1908-1986), cujas peças mais famosas são *A longa estrada* (*Дальняя дорога*, 1935) e *Tânia* (*Таня*, 1939).

### 3.1.2 Os anos 1970 e 1980: Vampílov, a “Nova Onda”, estagnação e reabertura

Conforme o esquema de Norris Houghton, a dramaturgia dos anos 1970 e 1980 é classificada como a “dramaturgia do período pós-Stálin”. Em destaque, estão as quatro principais peças de Aleksandr Vampílov (1937-1972): *Despedida em junho* (1966), *O filho mais velho* (1967), *A caçada ao pato* (1970) e *No verão passado em Chulimsk* (1972) e a “dramaturgia do período da *perestroika*/final da URSS”, representada pela “dramaturgia da Nova Onda” (dramaturgos “pós-Vampilov”).

Em relação à dramaturgia do período, o crítico teatral Bóris Liubmov (KOLODOTCHKA, 2010, p.4, tradução nossa) escreveu para a revista *Teatr* em 1984 que a dramaturgia da “Nova Onda” era a “dramaturgia do intervalo”, pois “foi ela que retratou um grupo de pessoas de uma geração intermediária que não ama ninguém, nem acredita em nada”. Os dramaturgos da “Nova Onda” eram discípulos diretos de Viktor Rozov (1913-2004), Alekséi Arbusov (1908-1986), Aleksandr Volodin (1919-2001) e Vampílov. (ibidem, p.49), e, conforme citado na introdução desta pesquisa, pertencem também à “Nova Onda” autores como: Liudmila Petrushévskaja (1938-), Viktor Slávkin (1935-2014), Alekséi Kazántsev (1906-2002), e Vladímir Arro (1932-), Liudmila Razomovskaia (1946). Esses dramaturgos dão continuidade às tradições do drama sociopsicológico, e, além disso, apontam para um caráter inovador da dramaturgia (BAGDASARYAN, 2006, p.57)

A literatura soviética da década de 1970, de modo geral, pode ser descrita por duas principais características, indicadas por Shneidman (1979, p.11), a saber: de um lado, a disparidade entre a teoria literária e a prática e, do outro, o fato de a teoria ter deixado de ser guia do escritor no que diz respeito à escolha do tema e meios artísticos utilizados em sua própria arte. Um traço básico que diferencia o realismo socialista das outras literaturas

pré-revolucionárias e ocidentais é o *partiinnost* (“espírito do Partido”). Na era pós-Stálin, o *partiinnost* se manteve, porém de forma modificada. Os escritores passaram a tratar de assuntos mais variados e utilizar mais técnicas artísticas, embora nesse período um dos poucos requisitos para a arte soviética aceitos por todos os teóricos soviéticos fosse o de que uma obra de literatura não reverberasse como antissoviética e que não questionasse de modo algum os fundamentos políticos e ideológicos da ordem estabelecida.

Uma parcela da literatura dos anos 1960 e 1970 se tornou controversa, pois a maior parte dela não estava de acordo com os requisitos do *partiinnost*. Na Rússia pós-guerra e pós-Stálin, os escritores soviéticos se dividiram em dois grandes grupos: um deles descrevia a vida soviética no campo; o outro, se ocupava de diferentes aspectos da vida na cidade. Da “prosa de aldeia” faziam parte os seguintes escritores: Fedor Abramov (1920-1983), Vasili Belov (1932-2012), Viktor Astafiev (1924-2001) e Vasili Shukshin (1929-1974). As obras da “prosa de aldeia” descreviam

(...) a vida difícil da aldeia russa do pós-guerra e o caráter do camponês russo que preservou suas elevadas qualidades morais e pureza interior, apesar de todas as dificuldades. (...) Estas obras muitas vezes justapõem o campo à cidade, sendo esta considerada uma intrusa que perturba a vida natural da aldeia e o curso normal de desenvolvimento. É evidente que a ‘prosa da aldeia’ questiona os próprios fundamentos da sociedade soviética e o principal curso de seu desenvolvimento, que se identifica com a urbanização e o progresso tecnológico. (SHNEIDMAN, 1979, p.16, tradução nossa).

A literatura russa pós-Stálin, nos anos 1970 e 1980, de modo geral, se encontrou órfã das diretrizes claramente definidas das décadas anteriores e isso fez com que um novo leque de possibilidades estéticas fosse aberto e que o próprio conceito do que era realismo socialista fosse questionado. Se muitos dos textos produzidos na primeira década revolucionária estavam “diretamente ligados aos eventos da Rússia Soviética e possuíam “manejo brilhante da ambiguidade, da montagem, do fragmentário e do caleidoscópio” (GOMIDE, 2017, p.8), a maioria dos textos produzidos na década pós queda da URSS (caso de *Meu pequeno jardim das cerejeiras* e *O jubileu*, de 1993 e outras peças citadas por Autant-Mathieu em seu artigo), apesar de possuírem esse “manejo brilhante”, à primeira vista, não pareciam fazer referência direta aos eventos relacionados à queda da URSS. Por exemplo, em *O jubileu*, de Sorókin, o discurso do diretor da Fábrica de Tchékhov Proteínas certamente fora inspirado pelo discurso de renúncia à presidência da URSS proferido por Mikhail Gorbachev em 1991, porém esta referência é feita de

forma subliminar, visto que o autor, além de não citar o líder soviético, insere frases semelhantes às de Gorbachev em um discurso de comemoração e não de renúncia.

Se no passado, os escritores do realismo socialista geralmente usavam suas obras para fornecerem as soluções para os problemas apresentados, os tempos atuais dos anos 1970 e 1980 não exigiam que o autor declarasse algum posicionamento definido. Assim, essa nova interpretação do que seriam os pré-requisitos do realismo socialista tornou possível incluir dentro do cânone uma série de obras atuais da literatura que careciam de um herói positivo ou de uma mensagem positiva. Surge então na literatura o tema da vida familiar cotidiana na cidade soviética, conhecido por *byt*. Já que um herói positivo não era mais exigência estética, o *byt* retratava constantemente casos extraconjugais, infidelidade e decadência moral da família e da sociedade. Entre os autores que escreviam sob o tema do *byt* temos: Iuri Trifonov (1925-1981), Serguei Krutilin (1921-1990), Irina Velembovskaia (1922-1990) e Daniil Granin (1919-2017). Nas obras desses autores podemos observar:

os aspectos negativos da vida cotidiana. Infidelidade, divórcio, lares desfeitos, filhos abandonados e permissividade são a regra e não a exceção (...). A maior parte das personagens é antitética e está preocupada apenas com seu próprio bem-estar. (...) O que é surpreendente, no entanto, é que entre as ervas daninhas são encontradas pessoas de várias esferas sociais, trabalhadores simples e importantes acadêmicos, escritores e pintores, bem como dignitários do partido. (SHNEIDMAN. 1979, p.25, tradução nossa)

Nos anos 1970 a “dramaturgia da Nova Onda” (dramaturgos “pós-Vampilov”) e o medo da censura andavam lado a lado. Essa foi uma época de estagnação após breve abertura nos anos 1960, quando a censura voltou a se intensificar sob o governo de Brejnev. Tal censura fazia com que muitos diretores de teatro e também dramaturgos utilizassem os clássicos como uma espécie de escudo de proteção contra possíveis ataques aos seus trabalhos. Em “Russian Theatre in the 20th Century”, Norris Houghton (1973, p.9, tradução nossa) opina que não houve a presença de grandes nomes anteriores da dramaturgia nos anos 1970:

Em 1970, como escrevi recentemente (...), as figuras que dominaram o palco soviético foram Gueorgui Tovstonogov em Leningrado, Iuri Liubimov, Anatóli Éfros, Oleg Iefremov e Oleg Tabakov em Moscou - todos diretores ou atores-diretores, deve-se notar. Eles e seu trabalho foram notícia nos anos 70, e não Stanislávski, Meyerhold, Tchékhov, Górkki.)

O período conhecido como “estagnação” (*Period Zastoia* - Период Застоя) se dá durante o governo de Brejnev (1964-1982), de Iuri Andropov (1982-1984) e de Konstantin Tchernenko (1984-1985) até o derradeiro período soviético liderado por

Mikhail Gorbachev (1985-1991), com sua *perestroika*<sup>40</sup> e sua *glasnost*<sup>41</sup>, uma época em que, apesar da apatia política, bem como da defasagem tecnológica, em geral, as condições de vida da população melhoraram, sobretudo no que diz respeito aos bens de consumo duráveis (carros, eletrodomésticos, etc.) (OLIVEIRA, 2017, p.271). Sob Gorbachev, além da *perestroika* e da *glasnost*, foram adotadas as políticas da *uskoreniie*<sup>42</sup> e *demokratizatsiia*<sup>43</sup>, mas mesmo todas essas políticas não foram suficientes para impedir o colapso da União Soviética em 1991. Esse contexto social perturbou o “*modus operandi* estabelecido pelo governo” no qual o “estado apoiava a cultura, e, as artes e a literatura, por sua vez, promoviam os objetivos políticos e ideológicos do partido” (SHNEIDMAN, 1995, p.6), fazendo emergir um novo tipo de herói na literatura, especialmente na dramaturgia de Aleksandr Vampílov, herói este que não se enquadra nem na classificação de ‘herói positivo’, nem na de ‘herói negativo’. Ou seja, trata-se de uma personagem que tem evidente noção daquilo que significa uma ‘vida digna’, mas não consegue vivê-la (KOLODOTCHKA, 2020, p.6). O surgimento desse novo tipo de herói também foi consequência do “degelo” pós-Stálin que resultou em certo relaxamento dos controles literários. Ou seja, vários escritores começaram a lidar em suas obras com problemas controversos a partir disso, muitas vezes, inclusive, oferecendo soluções inaceitáveis para a nova liderança soviética.

Após esse “relaxamento”, novas pressões surgiram por parte do governo soviético, que desejava agilizar o desenvolvimento da literatura de modo a criar obras artísticas em conformidade com os objetivos atuais do estado soviético.

Assim, a produção literária dos anos 1970 é fortemente marcada pela seguinte polarização: de um lado, a literatura publicada oficialmente por cidadãos soviéticos na URSS, e, por outro, a chamada literatura “dissidente”, que era publicada tanto na União Soviética quanto no Ocidente.

Outros nomes importantes da literatura soviética dos anos 1970 que podem ser citados são: Chinguiz Aitmatov (1928-2008), Iuri Bondariev (1924-2020), Vassily Bykov (1924-2003), Andrei Bitov (1937-2018), Valentin Rasputin (1937-2015), Serguei

---

<sup>40</sup> *Perestroika* (*перестройка*) – “reconstrução”, período em que a liberalização do comércio exterior foi permitida, extinguiu-se o limite de fabricação de produtos, a importação foi autorizada, entre outras importantes mudanças econômicas.

<sup>41</sup> *Glasnost* (*гласность*) – “transparência”, política que tinha como meta a transparência do governo e abertura para diálogo. Havia também o objetivo de conceder maior liberdade de expressão ao povo e aos meios de comunicação.

<sup>42</sup> *Uskoreniie* (*ускорение*) – “aceleração”, um dos slogans anunciados por Gorbachev, em 1985.

<sup>43</sup> *Demokratizatsiia* (*демократизация*) – “democratização”, outro slogan anunciado por Gorbachev, em 1987.

Zalyguin (1913-2000). Aitmatov, Rasputin e Bondariev ganharam o Soviet State Prize de 1977 pelas respectivas obras: *O navio branco* (*Белый пароход*, 1970), *Viva e lembre-se* (*Живи и помни*, 1974), e *Beira-mar* (*Берег*, 1975).

Em *Soviet Literature in the 1970s*, N. N. Shneidman (1979) selecionou autores que representam diferentes tendências da literatura soviética dos anos 1970. De acordo com ele, há imensas divergências no período. Por exemplo, Zalyguin trata principalmente da investigação do passado revolucionário do jovem Estado soviético, enquanto Bykov e Bondariev dão foco ao tema da guerra. Já autores como Aitmatov lidam com problemas de significado universal em um cenário quirguiz; por outro lado, o escritor Trifonov se encarrega de retratar a vida cotidiana (mais precisamente o *byt*) da intelectualidade urbana, enquanto as histórias de Rasputin dão foco ao camponês siberiano e seu destino.

Tratando agora com mais ênfase de Aleksandr Vampílov, recorde-se que este teve sua vida interrompida prematuramente, pouco antes de completar 35 anos. Durante a pescaria com um amigo, no lago Baikal, o barco em que estavam virou e Vampílov, mesmo sendo um excelente nadador, não conseguiu chegar até a margem do lago, tendo sofrido um ataque cardíaco e se afogado. Este dado é importante e não podemos deixar de aludir a ele, pois, em virtude de sua morte prematura, o teatro soviético perdeu um de seus mais talentosos dramaturgos — consideremos que em um espaço de tempo muito curto, tendo começado a publicar apenas em 1964, ele ganhou vasto reconhecimento como figura principal da nova geração de soviéticos e “Muitos defendem que seria preciso voltar à década de 1920 para encontrar um dramaturgo de igual estatura” (VAMPILOV, 2013, p.xi, tradução nossa).

Na dramaturgia de Vampílov, a personagem principal costuma ser um homem de meia-idade que sente mal estar moral, insatisfação com seu modo de vida e “fadiga precoce”.<sup>44</sup> Por ser uma dramaturgia tão potente e que inspirou diretamente o escritor de *Meu pequeno jardim das cerejeiras*, levando até ele também uma série de elementos tchekhovianos, e, além disso, por não se encontrar traduzida para o português, acreditamos ser importante falarmos um pouco mais detalhadamente sobre suas principais obras. É o que faremos a seguir em *Despedida em junho*, comédia em dois atos, Vampílov retrata o conflito de gerações colocando no centro o estudante de biologia Nikolai

---

“Dramaturgia de la primeira mitad del siglo XX. Dramaturgia y teatro de principios del siglo XX.” <https://dantesrestoran.ru/es/technology/dramaturgiya-pervoi-poloviny-20-veka-dramaturgiya-i-teatr-nachala-xx.html> Acesso em: 13 de janeiro de 2022.



Kolessov que se apaixona por Tânia. Kolessov conhece Tânia em um ponto de ônibus, e então a convida para o casamento de um amigo, que aconteceria na moradia estudantil. Durante o “casamento”, Repnikov aparece no momento em que cerimônia já está interrompida devido ao alvoroço causado por Gricha, um dos convidados que anuncia seu amor por Macha, a noiva. É o ponto de partida desta história (que, como é possível verificar, tem pontos de contato com a peça traduzida nesta tese), que vai para lugares inimagináveis, passando por brigas, expulsão da universidade, jovens atirando com um rifle em uma ave (obviamente uma inspiração na gaivota tchekhoviana) e, por fim, chegando a um final aberto e da mesma maneira que começou: com Kolessov tentando se reaproximar de Tânia, no ponto de ônibus.

Já em sua peça seguinte, intitulada *O filho mais velho*, comédia em dois atos, nos deparamos com o estudante de medicina Busiguin e o vendedor Semion (apelidado de Silva), que perdem o último trem para a cidade e se abrigam na casa do músico Sarafanov. Busiguin se apresenta a Vássia, filho mais novo de Sarafanov, como sendo seu irmão mais velho. Logo, Busiguin acaba se apaixonando por Nina, filha de Sarafanov. Nina é noiva de Kudimov, piloto de avião com quem partirá em breve para Sacalina. Vássia está apaixonado por Makarska, uma vizinha muito mais velha do que ele e, portanto, pensa em fugir de casa. Nina estabelece uma relação de irmãos com Busiguin, porém há interesse mútuo entre os dois. Busiguin tenta ir embora algumas vezes da casa, porém sempre acaba ficando um pouco mais. A peça termina com Kudimov sendo expulso por Nina após ele ter levado Sarafanov a admitir perante todos que saiu da orquestra sinfônica e agora só toca em bailes e funerais. Nina repreende Busiguin e este acaba revelando que não é seu irmão legítimo e está apaixonado por ela. Apesar de toda confusão, no final da peça, há uma reconciliação entre a família e Busiguin; mesmo não sendo legítimo, é considerado filho de Sarafanov. A peça, assim como *Despedida em junho*, termina da mesma forma que começou, com Busiguin se dando conta de que está atrasado para pegar o trem de volta para a cidade.

Já em 1970, surge *A caçada ao pato*, penúltima e mais complexa peça de Vampílov, em três atos. Em uma cidade provinciana, Zilov é acordado com um telefonema, atende, porém ninguém responde. Olha pela janela, está chovendo lá fora. Bebe cerveja direto da garrafa, então o telefone toca novamente, e novamente há silêncio do outro lado da linha. Zilov convida o garçom Dima para uma caçada. Zilov quer se lembrar do que ocorreu no dia anterior, do escândalo que provocou no café “Não se esqueça de mim” (também nome da flor “miosótis”), e quem o esbofeteou no rosto.

Quando desliga o telefone, alguém bate à porta. Um garoto entra carregando uma coroa de flores com homenagens à Zilov. Zilov se irrita com a piada de mau gosto. Senta-se no sofá e começa a imaginar como seria se morresse. Então, seis memórias dos últimos dias vêm à sua mente. Na primeira memória, no café “Não se esqueça de mim”, ele e seu amigo Saiapin almoçam com o chefe Kuchak para comemorar a aquisição do novo apartamento de Zilov. Haverá uma festa de inauguração do novo apartamento. Zilov é obrigado a convidar Vera, sua amante. Na festa, Galina, esposa de Zilov, sonha que tudo entre eles volte a ser como era antes. Zilov, apesar de ser apaixonado por caçar, ainda não conseguiu abater nenhuma presa. Na segunda memória, Zilov e Saiapin precisam apresentar um novo projeto de modernização no trabalho e tiram cara ou coroa para saber se devem apresentá-lo. Zilov lê uma carta de seu pai, que mora em outra cidade e está doente, mas fica indiferente a isso, pois está saindo de férias para caçar patos. Irina aparece acidentalmente na sala de Zilov e Zilov começa um romance com ela. Na terceira lembrança, Galina não consegue dormir. Zilov só volta pra casa de manhã e mente para ela dizendo que por conta de uma viagem inesperada de trabalho chegou tarde em casa. Galina, descobrindo a mentira de Zilov, diz não suportar mais tudo isso e revela que fez um aborto. Zilov se irrita por não ter sido consultado a respeito. Após mais algumas memórias, a última memória nos apresenta Zilov bebendo no café “Não se esqueça de mim”, à espera de amigos para comemorar sua saída de férias e a caçada ao pato, porém quando os amigos chegam, Zilov está muito bêbado e começa a dizer besteiras a eles. No final de tudo, todos o deixam sozinho, ele ofende Dima, que o acerta no rosto, cai embaixo da mesa e apaga. Depois de um tempo, Kuchak e Saiapin voltam e o levam para casa. Relembrando tudo, Zilov concebe a ideia de suicídio. Escreve um bilhete, carrega a arma, tira os sapatos. O telefone toca, Kuchak e Saiapin partem em direção à Zilov e lhe retiram a arma. Após os dois irem embora, Zilov anda com a arma pelo quarto, ri, chora e pouco tempo depois liga para Dima convidando-o para uma caçada. Para Zilov, a “caçada ao pato simboliza tanto o isolamento que ele sente quanto o sonho de um mundo idealizado que é tão inatingível quanto os patos nos quais ele é incapaz de atirar”<sup>45</sup>

A última peça de Vampílov, escrita em 1972, ano de sua morte, é a peça em quatro atos, *No verão passado em Chulimsk*. Nela temos uma personagem feminina como protagonista. Valentina, uma jovem de 18 anos que se apaixona por Shamanov, um

---

<sup>45</sup> “Dramaturgia de la primeira mitad del siglo XX. Dramaturgia y teatro de principios del siglo XX.” <https://dantesrestoran.ru/es/technology/dramaturgiya-pervoi-poloviny-20-veka-dramaturgiya-i-teatr-nachala-xx.html> Acesso em: 13 de janeiro de 2022.

inspetor de polícia de 30 anos de idade. A peça retrata as 24 horas decisivas da vida da tímida Valentina, que trabalha em um café local, e que, ao contrário das outras garotas da sua idade, decide permanecer na cidadezinha. Quando Valentina se declara a Shamanov, este a rejeita severamente. Apenas algum tempo depois, ele percebe que é apaixonado por Valentina. Escreve um bilhete para ela, porém este acaba caindo nas mãos de Kashkina, sua amante que mora próximo ao café. Enquanto isso, Valentina, desiludida e decepcionada, aceita sair com Pachka, filho do gerente do café. Quando Valentina volta para casa de manhã e encontra o bilhete de Shamanov, já é tarde demais. Obrigada a dizer ao pai furioso com quem esteve na noite passada, não cita nem o nome de Pachka nem o de Shamanov, mas sim o de Mechetkin, um contador de 40 anos de idade que o pai aprova como seu futuro marido. A cerca de madeira no jardim em frente ao café que Valentina insiste em consertar a todo o momento serve como metáfora central da peça, ou seja:

(...) A maioria dos habitantes tem preguiça ou é desleixada para dar a volta. Em vez disso, eles derrubam a cerca para cortar caminho pelo jardim. Pacientemente e com dignidade silenciosa, Valentina restaura a cerca cada vez que isso acontece. Quando Shamanov pergunta a ela por que ela continua consertando, ela apenas responde: “para torná-la inteira”. Para Valentina, esse ato se torna um símbolo de sua fé em um mundo idealizado onde a mudança para melhor ainda é possível<sup>46</sup>

Os finais circulares de Vampílov — isto é, com a peça terminando da mesma maneira que começou — nos evocam o traço tchekhoviano dos “finais abertos”, muito presentes em suas peças maiores. Também há situações semelhantes entre as peças de Vampílov e Tchekhov: o duelo que não ocorreu entre Gricha e Bukin em *Despedida em Junho* ecoa o duelo entre Tuzenbach e Solioni de *As três irmãs*; o amor não correspondido de Valentina em *No verão passado em Chulimsk* que nos remete a Nina, de *A gaivota*; e em quase todas as peças de Vampílov há armas tchekhovianas que nunca disparam Mas, apesar de sua inspiração em grandes nomes da dramaturgia, como Tchekhov e das pressões do realismo socialista vigente, Vampílov mantém seu estilo próprio preservando suas próprias características e maneira de enxergar o mundo, em suas peças. Ou seja:

não há heróis da classe trabalhadora ou kolkosianos, não há viúvas, veteranos ou órfãos deixados pela guerra ou revolução. Também estão ausentes os enredos simplistas e os finais otimistas que lançam um véu de previsibilidade monótona sobre muito do que se passava por dramaturgia no teatro soviético. [...] Vampilov ambientava suas peças em cidades provincianas sem nome, e

---

<sup>46</sup> Idem.

nelas lidava com universalidades tais que tocam os seres humanos em todos os lugares. Em nenhuma peça ele nos confronta com aquela “russianidade” especial que tornou tantas peças soviéticas inacessíveis a forasteiros<sup>47</sup>

As obras vampilovianas não podem ser encenadas como as peças de Tchékhev ou de Gógol, mestres que o inspiraram. Este foi um dos motivos dos fracassos de algumas encenações da dramaturgia de Vampilov, quando os diretores quiseram encenar suas peças da maneira que Stanislávski encenou Tchékhev. A chave para Vampilov parece ainda não ter sido encontrada pelos diretores teatrais.

Após a estagnação dos anos 1970, um novo processo de reabertura cultural surgiu na Rússia pós-soviética, nos anos 1980, mais especificamente em 1985 quando Gorbachev iniciou sua série de reformas que, como citado no início desse capítulo, fizeram a União Soviética caminhar para seu fim. Diante do colapso da URSS, o escritor passou a ser não apenas mais um “produtor de ideologia”, mas sim um “competidor lutando em um ambiente de livre mercado.” (SHNEIDMAN, 1995, p.118)

Apesar de ter se concentrado na ficção em detrimento da poesia e da dramaturgia, em *Russian Literature: 1988-1994*, Shneidman, nos oferece uma boa visão panorâmica do final dos anos 1980 e começo dos anos 1990 na Rússia, produzindo uma potente síntese dos desenvolvimentos que efetuaram mudanças radicais no corpo da literatura russa contemporânea. Nesse período, temas metafísicos, religiosos e existenciais proliferam em detrimento de questões sociais e psicológicas convencionais. Segundo Terras (1997, p.77-78, tradução nossa):

Shneidman observa uma tendência geral de ignorar o enredo e a estrutura direta em prol de subtramas, ensaios digressivos, mudanças de perspectiva e modo narrativo, visão multidimensional e outros dispositivos discordantes. Surrealismo, realidade turva, “realismo duro” (lidar com o hediondo e o pervertido) e linguagem violenta e obscena são comuns. Uma convenção popular é a antiutópica, muitas vezes na forma de realismo socialista ao contrário. (...) Muita atenção é dada ao chamado pós-modernismo.

Em *Russian Literature: 1988-1994*, N.N. Shneidman, trata dos autores da velha guarda, os da geração intermediária – nascidos no final dos anos 1930 e anos 1940 –, e os novos escritores da Perestroika – surgidos após Gorbachev chegar ao poder. O autor

---

<sup>47</sup> “Dramaturgia de la primeira mitad del siglo XX. Dramaturgia y teatro de principios del siglo XX.” <https://dantesrestoran.ru/es/technology/dramaturgiya-pervoi-poloviny-20-veka-dramaturgiya-i-teatr-nachala-xx.html> Acesso em: 13 de janeiro de 2022.

divide os escritores da Perestroika em três grupos: aqueles que ainda escreviam no estilo do realismo socialista convencional, os que combinam o estilo realista socialista com técnicas modernas de narrativa e os pós-modernistas. Vamos aqui mencionar rapidamente os novos escritores da Perestroika. No primeiro grupo, estão aqueles que ainda escreviam no estilo do realismo socialista, autores como: Serguei Kaledin (1949-), Leonid Gabishev (1952-), Oleg Ermakov (1961-), Aleksandr Terekhov (1966-) e Marina Palei (1955-). Serguei Kaledin, por exemplo, apresenta ao leitor soviético um novo elenco de personagens e tipos: párias sociais, abandonados e alcoólatras. Leonid Gabishev, introduz o leitor ao mundo dos jovens criminosos, Marina Palei adere ao não julgamento, não posicionamento e não moralização, o que evoca a maneira tchekhoviana de tratar as personagens. No segundo grupo, estão os “eccléticos”, que combinam o estilo realista socialista com técnicas modernas de narrativa, autores como Mark Kharitonov (1937-), Viacheslav Pietsukh (1946-), Aleksandr Kabakov (1943-2020), Tatiana Tolstaia (1951-) e Viktor Pelevin (1962-). E finalmente, o mais importante para o nosso trabalho, Slapóvski também é considerado por Shneidman (1995, p.170, tradução nssa) como pertencente a este grupo:

Entre outros escritores que combinam retratos realistas com técnicas narrativas experimentais, vale a pena mencionar [...] Aleksei Slapóvski. [...] Slapóvski é um prolífico escritor capaz de utilizar vários gêneros e estilos. O herói de seu romance *Pervoe vtoroe prishestvie (O Primeiro Segundo Advento, 1993)* é um Messias contemporâneo que acredita em seu chamado. Em *Pyl'naia zima (Um dia nebuloso de inverno; 1993)*, o narrador relata a história de estranho acidente que ele inventa em sua mente enquanto espera por um ônibus. A versatilidade de Slapóvski é muitas vezes recompensadora, mas também pode obscurecer sua individualidade criativa.

Os autores classificados por Shneidman como pós-modernistas são: Viktor Erofeev (1947-), Evgenii Popov (1946-), Vladimir Sorókin (1955-), Valeriia Narbikova (1958-) e Nina Sadur (1950-). Vladímir Sorókin é um artista gráfico de profissão, e, um pouco à maneira de Tchekhov, tem a literatura como seu segundo amor. A prosa de Sorókin, ainda de acordo com Shneidman, é peculiar e altamente excêntrica, o autor é “um mestre de vários estilos, movendo-se livremente da língua literária russa do século XIX para a linguagem da ‘prosa da aldeia’, o romance de construção soviético, a literatura *byt* ou *Pravda*” (SHNEIDMAN, 1995, p.185).

As narrativas de Sorókin, Erofeev e Narbikova descrevem cenas de sexo explícito e misturam livremente discurso elevado com linguagem obscena, uma novidade na literatura até então. Nina Sadur, em suas histórias, usa uma narrativa que explora o subconsciente e o surrealismo e aborda o lado mais sombrio da natureza humana, assunto que anteriormente não obteve tanta atenção na literatura oficial soviética. Essa literatura que retrata os “lados obscuros da vida russa” é conhecida como *chernukha* (чернуха).

Por fim, os autores do pós-modernismo, buscando desconstruir as narrativas realistas socialistas que possuíam linguagem simples, concreta, sucinta, livre de abstrações e um tom neutro utilizam muitos procedimentos narrativos e seus modos de escrever são muito diferentes de autor para autor. Em geral, a prosa dos pós-modernistas é considerada por Shneidman como fluida e, muitas vezes, ambígua e difícil de classificar, pois eles evitam o didatismo direto.

Com a abolição da censura em 1990, muitas obras antes proibidas na Rússia foram publicadas. Em 1991, a URSS teve seu fim e a literatura, que antes era um “assunto de Estado”, passou a ser um “negócio privado”. O gosto literário do público voltou-se para a literatura de massa, narrativas facilmente digeríveis, bem diferentes das “batalhas ideológicas” travadas pelos escritores do século XIX e ao longo do século XX soviético. Quem ditava agora sobre o que o escritor iria versar em suas obras era o mercado, não mais as restrições ideológicas e políticas editoriais.

## **3.2 DRAMATURGIA RUSSA CONTEMPORÂNEA: DEPOIS DOS FINS**

### **3.2.1 Reescrituras de Tchékhov**

Seguindo nosso esquema, nesse capítulo abordaremos ainda um pouco da “dramaturgia do período da *perestroika*/final da URSS” através das “reescrituras tchekhovianas”. Segundo a pesquisadora Anna Aleksandrovna Cherbakova (2006, p.4, tradução nossa), “há duas principais tendências na dramaturgia pós-perestroika: a derrubada revolucionária dos textos clássicos ou a tentativa de repensá-los”. Certamente, as reescrituras tchekhovianas são tentativas de repensar os textos clássicos de Anton Tchékhov, ainda que, em alguns casos, como em *Bratia Tch*, (*Irmão Tch*, 2010), de Elena Gremina, haja uma tentativa de “vulgarizar o gênio”

Gremina está pouco interessada no eco de certas situações biográficas nas obras, ao invés disso, procura vulgarizar o gênio, que é derrubado de seu pedestal e apresentado na vida cotidiana, na companhia de seus irmãos alcoólatras, em um universo cheio de ciúme e sordidez patológica (AUTANT-MATHIEU, ANO, p.47)

Como citado anteriormente, entre os anos de 1904 até 1940, não houve montagens expressivas das peças de Tchekhov. Porém, no mesmo período, a dramaturgia tchekhoviana continuava sendo encenada em larga escala tanto na Europa Ocidental, como nos EUA. Nick Worrall (1990, p.1) em “Stanislavsky’s Production of Chekhov’s Three Sister’s”, aposta que um dos grandes motivos para esse hiato tchekhoviano nos palcos russos durante os primeiros quarenta anos do século XX deve-se ao grande impacto causado pela Revolução Russa, que disseminou na Rússia a noção do “universo a-trágico onde o ser humano poderia intervir expressivamente em seu próprio destino”. O fato de as peças tchekhovianas estarem cada vez mais presentes nos palcos europeus e americanos e cada vez mais ausentes dos palcos russos é reflexo também do interesse dos primeiros pelas “ideologias do pessimismo” e da disseminação de uma ideologia otimista na Rússia soviética. Pelo que podemos perceber, no dito *homo sovieticus* ativo, atlético, trabalhador e heroico não cabiam passivos, contemplativos e indolentes tios Vânia, Ivánovs, Machas, Irinas, Liubas, Ninas e Trepliovs. Talvez atéoubessem enérgicos Lopákhins no *homo sovieticus*, mas passivas Liubas, não.

Após a encenação de *As três irmãs* por Nemirovitch-Dantchenko em 1940, importantes montagens das peças tchekhovianas foram realizadas internacionalmente, como por exemplo: *O jardim das cerejeiras*, do italiano Giorgio Strehler, em 1974; *A gaivota*, de Andre Gregory, em Nova York, em 1975, e no Brasil, a revolucionária montagem de *As três irmãs*, pelo Teatro Oficina, em 1972 e mais recentemente, *As três irmãs*, 1998, e *Gaivota, tema para um conto curto*, 2007, por Enrique Diaz.

Na Rússia, alguns destaques são: *As três irmãs*, de Gueórgui Tovstonógov (1965); *As três irmãs* (1967) e *O jardim das cerejeiras* (1975), ambas de Anatóli Éfros; *As três irmãs* (1989), *A gaivota* (1993), e *O jardim das cerejeiras* (1995), dirigidas por Iuri Liubmov.

O Teatr.doc de Mikhail Ugárov (1956-2018), parte do movimento denominado “Novo Drama”, que abordaremos no próximo capítulo, e outros teatros e festivais como

o Zolotáia Máška<sup>48</sup>, o Liubmovka<sup>49</sup> e o Festival Novo Drama<sup>50</sup> continuaram sendo campo fértil para as reescrituras das peças tchekhovianas, bem como para outras inovações no campo dramaturgico e teatral como um todo. Podemos dizer que o “Novo Drama” surgiu como movimento através do Festival Novo Drama. O nome do festival é uma referência à tendência dramaturgica associada a Tchekhov, Ibsen, Strindberg, Hauptmann e outros no final do século XIX.

Sobre as peças de Tchekhov, o diretor Kirill Serébrennikov (1969-) declarou que “as produções de Tchekhov devem refletir as pessoas de hoje em dia e não uma distante Rússia que já está perdida”. (AUTANT-MATHIEU, 2021, p.33) Para muitos dramaturgos e diretores russos contemporâneos:

A obra de Tchekhov, sua representação do mundo, a maneira como sua arte se fundamenta no absurdo, na ironia, na zombaria e na rejeição às formas passadas de escrita, constituem um meta-drama único, um “texto de textos”, um ponto de partida, um modelo definidor de parâmetros e um objeto de estudo, de imitação e de rivalidade. (AUTANT-MATHIEU, 2021, p.33, tradução nossa)

Então, se na época de Tovstonógov e de Éfros, montar Tchekhov com certas inovações era uma saída para driblar a censura soviética, para Mikhail Ugárov, Eduard Boiakov, Ielena Gremina e outros, voltar a Tchekhov e manipulá-lo dramaturgicamente, de diversas maneiras, era uma forma de fugir das convenções teatrais já marcadas do século XX.

Assim como Stanislávski procurava novas formas para fugir das convenções teatrais então vigentes, na virada do século XX para o XXI, os artistas teatrais russos dos anos de 1980 em diante também declararam guerra contra todas as convenções (HANUKAY; WEYGANDT, 2019) e expressaram toda essa pulsão por renovação e criatividade em diversas reescrituras tchekhovianas no período de 1980-2010, recorte cronológico presente no artigo “Rewriting Chekhov in Russia Today – Questioning a Fragmented Society and Finding New Aesthetic Reference Points”, de Marie-Christine

---

<sup>48</sup> Zolotáia Máška (Máscara de Ouro) é um Prêmio Nacional de Teatro criado em 1993 para produções em todos os gêneros de arte teatral: teatro, opera, balé, dança moderna, opereta, musical e teatro de marionetes. O Zolotáia Máška também é um festival de artes cênicas, totalmente russo, que ocorre em Moscou na primavera de cada ano, nele apresentam-se as performances mais significativas de toda a Rússia. Disponível em: <http://m.eng.goldenmask.ru> Acesso em: 13 de janeiro de 2020.

<sup>49</sup> Festival anual de jovens dramaturgos, realizado em Moscou todo mês de setembro, desde 1991. Disponível em: <https://thetheatretimes.com/moscows-2018-liubmovka-festival-new-trends-old-problems/> Acesso em: 12 de março de 2020.

<sup>50</sup> Instituído em 2001 por Eduard Boiakov (1964-) e Ielena Gremina (1956-2018).



Autant-Mathieu<sup>51</sup>. Tal recorte começa com obras do final do período soviético que compõem o movimento *antiestablishment* da “Nova Onda” e termina com os textos pós-modernistas e pós-soviéticos. Neste artigo, a autora elenca as seguintes peças russas contemporâneas que fazem parte dessas reescrituras da dramaturgia tchekhoviana:

1. *Tri diévuchki v golubom* (*As três moças de azul*), de Liudmila Petruchevskáia (1980);
2. *Obruch* (*Jogo de Argolas*), de Viktor Slávkin (1982);
3. *Polonez Oguínskogo* (*A Polonesa de Oguinski*), de Nikolai Koliada (1993);
4. *Moi vichnióvy sádik* (*Meu pequeno jardim das cerejeiras*), de Alekséi Slapóvski (1993);
5. *Tri sestry i diádiá Vânia* (*As três irmãs e tio Vânia*), de Marina Gavrilova (1993);
6. *Iubilei* (*O jubileu*), de Vladímír Sorókin (1993);
7. *Vichnióvyi sad prodan?* (*O jardim das cerejeiras foi vendido?*), de Nina Iskrenko (1993);
8. *Sakhalínskaia jená* (*A esposa de Sacalina*), de Elena Gremina (1996);
9. *Pospeli vichni v sadu u diadi Vani* (*Cerejas maduras no jardim do tio Vânia*), de Vladímír Zabaluiev e Alekséi Zenzinov (1999);
10. *Frantsuzskie strastina pod moskovnoi datche* (*Paixões francesas em uma datcha próxima a Moscou*), de Liudmila Razumóvskaja (1999);
11. *Tchaika* (*A gaivota*), de Boris Akunin (2000);
12. *Miórtvye uchi ili Noveichaia istoriia tualetnoi bumágui* (*Orelhas mortas ou a mais recente história do papel higiênico*), de Oleg Bogaiev (2000);
13. *Firsiada: Smiert' Firsa; Apokalipsis ot Firsa* (*Firsiada: A morte de Firs; O apocalipse de Firs*), de Vadim Levanov (1997 e 2000);
14. *Rússkoie variéni* (*Geléia russa*), de Liudmila Ulítskaia (2003);
15. *Tchaika A.P. Tchekhova* (*A gaivota de A.P. Tchékhov*), de Konstatin Kostenko (2004);
16. *Bratia Tch.* (*Irmãos Tch.*), de Ielena Gremina (2010).<sup>52</sup>

Podemos observar que o ano de 1993 foi extremamente produtivo para as releituras dramáticas de Tchékhov, pois só neste *corpus* temos cinco peças produzidas nesse ano: *O jubileu*, de Vladímír Sorókin; *Meu pequeno jardim das cerejeiras*, de Alekséi Slapóvski; *Três irmãs e Tio Vânia*, de Marina Gavrilova; *O jardim das cerejeiras foi vendido*, de Nina Iskriénko; e *A esposa de Sacalina*, de Ielena Gremina. Se no *corpus* de Autant-Mathieu, *O jardim das cerejeiras* parece ser a peça mais reescrita, para M. L.

---

<sup>51</sup> O artigo de Marie-Christine foi publicado no livro *Adapting Chekhov – The Text and its Mutations*, obra oriunda do workshop “Anton Pavlovich Chekhov: Poetics, Hermeneutics, Thematics”, organizado por J. Douglas Clayton, em 2004, na Universidade de Ottawa, no Canadá, e do seminário “Generative Chekhov”, organizado por Karen Bamford, da Universidade de Mount Allison, também no Canadá, em 2010, por ocasião dos 150 anos do nascimento de Tchékhov.

<sup>52</sup> Idem, *ibidem*

Kalúguina (2021, p.355-356) em “Чеховская Россия как архетип в современной русской литературе” (*A Rússia tchekhoviana como um arquétipo para a literatura russa contemporânea*), a peça que com mais frequência atrai a atenção dos autores modernos é *A gaivota*. Podemos notar também que no *corpus* de Autant-Mathieu há um hiato nas reescrituras, de 1982 até 1993.

Marie-Christine Autant-Mathieu distribui as 16 peças em quatro grandes paradigmas. São eles:

A) a referência deformada da era soviética e do passado russo (*As três moças de azul* – Liudmila Petruchévskaja; *Jogo de argolas* – Victor Slávkin);

B) inversão carnavalesca... (*A polonesa de Oguński* – Nikolai Koliadá), e o uso de Tchékhov como um parâmetro para medir o presente (*Meu pequeno jardim das cerejeiras* – Alekséi Slapóvski; *Três irmãs e Tio Vânia* – Marina Gavrílova; *Paixões francesas em uma datcha perto de Moscou* – Liudmila Razumóvskaja);

C) desconstrução (*O jubileu* – Vladímir Sorókin; *A gaivota de A. P. Tchékhov* – Konstantin Kostiénko), para transformar as personagens tchekhovianas em avatares da cultura popular pós-moderna (*Orelhas mortas, ou a mais recente história do papel higiênico* – Oleg Bogáiev; *O jardim das cerejeiras foi vendido?* – Nina Iskriénko) e borrar a linha divisória entre autor e obra (*Irmãos Tch.* e *A esposa de Sacalina* – Ielena Gremina);

D) sequências (*A gaivota* – Boris Akúnin; *O jardim das cerejeiras: A morte de Firs e O apocalipse de Firs*, de Vadim Levanov; *Cerejas maduras no jardim do Tio Vânia* – Vladimir Zabalúiev e Aleksei Zenzínov; *Geléia Russa* – Liudmila Ulítskaia)

Alguns dos dramaturgos contemporâneos que revisaram a dramaturgia tchekhoviana, privilegiaram mais a experimentação com a linguagem e procedimentos vários com o texto (caso de *O jubileu*, de Vladímir Sorókin), enquanto outros, buscaram em Tchékhov um parâmetro para medir historicamente a Rússia (caso de *Meu pequeno jardim das cerejeiras*, de Alekséi Slapóvski). Em *Meu pequeno jardim das cerejeiras*, o tipo de experimentação está mais voltado a utilizar as peças tchekhovianas como parâmetro histórico do século XX, sendo a dramaturgia tchekhoviana um ponto de partida para as narrativas levando em consideração o passado soviético recente e não um pano de fundo de experimentos linguísticos mais radicais.

Este panorama dos ecos tchekhovianos na dramaturgia russa contemporânea nos faz verificar que tanto os diretores que pretendiam rever as leituras stanislavskianas de Tchékhov como os dramaturgos contemporâneos que buscavam, através de Tchékhov, a quebra das convenções teatrais firmadas no século XX estavam fazendo aquilo que o

próprio mestre de Taganrog bem compreendeu: que “o escritor apenas modela um vaso artístico, e não importa se ele contém vinho ou porcarias” (SCHNAIDERMAN, 1984, p.145) e que um mestre da palavra (bem como um mestre da cena) está preocupado com novas formas de expressão do pensamento e com a forma correta de abordar os verdadeiros problemas da arte. Mesmo diante de todas essas reescrituras e releituras da dramaturgia de Tchékhov

sua fama permaneceu inalterada. Antes da *perestroika* e desde a dissolução da União Soviética, o público se mantém fiel a ele e pouco se incomoda com o tratamento de choque que certos artistas de vanguarda deram aos seus textos. (AUTANT-MATHIEU, 2012, p.32, tradução nossa),

No começo dos anos 1990, os dramaturgos estavam insatisfeitos com o fato de que o público e os diretores preferiam os textos clássicos e não davam a devida atenção às dramaturgias contemporâneas, então, nesse contexto de adulação e repulsa, ocorreu o fenômeno das reescrituras tchekhovianas. Na época, os defensores da renovação dramaturgic dividiam-se entre aqueles que sugeriam colocar Tchékhov na prateleira e esquecê-lo por alguns anos, para em seguida entregar suas obras a diretores que nunca estiveram em contato com elas e aqueles menos radicais que buscavam inspiração nele e eram “incapazes de “matar o pai”, usando-no como parâmetro para medir o presente” (ibidem).

Para classificar o modo de intertextualidade de cada peça, Autant-Mathieu utiliza as categorias propostas por Gerard Genette (ibidem) em *Palimpsestos*:

intertextos (fragmentos tchekhovianos nas peças de Viktor Slavkin, Nikolai Koliada, Konstatin Kostenko, Nina Iskrenko, e nas sequências); criação de paratextos (uso de documentos biográficos por Ielena Gremina); metatextualidade (a maioria das reescrituras remetem às peças de Tchékhov sem mencioná-las e adota uma postura crítica em relação a elas); e hipertexto (no qual o texto B é composto em relação a um texto anterior A de modo que B não pode mencionar A, mas não existiria sem ele).

Um breve resumo de cada uma dessas reescrituras tchekhovianas. Começando por *As três moças de azul* de Liudmila Petruchevskáia, comédia em dois atos que se encaixa no paradigma 1 de Autant-Mathieu (“referência deformada da era soviética e do passado russo”) e que, seguindo a classificação de Genette, é um intertexto. As personagens principais dessa comédia em dois atos são as primas de segundo grau Irina, Tatiana e Svetlana – mães solteiras de aproximadamente 30 anos de idade que moram em uma mesma datcha. Como o nome e as protagonistas indicam, “*As Três irmãs* de Tchékhov

servem como referência remota, um arquétipo que contrasta de forma pungente com a vida cotidiana soviética na década de 1980” (AUTANT-MATHIEU, 2012, p. 34, tradução nossa) Svetlana é mãe de Maxim, Ira mãe de Pavlik. Tatiana é mãe de Anton e a única delas que tem marido, Valera. Ira começa a ter um caso com o vizinho Nikolai Ivanovitch, mas depois descobre que ele tem uma família. A peça é ambientada em uma precária datcha perto de Moscou onde Svetlana e Tatiana moram. Ira aluga um quarto na outra metade da datcha, pertencente à velha Fedorovna. Nikolai Ivanovitch promete à Ira a construção de um banheiro já que ela está impedida de usar o banheiro das primas. A relação de Ira com sua mãe lembra o narcisismo de Arkádina em relação à Treplev, em *A gaivota*. A mãe de Ira é capaz de abandonar seu neto sozinho em casa para ir ao hospital. Na peça de Petruchevskáia não temos os diálogos filosóficos e contemplativos de alguns personagens tchekhovianos como Voinitski de *O tio Vânia*, Nina de *A gaivota*, Irina de *As três irmãs* ou Trofímov de *O jardim das cerejeiras*, mas sim conversas prosaicas e pragmáticas sobre como “consertar o telhado ou como cuidar das crianças” (ibidem, p.36). Apesar de toda a precariedade da vida destas três mulheres, a peça termina com um improvável final feliz, que “serve para sublinhar o falso naturalismo da obra” (ibidem):

As três primas concordam em dividir o aluguel da datcha e também as tarefas entre elas. Ao contrário de *O jardim das cerejeiras*, a propriedade não é vendida e as personagens não a abandonam, porém o prédio continua a se deteriorar por falta de manutenção. Seu poder nostálgico e seu conteúdo ancestral parecem obrigar as personagens a unirem-se e acomodarem-se, pelo menos temporariamente (trata-se de residência de verão). A datcha acaba tornando-se um lar e um refúgio – sem homens. Se em *As três irmãs* o casamento oferece a Irina pelo menos um vislumbre de esperança, para Petruchevskáia, o tipo Natasha, com seu apego animalesco à prole é o que triunfa no século XX. (AUTANT-MATHIEU, 2012, p. 36, tradução nossa)

Pertencente ao mesmo paradigma, a referência deformada da era soviética e do passado russo, e segundo Genette, um intertexto por conta dos fragmentos tchekhovianos, temos *Jogo de argolas*, peça em três atos de Viktor Slávkin. Novamente nos é apresentado o sonho de viver em harmonia em uma datcha como um dos temas principais. Esse “sonho” se dará em forma de experimento e não como uma realidade observada. Um grupo de pessoas de aproximadamente 40 anos de idade, parte para exilar-se voluntariamente na datcha pertencente à avó de um deles. O movimento é contrário àquele de *As três irmãs*: um grupo de moscovitas sai da cidade para ir a uma datcha, porém, percebendo a impossibilidade de realizar esse sonho de uma vida comunal longe do mundo da política e da sociedade, as personagens acabam voltando para a cidade.

*Jogo de argolas* também pode ser lida como uma sequência de *O jardim das cerejeiras*, pois “duas gerações depois, a datcha é aberta, portas e janelas são consertadas e ela é ocupada novamente” (ibidem, p.37) A peça de Slávkin foi encenada por Anatoli Vasilievi, em 1985, no Teatro Taganka, de Iuri Liubmov, e premiada como a melhor encenação da temporada 1985-1986 de Moscou.

Tanto *As três moças de azul* como *Jogo de argolas* nos mostram que é inútil tentar reviver os valores de uma época anterior, pois as pessoas mudaram profundamente. Apesar dessa constatação, assim como Petrushévskaja, Slávkin não termina sua peça (uma das primeiras peças pós-modernas soviéticas) de maneira trágica, mas sim com um “tom zombeteiro e uma distância irônica que conferem leveza lúdica a essa colagem de citações e à desconcertante contradição das personagens” (ibidem)

Referente ao paradigma 2 de Autant-Mathieu, “inversão carnavalesca” temos *A Polonaise de Oguinski*, de Nikolai Koliada, que também se vale da intertextualidade por conta dos fragmentos das peças tchekhovianas contidos em sua narrativa. Koliada é pioneiro em quebrar as regras quanto à hierarquia de gêneros no final dos anos 1980 usando as obras de Tchekhov como contraponto para uma representação grotesca do presente e:

Graças ao efeito de choque causado pelo contraste entre o nobre e o vulgar, o belo e o feio, as citações de obras clássicas e canônicas parecem inusitadas e provocam risos. Este é o início da reelaboração dos clássicos nos meios de comunicação de massa, sua recuperação, adaptação, vulgarização e inversão carnavalesca (AUTANT-MATHIEU, 2012, p. 37, tradução nossa)

*A Polonaise de Oguinski*, peça em dois atos, tem como base *O jardim das cerejeiras*. Koliada nos faz questionar como seria se depois da Revolução os servos se tornassem senhores. “Ex-servos”, no caso a ex-doméstica Liudmila e o ex-motorista Serguei, roubam todas as posses de Tânia, filha dos antigos patrões e a obrigam a fazer serviços domésticos. O ambiente dessa inversão carnavalesca de *O jardim das cerejeiras* não é nada poético:

Em vez do canto dos pássaros, do latido dos cães, do coaxar dos sapos, do tilintar dos sinos e do tique-taque dos relógios (famosos nas produções do Teatro de Arte de Moscou), ouvimos o grasnar de um ganso, a campainha estridente de um relógio cuco, o barulho das sirenes da polícia e das ambulâncias e as buzinas dos automóveis. Não há pomar, nem campo, nem província. A ação se passa no apartamento de Moscou, como se a realização das esperanças das três irmãs apenas as levasse a um desastre. (AUTANT-MATHIEU, 2012, p. 37, tradução nossa)

O título da peça remete à “despedida da pátria” - *Farewell to the Homeland - Pożegnanie Ojczyzny*, que é o título da *Polonaise* (dança de ritmo lento originada na Polônia), composta por Oguński (1765-1833) e refere-se ao retorno de Tânia dos Estados Unidos para Moscou, onde se refugiou após o assassinato do pai, o embaixador no Afeganistão. Outras personagens são Dima, ex-noivo caolho de Tânia, que toca no violino trechos da *Polonaise* no metrô, seu ganso de estimação; David, amigo travesti de Tânia nos Estados Unidos; e Ivan. Tânia idealiza sua volta aos Estados Unidos, porém, quando estava no país, trabalhava como garota de programa. Koliada contrasta os mundos reais com os criados através do sonho, invenção e imaginação e desafia a adequação da linguagem para comunicar a vida interior (LIPOVETSKY, 2009, p.148, tradução nossa)

A segunda parte do paradigma 2 de Autant-Mathieu é “o uso de Tchekhov como um parâmetro para medir o presente” e dentro desse paradigma estão *Meu pequeno jardim das cerejeiras*, de Alekséi Slapóvski, *Três irmãs e Tio Vânia*, de Marina Gavrílova; *Paixões francesas em uma datcha perto de Moscou*, de Liudmila Razumóvskaia. Essas três peças, segundo os critérios de Genette, são consideradas hipertextos, “escritas em rede”, obras que podem ser lidas por si só ou em relação a outros textos.

A peça de Slapóvski basicamente mostra o conflito de gerações, aqueles que plantam e aqueles que só querem colher os frutos. Veremos a análise da peça nos próximos capítulos.

Em *Três irmãs e Tio Vânia*, de Marina Gavrílova, a autora “transpõe os textos de Tchekhov para o século XX com rebaixamentos e variações. As personagens arquetípicas de Tchekhov tornaram-se cidadãos cuja vida é completamente desprovida de poesia. De forma semelhante, *Paixões francesas em uma datcha perto de Moscou*, comédia em dois atos de Liudmila Razumóvskaia, mostra as personagens tchekhovianas “focadas na herança de uma datcha, que, com a queda do comunismo, passou a simbolizar um alto *status* para os novos-ricos russos”. (AUTANT-MATHIEU, 2012, p.40, tradução nossa).

Perante essas escrituras, verificamos que as personagens tchekhovianas que se sobressaem são os homens supérfluos que fizeram uma bagunça em suas vidas, Vânia e Ivánov; Lopákhin, o novo empresário que, de repente, no início do século XXI, torna-se uma figura atual, e o velho Firs que representa o mundo esquecido de muito tempo atrás e as imagens simbólicas que perduram são a datcha e o jardim de cerejeiras “sendo a primeira vítima das depredações do tempo ou da ganância dos recém-ricos e a segunda remetendo para um paraíso perdido.” (AUTANT-MATHIEU, 2012, p.40, tradução nossa).

O paradigma 3, “desconstrução”, é dividido em três partes: a desconstrução por si só, da qual fazem parte *O jubileu*, de Vladímir Sorókin e *A gaivota de A. P. Tchékhov*, de Konstantín Kostiénko; e a desconstrução para transformar as personagens tchekhovianas em avatares da cultura popular pós-moderna, onde se encaixam as peças *Orelhas mortas, ou a mais recente história do papel higiênico*, de Oleg Bogáiev e *O jardim das cerejeiras foi vendido?*, de Nina Iskriénko; e a desconstrução para borrar a linha divisória entre autor e obra, paradigma das peças de Ielena Gremina, *Irmãos Tch.* e *A esposa de Sacalina*.

*O jubileu*, de Vladímir Sorókin, peça em um ato, pode ser dividida em três partes: a primeira é uma espécie de paródia dos discursos soviéticos, mais especificamente, uma paródia do discurso de Mikhail Gorbatchev quando este renunciou seu cargo de presidente da URSS, em 1991; a segunda parte parodia os “documentários soviéticos propagandísticos com comentários entusiasmados descrevendo processos de produção”(ibidem); e a terceira parte, mostra uma peça dentro da peça onde os atores produzidos com as proteínas tchekhovianas feitas na Fábrica de Tchékhovproteínas (FTP) interpretam personagens de várias peças de Tchékhov numa grande colagem que “faz referência aos experimentos absurdos dos oberiuty ou neo-futuristas, bem como performances trash.”(ibidem).

*A gaivota de A. P. Tchékhov*, peça em três atos de Konstantín Kostiénko, atua na mesma chave da colagem da terceira parte da peça de Sorókin, tanto que seu subtítulo é “um remix”:

um remix, termo musical refere-se a dois tipos de interação com uma obra original: ou a composição pelo próprio autor de uma “versão longa” ou a adaptação da obra para um gênero diferente por outro artista que lhe dá seu toque pessoal. (AUTANT-MATHIEU, 2012, p.43, tradução nossa)

Sórin e Treplev, de *A gaivota* são os “porta-vozes” de falas aleatórias que são mixagens das falas de Arkádina, Polina, e outras personagens de *A gaivota* com textos técnicos. Kostenko retira assim a obra de Tchékhov do domínio da autenticidade artística para colocá-la na “era da reprodução técnica” de Walter Benjamin. Em sua peça não há narrativa nem intriga, há apenas a mixagem das falas das personagens tchekhovianas.

Tanto Sorókin quanto Kostenko:

explodem a obra, despojando-a de seus aspectos míticos, mas ao mesmo tempo paradoxalmente transformando o autor em objeto ritual de veneração. Por outro lado, as peças agora estão esvaziadas de seu conteúdo e despojadas de sua escrita e composição refinadas, fragmentadas, cortadas em pedaços,

desafiadas, e exigem de leitor/audiência a capacidade de comparar o resultado com o texto de partida. Se esse reconhecimento não ocorrer, o jogo não funciona. (AUTANT-MATHIEU, 2012, p.44, tradução nossa)

Sobre o paradigma da desconstrução para transformar as personagens tchekhovianas em avatares da cultura popular pós-moderna, temos *Orelhas mortas, ou a mais recente história do papel higiênico*, de Oleg Bogáiev e *O jardim das cerejeiras foi vendido?* de Nina Iskriénko. Ambos os autores preferem “transformar o Tchékhev e suas personagens em folclore, após três gerações de assimilação por leitores e audiências”. (ibidem)

A peça de Bogaiev é uma comédia em dois atos onde Era Nikolaiévna, uma faminta gigante de mais de dois metros de altura recebe a visita de Tchékhev, porém não o reconhece. O autor foi pedir a ela que passe a frequentar a biblioteca local como uma leitora assídua, caso contrário a biblioteca fecharia por não haver frequentadores e os livros iriam “ser queimados; ou armazenados no porão” e alguns deles “seriam usados como papel higiênico”, no entanto, Era oferece uma sopa ao escritor, pois “impressiona-se mais pela magreza do escritor do que pelo futuro das suas obras”. (AUTANT-MATHIEU, 2012, p.44, tradução nossa). A peça é, ainda segundo Autant-Mathieu, uma reflexão sobre o uso dos clássicos como arma contra a crescente falta de cultura das províncias russas.

Na peça de Nina Iskreno, *O jardim das cerejeiras foi vendido?* o folclore acerca das personagens tchekhovianas continua. Lopákhin é um vampiro aleijado que deseja comprar o jardim das cerejeiras e, para isso, precisa se livrar de todos que tentam o impedir disso. Então ele manda Gaev ir ao banco, Firs ao hospital, etc, ficando apenas as mulheres em casa. Seduzindo-as, ele consegue alcançar seu objetivo. As personagens da peça de Iskrenko

são desprovidas de psicologia, valores ou propósito (...) Suas ações lembram *gags*. Como em um espetáculo de marionetes, as personagens são estereótipos que adotam um comportamento primitivo. AUTANT-MATHIEU, 2012, p.44, tradução nossa).

Personagens folclóricos e de contos de fadas são evocados por Iskrenko através das personagens tchekhovianas: o vampiro Lopákhin faz as vezes de Baba Yaga, enquanto Ânía nos lembra Chapeuzinho Vermelho e Firs, Petrushka (uma espécie de Arlequim russo).



A terceira parte do paradigma 3 nos fala da “desconstrução para borrar a linha divisória entre autor e obra” e dentro desse paradigma Autant-Mathieu inclui as duas peças de Ielena Gremina: *Irmãos Tch.* e *A esposa de Sacalina. Irmãos Tch.*, peça em um ato, baseada em cartas trocadas entre Tchékhev e seu irmão, Aleksandr, em memórias de Aleksandr e Mikhail Tchékhev e em diversas obras de Tchékhev, nos mostra “os bastidores” da vida familiar de Tchékhev. Seus irmãos alcoólatras lembram Ivánov, Vânia e Ástrov, Aleksandr “é cheio de autopiedade como Vânia” e “Natacha ama Anton do mesmo jeito que Macha ama Treplev em *A Gaivota*” (ibidem). *A esposa de Sacalina* é um drama colonial em duas partes baseado no relato *A ilha de Sacalina*, onde um grupo de condenados, mesmo cumprindo pena no fim do mundo, preserva sua humanidade.

No paradigma 4, das “sequências”, Autant-Mathieu nos apresenta as seguintes peças: *A gaivota*, de Boris Akúnin; *O jardim das cerejeiras: A morte de Firs* e *O apocalipse de Firs*, de Vadim Levanov; *Cerejas maduras no jardim do Tio Vânia*, de Vladimir Zabalúiev e Aleksei Zenzínov; e *Geléia Russa* de Liudmila Ulítskaia

Boris Akunin (pseudônimo de Grigori Chkhartishvili), autor de *A gaivota* (comédia em dois atos), é famoso por seus romances policiais e seu personagem Erast Fandorim, um detetive do século XIX. Em *A gaivota*, portanto, o suicídio de Treplev passa a ser um homicídio e todas as outras personagens são suspeitas até que se prove o contrário, Dorn lidera as investigações. A peça é uma sequência do último ato da *Gaivota* tchekhoviana e as personagens têm seus defeitos aumentados como caricaturas: o egoísmo de Arkadina é sublinhado bem como o ciúme de Treplev e a hipocondria de Sórin, por exemplo.

Vadim Levanov escreveu duas sequências de *O jardim das cerejeiras: A morte de Firs* e *O apocalipse de Firs*. *A morte de Firs* é uma peça curta, em um ato, onde temos apenas as personagens “Ator” e “Voz do diretor”. O cenário é o do quarto ato de *O jardim das cerejeiras* e o Ator discute questões de interpretação e questões da peça com a Voz do diretor. Em *O apocalipse de Firs*, também uma peça curta em um ato, o cenário também é o do quarto ato de *O jardim das cerejeiras* e nos deparamos com o sonho de Firs, que está dormindo.

Outras duas reescrituras tchekhovianas que cabem no paradigma “sequências” são *Cerejas maduras no jardim do Tio Vânia*, de Vladimir Zabalúiev e Aleksei Zenzínov; e *Geléia Russa* de Liudmila Ulítskaia. A peça *Cerejas maduras no jardim do Tio Vânia* começa sendo classificada pelos autores como “drama heterotextual”, ou seja, um texto composto por dois textos diferentes, e com sugestões de como deve ser encenada. Os dois

textos dentro da peça são “Cerejas maduras no jardim” e “No Tio Vânia”. A ação acontece em 1918, quatorze anos depois de *O jardim das cerejeiras*, de Tchekhov. “No Tio Vânia” é “um exercício de estilos, uma variação do Tio Vânia como Teatro do Absurdo, teatro de marionetes, commedia dell’arte e teatro épico brechtiano” (AUTANT-MATHIEU, 2012, p.49, tradução nossa). Cada personagem se aliou a um campo político e, no começo da peça todos estão presos no porão de “uma mansão provinciana”:

Raniévskaja, em cadeira de rodas; Gáiev, e seu inseparável taco de bilhar; o viúvo de Vária, Jean-Louis Chrétien; Iepikhodov, um prisioneiro modelo; e Pishchik, que está feliz por ser aliviado de suas dívidas graças à revolução, foram todos presos como “burgueses” e sem filiação partidária. Lopákhin, que havia sido ministro do governo menchevique, foi capturado enquanto fugia. Iacha e Solionii (de *As três irmãs*) são oficiais do Exército Branco. Contra eles estão os vermelhos: Charlotta e Pétia Trofimov (rebatizado Shtykov: “A Baioneta”), que estão vestidos com jaquetas de couro e carregam revólveres, falam em slogans e querem apenas atirar na burguesia sem demora. (As execuções ocorrem logo acima do porão: tiros podem ser ouvidos de vez em quando). Pétia, no entanto, intervém para atrasar sua execução. Os prisioneiros trocam memórias e conversam com seus carcereiros. Lopákhin conta como a morte de Firs reduziu o valor do imóvel e lembra com nostalgia a época das geleias. Iepikhodov toca violão. Charlotta faz truques, fazendo aparecer por sua vez um taco de bilhar, um molho de chaves e um rifle, cantando o tempo todo: “Minha mãe é a luta de classes. Minha pátria é a revolução social. Meu noivo é o revólver”. Lopákhin foi levado para ser executado, mas volta encharcado: ele escapou de ser morto, mas Pishchik e Dacha foram baleados. Enquanto espera que seu destino seja decidido, Raniévskaja morre em sua cadeira de rodas. Os outros permanecerão escondidos no porão. (AUTANT-MATHIEU, 2012, p.49, tradução nossa).

Nessa primeira parte da peça, há a “condenação histórica das personagens de Tchekhov como representantes de tipos sociais rejeitados pela revolução e na segunda parte, “as personagens são testadas como figuras do teatro popular e político. Elas esperam ter futuro como marionetes ou figuras de comédia, mas parecem condenadas ao âmbito do teatro político, soviético ou brechtiano” (ibidem, p.50).

*Geléia Russa* de Liudmila Ulítskaia, é uma sequência de *As três irmãs* com enxertos de *O jardim da cerejeira* e *O tio Vânia*. As personagens “são descendentes diretas de Ania três e quatro gerações depois (...) como intelectuais desajustados, fúteis, preguiçosos e, em última análise, covardes” (ibidem) que estão passando por necessidades materiais e precisam vender a velha datcha, mas se recusam a fazê-lo “em nome de seus ancestrais”. Enquanto sua situação material piora, as personagens só conseguem tagarelar sobre literatura e filosofia. Uma das personagens tenta vender geléia de cereja para sobreviver, mas no final de tudo, a velha datcha explode e desmorona. Em seu lugar, construirão um parque de diversões em cima de uma nova estação de metrô.

Apesar da maioria destas peças (com exceção de *As três moças de azul*, de Liudmila

Petruchévskaja; *Jogo de Argolas*, de Victor Slávkin; e *A polonaise de Oguínski*, de Nikolai Koliada) não ter, obviamente, alcançado um alto grau de notoriedade como as peças tchekhovianas nas quais elas se inspiraram, todas estas reescrituras e revisões da dramaturgia tchekhoviana nos fazem perceber que Tchékhev sempre renasce, mesmo que se passem anos; ele emerge intacto de todas as manipulações e experimentações. A escrita de Tchékhev é como se fosse uma “espécie de grau zero de linguagem pura e aparenta permanecer “inimitável” (AUTANT-MATHIEU, 2012, p.52, tradução nossa), afinal:

Apenas o tema das peças, a situação e as personagens são suscetíveis de transformação (Petruchevskaja e Slávkin), caricatura burlesca (Koliada e Iskrenko), transposição e desmotivação (Ulitskaia), desconstrução (Sorókin) e variação (Zenzinov e Zabaluiiev). (ibidem)

### 3.2.2 Os anos 1990: reabertura cultural e o “Novo Drama”

Após a queda da URSS, “vários teatros *underground* e grupos independentes ganharam status legal” sendo “alocados no centro de Moscou e gradualmente integrados ao teatro convencional na década de 1990” (LIPOVETSKY, 2009, p.28-9, tradução nossa). A produção teatral havia aumentado muito, porém:

havia uma escassez de nova escrita dramática; os repertórios consistiam principalmente de peças estrangeiras, do drama clássico russo e de adaptações de romances russos ou estrangeiros, bem como textos anteriormente vetados (o Teatro do Absurdo, peças da OBERIU e outros textos de autores até então proibidos). As poucas novas peças russas no repertório eram principalmente de escritores que começaram a escrever na década de 1970: Viktor Slávkin, Liudmila Petruchevskaja, Aleksei Kazantsev, Eduard Radzinskii, Nina Sadur e Liudmila Razumovskaja (LIPOVETSKY, 2009, p.28-9, tradução nossa)

Nesse período, houve também um interesse em montar as comédias e melodramas de Aleksander Ostrovskii (1823-1886), Nikolai Koliada, e mais no final dos anos 1990, as peças de Olia Mukhina (1970-) chamaram a atenção do público.

Mesmo diante da resistência dos teatros em montar peças contemporâneas e do peso da tradição stanislavskiana na qual se faz necessário que as “personagens sejam definidas ou dirigidas psicologicamente”, muitas dramaturgias novas surgiram nos anos 1990, principalmente através dos vários festivais teatrais como o Festival Internacional Tchékhev (театральный фестиваль им. А.П. Чехова) criado em 1992 e o Festival Máscara de Ouro (золотая маска) criado em 1993<sup>53</sup>. Outro grande influenciador do

---

<sup>53</sup> “Golden Mask”. Disponível em: [https://www.goldenmask.ru/en/about\\_6.html](https://www.goldenmask.ru/en/about_6.html) Acesso em: 12 de janeiro de 2022

surgimento dessas novas dramaturgias, foi o movimento “Novo Drama”, que teve suas origens no final da URSS através do trabalho do dramaturgo e diretor Nikolai Koliada e, mais tardiamente, “quando o dramaturgo Alekséi Kazantsev fundou o Centro de Dramaturgos e Diretores (conhecido como CDR), em 1998, em Moscou”<sup>54</sup>. O nome “Novo Drama” também está relacionado ao festival de mesmo nome lançado em 2002 pelo Teatro de Arte de Moscou e pelo Festival Máscara de Ouro, então dirigido por Eduard Boiakov.

Era preciso aproveitar a reabertura cultural para ir em busca de novos textos, novos dramaturgos e novas dramaturgias e ter “uma alternativa ao teatro *mainstream* que privilegiava os clássicos.”<sup>55</sup> O modelo de teatro de Kazantsev inspirou outros teatros pequenos, como o Teatr.doc, o Praktika e o Centro Meyerhold, todos em Moscou. O teatro do autor e diretor Nikolai Koliada, em Ekaterinburgo, também faz parte do “Novo Drama”. O Teatr.doc foi inaugurado por Elena Gremina, Mikhail Ugarov, Ivan Viripaev e outros. O teatro Praktika foi assumido por Eduard Boiakov em 2005, quando este deixou a direção do Festival Máscara de Ouro.

John Freedman afirma haver três períodos na história recente do teatro russo: a década de 1980, quando “o teatro russo passa por um período de total negligência, sendo que a vida real e a política se mostravam muito mais interessantes do que aquilo que ocorria no palco”<sup>56</sup>; a década de 1990, quando apesar das persistentes alegações sobre a morte do teatro russo, vários dramaturgos e diretores surgiram em cena e os anos 2000, que “continuaram esse extraordinário renascimento do teatro russo, com peças abordando temas relevantes tais como o hiato entre as gerações, o aumento da violência na sociedade russa, a alienação e a lembrança do passado”<sup>57</sup>

Para S. Gontcharova-Grabovskaia<sup>58</sup> (2009, p.9, tradução nossa) a questão sobre o que seria o “Novo Drama” permanece em aberto, sendo que:

---

<sup>54</sup> “In Russia's 'New Drama,' Chekhov Is Out, Grit Is. Disponível em: [https://www.rferl.org/a/In\\_Russias\\_New\\_Drama\\_Chekhov\\_Is\\_Out\\_Grit\\_Is\\_In/1924988.html](https://www.rferl.org/a/In_Russias_New_Drama_Chekhov_Is_Out_Grit_Is_In/1924988.html) Acesso em: 9 de janeiro de 2022.

<sup>55</sup> Idem.

<sup>56</sup> “New voices in a Shifting Age: Recent Russian Drama and Theater” Disponível em: <https://www.wilsoncenter.org/publication/new-voices-shifting-age-recent-russian-drama-and-theater> Acesso em: 2 de outubro de 2019.

<sup>57</sup> Ibidem.

<sup>58</sup> Опубликована: Новейшая русская литература рубежа XX-XXI веков: итоги и перспективы. Disponível em: <https://referatdb.ru/literatura/165048/index.html> Acesso em: 12 de janeiro de 2022

Alguns associam esse conceito ao Festival Novo Drama; outros com a dramaturgia do Teatro.doc, vendo nele as características inerentes à “nova escrita” britânica (Mark Ravenhill, Sarah Kane, Werner Schwab, Marius von Mayerburg); outros ainda, com a "escola Ural" (alunos de N. Koliada, V. Sigarev, O. Bogaev, irmãos Vladimir e Oleg Presnyakov), dramaturgos do "centro de Taliatinsk" - irmãos Viatcheslav e Mikhail Durnenkov. Ao mesmo tempo, E. Grishkovets e outros não são excluídos do contexto do “Novo Drama”

Para o diretor de teatro Kirill Serebrennikov, o Novo Drama “significa somente que há novas peças” e que “nenhuma estética surgiu para substituir as velhas abordagens teatrais dos anos 1960 e nem há uma nova filosofia” (LIPOVETSKY, 2009, p.9, tradução nossa) Para o diretor, “nenhum dos jovens dramaturgos russos pretendem mudar o mundo” como nos 1950 pretendiam os Angry Young Men, na Inglaterra e a Nouvelle Vague francesa, o Novo Drama Russo “pode ser visto como uma – farsesca e cômica – continuação da literatura socialmente engajada da Rússia.” (ibidem). O diretor ainda afirma que hoje em dia os dramaturgos russos são encorajados a escrever para competições e premiações e que a maioria da dramaturgia russa contemporânea (do final dos anos 1990) surge através desses mecanismos.

No mesmo texto presente em *Performing Violence: Literary and Theatrical Experiments of New Russian Drama*, Serebrennikov sugere que o Novo Drama “é um fenômeno de transição (...) aplicado ao final dos anos 1990 e início dos anos 2000, quando houve o surgimento de uma nova verdade, uma verdade social, no teatro”. (LIPOVETSKY, 2009, p.9-10, tradução nossa) Através do Novo Drama “grupos marginais, vítimas de violência, pessoas das classes sociais mais baixas”, os “heróis da época” tiveram sua voz ouvida (ibidem).

John Freedman é um dos maiores especialistas em Novo Drama Russo. O autor sublinha os motivos de por que as peças do movimento passam incólumes por qualquer tipo de censura que ainda possa existir na Rússia:

Você não está lidando com peças sobre Putin. Você não está lidando com peças sobre a repressão à mídia. Você não está lidando com peças que estão realmente criticando o governo com força total (...) São peças que lidam com problemas como alienação entre os jovens, alcoolismo, dependência de drogas, suicídio. Então você está lidando com peças que encaram questões sociais, e essas peças estão tendo ressonância entre um

círculo relativamente pequeno, mas importante de intelectuais que estão interessados em teatro e drama.<sup>59</sup>

Os autores do Novo Drama, como Iuri Klavdiev e Maksim Kurochkin (respectivamente autores de *A verdade polar* e *Vodka, F\*\*\*\* e Televisão*, peças expoentes do Novo Drama), “evitam os clássicos russos convencionais – Tchékhov e outros – e se dedicam a produzir apenas peças novas e socialmente relevantes de jovens dramaturgos.” (ibidem) Para Philip Arnoult (diretor do Center for International Theater Development, em Baltimore), o Novo Drama “não é um ‘novo texto tchekhoviano’ (...) é um conjunto extremamente eclético de vozes” (ibidem) e aqui está nosso ponto. Apesar de o Novo Drama evitar os autores clássicos como Tchékhov, as releituras tchekhovianas (muitas delas pertencentes ao Novo Drama) continuaram surgindo nesse período, principalmente porque em 2010 comemoraram-se os 150 anos de nascimento do autor de *A gaivota*.

Outros importantes autores do Novo Drama são: Vasílii Sigarev, Ivan Virípaiev (que teve sua peça *Oxigênio* encenada no Brasil em 2010 pela Companhia Brasileira de Teatro), Oleg Bogaiev e Olia Mukhina.

É importante salientar que o texto desempenha um papel decisivo no Novo Drama e a violência contida em vários desses textos é uma violência em forma de linguagem, uma forma de contar, uma linguagem e não o registro de uma realidade social. A violência no Novo Drama desempenha as seguintes funções estéticas:

Primeiro, a violência demonstra a desintegração da ordem social soviética, indicando caos cultural. Em segundo lugar, a violência surge como reflexo de novas práticas sociais pós-soviéticas ligadas à redistribuição de autoridade, propriedade, capital simbólico e econômico. Terceiro, a violência funciona como uma denotação do sagrado, do ritual da transgressão. (LIPOVETSKY, 2009, p.11, tradução nossa)

No Novo Drama, muitas vezes os dramaturgos eram os diretores de suas próprias peças, como por exemplo os Irmãos Presniakov, Ivan Virípaiev, Mikhail Ugarov – para citar apenas os mais bem sucedidos.

---

<sup>59</sup> “In Russia's 'New Drama,' Chekhov Is Out, Grit Is. Disponível em: [https://www.rferl.org/a/In\\_Russias\\_New\\_Drama\\_Chekhov\\_Is\\_Out\\_Grit\\_Is\\_In/1924988.html](https://www.rferl.org/a/In_Russias_New_Drama_Chekhov_Is_Out_Grit_Is_In/1924988.html) Acesso em: 9 de janeiro de 2022.

O Novo Drama e o teatro documental do Teatr.doc foram inspirados pelos seminários do Royal Court Theatre e do British Council, ocorridos em Moscou no ano de 1999, que trouxeram a “técnica verbatim” para a Rússia. Segundo Mikhail Ugarov, um dos fundadores do Novo Drama,

[O Novo Drama] lança um desafio à literatura: “...todos são talentosos e podem escrever peças. A tarefa é expressar e refletir a experiência pessoal, dar liberdade de expressão a personagens que só ele conhece. (ibidem)

É também por conta da “técnica verbatim” (técnica de teatro documentário que reproduz no palco depoimentos reais), sua verossimilhança e capacidade de abranger novos fenômenos sociais para o teatro, que Elena Gremina, Mikhail Ugarov e Olga Darfi defendem o movimento, enquanto outros, como o crítico Grigorii Zaslavskii (LIPOVETSKY, 2009), acredita que há muito melodrama tradicional entre os chamados Novos Dramas.

Outras influências para o Novo Drama foram o hipernaturalismo, cuja função é forçar o contexto até o rompimento deste, o “In-Yer-Face-Theater” britânico, com suas imagens perturbadoras e o Teatro do Absurdo, onde a violência é trazida ao palco para explodir a estética do entretenimento e fugir da realidade. Às vezes, o hipernaturalismo do Novo Drama é considerado como uma recorrência das conquistas da *chernukha*<sup>60</sup> da era da perestroika”.

Após os primeiros impactos da *chernukha*, a violência não causava mais espanto mas era percebida como um elemento comum da representação do presente, sendo até mesmo glamourizada. O Novo Drama parece resistir a essa glamourização da violência e, ao mesmo tempo, parece reviver as tradições de *chernukha* do final dos anos 1980, porém carece completamente do *pathos* moral tão importante para o *chernukha* do período da perestroika. O Novo Drama se contrapõe à ideia pós-modernista de desaparecimento da realidade sob uma camada de simulacros, signos diversos e mitologias, produzidos em massa pelos meios de comunicação e pela cultura de massa. Para o teatro documentário,

---

<sup>60</sup> “*chernukha* ou o ‘gênero negro’: tipo de escrita baseada em horrendas descrições da vida cotidiana soviética. (...) Um mérito do gênero *chernukha*, assim como esboço fisiológico do século anterior, foi sua oposição à escrita ideológica contida na avalanche de periódicos associados à *glasnost*. O escritor que descrevia uma fatia crua da vida não moralizava nem ensinava, era apenas um mediador invisível entre o leitor e a vida real.” (GENIS, 1999. p.91)

inserido no Novo Drama, as realidades podem existir uma ao lado da outra, sem se perceberem ou se compreenderem

Alguns autores do Novo Drama como os irmãos Presniakov, Kirill Serebrennikov e Ivan Viripaiev fazem uma espécie de “hipernaturalismo filosófico” que chocam não com efeitos sociais, mas intelectuais, ou seja, eles criam metáforas artísticas e filosóficas complexas em vez de representações da natureza.

O Novo Drama, de certa forma, é uma continuidade da tradição iniciada por Tchékhov e radicalizada por Artaud e Genet. tradição esta que tem

uma aspiração geral de transformar a peça no roteiro de um ritual: não um ritual antigo, mas um moderno destinado a restaurar e recriar significados sagrados e condições psicológicas correspondentes em circunstâncias sociais e culturais concretas específicas da sociedade pós-soviética. (LYPOVETSKI, 2009, p.38, tradução nossa)

Resumidamente, os principais temas do Novo Drama são a “crise de identidade” e as “questões filosóficas (“o que constitui o “eu”?”, “quem realiza a ação?”, “o que dentro de mim pertence apenas a mim mesmo?”, “se meu cérebro não sou eu, mas apenas meu cérebro, onde eu estou então?”). Algumas das peças que se destacaram no período, além das reescrituras tchekhovianas anteriormente citadas, foram: *Komnata smekha* (2000), baseada na peça *Publicação russa popular* de Oleg Bogaev, dirigida por Kama Ginkas; *Plasticina* (2001), Vasili Sigarev estreou no CDR, dirigida por Kirill Serebrennikov; *Kukhnia* (2001), Maxim Kurochkin, dirigida por Oleg Menshikov.

Apesar de não ter sido tão amplamente difundido e duradouro tanto quanto poderia, o Novo Drama conseguiu provar “a necessidade de uma nova linguagem de palco (dominada por alguns diretores) e de novas peças, sejam elas russas ou estrangeiras.” (LYPOVETSKI, 2009, p.33). O auge de produção de textos do Novo Drama ocorreu até meados de 2005 e seu declínio começou em 2008 quando

a sociedade foi amortecida por uma economia mais estável e a vida cultural comercializada nas capitais deixou experimentos em grande parte para cidades provinciais, como Ekaterinburg e Togliatti em particular (LYPOVETSKI, 2009, p.28)



### 3.3 ALEKSÉI SLAPÓVSKI: “TCHEKHOVIANAS NO TEATRO RUSSO CONTEMPORÂNEO”

#### 3.3.1 Alekséi Slapóvski

Alekséi Ivânovitch Slapóvski nasceu em 29 de julho de 1957 na aldeia de Tchkalovskoie, região de Saratov (a 842 km de Moscou), graduou-se em filosofia na Universidade de Saratov e “é um dos autores provincianos russos que se tornaram conhecidos nos primeiros tempos pós-soviéticos” (SCHNEIDMAN, 2004, p.101). Antes de se tornar escritor profissional, o autor exerceu diferentes profissões, sendo como professor de literatura russa, caminhoneiro e correspondente de rádio e televisão. Atualmente, Slapóvski faz parte do Sindicato dos Escritores Russos<sup>61</sup>, do Sindicato dos Trabalhadores do Teatro<sup>62</sup> e do conselho editorial da revista Volga.<sup>63</sup>

O tema favorito das narrativas de Slapóvski diz respeito a “quantas pessoas não estão vivendo as suas vidas” (MARKELOVA, 2015, *Isvestia Saratov*). O autor “se declara um aluno de Aleksandr Vampílov” (PIGARIOVA, 1996, p.18, tradução nossa), pois muitas de suas personagens são “anjos caídos, idealistas de outrora, sonhadores desiludidos por algo que os impediu de ser quem são” (ibidem). O herói vampiloviano “uma descoberta da dramaturgia da década de 1970” (KOLODOTCHKA, 2010, p.52, tradução nossa) constitui “um herói complexo, procurando por si mesmo nesta vida” (ibidem), da mesma maneira que muitas das personagens de Slapóvski estão em busca de si mesmas, tentando entender as consequências de suas escolhas. A dramaturgia de Vampílov e o contexto dos anos 1970 aproximam-se da dramaturgia de Slapóvski e do contexto dos derradeiros anos da URSS, quando o autor começa suas atividades dramáticas. Nos anos 1970:

Na sociedade, estão ocorrendo processos de despersonalização do indivíduo, o que leva ao surgimento e crescimento da indiferença, do oportunismo, do materialismo, do conformismo etc. E neste contexto, não se poderia subestimar a importância do trabalho de jovens dramaturgos, em cujas peças se via claramente o sentimento de uma catástrofe iminente. (KOLODOTCHKA, 2010, p.48)

---

<sup>61</sup> *Союза российских писателей (Soiuza rossiiskikh pisatelei)*

<sup>62</sup> *Союз театральных деятелей (Soiuz teatralnykh deiatelei)*

<sup>63</sup> Revista de literatura e artes publicada em Saratov desde 1966

Diferentemente do que se deu com Tchékhev e outros autores que começaram suas carreiras escrevendo prosa para posteriormente se dedicarem a escrever para o teatro, a carreira de Slapóvski já começa através da dramaturgia, em 1985, com a peça *Любил, люблю, буду любить* (*Liubil, liubliu, budu liubit - Eu amei, eu amo, eu amarei*) encenada no Teatro Juvenil de Yaroslavl

Slapóvski (2012, p.186) declarou em uma entrevista para a revista *Современная драматургия* (*Sovremennaiia dramaturgiia – Dramaturgia contemporânea*) que “ama o diálogo, acima de tudo”, por isso a dramaturgia ocupa um lugar especial de pedra fundamental em sua obra. A dramaturgia de Slapóvski gira em torno do grotesco, da comédia, e às vezes, do drama psicológico, além do drama cotidiano (ZIMINA, 2022). Algumas peças como *Meu pequeno jardim das cerejeiras*, *Тихий ангел* (*Tikhii angel – O anjo silencioso*) e *Самая настоящая любовь* (*Samaia nastoiachtchaia liubov – O amor mais verdadeiro*), referem-se à tradição de Tchékhev e de Leonid Andreev, enquanto outras como *От красной крысы до зеленой звезды* (*Ot krasnoi krysy do zelionoi zvezdy – Do rato vermelho à estrela verde*), *Голая комната* (*Golaia komnata – O quarto nu*) e *Блин-2* (*Blin-2 – Panqueca-2*), estão mais associadas ao Teatro do Absurdo.

O primeiro romance de Slapóvski a chamar a atenção foi *Искренний художник, ненаписанный роман* (*Iskiennii khudojnik, nenapissanyi roman – O artista sincero, o romance não escrito*, de 1990), um “romance de formação” e “autobiográfico” no qual Slapóvski vai “construindo a narrativa de acordo com as fases individuais da vida do herói Neiadov: infância, adolescência, universidade.”<sup>64</sup> Após seu romance *Я — не я* (*Iá – nie iá – Eu não sou eu mesmo*, 1992), publicado na revista *Volga* em 1994, ter sido notado pelo crítico Andrei Nemzer<sup>65</sup>, surgiram *Первое второе пришествие* (*Piervoie vtoroie prichiestvie – O primeiro segundo advento*, 1993) e inúmeros outros romances, peças e roteiros. Em 2001, Slapóvski se mudou para Moscou, e foi autor e co-autor de diversos roteiros para séries de televisão como *Остановка по требованию* (*Ostanovka po tribovaniuu – Parada solicitada*, 2001), *Пятый угол* (*Piatyi ugol – A quinta esquina*, 2001), *Участок* (*Utchastok – A trama*, 2003); e também de filmes como *Ирония судьбы*.

---

<sup>64</sup> Русская проза рубежа XX–XXI веков: учебное пособие. Disponível em: <http://maxima-library.org/knigi/genre/b/271196?format=read> Acesso em: 3 de janeiro de 2022.

<sup>65</sup> «Большая книга» в Архангельском (*Bolchaia kniga v Arkhanguelskom*) Disponível em: [https://arhangelское.su/news/bolshaya-kniga-v-arkhanguelskom\\_11/](https://arhangelское.su/news/bolshaya-kniga-v-arkhanguelskom_11/) Acesso em 3 de janeiro de 2022.

*Продолжение (Ironiia sudby. Prodljieniie – Ironia do destino. Continuação, 2007) e Клич (Klintch - Clintch, 2015). O autor ganhou vários prêmios como o I Европейском конкурсе пьес (I Europeiskom konkurse pies – I Concurso Europeu de Teatro) em 1994 com a peça *Meu pequeno jardim das cerejeiras*; foi finalista no *Большая книга*<sup>66</sup> quatro vezes com os romances *Первое второе пришествие, Анкета (Ankieta - Questionário, 1997), День денег (Dien deneg – O dia do dinheiro, 2000) e Качество жизни (Katchestvo jízni – Qualidade de vida, 2004)*; e o *Премия Читателя*<sup>67</sup>, em 2018, pelo romance *Неизвестность. Роман века. (Niezviestnost. Roman veka – Incerteza. A novela do século, 2017)**

Slapóvski escreve “em muitos gêneros e estilos, muitas vezes difíceis de serem definidos” (SCHNEIDMAN.2004, p.101) . Sua obra já foi traduzida para mais de uma dúzia de idiomas. É autor de 23 romances; 17 roteiros<sup>68</sup>; diversos contos e mais de duas dúzias de peças de teatro.

Apesar de ter como subtítulo “Plutovskoi roman”, que significa “rogue novel” (romance desonesto, picaresco), *Den’ deneg* “quase não possui nenhum dos pré-requisitos” (SCHNEIDMAN, 2004, p.101) para uma “rogue novel”, porém:

é uma história interessante que fornece ao leitor uma série de *insights* sobre a vida russa contemporânea na província, com referência particular aos detalhes das festas regadas à bebida,

<sup>66</sup> “*Большая книга (Bolchaia kniga)* é o segundo maior prêmio literário do mundo”. (atrás apenas do Nobel de Literatura). Disponível em: <https://www.kommersant.ru/doc/2619442> Acesso em: 3 de janeiro de 2022

<sup>67</sup> “Prêmio do Leitor” – Prêmio criado pela Biblioteca Estatal Russa para a Juventude no final de 2015 com o apoio do Ministério da Cultura da Rússia, a Associação Russa de Bibliotecas (RBA). (...) O júri do prêmio é formado por leitores de 18 a 35 anos de idade”. Disponível em: <https://award.rgub.ru/about.html> Acesso em: 3 de janeiro de 2022

<sup>68</sup> 1985 — «Песенка для всех» (мультфильм) — стихи 2000 — «Остановка по требованию (телесериал)»

2001 — «Остановка по требованию (телесериал) 2»

2001 — «Пятый угол»

2003 — «Участок»

2005 — «Узкий мост»

2005 — «Свой человек»

2006 — «День денег»

2006 — «Заколдованный участок»

2008 — «Ирония судьбы. Продолжение»

2009 — «Синдром Феникса»

2009 — «Я не я»

2010 — «Любовь Надежды»

2011 — «Гаражи»

2015 — «Клич»

2016 — «Тонкий лёд»

2016 — «Консультант»

Disponível em: <https://litinstitut.ru/content/slapovskiy-aleksey-ivanovich> Acesso em 3 de janeiro de 2022

habituais na Rússia, e à amizade e confraternização associadas. (SCHNEIDMAN, 2004, p.101, tradução nossa)

No romance, três amigos alcoólatras encontram uma carteira com uma considerável quantidade de dinheiro e discutem sobre como deveriam utilizar esse valor. Quando decidem doar o dinheiro aos pobres e necessitados, muitos recusam. Ao final, o dono da carteira aparece, porém, como praticamente todo o dinheiro havia sido gasto, ele acaba se reunindo com os amigos em uma bebedeira. A crítica acusa o romance de ser uma “narrativa sem foco (na qual) a caracterização dos personagens é superficial e as intrusões do autor distraem o leitor” (ibidem, p.102), porém, as narrativas de Slapóvski “são fáceis de ler (...) e ele não tem medo de experimentar com estilo e substância” (ibidem) *Они* (Oni, 2005) possui enredo semelhante a *Den’ deneg*, com a diferença que o protagonista Kilil rouba a bolsa com documentos e outros bens valiosos quando esta cai acidentalmente das mãos do seu dono, sem este ter percebido. O dono da bolsa, ao perseguir o ladrão, considera um aposentado senil como o verdadeiro culpado do roubo. Então, assim que a polícia chega, Kilil, o aposentado e o dono da bolsa são levados embora. A partir daí, começam a aparecer muitas outras personagens no palco:

(...) em várias relações que começam a se emaranhar cada vez mais. Uma simples enumeração dos heróis do romance ocuparia muito espaço, mas, ao mesmo tempo, nenhum deles parece supérfluo, nenhuma única microtrama rompe a ordem e o humor do romance (BALAKIN, 2005)

Na contracapa de *Они*, Slapóvski recomenda a leitura “como material educacional para políticos russos e funcionários do governo que deveriam aprender mais sobre seu próprio país.”<sup>69</sup>

*Участок* (*Utchastok*), assim como *Я — не я* (*Iá – nie iá*), também teve sua adaptação para as telas através de um seriado em 12 episódios, produzido em 2003 pelo *Первый канал* (*Piervyi Kanal*). No enredo, o tenente Pável Kravtsov, é transferido para a aldeia de Anisovka, tendo por companhia seu cão da raça Bloodhound chamado César. Pável descobre que o policial que antigamente ocupava seu posto, na verdade não foi reformado, mas foi morto por afogamento. O enredo é, ao mesmo tempo “uma história de detetive, um thriller, uma história de amor e um drama social.”<sup>70</sup>

<sup>69</sup> “When they and we are the same” Disponível em: <http://lizoksbooks.blogspot.com/2008/01/when-they-and-we-are-same-slapovskii.html> Acesso em: 2 de março de 2022.

<sup>70</sup> “Участок”. Disponível em: <https://topliba.com/books/453531> Acesso em: 3 de janeiro de 2022.

Em *Неизвестность. Роман века* (*Niezviestnost. Roman vieka*), o subtítulo “роман века” (romance do século), já anuncia que “os eventos cobrem exatamente cem anos”<sup>71</sup>. A narrativa é constituída por “diários, cartas, documentos, histórias e diálogos, que, como peças de um mosaico, formam uma única história de uma grande família, um grande país.”<sup>72</sup>.

Em *Пересуд* (*Pieriessud – A fofoca*), romance de 2008, um ônibus intermunicipal é feito de refém por prisioneiros fugidos da prisão, porém “cada um dos passageiros tem motivos para colaborar com os sequestradores.” (ARSKAYA, 2012, p.10). O romance retrata “uma situação que pretende ser um modelo de Totalitarismo”<sup>73</sup> e Slapóvski nos mostra como o totalitarismo funciona a nível individual e não apenas a nível coletivo, nas esferas de poder da sociedade.

A dramaturgia de Slapóvski pode ser assim resumida: *Любил, люблю, буду любить* (*Liubil, liubliu, budu liubi – Eu amei, eu amo, eu amarei*, 1985)<sup>74</sup>, *Во-первых, во-вторых, в-третьих* (*Vo-piervykh, vo-vtorykh, v-trietykh – Em primeiro lugar, em segundo lugar, em terceiro lugar*, 1986), *Бойтесь мемуаров!* (*Boities’ Memuarov – Tenha medo de memórias*, 1988), *Брат* (*Brat - Irmão*, 1988), *Человек без версии* (*Tcheloviek bez versii – O homem sem versão*, 1988); *Мой вишнёвый садик* (*Moi vichniouyi sadik – Meu pequeno jardim das cerejeiras*, 1993); *Женщина с той стороны* (*Jenchtchina s toi storony – A mulher do outro lado*, 1993); *От красной крысы до зелёной звезды* (*Ot krasnoi krysy do zelionoi zvezdy – Do rato vermelho à estrela verde*, 1994); *Пьеса № 27* (*Piesa n°27 – Peça n°27*, 1994); *Блин-2* (*Blin-2 – Panqueca-2*, 2001); *Не такой, как все* (*Nie takoi, kak bsie – Diferente*, 2002); *Женщина над нами* (*Jenchtchina nad nami – A mulher acima de nós*, 2003); *Голая комната* (*Golaia komnata – O quarto nu*, 2004); *Край света* (*Krai svieta – A borda do mundo*, 2004); *Первое второе пришествие* (*Piervoie, vtoroie prichestiviie - O primeiro segundo advento*, 2004); *Уезжаю!* (*Uiezjaiu! – Estou indo embora!* 2004); *Дурак, Не дайте мне вас убить* (*Durak, ne daitie mnie vas ubit – Idiota, não me deixe matá-lo*, 2011); *Клинч* (*Klintch*, 2011); as coletâneas de peças *ЗЖЛ. Замечательная жизнь людей* (*ZJL. Zamietchatelnaia jizni liudiei – VMP – A Vida Maravilhosa das*

---

<sup>71</sup>«Большая книга» в Архангельском Disponível em:<https://arhangelskoe.su/news/bolshaya-kniga-v-arkhangelskom> 11/ Acesso em: 4 de janeiro de 2022

<sup>72</sup> Ibidem

<sup>73</sup> Idem, ibidem.

<sup>74</sup> Publicada em 1992 como *Шнурок*, воспоминание о первой любви (*Shurok, vosnominanie o piervoio liubliu*)

Pessoas, 2007) e *Самая настоящая любовь.1998-2098 (Samaia nastoiachaia liubov.1998-2098 - O Amor Mais Real. 1998-2008, 2011)*; e *Инна (Inna, 2014)*.

*Meu pequeno jardim das cerejeiras* encontra-se publicada em *ЗЖЛ. Замечательная жизнь людей*, mesma coletânea na qual estão publicadas *Пьеса № 27, Блин-2, От красной крысы до зелёной звезды* entre outras peças já citadas acima. Em *Любил, люблю, буду любить*, Vladímir, de 26 anos, dialoga com sua versão dez anos mais jovem, Volódia, sobre as aventuras e desventuras do primeiro amor. *От красной крысы до зелёной звезды* é uma “peça em vários andares com porão e telhado” como descreve seu subtítulo, com dez partes, dez histórias que se entrelaçam. As personagens das histórias são “Ele”, “Ela”, a “Tradutora”, “А.”, “Б.”, “В.”, “Velho” e “Velha”, que percorrem do térreo ao telhado da casa ao longo da peça. Em *Женщина с той стороны* três rapazes que fazem reparos no primeiro andar de uma casa desafiam-se entre eles a subir no segundo andar para conhecer melhor a dona da casa. Conforme sobem para conversar com ela, cada um deles descreve aos outros a conversa enquanto ela ocorre, causando no público a sensação de estar assistindo a um filme. Em *Голая комната*, o protagonista человек (tcheloviek) decide começar sua vida novamente, comprando novos móveis para um quarto vazio. Os móveis, que são interpretados por atores no primeiro ato, se tornam parentes do protagonista, no segundo ato.

Slapóvski é conhecido como mestre de três gêneros: da prosa, da dramaturgia e do cinema. Após iniciar sua carreira através da dramaturgia e ter passado pela prosa, o cinema e os seriados de televisão ainda o atraíam. Já residente em Moscou, começou, então, a escrever roteiros. O primeiro deles foi para o seriado *Останóвка по трéбованию* (2000). No enredo, Andrei, após discutir com a esposa, está em um ponto de ônibus, indo para a casa de sua mãe, quando Irina lhe dá carona. A partir daí, Andrei e Irina começam um romance e a vida de Andrei muda completamente. Como roteirista, Slapóvski adaptou para as telas alguns de seus romances como *День денег* e *Я — не я*, mas seu roteiro de maior sucesso é *Ирония Судьбы. Продолжение (Ironia do destino. Continuação)*, filme de 2007 dirigido por Timur Bekmambetov. O filme é uma continuação de *Ирония Судьбы или С лёгким паром! (Ironia do destino ou aproveite seu banho!)* filme soviético televisivo em duas partes produzido em 1976 pela Mosfilm, escrito e dirigido por Eldar Riazanov. A versão de 1976 é um clássico soviético exibido na televisão sempre na época de Ano Novo. O enredo apresenta a história de um grupo de quatro amigos que se embriagam durante uma tradicional ida de final de ano à *banya* (sauna). Quando os amigos vão ao aeroporto acompanhar Pavel, que iria à Leningrado

ver a esposa, este e Jênia estão adormecidos pela bebedeira, então os outros dois amigos, também bêbados, acabam enviando Jênia no lugar de Pavel, pois não se lembram quem realmente iria viajar. Em Leningrado, Jênia conhece Nádia e após muitas reviravoltas, em um roteiro semelhante à *Останóвка по трéбованию*, os dois acabam ficando juntos. O roteiro de Slapóvski, *remake* do roteiro de Riazanov, foi o maior sucesso de bilheteria na Rússia em 2008. Nele, os mesmos amigos do filme de 1976 (exceto Mikhail, já falecido) se reúnem tradicionalmente na *banya*, na época do Ano Novo, porém, em uma dessas idas, Kóstia, filho de Jênia, vai em seu lugar e, embriagado, acaba indo parar em um apartamento desconhecido em São Petersburgo, onde conhece Nadéjda, filha de Nádia do filme anterior. A partir daí os acontecimentos ocorrem de forma semelhante ao enredo de 1976.

Se Vladímir Sorókin se considera um “dealer” “capaz de produzir suas próprias drogas”<sup>75</sup>, Slápoovski refere-se a si mesmo como um “double-dealer”, pois “ao mesmo tempo é autor de uma prosa capaz de ser publicada em cinco mil cópias e roteirista de seriados que, às vezes, alcançam 30 ou 50 milhões de espectadores” (BENETZKI, 2004, n.p.) Os temas tratados por Slapóvski interessam a vários tipos de leitores, pois são temas “muito russos e, ao mesmo tempo, universais”. (BURAVOVA, 2016)

### 3.3.2 Meu pequeno jardim das cerejeiras: análise

Apresentados anteriormente neste trabalho a tradução da peça *Moi vichnióvy sádik*, os paradigmas nos quais Autant-Mathieu classifica as reescrituras tchekhovianas e o breve percurso pela dramaturgia russo-soviética a partir dos anos 1960, segue-se a análise e teorização acerca da peça de Slapóvski.

Considerando-se o paradigma de Autant-Mathieu “Tchékhov como instrumento para medir o presente” do qual *Meu pequeno jardim das cerejeiras* faz parte, bem como a classificação das personagens tchekhovianas por Paulo Ricardo Berton em sua

---

<sup>75</sup> “Eu sou um viciado literário, mas sou capaz de produzir essas drogas, algo que nem todos conseguem...”, (“Я литературный наркоман, но я еще умею изготавливать эти наркотики, что не каждый может...”) afirmou o autor em entrevista a N. Kotchetkova, *Izvestiia*, 14 de setembro de 2004. “Владимир СОРОКИН: "Я литературный наркоман, но я еще умею изготавливать эти наркотики".” Disponível em: <https://iz.ru/news/294137> Acesso em: 3 de janeiro de 2022.

dissertação de mestrado<sup>76</sup>, é possível dizer que há traços elementares que acompanham vários personagens tchekhovianos por onde quer e quando quer que eles se apresentem. Esses traços elementares são presentes estejam esses personagens em diferentes peças do próprio Tchekhov ou em peças de outros autores, como nas reescrituras citadas anteriormente. É possível dizer que esses traços elementares constituem “arquetipos<sup>77</sup> tchekhovianos”. Para conceituar os “arquetipos tchekhovianos”, faz-se necessário primeiramente recorrer à etimologia da palavra: “arquetipo” vem do grego *arkhétupon*, e segundo o dicionário Michaelis, é: “1. Tipo primitivo ou ideal; original que serve de modelo; 2. O modelo, o exemplar ou o original de uma série qualquer; 3. O que serve de modelo ou exemplo em estudos comparativos; protótipo.”<sup>78</sup>.

Na crítica literária, para citar um exemplo russo, o mitólogo e semiótico Eleazar Meletínski, identifica a transformação ocorrida na literatura russa clássica - Púchkin, Gógol, Dostoiévski, Tolstói e Biéli – dos arquetipos do cosmo, do caos, do herói e do anti-herói, bem como divide os arquetipos em temáticos, literários e mitológicos (MELETÍNSKI, 2002) No artigo “Чеховская Россия как архетип в современной русской литературе” (“*Tchekhovskaia Rossiia kak arkhetip v sovremennoi russkoi literatura*” - *A Rússia tchekhoviana como um arquetipo para a literatura russa contemporânea*), M. L. Kaluguina conceitua “arquetipo” da seguinte maneira:

Por arquetipo, nós compreendemos “os motivos e suas combinações, dotados da propriedade de ‘onipresença’, esquemas mentais estáveis e universais (figuras) (...) os pesquisadores observam que muitos enredos e textos adquirem propriedades arquetípicas na literatura, entretanto, os estudiosos da literatura estão apenas começando a identificar o sistema de tais fenômenos(...) Os arquetipos estão em um nível profundo da consciência humana, portanto, eles são mais frequentemente realizados “em rituais arcaicos, mitos, símbolos, crenças”, no entanto, existem fenômenos culturais mais modernos que

---

<sup>76</sup> Cf. BERTON, Paulo Ricardo. *O conceito de protagonista na obra dramática de Anton Tchekhov*. 2007. 146f. Dissertação (Mestrado em Letras). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2007

<sup>77</sup> Na psicologia, o psiquiatra e psicoterapeuta suíço Carl Gustav Jung (1875-1961), é mundialmente conhecido por ter desenvolvido a “psicologia analítica”, teoria na qual o inconsciente coletivo é acrescentado aos dois níveis da mente - o consciente e o inconsciente (pessoal) –, anteriormente teorizados por Sigmund Freud (1856-1939). Para Jung, a parte mais importante da nossa mente viria do “inconsciente coletivo” e não de nossas experiências individuais e a matéria desse “inconsciente coletivo” seriam conceitos coletivos acerca do feminino, do masculino, da figura materna, entre outros conceitos, os “arquetipos”. Os principais arquetipos junguianos seriam: a Persona, a Sombra, o Ânima, o Ânimus, a Grande Mãe, o Velho Sábio, o Herói e o Self. JUNG, Carl Gustav. *Os arquetipos e o inconsciente coletivo*. Tradução Maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva, Perrópolis: Vozes, 2000. Na filosofia, por exemplo, Platão e sua “teoria das ideias” nos demonstra que a realidade fundamental é composta por ideias e perceptível através da razão, e não aquela realidade do “mundo sensível”, perceptível através dos sentidos. As ideias seriam perfeitas, “arquetípicas” e os objetos do mundo sensível, apenas sua mera cópia ou sombras. PLATÃO. *A República: ou Sobre a Justiça, Diálogo Político*. Tradução Anna Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

<sup>78</sup> <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/arqu%C3%A9tipo/> Acesso em fevereiro de 2022



deixaram uma marca tão profunda na percepção do povo que hoje podemos nos referir a eles como sendo arquétipos. Este é precisamente o legado do escritor russo A. P. Tchékhov. (...) Conforme observou V. B. Katáiev, os enredos e protagonistas de A. P. Tchékhov “ultrapassam os limites de seu tempo”, por isso eles estão inevitavelmente presentes na cultura russa atual. (KALÚGUINA. 2021, p.335, tradução nossa)

As propriedades arquetípicas da literatura de Tchékhov estão presentes nas personagens, imagens e até mesmo na própria classificação da releitura de Slapóvski, pesquisadas por Ramazanova e Faizrakhmanova (2020, p.54, tradução nossa), que consideram a peça “praticamente uma caricatura” do texto clássico de A.P. Tchékhov. “Tudo e todos” na peça se reduzem a algo pequeno, insignificante e miserável. Isso diz respeito a todas as características espaciais, as imagens-chave e principalmente às relações humanas. Ou seja, de acordo com as autoras, tudo encolheu, tornou-se insignificante, mas, por associação, toda essa miséria e esse mundo liliputiano, apesar de tudo, ainda estão ligados ao texto original. A luxuosa propriedade nobre com o enorme jardim das cerejeiras está encolhida também: “encolhida em um sótão poeirento, na fresta do telhado onde cresce uma pequena cerejeira, uma espécie de bonsai quase caricaturado que, não obstante, dá frutos” (ibidem) As personagens de *Meu pequeno jardim das cerejeiras*, além disso, estão extremamente distantes, mas ainda lembram os heróis de Tchékhov de *O jardim das cerejeiras*.

Apesar de apenas “lembrarem os heróis de Tchékhov”, as personagens de Slapóvski, possuem importantes traços primordiais das personagens tchekhovianas, conforme será exposto a seguir. Berton (2007, p.46-7), em sua dissertação de mestrado, mapeia as características recorrentes entre as personagens da dramaturgia principal de Tchékhov que configuram esses “traços primordiais”. Essas características ultrapassam os limites de cada peça e tornam a dramaturgia principal de Tchékhov um grande texto único que reorganiza personagens semelhantes em diferentes situações:

1. Um homem, residente na província, frustrado com a vida que leva;
2. A irmã deste, que vive numa cidade maior e chega à província, alterando o *status quo* do local;
3. Uma personagem absolutamente fascinante para certo número de personagens da província, trazida pelo actante 2, na condição de amante;
4. Um descendente de 2 que vive na província ao lado de seu parente 1, da mesma forma infeliz com a vida que leva;
5. Um habitante da província, ligado à família, mas não-morador na propriedade.

De acordo com o esquema apresentado por Berton (ibidem), as personagens de *A gaivota*, *As três irmãs*, *O tio Vânia* e *O jardim das cerejeiras*, estariam assim classificadas:

1. Sórin/Andrei/Vânia/Gáiev;
2. Arkádina/Macha/Serebriakov/Liúba;
3. Trigorin/ Verchinin/Elena/Trofímov;
4. Tréplev/ Tchebutikin/Sônia/Vária;
5. Nina/Natacha/Ástrov/Lopákhin.

Mediante a ideia dos traços elementares, “arquetípicos” de cada personagem tchekhoviano, é possível estender essa ideia também a personagens das reescrituras tchekhovianas. Na peça de Slapóvski, um só personagem pode remeter a dois ou mais personagens tchekhovianos como é o caso do jovem Sacha, que em alguns momentos lembra o sonhador Trofímov de *O jardim das cerejeiras*, e em outros, o ciumento Tréplev, de *A gaivota*. Este mesmo personagem, no momento inicial da peça, aparenta ser o protagonista desta, porém ao surgir em cena Azalkánov (personagem que é o primeiro na rubrica de descrição das personagens), resta a dúvida sobre Sacha ser o protagonista, antagonista, coadjuvante ou uma versão mais jovem de Azalkánov. Esta relação de duplos entre as personagens é algo já bastante observado nas peças tchekhovianas, vide, por exemplo, o duplo Tréplev-Trigórin (escritor jovem – escritor experiente) de *A gaivota* que pode até mesmo se configurar em um triplo Tréplev-Trigórin-Sórin (escritor jovem – escritor experiente – “escritor” que nunca escreveu). Estas relações de diferentes formas de duplicidade e espelhamento já constam na dramaturgia de Tchékhev e ressurgem em Slapóvski (é possível que outros autores contemporâneos também utilizem procedimento semelhante) porém de forma “caleidoscópica”. Tal como o aparelho óptico cuja luz exterior é refletida nos pequenos fragmentos interiores de vidro colorido formando variadas combinações conforme o movimento, as personagens slapovskianas configuram novos arranjos feitos com fragmentos arquetípicos tchekhovianos. A partir desta ideia, as personagens de *Meu pequeno jardim das cerejeiras* podem ser assim analisadas:

**1. Macha** carrega traços arquetípicos da criada Duniacha de *O jardim das cerejeiras*. Ambas são as primeiras personagens femininas a aparecer em cena, ambas desejam pretendentes que não estão disponíveis para elas: Duniacha deseja o amor do criado Iacha e a jovem Macha nutre uma paixão desde a infância por Azalkánov. A jovem não gosta verdadeiramente de seu atual namorado, Sacha. Ao desejar um pretendente indisponível, Macha também carrega traços arquetípicos de Sônia, que é apaixonada por

Ástrov em *O tio Vânia*, visto que *Meu pequeno jardim das cerejeiras* também possui personagens correspondentes a essa peça tchekhoviana;

**2. O jovem Sacha** possui traços arquetípicos de Lopákhin, pois sonda há um tempo sótão, buscando um lugar para se encontrar com Macha e, quem sabe, até morar com ela. Além do que, ele também lembra Treplev (de *A gaivota*), pois tem muito ciúmes de Macha (que, neste caso estaria no lugar de Nina, *A gaivota*) com Azalkánov (que pode corresponder a Trigorin, um intelectual mais velho, também de *A gaivota*);

**3. Noiva** é a próxima personagem a aparecer em cena, no sótão de *Meu pequeno jardim das cerejeiras*. Ela é correspondente à Vária, pois deseja um casamento que a salve e lhe ofereça melhor situação financeira;

**4. Azalkánov**, dono do sótão, diz pretender transformá-lo, em sociedade com Minussínski e Downes, em um hotel cinco estrelas, quando na verdade deseja promover uma festa de casamento em prol de demolir a velha casa e suicidar-se. Azalkánov, além de carregar traços arquetípicos de Lopákhin, também corresponde à Liúba, devido à sua chegada à antiga propriedade ocorrer pouco antes de o destino desta ser selado. Azalkánov, assim como Sacha, pertence a um duplo “versão mais velha-versão mais jovem”, como Trepliov e Trigorin e Nina e Arkádina, em *A gaivota*.

**5. Raniáieva**, jovem mãe de Noiva, corresponde à Liúba de *O jardim das cerejeiras* e também à Arkádina, de *A gaivota*. E em alguns momentos, contém traços arquetípicos de Charlotta, a governanta de *O jardim das cerejeiras*. Ela também possui um pretendente estrangeiro e mais jovem (o “americano” John Downes), tal como Liúba e seu amante francês e Arkádina em relação a Trigorin;

**6. Vótkin**, o floricultor, é azarado, reclamão e invejoso tal como escriturário tchekhoviano Iepikhodov “22 desgraças”, de *O jardim das cerejeiras* e Voinítskii, o personagem-título de *O tio Vânia*. Há momentos em que Azalkánov dirige-se a Vótkin chamando-o de “tio Vânia”, Vótkin também se revolta com Azalkánov de forma semelhante à revolta de Voinítskii para com o professor Serebriákov, em *O tio Vânia*. O próprio nome do personagem “Vótkin” nos remete a “Voinítskii” e também faz um trocadilho com “vodca”;

**7. Minussínski** também carrega traços arquetípicos de Voinítskii sendo que profere fala semelhante ao do personagem tchekhoviano, que inveja o sucesso do professor Serebriákov com as mulheres. Minussínski inveja Azalkánov pelo mesmo motivo;

**8. Downes** corresponde a Firs, pois também possui “dificuldades de comunicação”

(que depois serão desmascaradas, pois Downes não é um americano legítimo). Downes não é surdo como Firs, mas está se passando por americano e finge não entender o que lhe falam. Downes pode corresponder ao amante jovem e estrangeiro de Liúba, em *O jardim das cerejeiras*, a Trigorin, de *A gaiivota*, e a Ferapont de *As três irmãs*;

**9. Rózov** é um “eterno pioneiro” tal como o “eterno estudante” Trofimov, de *O jardim das cerejeiras*. Rózov também possui correspondência com Ástrov de *O tio Vânia*, em razão da origem de seu nome (Ástrov vem de “astra”, uma espécie de “flor de outono” e Rózov, de “rosa”) por gostar de uma Helena e por ser defensor do meio ambiente;

**10. Elena** corresponde à bela e desejada por muitas personagens masculinas Helena de *O tio Vânia*;

**11. Vássienka**, assim como Azalkánov, corresponde também a Lopákhin, pois ao longo de toda a peça, trama o destino da propriedade. Pode corresponder ao rebelde criado Iacha, de *O jardim das cerejeiras*.

A peça *Meu pequeno jardim das cerejeiras* foi escrita em 1993, e encenada pela primeira vez em 1995 no Teatro Estatal em Kassel, na Alemanha. É uma “comédia em dois atos”, e não tem divisão de cenas. É possível uma divisão alternativa em 34 cenas se levarmos em conta a mudança nos diálogos (19 cenas no primeiro ato e 15, no segundo<sup>79</sup>). Antes mesmo de ser encenada, como já citado, ganhou o *I Европейском конкурсе пьес*, em 1994. Para as pesquisadoras Ramazanova Gyul'naz Gilemdarovna e Faizrakhmanova Al'fiya Anvarovna no artigo ““Мой вишневы́й садик” А. Слаповского: современная трансформация чеховской драматургии” (“*Meu pequeno jardim das cerejeiras* de A. Slapóvski: transformação contemporânea da dramaturgia tchekhoviana” (RAMAZANOVA. 2013, p.53), *Meu pequeno jardim das cerejeiras* constitui um “palimpsesto em que o autor insere seus personagens – paródias dos personagens de Tchekhov – na realidade contemporânea e propõe novas abordagens para os principais conflitos”. Para Kaye Tucker (1999, tradução nossa), no artigo “A metaphor for post-Soviet Russia – review of Alexey Slapovsky’s *The Little Cherry Orchard*” a peça constitui:

Uma metáfora da Rússia pós-soviética, o sótão está sendo preparado para um casamento. Através dos 11 personagens retratados em *Meu pequeno jardim das cerejeiras*, Slapóvski analisa um povo que foi forçado a suportar décadas de traição e dominação burocrática, para somente agora enfrentar a realidade

---

<sup>79</sup> Divisão demarcada na tradução da peça e listada em anexo.

do capitalismo – corrupção, oportunismo implacável e falta de compaixão humana.

Sendo um palimpsesto ou uma “metáfora da Rússia pós-soviética”, *Meu pequeno jardim das cerejeiras* propõe uma interessante relação com, primeiramente, *O jardim das cerejeiras*, de Tchékhov em que Slapóvski utiliza o pronome possessivo “meu” no título da peça para indicar sua própria versão do jardim tchekhoviano no ano de 1993. A escolha dos títulos das principais peças tchekhovianas sofreu uma “evolução”, e a respeito do que os títulos das peças tchekhovianas podem nos indicar sobre as personagens, assinala Berton (2007, p.76):

em *A Gaivota*, tínhamos um título no qual, mesmo havendo a possibilidade de considerá-lo em relação a cada uma das personagens, essa analogia se dava sempre a nível individual (...) O símbolo da gaivota exige uma relação simbólica única, por estar no singular, caso contrário o autor teria optado por *As gaivotas*. *As três irmãs*, está no plural, e não há dúvida alguma quanto a quem o título se refere. Entretanto, se dá o mesmo fenômeno que em *Tio Vânia*: o título se refere a uma personagem específica da trama, neste caso as três filhas do general Prozorov, e novamente elas são nomeadas a partir de uma focalização específica. Se em *Tio Vânia*, ele era antes de tudo o tio de Sônia, aqui, Olga, Macha e Irina são as irmãs do único filho varão. O depósito de esperança em relação ao retorno a Moscou depende exclusivamente de Andrei, independentemente da interpretação que se possa ter desta postura tanto de Olga quanto de Irina.

Diferentes possibilidades de leituras das peças podem ser propostas pelos seus títulos e na presente tradução opta-se por *Meu pequeno jardim das cerejeiras* em vez de *Meu jardimzinho das cerejeiras*, pois a primeira opção, além de representar a versão particular de Slapóvski acerca da peça tchekhoviana, remete imediatamente à tradução mais comum de *O jardim das cerejeiras* existente no Brasil, estabelecendo uma relação mais direta entre as duas versões.

Em *Meu pequeno jardim das cerejeiras* há arquétipos de personagens e arquétipos temáticos. Um arquétipo temático, como, por exemplo, o da “casa sendo tomada”, está presente na peça de Slapóvski, bem como em *O tio Vânia* quando Serebriakov propõe a venda da propriedade onde Vânia mora com Sônia, Marina e a mãe de Serebriakov; em *As três irmãs*, quando Natasha usurpa aos poucos a casa dos Prozorov; e em *O jardim das cerejeiras* quando a propriedade acaba sendo leiloadada por conta de dívidas. Outro arquétipo temático é o “paraíso perdido”, na figura de um arbusto de cerejas ao invés de um jardim todo de cerejeiras, “para Tchékhov, um jardim é a personificação das raízes

espirituais que nutrem uma pessoa e, tendo perdido isso, ela está condenada a uma vegetação miserável.” (KRYLOVA, L.A. BUTCHINA, 2020, tradução nossa)

O “casamento que não se realiza completamente” ou apenas se realiza de “faz de conta” entre Macha e Sacha, configura também um arquétipo temático. Ocorre entre Noiva e Azalkánov em *Meu pequeno jardim das cerejeiras*, entre Nina e Treplev, Nina e Trigórin e Arkádina e Trigórin em *A gaivota*; entre Macha e Verchínin e Irina e Tuzenbach em *As três irmãs*; e entre Vária e Lopákhin e Liúba e seu amante francês, em *O jardim das cerejeiras*. Esse arquétipo temático diz respeito aos “amores não correspondidos” tão comumente encontrados nas narrativas de Tchékhov. Em *Meu pequeno jardim das cerejeiras*, aos encontros e desencontros amorosos é acrescentada uma camada mais calculista e utilitária:

Na peça de A. Slapovski, por trás de todas as vicissitudes do amor se esconde um cálculo, um desejo de investir seu “capital” (a beleza, a juventude) em um projeto de longo prazo mais lucrativo. Há, é claro, exceções — as “heroínas positivas” — a inteligente e sutil Elena (ex-esposa de Azalkánov), e a terna e sincera Macha, que são guiadas exclusivamente pelos sentimentos.” (RAMAZANOVA, 2020, p.55, tradução nossa)

O suicídio configura outro arquétipo temático e está presente de forma triplicada em *Meu pequeno jardim das cerejeiras* através da morte por enforcamento do pai de Azalkánov, do suicídio paródico e não realizado de Sacha, quando este “se joga pela janela, mas ao mesmo tempo escapa milagrosamente, pendurado nos galhos de um miserável arbusto de cerejeira” (RAMAZANOVA, 2020, p.55, tradução nossa,) e do suicídio também paródico e não realizado de Vássienka, que “ameaça atirar em si mesmo (...) atira, porém permanece ileso.” (ibidem) O suicídio está presente em *A gaivota* através da morte de Treplev; em *Ivánov*, por conta do suicídio do personagem título; e em *O tio Vânia*, quando Voinitskii tenta se matar com a morfina roubada da maleta de Ástrov. Um outro arquétipo importante refere-se à “arma de Tchékhov” (Чеховское ружьё) que tanto pode ser o próprio princípio dramático que diz “se no primeiro ato você pendurou uma pistola na parede, então no seguinte ela deve ser disparada. Caso contrário, não a coloque lá” (GURLYAND, 1904, p.521), quanto pode configurar-se no arquétipo temático da arma presente nos suicídios de Treplev de *A gaivota* e de Ivánov em *Ivánov*; no duelo entre Solionii e Tuzenbach, em *As três irmãs*; e na tentativa de homicídio quando Voinitskii atira contra Serebriakov em *O tio Vânia*.

*O jardim das cerejeiras* tchekhoviano está presente, portanto, de diferentes maneiras na peça de Slapovski: no próprio título da peça, nos traços arquetípicos das

personagens, nos temas arquetípicos acima citados, sendo que alguns desses temas encontram-se modificados, tal qual ocorre nos arquétipos citados por Meletínski. O arbusto de cerejas nascido acidentalmente em uma fresta representando o “símbolo de um passado perdido, que ainda cresce” (FREEDMAN, 1999, p.544) é uma modificação do arquétipo. *O jardim* tchekhoviano também se faz presente através da lembrança da encenação da peça tchekhoviana nos tempos escolares de Macha, quando Azalkánov ministrava aulas de direção teatral. Através do arbusto de cerejas, é expresso o tema central da peça de Slapóvski, que é: o conflito entre o indomável idealismo da velha geração e o radicalismo destrutivo da nova geração que colhe os frutos deixados por seus pais sem eles próprios plantarem outros por si mesmos (AUTANT-MATHIEU, ANO, p.40). O diálogo que expressa esse conflito entre a geração que planta e a geração que só deseja colher os frutos sem plantá-los é o seguinte diálogo, no segundo ato da peça:

AZALKÁNOV. Caros amigos! Por que eu decidi celebrar meu casamento aqui neste sótão? Porque não importa o quão bem sucedida minha vida era e ainda será, o melhor aconteceu aqui! Que caviar, balik, que champanhe, que nada! Agora vou servi-los com os frutos da juventude, frutos do conhecimento do bem e do mal! (*Corre para a porta, e se projeta por ela*) Quem foram os parasitas que comeram todas as cerejas? Quem, eu pergunto?

SACHA. Nossa, que susto! Fui eu, e daí?

MACHA. Não foi ele não! Ele nem se aproximou dali!

SACHA. Fique quieta!

*Pausa.*

AZALKÁNOV. E isso aí. É o que acontece. Você cultiva sua árvore, seu pequeno jardim de cerejeiras, e alguém vem e arranca todas as cerejas até a última... Tá certo...

O resto de “paraíso perdido” na figura do pequeno arbusto, floresceu por acidente, pois uma das personagens, talvez o jovem Sacha ou o próprio dono da casa, Azalkánov, cospe a semente, que, por sua vez, cai em uma fenda do sótão, fazendo germinar o “jardim das cerejeiras reduzido”. O encolhimento do “paraíso perdido” não é o único presente na narrativa. O sótão constitui

a casa “tchekhoviana” encolhida (...) uma metáfora para a casa do nosso pai, cheia de acontecimentos da infância, fragmentos de bagagem cultural, memórias nostálgicas e sentimentos melosos que são trastes e dos quais ninguém precisa. É essa frágil casa metafórica que foi total e irrevogavelmente destruída (RAMAZANOVA, 2020, p.56)

Nas cenas iniciais, após Sacha e Azalkánov discutirem sobre a permanência no sótão, Sacha questionar Macha se ela conhecia Azalkánov e Azalkánov arrastar a Noiva para assediá-la em um canto do sótão, chegam os outros convidados da festa: Raniáieva, mãe de Noiva; Vótkin, floricultor aposentado; Minussínski e Rózov, amigos do noivo; Downes, sócio do noivo; e Elena, ex-esposa de Azalkánov. No segundo ato, há a chegada do décimo primeiro personagem, Vássienka, capanga contratado por Azalkánov para explodir tudo, já que o casamento é só um motivo de fachada para ele realmente ter coragem de suicidar-se. Porém, Azalkánov também é enganado por Vássienka que se associa ao falso americano Downes. Sacha reaparece em cena com explosivos, porém, ao acioná-los, uma música começa a ser tocada e tudo desaba. No final, entre os escombros, Elena aceita ajudar Azalkánov a procurar seu arbusto de cerejas, queimado anteriormente por ela.

Os contextos em que foram escritas ambas as peças, a de Tchékhov e a de Slapóvski, definiram épocas de grandes mudanças sociais na Rússia. No ano em que a última peça de Tchékhov, *O jardim das cerejeiras*, foi escrita, 1904, o clima sócio-político-econômico era de grande tensão, que culminaria no Domingo Sangrento, nas Revoluções de 1905 e de fevereiro e outubro de 1917, bem como a Primeira Guerra Mundial, em 1914. Na época em que Tchékhov escreveu suas peças, a sensação de colapso generalizado pairava no ar. Tudo estava prestes a se fragmentar. Ninguém sabia o que estaria por vir, mas todos sentiam a instabilidade. A mesma sensação de incerteza, colapso e fragmentação pairava no ar russo em 1993, com a recente queda da URSS e seus posteriores desdobramentos. Apesar do clima propício ao surgimento de peças engajadas, como as de Maksim Górkki, o autor retomado foi Tchékhov, um dramaturgo que não escreveu peças engajadas e se considerava um escritor apolítico. Contudo, sua dramaturgia, apesar de “não engajada”, pode ser considerada política no sentido de o texto falar por si só, uma característica potencialmente aproveitável por diferentes diretores e dramaturgos de várias épocas. Em diversos momentos, “o elemento político emergiria da própria presença daquela peça naquela conjuntura” e “deixar o texto falar já (seria) estabelecer uma comunicação com o presente” (NASCIMENTO, 2013, p.192-193).

O tema comum às peças é o destino das propriedades: em *O jardim das cerejeiras*, o leilão da propriedade de Liúba e, em *Meu pequeno jardim das cerejeiras*, a demolição (ou, de acordo com a vontade de outro personagem, Vássienka) a transformação da casa em uma “casa de tolerância”. Como a peça se passa na parte superior da casa, o sótão, e



também de acordo com uma das falas de Minussínki, onde este relaciona “sótão” à “cabeça”, uma das leituras possíveis seria que uma mudança de mentalidade estaria prestes a ocorrer na Rússia no período de escrita da peça de Slapóvski, assim como também estava prestes a acontecer quando Tchékhov escreveu *O jardim das cerejeiras*. Tanto em Tchékhov como em Slapóvski, o destino das propriedades é incerto e sua venda ou demolição é envolta em mal-entendidos. Houvera também, nessas propriedades, a morte de familiares de alguns personagens: na peça de Slapóvski, o pai de Azalkánov se enforcou no sótão; na peça de Tchékhov, o filho de Liúba se afogou no lago da propriedade, o que faz as personagens expressarem certo apego a esses locais:

As personagens da tchekhoviana *O jardim das cerejeiras*, ao perceberem que estão condenadas a deixarem o ninho querido, confessam sem cessar o seu amor tanto pela casa quanto pelo jardim. Todos se lembram do monólogo tragicômico de Gáiev voltado para o armário em *O jardim das cerejeiras*. Não é difícil ver que o texto do livro antológico volta e meia transparece, aqui e ali, através dos monólogos vulgarmente artificiais dos principais personagens do autor moderno. Para Azalkánov, a casa com sótão é seu patrimônio adquirido. Dos lábios de Azalkánov, um cínico empresário, o monólogo sentimentalmente açucarado soa parodicamente baixo: “Sótão, meu sótão! Quantas batalhas foram travadas aqui, quantos beijos roubados dos lábios das garotas! Quanto vinho e vodka foram bebidos! Deus meu! Há apenas quatro anos atrás eu passei todas as noites aqui, bêbado.... (RAMAZANOVA, 2020, p.54, tradução nossa)

As personagens de *Meu pequeno jardim das cerejeiras*, não constituem paródias nem sátiras às personagens tchekhovianas, mas são construídas tendo estas como referências remotas, arquétipos que contrastam com o cotidiano russo do final dos anos 1980. Liudmila Petruchévskaja em *As três moças de azul* (AUTANT-MATHIEU, 2012, p.34), também se utiliza deste procedimento. Portanto, podemos perceber que, entre as peças citadas por Autant-Mathieu, aquelas que tomam Tchékhov como um parâmetro histórico surgiram de 1980 até meados de 1990 (exceto *Paixões francesas em uma datcha perto de Moscou*, de Liudmila Razumóvskaja, que foi escrita em 1999), enquanto as peças que se preocupam mais com a experimentação textual e linguística a partir de Tchékhov, como *O jubileu*, de Vladímir Sorókin, surgiram de meados de 1990 até 2010. Nota-se, ainda, que as peças centradas em utilizar Tchékhov como um parâmetro histórico baseiam-se principalmente em *O jardim das cerejeiras* (*Meu pequeno jardim das cerejeiras*, *Jogo de Argolas*, *A polonesa de Oguínski*, *Paixões francesas em uma datcha perto de Moscou*). M. L. Kalúguina no artigo “Чеховская Россия как архетип в современной русской литературе” (*A Rússia tchekhoviana como um arquétipo para a literatura russa contemporânea*) também sublinha a importância das constantes

referências à *A gaivota*:

A frequência de referências ao enredo de *A gaivota* indica que ele está se tornando parte do mundo tchekhoviano como um arquétipo que existe na consciência do homem russo. (...) Os autores desses textos possuem objetivos diferentes (desde uma nova apreciação até uma paródia, introduzindo o enredo em um contexto inferior, etc.), no entanto, o próprio fato de referência constante a ele é óbvio e evidencia a sua natureza arquetípica. (KALÚGUINA, 2021, p.356, tradução nossa)

Porém sabe-se que, não apenas *O jardim das cerejeiras* e *A gaivota* são peças que se tornaram bastante arquetípicas para os autores contemporâneos. Outras peças e contos de Tchekhov também têm sua importância quando se pensa no autor como criador de arquétipos na literatura russa:

“Além disso, são importantes para a consciência dos escritores contemporâneos as histórias tchekhovianas sobre a dama do cachorrinho, as três irmãs, o jardim das cerejeiras, o homem no estojo, etc. (ibidem)

Se *As três moças de azul*, de Petruchévskaja, busca retratar facetas do sonho da vida comunal durante a URSS por meio de personagens que vivem juntos em uma datcha, *Meu pequeno jardim das cerejeiras*, escrita por Slapóvski em 1993, e *Jogo de Argolas*, escrita por Viktor Slávkin em 1982, procuram representar um certo “arquétipo da casa inabitada para unir a família”. (AUTANT-MATHIEU . 2012, p.36, tradução nossa). Assim como na peça de Slapóvski, Slávkin coloca um grupo de pessoas dentro de uma casa inabitada (no caso de Slávkin, uma casa de campo russa, a *datcha*) pertencente à avó de uma das personagens. Verifica-se, assim, que ambas as peças evocam como que continuações de *O jardim das cerejeiras*, com uma casa sendo reaberta e reocupada anos depois, só que, diferentemente de *Meu pequeno jardim das cerejeiras*, onde a casa é destruída, em *Jogo de Argolas* a casa é lacrada novamente, “como um túmulo”. Lacrar novamente a casa, ou até mesmo destruí-la, indica que “é inútil tentar reviver os valores de um tempo passado, pois as pessoas já mudaram profundamente”. (ibidem). Entre as peças que utilizam Tchekhov como um parâmetro histórico (paradigmas A e B de Autant-Mathieu), as personagens tchekhovianas que emergem são essencialmente Vânia e Ivánov, “homens supérfluos que fizeram uma bagunça em suas próprias vidas” (ibidem, p.40). Lopákhin, “um empreendedor novato que rapidamente virou uma figura típica no começo do século XXI” (ibidem) e Firs, que “representa o mundo esquecido de muito tempo atrás” (ibidem).

Além de *O jardim das cerejeiras*, outra obra clássica da literatura russa é citada logo na descrição dos personagens em *Meu pequeno jardim das cerejeiras*. Trata-se de “Um herói do nosso tempo”, 1840, de Mikhaíl Liérmontov (1814-1841). Quando Azalkánov é apresentado, ele é descrito como “um herói que não é do nosso tempo”, remetendo ao aventureiro Pechorin, protagonista lermontoviano, porém, diferente de seu antepassado, Azalkánov prova, no final da peça, que não conseguiu ter o talento manipulador necessário para levar a cabo seu intento de demolir a casa e se suicidar de forma escandalosa, talento esse que também era solicitado aos empreendedores da nova era pós-soviética. Apesar disso, Azalkánov guarda traços similares a Pechorin, que possui um:

desapontamento decorrente da incapacidade do mundo de corresponder aos seus altos ideais. Desse modo, seu egoísmo é de uma espécie mais ativa e vingativa. Ele rapta uma jovem circassiana e depois se cansa dela, faz uma jovem nobre russa se apaixonar por ele para humilhar um conhecido, matando-o depois num duelo (LERMONTOV, 1999)

Diferente de Pechorin, Azalkánov não rapta Noiva, mas a encontra através de um anúncio de jornal, porém, quando se descobre que Azalkánov não tem mais dinheiro algum, em um primeiro momento, ele até se diz abalado com o desprezo de Noiva, porém, depois até incentiva que ela se case com seu amigo Minussínski para aproveitar o evento que já está acontecendo. Ao longo de *Um herói do nosso tempo*, as histórias vão humanizando cada vez mais Pechórin e Azalkánov também vai se mostrando mais humano no decorrer de *Meu pequeno jardim das cerejeiras*.

Muitos acontecimentos tchekhovianos ocorrem fora de cena, como o suicídio de Treplev em *A gaivota*, o duelo de Solionii e Tuzenbach em *As três irmãs* e o leilão da propriedade em *O jardim das cerejeiras*. Na peça de Slapóvski, Azalkánov trama com Vássienka a explosão da casa fora de cena.

O cenário de *Meu pequeno jardim das cerejeiras* é um “sótão espaçoso de uma casa antiga” onde há uma espécie de “sala destrocada de um pequeno teatro”. Essa sala destrocada de um pequeno teatro, além de sugerir “que diante do espectador irá se desenrolar uma espécie de “atuação modificada” a partir do texto basilar clássico” (RAMAZANOVA, 2020, p.54) remete ao palco improvisado de *A gaivota*, que no quarto ato da peça tchekhoviana, se encontra velho e carcomido pelo passar do tempo ao relento:

*Sótão espaçoso de uma casa antiga. Feixes de luz penetrando pelas frestas. Vários objetos cotidianos de outra época espalhados por toda parte. Também há coisas estranhas: por exemplo, as poltronas de algum clube, diferentes tipos de cadeiras, em frente às quais, há algo como um estrado semelhante a um palco; a cena toda lembra uma sala destruída de um pequeno teatro. O chão está coberto por bolinhas de argila expandida que rangem e crepitam a cada passo se não andar pelas tábuas e placas de ardósia compensada jogadas no chão. Na porta lateral, há uma pequena janela através da qual o sótão se ilumina. É visível uma escotilha que dá acesso ao telhado e uma pequena escada que leva até ela. De repente, a escotilha abre-se, desce um jovem com uma bolsa. Ele coloca a bolsa no chão e estica os braços para o alto.*

Logo na rubrica de apresentação das personagens, Slapóvski tece comentários e dá algumas dicas, por vezes irônicas, sobre eles: “NOIVA, é jovem, tola, pragmática” - depois verifica-se que Noiva não é nada tola quando se trata de casar por interesse financeiro; “RANIÁEVA, mãe da Noiva, cerca de 40 anos de idade, conhece a vida de cor e salteado.” Esse conhecimento sobre a vida é uma referência à experiente governanta e prestigiadora Charlotta, de *O jardim das cerejeiras* (...) “RÓZOV (Vítia, Vitinho), amigo do noivo, eterno desbravador.” Certamente, “eterno desbravador” evoca o arquétipo de Trofímov, o eterno estudante de *O jardim das cerejeiras*. “ELENA (Lena), o amor universal” possui traços arquetípicos da bela e desejada por muitos Elena, de *O tio Vânia*. (...) “SACHA, um moço”. Sacha remete o jovem Treplev de *A gaiivota* bem como os incompreendidos Ivánov de *Ivánov* e Andrei, de *As três irmãs*, e o insatisfeito e prematuramente velho Ástrov de *O tio Vânia*; “MACHA, uma moça”, Macha se apaixona por Azalkánov, mais velho que ela, assim como Nina se apaixona por Trigórin, em *A gaiivota*.

A linha de ação dramática de *Meu pequeno jardim das cerejeiras* é a realização do casamento entre Azalkánov e Noiva no sótão, pertencente à Azalkánov e disputado por “todos os heróis da peça (que) se encontram em uma relação extremamente complicada uns com os outros.” (RAMAZANOVA, 2020, p.54, tradução nossa) O primeiro casal a surgir em cena, no entanto, são os jovens Sacha e Macha, que selam um casamento “de faz de conta” com caroços das cerejas apanhadas por Sacha no arbusto de cerejas:

SACHA. Você não se lembra? Você esqueceu, velhinha? Você está envergonhada? Mas esta foi a nossa juventude! Você disse: “que abafado”! Eu abri uma porta que não levava a lugar algum, ou melhor, onde antigamente havia uma varanda lá, mas agora ela sumiu, sobraram apenas os alicerces. (*Aproxima-se e escancara a porta com uma janelinha.*) Aí você se aproximou... aproxime-se!

*Macha se aproxima.*

Você se projetou com cautela.

*Ela se projeta com cautela.*

Você reparou como da parede, diretamente da parede, crescia uma árvore. Você ficou impressionada: “o que é aquilo?”

MACHA. O que é aquilo?

SACHA. E eu disse: “é uma árvore! É uma cerejeira! E nela realmente há cerejas!”

MACHA. Verdade. Eu estou vendo!

SACHA. Só um momentinho, peraí. *(Ele tenta alcançar uma cereja).*

MACHA. Cuidado!

SACHA. Há seis meses atrás, descobri este sótão e esta árvore. É estranho. O sótão já existia, e você ainda não.

MACHA. Eu existia.

SACHA. Para mim, você ainda não existia. *(Ele lhe dá uma cereja, depois coloca outra na boca. Eles cospem as sementes e riem.)* Assim, eles se casaram e tomaram a comunhão!

*Beijam-se.*

Assim como em *A gaivota*, há este “metateatro” logo no primeiro ato. Outras cenas de *Meu pequeno jardim das cerejeiras* também são “metateatrais”, como a cena da “peça dentro da peça” sobre um pente, no final do primeiro ato (Tchékhov mencionava em suas cartas que era possível escrever peças sobre qualquer coisa):

RANIÁIEVA. Um pente serve?

AZALKÁNOV. Serve! Serve até demais! *(Pega o pente dela.)*

NOIVA. No orfanato isso se chamava «expulsa-piolho».

RANIÁIEVA. Lá vem você de novo. Não é orfanato, mas sim internato. Eu fazia longas viagens ao trabalho e não podia levar você comigo. Me criticando de novo?

NOIVA. E precisa? Apenas lembrei.

O conflito entre Noiva e Raniáieva apresentado nesse fragmento, ecoa o conflito entre Treplev e Árkadina, de *A gaivota*. Então, desta forma, além da peça dentro da peça, evoca-se também o conflito geracional entre pais e filhos presente no texto tchekhoviano. Ainda no “metateatro”, Rózov ecoa o arquétipo de tio Vânia, defensor do meio ambiente

RÓZOV. O pente. De plástico. O plástico não se decompõe por milênios. Nós já não estaremos mais aqui, e ele continuará. Enterrado nas ruínas desta casa.

Ironicamente, o próprio Rózov é quem começa a quebrar os dentes do pente de Raniáieva, quando reflete sobre os objetos padronizados, comuns na época soviética:

RÓZOV (*Arranca o pente da mão dela.*). Odeio isso! Essas coisas padronizadas e sem alma! Antigamente existiam presilhas artesanais. Talhadas à mão... ornamentadas. Decoradas. (*Quebra um dente do pente.*) E eis que já está sem um dente. (*Devolve à Elena.*)

Em *O jardim das cerejeiras*, Firs também comenta sobre o modo artesanal de produzir geleia de cereja, nos tempos passados. Ainda sobre os tempos sóviéticos, diálogo final da peça dentro da peça, pode ser lido também como uma metáfora da situação da URSS, já inexistente na época, uma vez que a Rússia se tornava capitalista a partir de 1991, além de remeter ao relacionamento de Azalkánov e Elena:

AZALKÁNOV. O pente existe. Mas está sem os dentinhos.

ELENA. Não, não existe!

AZALKÁNOV. Podemos encaixá-los de volta.

MINUSSÍNSKI. Ou comprar um novo.

RÓZOV. Mas aquele já será um outro pente.

ELENA. Exatamente. Então, está tudo acabado.

Novamente evocando arquétipos presentes em *A gaivota*, os primeiros diálogos de Sacha e Macha remetem os diálogos iniciais de Treplev e Nina, pois tanto em um diálogo como em outro, os casais estão ansiosos por representarem cenas. No texto de Slapóvski, a cena a ser representada é o casamento simbólico entre Sacha e Macha, já mencionado e no texto de Tchékhov, a peça de Treplev, que será representada por Nina. Outra situação correspondente à *A gaivota* é quando Sacha convida Macha para “morar juntos, longe dos pais”. Sempre que Nina visita a propriedade de Treplev, vai escondida de seus pais que não aprovavam sua convivência com os boêmios artistas da vizinhança.

SACHA. E aí, velhinha, está se lembrando? Lembra de como subimos no sótão há cinquenta anos atrás? Lembra que decidimos nos casar, ou melhor, morarmos juntos, sem quaisquer formalidades? Conhecer melhor um ao outro. E é claro, longe dos pais. Mas onde? Alugar um apartamento é caro. Aí decidimos nos estabelecer aqui.

Apesar de remeter às personagens tchekhovianas, as personagens de Slapóvski levam em consideração alguns elementos da época soviética, e é em momentos como esse que se observa o paradigma exposto por Marie-Christine Autant-Mathieu, “uso de Tchékhov para medir o presente”. A fala seguinte de Sacha parece levar em consideração os “apartamentos comunais soviéticos” onde não se podiam ter tantos pertences, pois, além de não haver poder aquisitivo para isso, o espaço a ser dividido entre as várias famílias de moradores era limitado:

SACHA. No começo, você não gostou. Estava sujo, muita poeira, mas nós criamos um pedacinho do paraíso. Um velho sofá largo, duas cadeiras, uma mesa: o que mais é necessário?

Em seguida, Sacha remete-se ao período de transição do final da URSS:

SACHA. Lembra, você ainda disse: “parece que está empestado!” Mas eu te levei lá, colocamos lençóis brancos limpos, penduramos um dossel de tule branco, e, de repente percebemos que tínhamos um palacete paradisíaco de amor! (*Liga o toca-fitas. Música lírica.*) Você lembra, não lembra? O país contorcido nas convulsões do período de transição, corrupção, crime organizado e não muito organizado! Os cuspes de raiva do povo cobriam as calçadas, os retratos de políticos, os tapetes dos palácios e os ladrilhos de banheiros públicos, tudo! Não havia para onde fugir desses cuspes, desses gritos de raiva e de êxtase! Mas nós fugimos. Você se lembra como nos amamos? No sótão era abafado, nós andávamos nus, encharcados de suor, e nos enxugávamos com os lençóis...

A metateatralidade continua quando, após o “casamento de faz de conta”, Sacha narra um possível suicídio fictício futuro:

SACHA. Depois... Depois você me deixou. É um história vulgar. Você fugiu com um homem rico, fugiu, traindo o meu límpido, mas destituído amor! Então pulei exatamente daqui, do alto do quinto andar, mas embaixo havia um monte de entulhos e eu me esborachei.

Sacha é tão ciumento em relação à Macha, quanto Treplev o é em relação à Nina, em *A gaivota*. No quarto diálogo, quando Azalkánov já apareceu, ele questiona a relação de sua namorada com esse homem mais velho, essa espécie de Trigorin que parece roubar toda a atenção de sua amada:

SACHA. Conhece ele?

MACHA. Não, foi apenas impressão.

SACHA. Você o reconheceu, eu percebi.

MACHA. Impressão minha. Eu pensei que era ele e então eu vi que não era.

SACHA. Quem é “ele”?

MACHA . Um dia eu te conto. Não é interessante.

*Saem de cena.*

A entrada de Azalkánov e da Noiva acontece em uma chave mais cômica, paródica e performática, após a cena lírica e metateatral entre Sacha e Macha, como se fossem uma versão mais adulta e clownesca do casal anterior:

*Beijam-se. Ouve-se sons de uma porta se abrindo. Ranger metálico de ferrolhos e fechaduras sendo abertas. Abre-se uma porta invisível, a julgar pelo som, grande e pesada. Sacha e Macha correm para o lado, para aquele cantinho seguro sobre o qual falava Sacha. Entram Azalkánov e Noiva. Ele, de smoking, ela, num vestido de noiva. Ele tem uns quarenta anos, ela é muito jovem, mas o frescor não é primaveril. Ela instantaneamente começa a espirrar. Ele lhe dá tapas nas costas.*

Enquanto a doce Macha não fez grandes objeções sobre seu “casamento” com Sacha ocorrer no sótão empoeirado, a debochada Noiva não tem papas na língua, e reclama da situação grotesca em que se encontra

NOIVA (*Mal conseguindo se segurar para não para espirrar.*) Pra falar a verdade, sim... (*Olhando ao redor.*) Mas que pesadelo! Fala sério, é aqui que vai ser? Quanta imaginação! Não, eu posso entender quando é exótico. Uma amiga minha se casou num avião. O noivo alugou o avião, dá pra imaginar? Tudo começou em Moscou, e foi acabar em Vladostók. Em um iate também pode ser legal. Ou até mesmo num restaurante, é mais normal...

Segue-se a isso Azalkánov tentando acertar um nome para Noiva que nos faz lembrar “*Uma história comum* (1846) de Ivan Gontcharov (1812-1891), na qual Piotr Adúiev não consegue lembrar de modo algum o nome da escolhida Alexandra Aduiev, demonstrando não atribuir qualquer importância ao amor ardente do sobrinho” (RAMAZANOVA, 2020, p.55), a saber:

AZALKÁNOV. Sonka, fique quieta!

NOIVA. Olha aqui, escolha um nome de uma vez por todas. Uma hora você me chama Sônia, depois de Lisa, Gretchen, ou nem isso... como é que você me chamou ontem? Uma tal de “Higiênia”.



AZALKÁNOV. Ifigênia. Fazer o quê, eu não gosto do seu nome. O acordo foi: você o muda para outro nome, que eu escolho.

NOIVA. Você já está escolhendo há uma semana. Se bem que eu não entendo. Zóia é um nome normal.

AZALKÁNOV. Meu primeiro amor se chamava assim.

NOIVA. Mais essa agora!

Além dos três suicídios já citados (um real e dois não realizados), há tentativas de suicídio quando Azalkánov, no passado, tenta se matar, mas é salvo por Vótkin, e quando Azalkánov vai mostrar o arbusto para Noiva e faz como se quisesse se jogar junto com ela parodiando assim Macha e Sacha nas cenas anteriores. A referência à *A gaiivota* desse diálogo entre Noiva e Azalkánov encontra-se no diálogo inicial entre Nina e Treplev, quando Nina pergunta a Treplev “que árvore é aquela”:

NOIVA. *(caminhando contente sobre as placas de ardósia compensada, se aproximando.)* Será que tinha uma varanda aqui? Para quê uma varanda num sótão?

AZALKÁNOV. Excessos da antiga arquitetura.

NOIVA. Nossa, quem cair aqui, se espatifará todinho *(Sai.)*

AZALKÁNOV. Você já viu tudo?

NOIVA. Tem mais?

AZALKÁNOV. Veja, veja bem.

NOIVA. Olhei e aí?

AZALKÁNOV. E aquilo ali?

NOIVA. É um arbusto qualquer.

AZALKÁNOV. Não é um arbusto, Dunka, é uma cerejeira, é o meu pequeno jardim de cerejeiras.

NOIVA. Pare com isso! “Dunka”! Não pense que vou concordar com isso!

AZALKÁNOV. Peço desculpas, mas quem publicou o anúncio: "Procuro uma pessoa abastada para casar, aceito quaisquer condições"? Eu gostei bastante desse "aceito quaisquer condições".

NOIVA. Não estou recusando, concordo com tudo, mas também tem limite!

AZALKÁNOV. Alguém cuspiu uma semente de cereja, talvez tenha sido eu mesmo, a semente caiu na rachadura e nasceu uma árvorezinha. Então despejei um pouco de terra sobre ela. E aqui está o meu pequeno jardim de cerejeiras. Olhe, Nástenka, minhas cerejinhas. Já estão maduras! *(Abraça-a, precipitando-se.)*

*Ela dá grito, livra-se dele, pulando para trás.*

Após o diálogo entre Azalkánov e Noiva, Azalkánov, ao discutir com Sacha sobre quem vai permanecer no sótão, refere-se a si mesmo como “um triste residente deste sótão, agora milionário”, revelando uma faceta do arquétipo de Lopákhin através dessas falas,

AZALKÁNOV.. Não quero ouvir . Eu quero é falar. Hoje é o meu dia. Com essas mãos que já seguraram violão, pá, livros e...parece que já segurei de tudo! Porém hoje seguro nas mãos esse milagre. Eu, Piotr Alekséievitch Azalkánov, antes um menino e um triste residente deste sótão, antes um alcoólatra, agora um milionário que hoje vai se casar com essa garota chamada...

[...]

AZALKÁNOV. Você está enganado, amiguinho. A casa é de alguém, e por sinal é minha. Comprei-a da prefeitura para oferecer novas moradias para pessoas. A prefeitura cedeu conforme meu pedido.

A peça de Slapóvski apresenta “algumas variações de reencarnação do grosseiro Lopákhin que acabou de “deixar de ser do povo” e propõe projetos para a “renovação” do jardim e da propriedade de Raniévskaja” (RAMAZANOVA , 2020 p.54, tradução nossa) Na peça de Tchékhev, Lopákhin, mesmo estando “orgulhoso de sua vingança de vida [...] é capaz de ter compaixão e outros sentimentos humanos” (ibidem)ao passo que, em *Meu pequeno jardim das cerejeiras*, Lopákhin transforma-se “em uma espécie de matriochka [...] sendo transformado em várias personagens” (ibidem)conforme a figura caleidoscópica proposta anteriormente nessa pesquisa. Lopákhin é o traço arquetípico de Azalkánov, de Minussínski e de Vássienka, anteriormente parceiros na sociedade e que, repentinamente “se transformam em inimigos e concorrentes implacáveis [...] cada empresário, que a princípio aparece como um novo dono, acaba se tornando a vítima de um parceiro mais cínico e imoral. (RAMAZANOVA , 2020 p.54, tradução nossa). Porém, como já exposto, Azalkánov, ao longo da peça, não consegue manter a postura de empresário “cínico e imoral” e vai adquirindo mais compaixão, especialmente quando percebe que seu arbusto de cerejas não existe mais. A mudança de poder ocorre rapidamente de Azalkánov para Minussínski (que acaba ficando com Noiva), depois para Downes (que é desmascarado como sendo um “falso americano” e comparsa de Vássienka) e por último, para Vássienka, que mostra que enganou a todos. Vássienka, “o servo sempre disposto de Azalkánov acaba sendo o verdadeiro diretor de tudo o que acontece, um marionetista permitindo que até o momento se interprete um vaudeville absurdo.” (ibidem). O poder do servo, no entanto, não dura muito:

sendo ilusório e efêmero, o que é mostrado na cena de encerramento: no final da peça, tudo começa a desmoronar — as vigas, os caibros, as tábuas, a ardósia.

Mas as pessoas permanecem ilesas. A casa está quebrada. Quebrada, como se vê, pela decisão dos burocratas da cidade, com quem Vássienka “fez um acordo”, mas os burocratas enganaram o vigarista sem princípios. A frase de Azalkanov soa como uma frase impiedosa da modernidade: “Afaste-se, seu bandido, o burocrata está chegando. (RAMAZANOVA, 2020 p.54, tradução nossa)

No sexto diálogo (conforme nossa divisão das cenas), ao entrar em cena, Raniáieva, que age sob o arquétipo de Charlotta, a governanta que sempre faz apresentações de mágica em *O jardim das cerejeiras* e que no segundo ato come um pepino (aqui, Raniáieva come uma laranja) enquanto fala se sua história pessoal, ao mesmo tempo em que parece estar sendo interrogada por membros da KGB:

CHARLOTTA (*com ar meditativo*) – Não tenho nem mesmo um registro de nascimento... Nem sei ao certo a minha idade, sempre me parece que ainda sou pequena. Quando era menina percorria com meus pais as feiras de todo o país, e fazíamos apresentações muito boas. Eu dava saltos mortais e fazia todo tipo de truques de mágica. Quando meus pais morreram eu fui recolhida por uma senhora alemã que começou a me educar. Está bem. Cresci e tornei-me instrutora. De onde venho – não sei. Quem eram meus pais, talvez não fossem casados... não sei. (*Tira do bolso um pepino e começa a mastigá-lo*) Não sei nada. (*Pausa*) Gostaria tanto de poder ter uma longa conversa com alguém..., mas quem seria esse alguém? Não tenho ninguém neste mundo. (TCHÉKHOV, 1998, p.14)

RANIÁIEVA. Eu sou a primeira a chegar? Cheguei cedo... Ou talvez não seja aqui? Parece que não há outras casas assim nas redondezas... (*Saca uma laranja, descasca e come.*). Por que diabos, eu me pergunto, viver se a vida passa tão rápido? Já estou casando minha filha... Enquanto eu mesma estou solteira pela quarta vez. Parece que foi ontem que ela andava de trancinhas e de sainha curta... (*De repente se percebe no palco.*) Eu vivia em uma grande família, e tinha muitas responsabilidades de dona de casa, mas ansiava por ser independente, graças a isso consegui resultados. Obrigada pela sua atenção. Mas agora já estou garantida. Porém uma coisa eu não entendo, senhor detetive, por que eu o tempo todo quero sabe o quê? Advinha? Está corado? Que se dane, seu bastardo! (*Lança a laranja para o nada. Suspira.*) Enquanto observa-se a escassez e o alto custo de alimentos básicos, existem pessoas que vivem além de seus meios e jogam comida no lixo! Que vergonha! (*Pega a laranja e come.*)

Ao final do monólogo de Raniáieva, surge Vótkin, uma espécie de eco do arquétipo de tio Vânia, mas que nesse momento está sob o arquétipo de Iepikhodov, o “22 desgraças” de *O jardim das cerejeiras*, que sempre tem algum fato trágico a ser relatado:

VÓTKIN. Eu sempre saio com antecedência para chegar na hora. Afinal, algo sempre pode acontecer, trunfo de ouros! O transporte falha, a chuva começa, e você esqueceu o guarda-chuva e tem que voltar. Mas desta vez nada aconteceu. Foi sorte.

RANIÁIEVA. Um parente do noivo?

VÓTKIN. Um antigo vizinho. Moramos nesta casa. Eu nem sei por que ele me convidou. Nossa relação não era próxima. Apenas normal, civilizada, por

assim dizer. Por algum motivo, ele me convidou, trunfo de ouros! Vótkin é o meu sobrenome. Ivan Ivanovitch Vót-kin. A senhora entende?

Logo Vótkin também revela que está sob o arquétipo de Gáiev, que em *O jardim das cerejeiras*, é viciado em chupar balas e dizer expressões do jogo de bilhar. Vótkin, por sua vez é viciado em bebidas alcoólicas e em repetir a todo momento a expressão que traduzimos como "trunfo de ouros". Observamos assim que as personagens slapovskianas alternam ao longo da peça os arquétipos tchekhovianos que estão influenciando-as:

VÓTKIN. Você ainda não entendeu. Não é Vod-d-d-kin, mas sim Vot-t-t-kin. É com "t" que se escreve e soa igual por conta do ensurdecimento da consoante sonora conforme as regras da língua russa. E eu, aliás, nunca bebi vodka na vida. Nenhuma vez, trunfo de ouros! Havia uma por dois rublos e oitenta e sete copeques, aquela com o rotulzinho verde, lembra? Mas não bebi! A de 3,62, não bebi! A outra de 5,30 com o rotulzinho vermelho, também não bebi! E nem aquela de 6,20 eu bebi! E aí a conta começou a ser em centenas, milhares, acompanhando a inflação. Aí eu não bebi mesmo!

Além do arquétipo de Gáiev, Vótkin também atua sob o arquétipo de Voitnitskii, o tio Vânia, pois "é obcecado pela ideia de melhoria geral, de multiplicação da beleza" (RAMAZANOVA, 2020, p.55), porém Vótkin adota métodos draconianos para proteger seus jardins, como observa Minussínski:

Minussínski, ao recordar as atividades de Vótkin, observa: "Você sempre foi sábio e justo, tio Vania, nosso vizinho rigoroso! Você nos dirigiu para que as flores perto da casa não fossem pisoteadas - e como você estava certo! Você não nos deixou entrar no sótão, você bloqueou a porta, e nós obedecemos. Você até montou armadilhas!" [Ibidem]. Em resposta, o florista-amador calmamente nota: "Eu coloco armadilhas fracas para assustar em vez de paralisar. Para o seu próprio bem.

Outra mudança repentina de arquétipo, é quando Downes e Minussínski entram em cena após o monólogo inicial de Raniáieva. Ela então, abandona os traços arquetípicos de Charlotta para incorporar os traços de Liúba e Arkádina, as "mães joviais" tchekhovianas:

MINUSSÍNSKI. É a mãe da noiva, estou certo?

RANIÁIEVA. Galina Petrovna Raniáieva. Pode me chamar de Galina. Parece muito velha para uma mãe?

MINUSSÍNSKI. Pelo contrário. Me disseram que era uma mãe muito jovial. Logo que vi a senhora, pensei: que moça jovem! Ou é a própria noiva ou é a mãe dela. Mas a noiva não está aqui, então é a mãe!

Outro tema tchekhoviano recorrente é o “diálogo de surdos” que se estabelece entre Downes, Minussínski e Raniáieva. Em Tchékhev esse tema é materializado tanto na figura de Firs de *O jardim das cerejeiras* quanto na figura de Ferapont, com quem Andrei dialoga em *As três irmãs* justamente porque o velho funcionário ouviu muito mal as palavras ditas por ele.

MINUSSÍNSKI. E dali, tá vendo, o moleque caiu e se esborrachou. Morreu.

DOWNES. Oh-no!

MINUSSÍNSKI. E lá se enforcou o papaizinho do nosso noivo.

DOWNES. Oh-no!

RANIÁIEVA. Ele, por acaso, entende tudo em russo? E falar, fala?

MINUSSÍNSKI. Apenas três palavras: “olá”, “obrigado” e “ok”.

Em certo momento, Downes, (mantemos as falas de Downes em inglês na nossa tradução até o momento em que é revelada a farsa de que ele não é americano) além de encarnar anteriormente o arquétipo dos surdos tchekhovianos (Firs e Feraponte), encarna o arquétipo de tio Vânia que, ao final da peça de Tchékhev, efetua, junto com Sônia, os cálculos das colheitas da propriedade:

Downes tira um notebook da maleta, senta-se e começa a bater nas teclas.

RANIÁIEVA. O que é isso que ele tem?

MINUSSÍNSKI. Nenhum dia sem cálculo. Ele é tão mão de vaca que não deu um centavo do seu dinheiro, compramos para ele com o dinheiro da empresa. Faz uma semana que está calculando o que é mais rentável, reformar a casa ou demolir e construir uma nova. E cadê os noivos?

Ao entrar em cena e defender a casa, Rózov aparece aqui sob o arquétipo de Liúba e Gaiev, que defendem fervorosamente a propriedade e o jardim de cerejeiras na peça de Tchékhev:

RÓZOV. Olá, tio Vânia. Você também veio? Veio ao casamento daquele que irá destruir sua casa? Lembre-se de suas flores! Você construiu uma cerquinha ao redor impedindo que gatos, cachorros e crianças corressem por lá! E agora olha indiferente como rompem a cerca e pisoteiam as últimas flores que sobraram.

Elena, ao surgir em cena, está sob o arquétipo da bela Elena de *O tio Vânia*, porém, na peça de Slapóvski, encontra-se um pouco modificada já que é a ex-esposa e não a

esposa de uma das personagens principais, Azalkánov, mas é amada por outras personagens, Rózov e Minussínki

RÓZOV. Para quê você veio? Ele ousou convidá-la? Está sabendo que ele vai casar aqui?

ELENA. Sei. Ele me disse. Não convidou, apenas disse. Claro, eu não pretendia vir. A ex-esposa indo ao casamento, é ridículo. Então pensei: que paranoia é essa? Eu o amo até hoje, embora o tenha expulsado naquele tempo. Ele é muito querido para mim. Por que então eu deveria me esconder e me envergonhar disso? Me perguntei: eu quero ir a este casamento? E a resposta foi: sim, eu quero. Quero ver isso. Então não quis mentir pra mim mesma, e vim.

Um pouco antes de encenar a peça dentro da peça sobre um pente, Minussínki assume traços de Olga, Irina e Macha de *As três irmãs* e de Nina de *A gaivota*, que sonham em ir para Moscou:

RÓZOV. Qual teatro era mesmo...

ELENA. Famoso por toda a cidade.

MINUSSÍNSKI. E eu, bobo, sonhava: iremos para Moscou, conquistar a capital! Pois é, uma nova estética teatral, teatro de improvisação!

Em certo momento, Rózov apresenta traços arquetípicos do incansável médico Ástrov de *O tio Vânia*, que diz trabalhar muito:

RÓZOV. Sim, vou sim! As mãos anseiam pelo bisturi. Você não vai acreditar, eu sonho que estou cortando, e cortando..... E as pessoas se levantam curadas ... Pois eu conseguia aguentar operando por doze horas seguidas em pé, cinco, seis cirurgias por dia! Sim. O destino sabe o que faz. Deixou um de nós se tornar um capitalista para ajudar os outros. Perdoe-me por pensar mal de você.

Azalkánov, em certo momento, deseja não somente uma demolição da antiga casa, mas uma reconstrução, tal como era necessária a reconstrução (*perestroika*) na já decadente e moribunda URSS, a casa pode ser lida, então, como uma metáfora da situação da Rússia soviética:

AZALKÁNOV. Reconstruir! Aliás, tudo depende de mim. Quem possui os contatos com as autoridades? Quem organizou tudo isso? Meu Deus, quanto conhaque investi neles, quantas propinas dei!

ELENA. Você aprendeu a dar propinas, Azalkánov?

AZALKÁNOV. Ah, Lena, não foi a sério! O *business* russo é um jogo e ainda por cima um jogo duplo, pois imita o *business* ocidental, que também é um jogo. Tudo é um jogo! O que importa é quem conduz o jogo. Se eu, de

repente, quiser, não haverá hotel algum aqui. Eu restauraria a antiga casa e devolveria os antigos moradores. Desenharia as rachaduras decorativas e de cada uma delas despontará um arbustinho de cerejeira! E todos ficarão felizes! Tio Vânia, você ficará feliz?

Na verdade, Azalkánov pode ser lido tanto um Lopákhin que não deu certo quanto um Pietchorin (*Um herói do nosso tempo*) que foi desmascarado

AZALKÁNOV. E quem vai permitir? Quem é que tem os contatos com os donos da cidade? Eu é que tenho! Quem tem autoridade entre os chefões? Eu! E além disso, tenho o dinheiro também.

MINUSSÍNSKI. Dinheiro? Você não tem, querido. Eu, nas horas livres, providenciei uma revisão nos seus negócios. Seus créditos não têm fundo, sua conta bancária pode ser bloqueada a qualquer momento. E parece que já está. O carro não foi comprado no seu nome, o apartamento pertence à empresa. Você não tem nada.

Após Azalkánov ter sido desmascarado, Noiva acaba ficando com Minussínski

Em um dos momentos finais do segundo ato, Macha ecoa o arquétipo de Nina e Azalkánov, de Trigórin de *A gaivota*:

MACHA. A propósito já estou me formando em Educação Cultural com especialização em direção de teatro popular. Então posso simplesmente ser sua assistente.

AZALKÁNOV. É claro que não vamos ganhar muita grana com isso. E nem precisamos. Só o suficiente para comer e vestir-se. Para nós e nossos filhos. O filho.

Mas também ecoam tio Vânia e Sônia, no final de *O tio Vânia*:

AZALKÁNOV. Sim, morei. Eu que instalei a luz aqui. Podemos colocar água também. E não se preocupar com nada. Apenas relaxar.

MACHA. Vamos relaxar, Pétia, vamos sim! E lembraremos que existe um céu acima de nossas cabeças!

E novamente ecoam os arquétipos de Nina e Trigórin, quando este a rejeita:

MACHA. O que há com você, digo, com o senhor?

AZALKÁNOV. Esfrie a cabeça, garota. Você não tem mais dez anos de idade. Coloque a mão na consciência, o seu namorado, provavelmente está em casa agora cortando os pulsos na banheira.

Mais um momento de “uso de Tchékhov para medir o presente” se dá no diálogo de Sacha e Azalkánov, no final do segundo ato onde Azalkánov ironiza um trecho da Internacional ao dizer “nós vamos construir nosso mundo novo?”

SACHA. Agora vai ficar ainda mais sem graça! Olha aqui! (*Ele mostra uma caixa com uma trava.*) Eu e meus amigos preparamos isso para os outros. Pois

já faz tempo que está na hora...Mas isso não importa. O poder explosivo é suficiente para derrubar uma casa de tamanho médio. Até a fundação.

AZALKÁNOV. E depois? Nós vamos construir nosso mundo novo?

SACHA. Não existem mundos novos! Chega de teorias!

No final da peça, descobrimos que Downes é parceiro de Vássienka, que engana até mesmo Azalkánov, que tentou enganar todos. Vássienka quer tomar a casa e construir em seu lugar uma casa de tolerância. Vássienka, no final da peça, ecoa o arquétipo de Lopákhin através dessa fala:

VÁSSIENKA. Comecem a rezar! Calem a boca, senão vou matar vocês! Oh, se minha mãe pudesse me ver agora! Se o meu pai, um batedorzinho de carteiras e um vagabundo, pudesse me ver! Eles teriam visto como eu cresci! E agora vou ensinar vocês como se vive! Não vou tolerar nem fedor nem sujeira! Vou acabar com essa velharia e colocar no lugar os arranha-céus espelhados e tudo vai brilhar! Vou forçar vocês a virarem gente, seus animais!

O segundo ato de *Meu pequeno jardins das cerejeiras*, possui um tom de vaudeville que vai se intensificando conforme há a mudança de poder de Azalkánov para Minussínski, de Minussínski para Downes e de Downes para Vássienka. Sacha ressurgue também em certo momento na tentativa utilizar explosivos para derrubar a casa, porém, ao acionar a alavanca, em vez de uma explosão, soa uma música que faz todos dançarem. Após Vássienka sacar uma arma para reestabelecer a ordem “por algum motivo, todos os reunidos começam a cantar harmoniosamente e sinceramente sobre a bala, sobre a morte, pelo que recebem um convite de Vássienka para cantar no coro do restaurante.”(RAMAZANOVA, 2020, p.56, tradução nossa) A progressão vaudevillesca continua através da “sensação de caos pela repetição, espelhamento de situações, a duplicação ilusória, a triplicação dos principais movimentos da fábula.” (ibidem)Essa repetição já existe desde a primeira cena da peça, que começa com o diálogo entre o jovem casal Sacha e Macha, e ao longo da peça, vai se intensificando até transformar-se no vaudeville frenético das últimas cenas. A última cena da peça é o diálogo entre Elena e Azalkánov, pode ser lida como duplicação e espelhamento da cena entre Sacha e Macha. Na cena entre os jovens, o arbusto de cerejas ainda dá frutos, inclusive é com caroços de cereja que eles celebram o casamento “de faz de conta”. A cena final de *Meu pequeno jardins das cerejeiras*, apresenta um ex-casal adulto que busca o arbusto de cerejas entre os escombros da casa apesar de Elena ter confirmado que ela própria o queimou. A casa derrubada, muito além do arquétipo tchekhoviano da “casa tomada”, nos remete ao



arquétipo da casa como a Rússia soviética, agora extinta, pois não havia mais como tentar reconstruí-la, já que seus alicerces estavam corrompidos:

AZALKÁNOV. Olá.

ELENA. A casa foi derrubada mesmo.

AZALKÁNOV. Queriam reconstruir, mas perceberam que tudo tava podre por dentro. Não havia sentido reconstruir.

Após toda a ação frenética, de personagens que “convergem e se dispersam, casais (que) se misturam e mudam de parceiro fugazmente, o sótão (que) passa de “mão em mão” (RAMAZANOVA, 2020, p.56, tradução nossa) a explosão da casa é o único evento real: “a casa é explodida; após longos altos e baixos ela não é reconstruída, não é restaurada, apenas se desfaz em cinzas.” (ibidem) Entre os escombros, Azalkánov deseja encontrar o arbusto para “transplantá-lo, cultivar um novo jardimzinho (...). Como entender o significado dessa metáfora, cada um decide por si mesmo.” (ibidem)

#### **4 EM LUGAR DE CONCLUSÃO...**

Por ora, para encerrar nossa pesquisa parece produtivo parafrasear as últimas palavras de Peter Szondi (2001, p.183) em sua obra *Teoria do drama moderno*: “a história da literatura dramática (e aqui acrescentamos “de Tchékhov”) não possui o último ato; a cortina ainda não caiu” Muito se escreveu sobre Tchékhov, e nós, brasileiros, que já estamos bastante familiarizados com essa literatura, bem como com a literatura dramática produzida por ele, sua dramaturgia, mas ainda carecemos de um contato maior com suas “reescrituras” para compreender por meio destas como Tchékhov inspirou e continua a inspirar dramaturgos contemporâneos como Alekséi Slapóvski e tantos outros. O intuito dessa pesquisa foi, além de entrar em contato com esse tema, que sempre despertou interesse, mas que raramente é encontrado nas prateleiras das bibliotecas, livrarias (ou até mesmo na própria internet), reunir essas “reescrituras” e, quem sabe, abrir possibilidades de novas pesquisas vindouras. Também interessava traçar um breve percurso da dramaturgia russa e soviética a partir dos anos 1960 para compreender melhor a trajetória desta até os dias atuais. Além do mais, foi produtivo investigar a presença tchekhoviana na dramaturgia de Slapóvski e em outros autores contemporâneos como uma espécie de

“arquetipo”, uma ideia coletiva já tão enraizada na mente russa que muitas vezes o leitor nem necessita saber de onde veio este ou aquele personagem ou esta ou aquela citação, imagem, detalhes do enredo, ou seja, da própria situação precedente. No entanto, o componente emocional do texto e a percepção da situação no nível das sensações, acaba se revelando estável. A vitalidade dos enredos bem como a “eternidade dos problemas que abordou, a sua capacidade de traduzir em palavras os fenômenos mais importantes para o leitor, representando a essência da mentalidade nacional.” (KALUGUINA, 2021, p.356) são características que explicam “a natureza arquetípica” que impulsiona tantos autores contemporâneos a voltarem-se constantemente à dramaturgia de Tchekhov. A dramaturgia tchekhoviana também provoca e convida os autores contemporâneos a “repensarem o original” devido a outras vicissitudes presentes nos textos tais como a “fragmentação, o não dito, a brusquidão das colisões de enredos, o subtexto cheio de omissões, as lacunas semânticas e emocionais” (RAMAZANOVA, 2020, p.56, tradução nossa).

Remetendo ao título do livro de Vladímir Kataev sobre Tchekhov (“*If Only We Could Know!*”), “se Tchekhov pudesse ao menos saber” que sua obra não foi esquecida dentro de sete anos, mas, além disso, inspira e continuará inspirando reescrituras e mais reescrituras, pode-se imaginar que o autocrítico autor nem mesmo assim poderia acreditar na potencialidade infinita de sua dramaturgia. Além de sua obra ter sobrevivido a bem mais do que sete anos e “os caminhos abertos por ele ficarem sãos e salvos”, como o próprio autor escreveu a A. S. Lazarev em carta de outubro de 1888, muitos de seus personagens, imagens e tramas se tornaram arquetípicas nessas “numerosas ‘novas versões’ baseadas nas peças canônicas do dramaturgo” (ibidem) confirmando “incondicionalmente a exatidão das palavras ‘caminhos abertos’”(ibidem), principalmente após os longos anos da União Soviética.

Através das reescrituras tchekhovianas, pode-se, talvez, vislumbrar como viveriam Liubas, Lopákhins, Olgas, Irinas, Machas, Vâniás; como a datcha seria dividida em um apartamento comunal soviético, como toda a dramaturgia apolítica tchekhoviana pode, mesmo assim, ser um pano de fundo para reflexões sobre o longo e turbulento século XX no âmbito político, social, econômico e literário. A utilização dos níveis temáticos tchekhovianos é um dos reflexos da eterna contribuição de Tchekhov para inúmeros dramaturgos surgidos depois dele, e um outro reflexo é, obviamente, a nível formal, já que:

Muitos dramaturgos modernos criam peças baseadas justamente naquelas descobertas artísticas que A.P. Tchékhev trouxe para a literatura russa: a “corrente de conexão” da narrativa, o subtexto, que se distingue pelo psicologismo sutil. As obras, repletas de significados profundos e interpretados de forma ambígua, impulsionam a criação de textos originais inspirados no inovador dramaturgo. (RAMAZANOVA, 2020, p.56, tradução nossa)

Outros níveis arquetípicos além dos já citados também podem ser mencionados como o nível figurativo, de “nomes precedentes e afirmações precedentes” (KALUGUINA, 2021, p.358, tradução nossa), por exemplo, “*O jardim das cerejeiras* é mencionado quando se trata da perda de algo importante para o protagonista e, ao mesmo tempo, da pureza, ingenuidade e fortes esperanças” (ibidem), um sinônimo para a palavra “manicômio” é “Enfermaria número seis”, usado “para caracterizar com precisão algo anormal, não natural, que não entra na cabeça (Z. Voskressińskaia. *Coração de mãe*)” (ibidem) entre outras imagens “de A. P. Tchékhev e sua própria imagem como componentes integrantes do espaço da informação, já praticamente sem se referir à literatura russa, sem qualquer conexão com os enredos da obra do escritor.” (ibidem). Tal fenômeno tanto pode ser explicado “pelo rebaixamento do nível de cultura dos falantes nativos”, como também pela “obtenção do status de um signo linguístico, que ocupa um lugar de destaque no sistema da língua, não mais dependente do texto literário” (ibidem) foco de nossa pesquisa. Também há o uso de expressões provenientes de alguma obra do escritor, como a citação oriunda de *As três irmãs* em *Museum* de V. Lomov “*E então, bem, o que você estava repetindo? Vamos trabalhar, como insistia Anton Pavlovitch*” (ibidem)

Todos esses níveis de arquétipos confirmam a atualidade e “a importância que as imagens criadas por A. P. Tchékhev têm” (KALUGUINA, 2021, p.358) para diversos escritores contemporâneos como os que foram citados nessa pesquisa, demonstrando, assim, que essas imagens se tornaram parte integrante do fundo cultural e, portanto, consolidaram em si as propriedades de imagens arquetípicas.

## **BREVES NOTAS BIBLIOGRÁFICAS**

Inicialmente, na presente pesquisa de doutorado, o objetivo foi conceituar as personagens de Slapóvski e de outros dramaturgos russos contemporâneos (inclusive

Sorókin) como ecos dos “arquétipos tchekhovianos”, conceituação proposta por Marina Lvovna Kalúguina em seu artigo “A Rússia tchekhoviana como um arquétipo para a literatura russa contemporânea”.<sup>80</sup>

Apesar de o conceito de “arquétipo” remeter ao contexto da psicologia analítica de C. G. Jung, Tchékhov não era mero psicanalista da alma humana, mas um grande escritor, que soube rearranjar magistralmente fragmentos da psicologia humana em narrativas conhecidas e reconhecidas universalmente através de seus contos, peças, cartas.

Primeiramente, para uma melhor compreensão da estética tchekhoviana a pesquisa se voltou a suas cartas a contemporâneos (para isso foram de grande valia dois livros *A.P. Tchékhov: cartas para uma poética* e *Carta e Literatura: Correspondência entre Tchékhov e Górkí*, de Sophia Angelides), e também a trabalhos de importantes teóricos como A. P. Tchudákov (*Chekhov`s poetics*); M. Finke (*Seeing Chekhov: Life and Art*); John Freedman (*Center Stage: Chekhov in Russia 100 Years On*); John Gassner (“Tchékhov e os realistas russos” In *Mestres do Teatro II*); Vera Gottlieb e P. Allain (*The Cambridge Companion to Chekhov*); Vladímír Kataev (*If only we could know: an interpretation of Chekhov*); Sophie Laffite (*Tchékhov*); James N. Loehlin (*The Cambridge Introduction to Chekhov*); Ettore Lo Gatto (“Antón Pavlovich Chéjov” In *La literatura rusa moderna*); Thomas Mann (“Ensaio sobre Tchékhov” In *Ensaaios*); D. Magarshack (*Chekhov the dramatist*); Harvey Pitcher (*The Chevkhov Play – a new interpretation*); Vasilii Rozanov, Dmitrii Merezhkovskii e Lev Shestov (*Anton Chekhov Through the Eyes of Russian Thinkers*); Laurence Senelick (*Historical Dictionary of Russian Theatre* e *The Chekhov Theatre: A Century of the Plays in Performance*); Boris Zinguerman (*Teatr Tchékhova i ego mirovo ez natchénie*); Lyudmila Parts (*The Chekhovian Intertext*), Vladímír Maiakóvski (“Os Dois Tchékhov”); Arlete Cavaliere (*Teatro Russo: Percorso para um estudo da paródia e do grotesco*) e Elena Vássina (“O Eterno Tchékhov”).

Para tratar dos anos 1960, da contextualização a respeito da dramaturgia do Realismo Socialista e sobre a figura do *Homo Sovieticus*, foram grande utilidade os trabalhos Homero Freitas de Andrade (“A literatura que Stálin proibiu” e “O realismo

---

<sup>80</sup> “ЧЕХОВСКАЯ РОССИЯ КАК АРХЕТИП В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ” Disponível em: <https://cyberleninka.ru/article/n/chehovskaya-rossiya-kak-arhetip-v-sovremennoy-russkoy-literature> Acesso em: 2 de novembro de 2021.

socialista e suas (in)definições”); Evgueni Dobrenko (*Petrified Utopia: Happiness Soviet Style; A History of Russian Literary Theory and Criticism: The Soviet Age and Beyond*); Mikhail Epstein (*After the Future: The Paradoxes of Postmodernism & Contemporary Russian Culture*); e Boris Groys (*The Total Art Of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and beyond*);

Sobre os anos 1970-1980 e “Nova Onda” deve-se mencionar *Postvampilovskaia dramaturgiia 70-80-x godov XX veka* (Larissa Petrovna Kolodotchka) e *Soviet Literature in the 1970s. Artistic Diversity and Ideological Conformity* (N.N Shneidman).

Em relação às “reescrituras” das peças tchekhovianas a partir dos anos 1980, além do artigo de Marie-Christine Autant-Mathieu já citado (“Rewriting Chekhov in Russia Today – Questioning a Fragmented Society and Finding New Aesthetic Reference Points”), foram relevantes outros artigos presentes no mesmo volume do texto de Autant-Mathieu (*Adapting Chekhov: The text and its mutations*, org. J. Douglas Clayton e Yana Meerzon); os trabalhos de Tatiana Aleksandrovna Michtchenko (*Traditsii A. P. Tchekhova v sovremennoi russkoi dramaturgii*); Anna Aleksandrovna Tcherbakova (*Tchekhovskii tekst v sovremennoi dramaturgii*); Evguenia Sergueievna Piskun (*A. P. Tchekhov i russkaia dramaturgia kontsa XX veka preemstvennost khudozhestvennikh kontzeptsii*); Galina Iakovlievna Verbitskaia (*Otetchestvennaia dramaturgia 70-90-x XX veka v kontekstet chekhovskoi poetiki*); Larissa Petrovna Kolodotchka (*Postvampilovskaia dramaturgiia 70-80-x godov XX veka*); *Adapting Chekhov: The text and its mutations* (J. Douglas Clayton e Yana Meerzon), “Center Stage: Chekhov in Russia 100 Years On” (John Freedman), *Tchekhov e os palcos brasileiros* (Rodrigo Alves do Nascimento), *Tri devuchki v golubom*. In *Cinzano: Eleven Plays* (Liudmila Petruchevskaja), *A poética de Maiakóvski* (Boris Schnaiderman), “Cerceau” (Viktor Slávkin) e “Stanislavsky’s Production of Chekhov’s Three Sisters” in *Russian Theatre in the Age of Modernism* (Nick Worrall). *Tchekhovskii tekst v sovremennoi dramaturgii* (Anna Aleksandrovna Tcherbakova).

Sobre a dramaturgia, a reabertura cultural dos anos 1990 e o “Novo Drama”, vale citar os textos de Arlete Cavaliere, Evgueni Dobrenko, Marina Balina, Svetlana Boym, Mikhail Epstein, Eric Hobsbawn, Larissa Petrovna Kolodotchka, Mark Lipovetsky, Rudnitsky e Milne, Aleksei Yurchak, além de *Russian Cultural Studies: An Introduction* (Catriona Kelly) e *Russian Literature 1995-2002. On the Threshold of the New Millenium* (N.N. Shneidman), *Performing Violence: Literary and Theatrical Experiments of New*

*Russian Drama e Russian Postmodernist Fiction: Dialogue with Chaos* (Mark Lipovetsky e Birgit Beumers).

Acerca de Alekséi Slapóvski saliente-se o texto de Tatiana Pigaiova “Teatro ruso moderno – punto final, puente onírico, eco nostálgico” In *Teatro ruso contemporâneo*, bem como informações do site kino-teatr.ru, e *Moi vichnióvy sádik, A. Slapovskovovo: sovremennáia transformatsia Tchekhovskoi dramaturgii*, de autoras *Tchekhovskaia Rossiia kak arkhetyip v sovremennoi russkoi literatura*, de Maria Lvovna Kalúguina.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### De Alekséi Slapóvski:

SLAPÓVSKI, Alekséi. “Алексей Слаповский: Больше всего люблю диалог” (*Alekséi Slapóvski: Bolche vsego liubliu dialog*). Entrevista de Alekséi Slapóvski por Svetlana Novikova. Современная драматургия 2012. № 2. p. 186. Disponível em: [http://teatr-lib.ru/Library/Modern\\_drama/2012\\_2/](http://teatr-lib.ru/Library/Modern_drama/2012_2/) Acesso em: 3 de janeiro de 2022

\_\_\_\_\_. *Moi vichnióvy sádik*. Disponível em: <https://theatre-library.ru/authors/s/slapovskiy>. Acesso em: 12 de agosto de 2017.

\_\_\_\_\_. *El jardincito de los cerezos*. In *Teatro Ruso Contemporáneo*. Tradução e notas de Jorge Saura, prólogo de Tatiana Pigariova. Madrid: Publicaciones de La Asociacion de Directores de Escena de España, 1996.

\_\_\_\_\_. ЗЖЛ. Замечательная жизнь людей. (*ZJL - Zametchatelnaia jizni liudei*). Moscou: Vremia, 2007.

\_\_\_\_\_. Самая настоящая любовь: Пьесы для больших и малых театров (*Samaia nastoiachtchaia liubov: Piessy dlia bolchikh i malykh teatrov*). Moscou: Vremia, 2014.

### Sobre Alekséi Slapóvski:

BENETZKII, Stanislav. «Я занимаюсь сериалами, но я их не люблю» (“*Ja zanimaius serialami, no ia ikh nie liubliu*”) Интервью: Станислав Бенецкий Культура 18—24.03.2004 №11 (7419). Disponível em: [http://www.litkarta.ru/dossier/slapovsky-interview/dossier\\_590/](http://www.litkarta.ru/dossier/slapovsky-interview/dossier_590/) Acesso em: 3 de janeiro de 2022

BURAVOVA, Lydia. *The Routledge Intermediate Russian Reader*. Nova York: Routhledge, 2016.

KALÚGUINA, M. L. “Чеховская Россия как архетип в современной русской литературе” (*A Rússia tchekhoviana como um arquétipo para a literatura russa contemporânea*). p.355-358. Балтийский гуманитарный журнал.2021. Т. 10 №1 (34). Disponível em: <https://cyberleninka.ru/article/n/chehovskaya-rossiya-kak-arhetip-v-sovremennoy-russkoy-literature> Acesso em: 12 de novembro de 2021.

KRYLOVA, L.A. BUTCHINA, A.V. “Культурные архетипы оврага и сада в художественном мире А. П. Чехов” (“*Kulturnye arkhetyip ovraga i sada v khudojestviennom mire A. P. Tchekhov*”) Северо-Казахстанский государственный университет им. М. Козыбаева, г. Петропавловск, Республика Казахстан Disponível em: <https://ulagat.com/2020/11/24/культурные-архетипы-оврага-и-сада-в-ху/>

PIGARIOVA, Tatiana. “Teatro ruso moderno – punto final, puente onírico, eco nostálgico. In *Teatro Ruso Contemporáneo*. Tradução e notas de Jorge Saura, prólogo de Tatiana Pigariova. Madrid: Publicaciones de La Asociación de Directores de Escena de España, 1996.

RAMAZANOVA, Guiulnaz Guilendaróvna. FAIZRAKHMANOVA, Alfiia Anvarovna. “Мой вишневый садик» А. Слаповского: современная трансформация чеховской драматургии”. (*Moi vichinievyi sadik A. Slapovskovo: sovriemennaia transformatziia Tchekhovskoi dramaturguii*). Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2020. Том 13. Выпуск 5. С. 53-57. ISSN 1997-2911.

ZIMINA, L. V. “Художественная стратегия А. Слаповского в контексте современного литературного процесса (*Khudojestvennaia strategiiia A. Slapovskogo v kontekste sovremennogo literaturnogo protzessa*).” Disponível em: [https://revolution.allbest.ru/literature/00873243\\_0.html](https://revolution.allbest.ru/literature/00873243_0.html) Acesso em: 21 de janeiro de 2022.

### **Sobre Tchékhev:**

ANGELIDES, Sophia. A.P. *Tchékhev: cartas para uma poética*. São Paulo: Edusp, 1995.

\_\_\_\_\_. *Carta e Literatura: Correspondência entre Tchékhev e Górkii*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

ANIKST, A. *Teoria drámi v Róssii ot Púchkina do Tchekhova (Teoria de drama na Rússia de Puchkin até Tchékhev)*. Moscou: Nauka, 1972.

AUTANT-MATHIEU, Marie Christine. “Rewriting Chekhov in Russia Today – Questioning a Fragmented Society and Finding New Aesthetic Reference Points”. In

CLAYTON, J. Douglas, MEERZON, Yana. *Adapting Chekhov: The text and its mutations*. Nova York: Routhledge. 2012.



---

\_\_\_\_\_ . “Les palimpsestes du théâtre de Čexov ou La réécriture comme miroir des mutations de l'Union soviétique-Russie”. *Revue des études slaves* Vol. 84, No. 1/2,2013, pp. 57-69. Disponível em: [https://www.jstor.org/stable/24372759?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/24372759?seq=1#page_scan_tab_contents) Acesso em: 3 de agosto de 2017.

BERTON, Paulo Ricardo. *O conceito de protagonista na obra dramática de Anton Tchekhov*. 2007. 146f. Dissertação (Mestrado em Letras). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2007.

BORNY, Geoffrey. *Interpreting Chekhov*. Canberra: ANU Press, 2006

CAVALIERE, Arlete Orlando. *Teatro Russo: Percurso para um estudo da paródia e do grotesco*. São Paulo: Editora Humanitas, 2009.

CAVALIERE, Arlete. VÁSSINA, Elena (orgs.) *Teatro russo: literatura e espetáculo*. São Paulo: Ateliê, 2011.

CHTCHERBAKOVA, Anna Aleksandrova. *Chekhovskii tekst v sovremennoi dramaturgii*. Dissertação. Universidade Estadual de Irkutsk, 2006. Disponível em: <http://www.dissercat.com/content/chekhovskii-tekst-v-sovremennoi-dramaturgii> Acesso em: 12 de setembro de 2017.

CHUDAKOV, A.P. *Chekhov's poetics*. Translated by Edwina Jannie Cruise e Donald Dragt. Michigan: Ardis Publishers, 1983.

CLAYTON, J. Douglas, MEERZON, Yana. *Adapting Chekhov: The text and its mutations*. Nova York: Routhledge. 2012.

FREEDMAN, John. *Center Stage: Chekhov in Russia 100 Years On*. In *Modern Drama*, University of Toronto Press, Volume 42, Number 4, Winter 1999. pp. 541-564

GASSNER, John. *Tchekhov e os realistas russos in Mestres do Teatro II*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.

GOTTLIEB, V.; ALLAIN, P. (Org.). *The Cambridge Companion to Chekhov*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

KATAEV, Vladímir. *If only we could know: an interpretation of Chekhov*. Trad. Harvey Pitcher. Chicago: Ivan R. Dee, 2002.

- KRYLOVA, L.A. BUTCHINA, A.V. “Культурные архетипы оврага и сада в художественном мире А. П. Чехов” (“*Kulturnye arkhetyip ovraga i sada v khudozhestviennom mire A. P. Tchekhov*”) Северо-Казахстанский государственный университет им. М. Козыбаева, г. Петропавловск, Республика Казахстан <https://ulagat.com/2020/11/24/культурные-архетипы-оврага-и-сада-в-ху/>
- LAFFITE, Sophie. *Tchékhov*. Trad. Hélio Pólvora. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.
- LOEHLIN, James N. *The Cambridge Introduction to Chekhov*. Nova York: Cambridge University Press, 2010.
- LO GATTO, Ettore. “Antón Pavlovich Chéjov” In *La literatura rusa moderna*. Buenos Aires: Editorial Losada S.A., 1972.
- MANN, Thomas. “Ensaio sobre Tchékhev”. In *Ensaio*. Org. Anatol Rosenfeld. Trad. Natan Robert Zins. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- MAGARSHACK, D. *Chekhov the dramatist*. London: EyreMethuen, 1980.
- MAIAKÓVSKI, V. “Os Dois Tchékhev”. In: SCHNAIDERMAN, Boris. *A Poética de Maiakóvski através de sua prosa*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- MICHTCHENKO, Tatiana Aleksandrovna. *Traditsii A. P. Tchekhova v sovremennoi russkoi dramaturgii*. Dissertação. 172 f. Astrakhan, 2009.
- NASCIMENTO, Rodrigues Alves do. *Tchékhov e os palcos brasileiros*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2018.
- PARTS, Lyudmila. *The Chekhovian Intertext*. Ohio. The Ohio State University Press, 2008.
- PEIXOTO, Fernando. *Maiakóvski – Vida e Obra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- PISKUN, Evguenia Sergueievna. *A. P. Tchekhov i russkaia dramaturgia kontsa XX veka preemstvennost khudozhestvennikh kontzeptsii*. In <https://cyberleninka.ru/article/n/a-p-chehov-i-russkaya-dramaturgiya-kontsa-xx-veka-preemstvennost-hudozhestvennyh-kontseptsii> Acesso em: 3 de agosto de 2017.
- PITCHER, Harvey. *The Chekhov Play – a new interpretation*. Los Angeles: University of California Press, 1985.

ROZANOV, Vasilii. MEREZHKOVSII, Dmitrii. SHESTOV, Lev. *Anton Chekhov Through the Eyes of Russian Thinkers*. Nova York: Anthem Press, 2012.

SENELICK, Laurence. *The Chekhov Theatre: A Century of the Plays in Performance*. Reino Unido: Cambridge University Press, 2000.

TCHÉKHOV, Anton. *A dama do cachorrinho e outros contos*. Trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 1999.

\_\_\_\_\_. *O beijo e outras histórias*. Trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2006.

\_\_\_\_\_. *Ivánov*. Trad. Arlete Cavaliere e Eduardo Tolentino. São Paulo, Editora Edusp, 1998.

\_\_\_\_\_. *Minha vida*. Trad. Denise Sales. São Paulo: Editora 34, 2011.

\_\_\_\_\_. *Teatro I: A gaivota, O tio Vânia*. Trad. Gabor Aranyi. Mairiporã: Veredas, 1998.

\_\_\_\_\_. *Teatro II – As três irmãs e o O jardim das cerejeiras*. Trad. Gabor Aranyi. Mairiporã: Veredas, 1998.

\_\_\_\_\_. *O cerejal*. Trad. Bárbara Heliodora. São Paulo: Edusp, 2000.

\_\_\_\_\_. *O jardim das cerejeiras seguido de Tio Vânia*. Trad. Millôr Fernandes. Porto Alegre, L&PM Pocket, 2009.

\_\_\_\_\_. *Os males do tabaco e outras peças em um ato*. Seleção, organização e notas Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

VÁSSINA, Elena. “O Eterno Tchékhev”. In: GARCIA, Silvana (Org.). *Os Grandes Dramaturgos. A. Tchékhev. As Três Irmãs*. São Paulo: Peixoto Neto, 2004.

ZINGUERMAN, Boris. *Teatr Tchekhova i ego mirovo ez natchénie*. (O Teatro de Tchékhev e sua importância universal). Moscou: RIK, 2001

### **Sobre cultura russa e cultural em geral:**

ANDRADE, Homero Freitas de. A literatura que Stálin proibiu. *Revista de Estudos Orientais*, n.1, p.33-53, março, 1997.

ARSKAYA, Yulia. Some aspects of deconstruction of totalitarianism in Russian and German postmodernist literature. In: *Social Transformations in Theory and Practice*, ed. M. Bucholc, Vienna: IWM Junior Visiting Fellow's Conferences, Vol. 31.

BERNHARDT, James Edgar. *Alexander Vampilov: The Five Plays*. Tese de Doutorado. University of Pittsburgh, 1980.

BOYM, Svetlana. *Common Places – Mythologies of everyday life in Russia*. Harvard University Press, 1994.

CLARK, Katerina. *The Soviet novel: history as ritual*. Bloomington: Indiana University Press, 2000.

DOBRENKO, Evgeny. *The Making of the State Reader: Social and Aesthetic Contexts of the Reception of Soviet Literature*, Palo Alto: Stanford University Press, 1997.

\_\_\_\_\_. *The Making of the State Writer: Social and Aesthetic Origins of Soviet Literary Culture*, Palo Alto: Stanford University Press, 2002.

\_\_\_\_\_. *Petrified Utopia: Happiness Soviet Style*, Londres: Anthem Press, 2011.

\_\_\_\_\_. *A History of Russian Literary Theory and Criticism: The Soviet Age and Beyond*, Pittsburgo: University of Pittsburgh Press, 2013.

\_\_\_\_\_. *Russian literature since 1991*, Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

\_\_\_\_\_. BALINA, Marina. *The Cambridge Companion to Twentieth-century Russian Literature*. Cambridge University Press, 2011.

FINKE, M. *Seeing Chekhov: Life and Art*. Ithaca: New York, Cornell University Press, 2005.

GENIS, Alexander. (1999). "Perestroika as a Shift in Literary Paradigm." In EPSTEIN, Mikhail. GENIS, Alexander. VLADIV-GLOVER, Slobodanka M. *Russian Postmodernism: New Perspectives on Post-Soviet Culture*. New York: Berghan, 1999.

GOMIDE, Bruno Barretto. "Narrativas da Revolução: Uma apresentação". In ZAMIÁTIN, Ievgueni. *Nós*. Tradução de Francisco de Araújo, posfácio de Cássio de Oliveira. Série Narrativas da Revolução. São Paulo: Editora 34, 2017.

GROYS, Boris. *The Total Art Of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and beyond*. Nova York: Verso, 2011.

HANUKAI, Maksim. WEYGANDT, Susanna. *New Russian Drama: An Anthology*. Nova York: Columbia University Press, 2019.

HOBBSAWN, Eric. *A era dos extremos: o breve século XX 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

HOUGHTON, Norris. *Russia Theatre in the 20th Century*. *The Drama Review: TDR*, Vol. 17, N.1, Cambridge University Press, p. 5-13.

JUNG, Carl Gustav. *C. G. Jung, obra completa*. Trad. Maria Luiza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2000.

KABANOVA, Daria Serguievna. *Sites of Memory: Society Myths in Post-Soviet Culture*. 2011. 253f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada). Universidade de Illinois, Estados Unidos, 2011.

KAY, Rebecca. *Men in Contemporary Russia: The Fallen Heroes of Post-Soviet Change?* Nova York: Routledge, 2006.

KELLY, Catriona. *Russian Cultural Studies: An Introduction*, 1998.

KOLODOTCHKA, Larissa Petrovna. *Postvampilovskaia dramaturgiia 70-80-x godov XX veka*. 120 p. Iujno-Sakhalinsk, 2010. Disponível em: [http://sakhgu.ru/wp-content/uploads/page/record\\_19749/2016\\_05/Колодочка-Л.-П.-Поствампиловская-драматургия-70-80-х-годов-XX-века.pdf](http://sakhgu.ru/wp-content/uploads/page/record_19749/2016_05/Колодочка-Л.-П.-Поствампиловская-драматургия-70-80-х-годов-XX-века.pdf) Acesso em: 1 de agosto de 2017.

LEATHERBARROW, M. OFFORD, Derek, orgs. *A History of Russian Thought*. Nova York: Cambridge University Press, 2010.

LERMONTOV, Mikhail. *Um herói do nosso tempo*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: WMF Martins Fontes, 1999.

LIPOVETSKY, Mark. *Russian Postmodernist Fiction: Dialogue with Chaos*. Nova York: M.E. Sharpe, 1999.

\_\_\_\_\_. *Late and Post-Soviet Russian Literature: A Reader (Vol. I e II) (Cultural Syllabus)*, 2015

LIPOVETSKY, Mark, BEUMERS, Birgit. *Performing Violence: Literary and Theatrical Experiments of New Russian Drama*. Reino Unido: Bristol Intellect, 2009.

LO GATTO, Ettore. *Storia della letteratura russa contemporanea*. Milano, Nuova Accademia, 1958.

MELETÍNSKI, Eleazar M. *Os arquétipos literários*. Tradução Aurora Fornoni Bernardini, Arlete Cavaliere e Homero Freitas de Andrade. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

ORR, John. *Tragic Drama and Modern Society – A sociology of dramatic form from 1880 to the present*. London. Macmillan, 1989.

OLIVEIRA, Cássio de. *Nós, de Ievguiêni Zamiátin, ou dos limites da razão*”. Posfácio de ZAMIÁTIN, Ievgueni. *Nós*. Tradução de Francisco de Araújo, posfácio de Cássio de Oliveira. Série Narrativas da Revolução. São Paulo: Editora 34, 2017.

PLATÃO. *A República: ou Sobre a Justiça, Diálogo Político*. Tradução Anna Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

RUDNITSKY, K. MILNE, Lesley. *Russian and Soviet Theatre: Tradition and the Avant-Garde*. Nova York: Thames & Hudson, 2000.

SCHNEIDMAN, N. N. *Soviet Literature in the 1970s: Artistic diversity and ideological conformity*. Toronto: University of Toronto Press, 1979.

SHNEIDMAN, N.N. *Russian Literature: 1988-1994: The End of an Era*. Toronto: University of Toronto Press, 1995.

SCHNEIDMAN, N.N. *Russian literature 1995-2002. On the Threshold of the New Millenium*. Canadá: University of Toronto Press, 2004.

SMORODINSKAYA, Tatiana. EVANS-ROMAINE, Karen. GOSCILO, Helena. *Encyclopedia of Contemporary Russian Culture*. Reino Unido, Routledge, 2013.

STITES, Richard. *Revolutionary Dreams: utopian vision and experimental life in the Russian Revolution*. Nova York: Oxford University Press, 1991. Não sei se vou manter

SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno: 1880-1950*. São Paulo: Cosac&Naify, 2001.

VAMPILOV, Aleksandr. *Aleksandr Vampilov: The Major Plays*. Tradução Alma Law. London: Routhledge, 2013

VOLKOV, Solomon. *The Magical Chorus: A History of Russian Culture from Tolstoy to Solzhenitsyn*. Trad. de Antonina W. Bouis. Nova York: Vintage Books, 2009. Não sei se vou manter

WORRAL, Nick. Stanislavsky's Production of Chekhov's Three Sisters. In RUSSEL, Robert. BARRATT, Andrew (orgs.) *Russian Theatre in the Age of Modernism*. London: Macmillan, 1990.

YURCHAK, Alexei. *Everything Was Forever Until It Was no More: The Last Soviet Generation*. Princeton University Press, 2005.

### **Sites visitados durante a pesquisa:**

«Большая книга» в Архангельском (Bolchaia kniga v Arkhanguelskom) Disponível em: [https://arhangelskoe.su/news/bolshaya-kniga-v-arkhangelskom\\_11/](https://arhangelskoe.su/news/bolshaya-kniga-v-arkhangelskom_11/) Acesso em 3 de janeiro de 2022.

“Большая книга”. Disponível em: <https://www.kommersant.ru/doc/2619442> Acesso em 3 de janeiro de 2022.

«Большая книга» в Архангельском. Disponível em: [https://arhangelskoe.su/news/bolshaya-kniga-v-arkhangelskom\\_11/](https://arhangelskoe.su/news/bolshaya-kniga-v-arkhangelskom_11/) Acesso em: 4 de janeiro de 2022

“Dramaturgia de la primeira mitad del siglo XX. Dramaturgia y teatro de principios del siglo XX.” <https://dantesrestoran.ru/es/technology/dramaturgiya-pervoi-poloviny-20-veka-dramaturgiya-i-teatr-nachala-xx.html> Acesso em: 13 de janeiro de 2022.

“Golden Mask Festival”. Disponível em: <http://m.eng.goldenmask.ru> Acesso em: 12 de janeiro de 2022.

“Golden Mask Festival”. Disponível em: [https://www.goldenmask.ru/en/about\\_6.html](https://www.goldenmask.ru/en/about_6.html) Acesso em: 10 de janeiro de 2022.

“In Russia's 'New Drama,' Chekhov Is Out, Grit Is. Disponível em: [https://www.rferl.org/a/In\\_Russias\\_New\\_Drama\\_Chekhov\\_Is\\_Out\\_Grit\\_Is\\_In/1924988.html](https://www.rferl.org/a/In_Russias_New_Drama_Chekhov_Is_Out_Grit_Is_In/1924988.html) Acesso em: 9 de janeiro de 2022.

“Liubmovka Festival”. Disponível em: <https://thetheatretimes.com/moscows-2018-liubmovka-festival-new-trends-old-problems/> Acesso em: 12 de março de 2020.

“New voices in a Shifting Age: Recent Russian Drama and Theater”. Disponível em: <https://www.wilsoncenter.org/publication/new-voices-shifting-age-recent-russian-drama-and-theater> Acesso em: 2 de outubro de 2019.

“Опубликована: Новейшая русская литература рубежа XX-XXI веков: итоги и перспективы.” Disponível em: <https://referatdb.ru/literatura/165048/index.html> Acesso em: 12 de janeiro de 2022

“Orchestration of the word: speech leitmotifs of the New Wave dramaturgy.” BAGDASARYAN, O. Y. In *Philological Class*. 2006. №2 (16). p.57 <https://filclass.ru/en/archive/2006/2-16/orkestrovka-slova-rechevye-lejtmotivy-dramaturgii-novoj-volny> Acesso em: 14 de janeiro de 2022.

“Prêmio do Leitor” – Prêmio criado pela Biblioteca Estatal Russa para a Juventude no final de 2015 com o apoio do Ministério da Cultura da Rússia, a Associação Russa de Bibliotecas (RBA). (...) O júri do prêmio é formado por leitores de 18 a 35 anos de idade”. Disponível em: <https://award.rgub.ru/about.html> Acesso em: janeiro de 2022.

Русская проза рубежа XX–XXI веков: учебное пособие. Disponível em: <http://maxima-library.org/knigi/genre/b/271196?format=read> Acesso em: 3 de janeiro de 2022.

“Socialist Realism” Cf. <https://www.britannica.com/art/Socialist-Realism> Acesso em: 12 de dezembro de 2021.

“The strange enforcement of Socialist Realism: Soviet Theatre 1917-1960 [Excerpt] <https://museumstudiesabroad.org/strange-enforcement-socialist-realism-soviet-theatre-1917-1960-excerpt/> Acesso em: 15 de dezembro de 2021.

“Участок”. Disponível em: <https://topliba.com/books/453531> Acesso em: 3 de janeiro de 2022.

“Владимир СОРОКИН: "Я литературный наркоман, но я еще умею изготавливать эти наркотики".” Disponível em: <https://iz.ru/news/294137> Acesso em: 3 de janeiro de 2022.



“When they and we are the same” Disponível em: <http://lizoksbooks.blogspot.com/2008/01/when-they-and-we-are-same-slapovskiis.html>  
 Acesso em: 2 de março de 2022.

“ЧЕХОВСКАЯ РОССИЯ КАК АРХЕТИП В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ” Disponível em: <https://cyberleninka.ru/article/n/chehovskaya-rossiya-kak-arhetip-v-sovremennoy-russkoy-literature> Acesso em: 2 de novembro de 2021.

## ANEXO

### Traduções da obra de Alekséi Slapóvski

ALEMÃO	ESPAÑHOL	FRANCÊS	HOLANDÊS	ITALIANO
<i>Das Formular Geheimschrift im Klartext.</i> Trad. Alfred Frank. Editora Claassen Verlag, 2001.	<i>El jardincito de los cerezos.</i> Trad, Jorge Saura. In Teatro Ruso Contemporáneo. Editora La Asociación de Directores de Escena de España, (1996)	<i>Je n'ai pas moi.</i> Trad. Christine Zeytounian Beloüs. Editora Albin Michel, 1997.	<i>De zielsverwisseling.</i> Editora Singel Uitgevers, 1999.	<i>Il giorno dei soldi.</i> Trad. Francesca Guerra. Editora Voland, 2003.
<i>Der heilige Nachbar.</i>  Trad. Alfred Frank. Editora Claassen Verlag, 2003.		<i>Vodka, Dollars Et Gueule De Bois.</i> Trad. Christine Zeytounian Beloüs. Editora Albin Michel, 2001.		<i>Um rublo dal cielo.</i> Trad. Sergio Rapetti. Editora Tracce, 2009.
<i>Der Tag des Geldes.</i>  Trad. Hannelore Umbreit. Editora Claassen Verlag, 2005.				<i>La Sindrome della Fenice.</i> Trad. Rosa Mauro. Editora Meridiano Zero, 2013.

## Divisão de cenas da peça, feita conforme os diálogos

### PRIMEIRO ATO

#### 1. Cena 1 – Sacha e Macha

“SACHA. Não tenha medo, a escada é resistente, venha!” até *“Beijam-se. Ouve-se sons de uma porta se abrindo. Ranger metálico de ferrolhos e fechaduras sendo abertas. Abre-se uma porta invisível, a julgar pelo som, grande e pesada. Sacha e Macha correm para o lado, para aquele cantinho seguro sobre o qual falava Sacha. Entram Azalkánov e a Noiva. Ele, de smoking, ela, num vestido de noiva. Ele tem uns quarenta anos, ela é muito jovem, mas o frescor não é primaveril. Ela instantaneamente começa a espirrar. Ele lhe dá tapas nas costas.”*

#### 2. Cena 2 – Noiva e Azalkánov

“NOIVA. Para que você está me martelando nas costas? Não estou engasgada, estou espirrando!” até *“Aparece Sacha”*

#### 3. Cena 3 – Sacha, Azalkánov, Macha, Noiva

“SACHA. Dê o fora! Aqui já está ocupado!” até *“Eles vão para a beira do palco, pisando desajeitadamente na argila expandida”*

#### 4. Cena 4 – Sacha e Macha

“SACHA. Conhece ele?” até *“Saem de cena.”*

#### 5. Cena 5 – Noiva e Azalkánov

“NOIVA. Para onde você está me levando?” até *“Leva-a embora. Aparece Raniáieva com uma enorme sacola. Entra no estrado, mantendo-se no espaço aberto, longe dos cantos. Olha ao redor. Coloca a sacola no chão, senta-se.”*

#### 6. Cena 6 – Raniáieva e Vótkin

“RANIÁIEVA. Eu sou a primeira a chegar? Cheguei cedo...(...)” até *“Entram Minussínski e Downes.”*

#### 7. Cena 7 – Minussínski, Raniáieva, Downes e Vótkin

“MINUSSÍNSKI. É a mãe da noiva, estou certo?” até *“Rózov aparece e ouve o que foi dito.”*

#### 8. Cena 8 – Rózov e Minussínski

“RÓZOV. E você gosta disso?” até *“Lena! A Deusa! Raio de sol!”*

#### 9. Cena 9 – Elena, Rózov e Raniáieva

“ELENA. Já nos vimos anteontem.” até *“Entram Azalkánov e a Noiva.”*

#### 10. Cena 10 – Azalkánov, Rózov, Noiva, Raniáieva, Elena, Downes, Minussínski

“AZALKÁNOV. Então cuspa, Vitinho!” até *“Rapidamente tira da bolsa bebidas e comidas, coloca sobre as cadeiras, e enche os copos com a ajuda de Vótkin.”*

#### 11. Cena 11 (teatrinho do pente) – Azalkánov, Vótkin, Rózov, Elena, Minussínski, Downes, Raniáieva, Noiva

“AZALKÁNOV. Saudaremos o meu tio Vânia Vótkin e brindaremos por ele, meu salvador e ...” até *“Aparecem Sacha e Macha.”*

#### 12. Cena 12 – Macha, Raniáieva, Azalkánov, Minussínski, Elena, Rózov, Downes, Noiva

“MACHA. Vamos continuar!” até “MINUSSÍNSKI. A vida é uma sala pequena. Tudo tem que ser feito à vista de todos.”

**13. Cena 13 – Sacha, Macha, Azalkánov, Elena, Vótkin**

“E suas palavras ganham vida. No palco, todos falam com todos, mas algumas conversas se destacam, e ganham a própria plateia.” até “Raniáieva está conversando com Downes. Macha discutindo a relação com Sacha. Minussínski indo até a porta, onde fica o arbusto de cerejeira. Elena falando com Azalkánov. Em primeiro plano: Rózov pega a Noiva pelo braço, a encosta na parede, tira fotos e começa a mostrá-las.”

**14. Cena 14 – Rózov, Noiva, Azalkánov,**

“RÓZOV. Veja, veja isso! Metade dessas casas já não existe mais, apenas em fotos! E eu ando por aí tirando fotos daquilo que nunca mais existirá! (...)” até “NOIVA. Estou cheia das suas brincadeiras! Elas me fazem parecer uma idiota! (...)”

**15. Cena 15 (estupro forçado por Raniáieva) – Raniáieva e Downes,**

“RANIÁIEVA. Dá um tempo! Não tá vendo a chance que eu tenho aqui! John, entenda! Você foi fígado, John! Eu sou um tubarão, um predador, que não existe lá de onde você veio. Seja honesto, você é casado?” até “Arrasta Downes.”

**16. Cena 16 (Minussínski se declara) – Minussínski e Elena**

“MINUSSÍNSKI. Pois é... Aqui não é o Velho Oeste dos tempos da conquista. É bem pior que isso. O Vinnetú, cacique dos Apaches, foi capturado, Sonka Mão-de-Ouro o pegou!” até “Em primeiro plano, estão Macha e Sacha.”

**17. Cena 17 (Sacha com ciúmes) – Macha e Sacha**

“MACHA. Estou cansada. Em poucos minutos você me esgotou com sua fala! O que você quer?” até “SACHA. Você tá delirando.”

**18. Cena 18 – Vótkin e Macha**

“VÓTKIN (Aproximando-se deles) Há vinte anos ou mais, quando você não estava no mundo, eu plantei ervilhas-de-cheiro. O aroma era fabuloso. Foi aí que me apaixonei pelas flores do campo! Eu ia para a floresta atrás delas.” até “Batida na porta.”

**19. Cena 19 – Azalkánov, Voz de Vássienka, Raniáieva, Downes, Noiva**

“AZALKÁNOV. Vássienka, é você?” até “BLECAUTE”

**SEGUNDO ATO**

**20. Cena 20 – Azalkánov, Vássienka, Raniáieva, Elena, Rózov, Downes, Vótkin, Noiva, Minussínski, Sacha, Macha**

“Ecuridão. Sussurro: “Em breve, ou o que? ... Assustador... E, ao mesmo tempo, a marcha do casamento de Mendelsohn explodiu uma luz ofuscante.” até “AZALKÁNOV. E isso aí. É o que acontece. Você cultiva sua árvore, seu pequeno jardim de cerejeiras, e alguém vem e arranca todas as cerejas até a última... tá certo...”

**21. Cena 21 – Vótkin, Minussínski, Rózov, Azalkánov, Elena, Downes**

- “VÓTKIN. Crescerão novas árvores. Quando pisoteavam minhas flores, no começo ficava muito chateado e depois pensei: Bem, vou plantar novas! Eu planto, e eles pisoteiam, eu planto de novo, e eles pisoteiam de novo! Por quase trinta anos, seguiram essas batalhas.” até “DOWNES. Hotel!”
- 22. Cena 22 – Azalkánov, Downes, Minussínski, Rózov, Noiva, Raniáieva**
- “AZALKÁNOV. Hotel? Vai sonhando! Um hotel cinco estrelas no meio do lixão? Esperem sentados! As pessoas da minha querida cidade não têm nem onde morar e vocês querem um hotel! Uma ova!” até “*Em primeiro plano estão Sacha e Macha.*”
- 23. Cena 23 (Sacha pula da janela) – Sacha e Macha**
- “SACHA. E aí? Por que você não vai até ele? Você não parou de olhar para ele!” até “*Azalkánov e Rózov puxam Sacha pelas pernas. Em suas mãos, ele tem ramos do arbusto de cerejeira.*”
- 24. Cena 24 – Minussínski, Sacha, Azalkánov, Rózov**
- “MINUSSÍNSKI. (sem se aproximar e nem sequer olhando naquela direção.) E aí, amarelou? O que houve com ele? E quem é ele afinal?” até “MINUSSÍNSKI. Uma vez você já decidiu, mas não pulou. E esta palavra “geração” me deixa enjoado. Não existe geração alguma.”
- 25. Cena 25 – Vássienka, Raniáieva, Noiva, Minussínski, Downes**
- “VÁSSIENKA. Está juntando gente lá fora. Dizem que foram convidados para o casamento.” até “DOWNES. Obrigado.”
- 26. Cena 26 – Rózov, Vássienka, Downes, Minussínski**
- “RÓZOV. E se agora...! E se eu agora pegasse! Pegasse agora e botasse fogo em tudo! (Pega os palitos de fósforo.)” até “*Ele ouve uma música.*”
- 27. Cena 27 – Azalkánov e Elena**
- “AZALKÁNOV. Ops, e assim acaba meu jardim das cerejeiras. Quebrei todos os galhos, idiota... Queria pegar com todo cuidado pela raiz e plantá-lo em outro lugar” até “ELENA. Aquela garota Macha está esperando por você, vá até ela.”
- 28. Cena 28 – Macha e Azalkánov**
- “*E a música continua tocando. Minussínski dança com Noiva, Downs com Raniáieva, Rózov se aproxima de Elena e a convida para dançar, Vótkin rodeia a mesa e cheirando garrafa por garrafa, faz caretas e dá de ombros. (...)*” até “MACHA. Não tenho nada contra. Eu quero ter filhos, do senhor.”
- 29. Cena 29 – Minussínski, Downes, Rózov**
- “MINUSSÍNSKI. Ai, cansei, cansei disso! Estou até enjoado! Olhe para ele, John! O homem está falido, desonrado e sem moral nenhuma. Lá na sua terra, sua sociedade viraria as costas para um tipo desses, certo?” até “RÓZOV. Eu posso suportar tudo, exceto traição! Lena, vamos embora! Ou você também...?”
- 30. Cena 30 (Vótkin calcula o plantio de flores) – Elena, Raniáieva, Noiva, Rózov, Vótkin**
- “ELENA. Também o quê?” até “*Todos involuntariamente olham para cima. Quando da escotilha, de repente, Sacha despenca.*”
- 31. Cena 31 – Sacha, Macha, Azalkánov, Minussínski, Rózov, Raniáieva**

“SACHA. Olá, de novo! Durante seis meses eu estive procurando por um lugar secreto nesta cidade. Para amá-lo, transformá-lo em um lar, um refúgio e para trazer pra cá... E achei. (...)” até “SACHA. Alto lá! E lá vamos nós!”

**32. Cena 32 – Raniáieva, Noiva, Downes, Minussínski, Azalkánov**

“*Gira a trava. Mas em vez de explosão, soa uma música. (...)*” até ““DOWNES". Fecha a matraca!

**33. Cena 33 – Vássienka, Minussínski, Raniáieiva, Azalkánov, Vótkin, Elena**

“VÁSSIENKA. Kólia (Downes), eles não estão ligados no nosso proceder. (...)” até “*Aparece Elena.*”

**34. Cena 34 – Elena e Azalkánov**

“ELENA. Olá” até “*Elena se junta a ele e começa a ajudá-lo.*”

## **МОЙ ВИШНЕВЫЙ САДИК – original em russo**

### **МОЙ ВИШНЕВЫЙ САДИК**

*комедия в 2-х действиях*

#### **ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:**

**АЗАЛКАНОВ**, герой не нашего времени, около 40 лет

**НЕВЕСТА**, юна, глупа, практична

**РАНЯЕВА**, мать невесты, около 40 л., знает жизнь насквозь

**ВОТКИН**, пенсионер-цветовод

**МИНУСИНСКИЙ**, друг жениха и тайный недоброжелатель

**РОЗОВ**, друг жениха, вечный пионер

**ЕЛЕНА**, всеобщая любовь

**ДЖОН ДАУНЗ**, как бы американец, нарочито глуп

**САША**, юноша

**МАША**, девушка

**ВАСЕНЬКА**, молодой человек, будущий хозяин всего

## **ПЕРВОЕ ДЕЙСТВИЕ**

*Обширный чердак старого дома. Полосы света сквозь щели. Валяются всякие вышедшие из обихода предметы быта. Есть и странные вещи: например, несколько клубных*

деревянных кресел, разномастные стулья, перед ними что-то вроде сцены-помоста; это похоже на разгромленный маленький театральный зал. Пол чердака засыпан керамзитом, он скрипит и хрустит при каждом шаге - если не идти по поперечным балкам, валяющимся доскам, кускам шифера. Сбоку дверца, в ней небольшое окошко, через него-то в основном и освещается чердак. Виден люк на крышу, к нему ведет лесенка. И вот люк открывается, спускается юноша с сумкой. Ставит сумку, протягивает руки вверх.

САША. Не бойся, лестница крепкая. Ну?

*Появляется МАША. Саша подхватывает ее на руки, целует, опускает. Достает из сумки магнитофон, включает. Ритмическая музыка.*

МАША. Тише! Тише, что ты?

САША (*убавил звук*). А в чем дело? Дом нежилой. Дверь на чердак кто-то наглухо заколотил, засовы навесил, замки. Сюда никто не войдет.

*Прибавил звук. Танцует. Приглашает ее к танцу. Она не сразу, но вступает. Азарт танца. Он сбрасывает с себя рубашку, размахивает ею. Маша остановилась. Он выключил музыку.*

МАША. Под эту музыку наши бабушки и дедушки прыгали. Ей сто лет.

САША. А я люблю все старое. Я люблю вспоминать, но мне еще нечего вспоминать. Зачем живут люди? Чтобы быстро, быстро, как можно быстрее состариться - и начать вспоминать. Лет через двадцать я со слезами буду слушать то, что все слушают сейчас. А сейчас слушаю это. Мне кажется, я тоже жил в том времени, хотя меня тогда еще не было. Понимаешь, я слушаю, как будто мне уже лет сорок - и молодость прошла, и вот была эта музыка, под которую я танцевал когда-то с красивой девушкой. А наше время вижу так, будто мне семьдесят, будто пятьдесят лет прошло. И я наяву вижу ту, которую любил пятьдесят лет назад. Боже, как она была красива, как хороша, как я мог не умирать от счастья, дурак такой, рядом с ней? Я не понимал своего счастья!

МАША. Ты - не понимаешь?

САША. Я понимаю. Но понимаю - когда гляжу из будущего. Если смотреть на сегодняшний день из сегодняшнего дня - понять ничего невозможно. А вот когда прошло пятьдесят лет!... Какая прекрасная тоска: все позади - и любовь, и юность! Как было хорошо!

МАША. Значит, тебе семьдесят? Ну, и что я буду делать с таким стариком?

САША. Что старушки делают? Сидеть рядышком и вспоминать. Присаживайся.

МАША. Ну и пыли здесь! А это что за стулья? А там что-то такое... На сцену похоже.

САША. Может, здесь был подпольный клуб диссидентов. Не знаю. (*Стирает пыль.*) Ты садись, садись, старушка, в ногах правды нет. К тому же - варикозное расширение вен, левосторонний паралич, сядь, сядь, болезная моя!

МАША. Фу, какие ты гадости говоришь!

САША. Ну что, старушка, вспоминаешь? Помнишь, как мы залезли на чердак пятьдесят лет назад? Помнишь, мы решили пожениться - верней, просто пожить вместе, без всяких формальностей. Узнать друг друга. Конечно, подальше от родителей. Но где? Снять квартиру - дорого. И мы решили поселиться здесь.

МАША. Ты серьезно?

САША. Тебе сначала не понравилось. Пыль, грязь. Но мы устроили райский уголок. Старый широкий диван, два стула, стол - что еще нужно?

МАША. А где это?

САША. Вон там, в углу. Там кто-то жил.

МАША. Еще зараза какая-нибудь.

САША. Помнишь, ты сказала: "Еще зараза какая-нибудь!" А я повел тебя туда, мы постелили чистые белые простыни, мы навесили полог из белого тюля - и увидели, что у нас райский чертог любви! (*Включил магнитофон. Лирическая музыка.*) Вспомни, вспомни! Страна корчится в судорогах переходного периода, коррупции, организованной и неорганизованной преступности! Плевки народного гнева устлали тротуары, портреты политиков, ковры дворцов и кафель вокзальных сортиров - все! Деваться некуда было от этих плевков, от криков гнева и восторга! А мы делись. Как мы любили друг друга, ты помнишь? На чердаке было душно, мы ходили голые, обливаясь потом, и вытирались простынями...

МАША. Тут душно в самом деле...

САША. Ты не помнишь? Ты забыла, старушка? Ты стесняешься? Но это же была наша молодость! Ты сказала: какая духота! Я открыл дверь, ведущую в никуда, то есть когда-то был балкон, но теперь его нет, только прутья торчат. (*Подходит, распахивает дверь с окошком.*) Ты подошла... Ты подошла!

*Маша подходит.*

Ты выглянула с опаской.

*Она выглядывает с опаской.*

Ты увидела, как из стены, прямо из стены растет дерево. Ты удивилась: что это?

МАША. Что это?

САША. А я сказал: это дерево! Это вишневое дерево! И на нем даже есть вишни!

МАША. Точно. Вижу, вижу!

САША. Сейчас. (*Тянется достать вишни.*)

МАША. Осторожно!

САША. Полгода назад я обнаружил этот чердак и это дерево. Странно. Чердак уже был, а тебя еще не было.

МАША. Я была.

САША. Для меня тебя еще не было. (*Дает ей вишню, вторую кладет себе в рот. Сплевывают косточки, смеются.*) Так они обвенчались и причастились!

*Целуются.*

МАША. А что было потом?

САША. Что?

МАША. Ты рассказывал, что с нами было. Здесь, на этом чердаке, пятьдесят лет назад. А что было потом?

САША. Потом? Не знаю.

МАША. Нет уж, начал рассказывать - рассказывай!

САША. Потом... Потом ты бросила меня. Очень пошлая история. Ты ушла к богатому человеку, ушла, предав мою светлую, но нищую любовь! И я прыгнул вот отсюда, с высоты пятого этажа, а внизу целая свалка железок, и я разбился.

МАША. Ты так обо мне думаешь?

САША. Что, было не так? У меня склероз, может, я что-то напутал. Семьдесят лет - не шутка!

МАША. Было так. Мы поженились. У нас родились два мальчика и две девочки. Мы жили счастливо до восьмидесяти пяти лет и умерли в один день. Я, кажется, люблю тебя.

*Целуются. Звуки открываемой двери. Металлическое лязганье засовов и замков. Открывается невидимая дверь, судя по звуку - большая и тяжелая. Саша и Маша бросаются в сторону - в тот укромный уголок, о котором рассказывал Саша. Входят АЗАЛКАНОВ и НЕВЕСТА. Он - в смокинге, она в подвенечном платье. Ему сорок с чем-то, она совсем молоденькая, но свежести не весенней. Она тут же принимается чихать. Он стучит ее по спине.*

НЕВЕСТА. Чего ты по спине-то колотишь? Я ж не подавилась, а чихаю!

АЗАЛКАНОВ. Но ведь полегчало?

НЕВЕСТА (*еле сдерживаясь, чтобы еще не чихнуть*). Вообще-то. да... (*Осматривается.*) Кошмар! Что, в самом деле? Тут все и будет? Вот фантазия тоже! Нет, я понимаю, когда экзотика. У одной моей подружки свадьба в самолете была. Жених самолет снял, представляешь? Начали в Москве, а кончили на Дальнем Востоке. Или еще на яхте интересно. Или даже можно в ресторане, но по-человечески...

АЗАЛКАНОВ. Сонька, молчи!

НЕВЕСТА. Слушай, ты уж выбери уж наконец что-нибудь одно. То я у тебя Сонька, то Лиза, то Гретхен, то вообще... как ты меня вчера? Офигения какая-то.

АЗАЛКАНОВ. Ифигения. Что делать, мне не нравится твое имя. Уговор был: ты его меняешь на другое, которое я выберу.

НЕВЕСТА. Ты неделю уже выбираешь. Хотя - не понимаю. Зоя. Нормальное имя.



АЗАЛКАНОВ. Мою первую любовь так звали.

НЕВЕСТА. Тем более!

АЗАЛКАНОВ. Тем менее. Не хватало мне еще повторений. Этот чердак многое повидал! Видишь эти стулья, эту сцену? Тут был театр. Он так и назывался: "Чердак". А там, за поворотом, дом-то углом построен, там повесился мой папа. А вон в том углу произошла моя вторая любовь. Там очень уютно, диван даже есть. Пойдем? ... Ба, а кто это дверку открыл? (*Подходит, выглядывает.*) Должна быть закрыта. Подойди сюда. Подойди, не бойся.

НЕВЕСТА (*довольно неуклюже ступая по керамзиту, подходит*). Тут балкон, что ли, был? Зачем на чердаке балкон?

АЗАЛКАНОВ. Излишества старой архитектуры.

НЕВЕСТА. Свалишься тут - костей не соберешь. (*Отходит.*)

АЗАЛКАНОВ. Все увидела?

НЕВЕСТА. А что еще?

АЗАЛКАНОВ. Ты посмотри, посмотри.

НЕВЕСТА. Ну?

АЗАЛКАНОВ. А вот это?

НЕВЕСТА. Куст какой-то.

АЗАЛКАНОВ. Это не куст, Дунька, это вишня, это мой вишневый садик.

НЕВЕСТА. Перестань! Дунька! Так я и согласилась!

АЗАЛКАНОВ. Прошу прощения, а кто объявление дал: "Ищу обеспеченного человека для замужества, согласна на любые условия"? Мне это "согласна на любые условия" очень понравилось.

НЕВЕСТА. Я не отказываюсь, я на все согласна, но всему пределы тоже есть!

АЗАЛКАНОВ. Кто-то косточку вишневую выплюнул, может, я сам, косточка в щель попала, зародилось деревце. Я туда земли подсыпал. Вишневый мой садик. Посмотри, Настенька, мои вишенки! Вишенки спелые уже! (*Обнимая ее, наклоняется.*)

*Она вскрикнула, вырвалась, отскочила.*

Ты что?

НЕВЕСТА. Показалось, что ты меня сбросить хочешь.

АЗАЛКАНОВ. Это зачем же?

НЕВЕСТА. Кто тебя знает. От вас жди да жди...

АЗАЛКАНОВ. Сбросить - нет. Сброситься - это в нашем стиле, Маруся.

НЕВЕСТА. Все, хватит! Я выбрала себе имя. Ирина. Ну, или Елена. Только не Варя. У меня Варя подруга была. Во-первых, уродина жуткая, во-вторых, в семнадцать лет от сердца померла. Несчастливое имя.

АЗАЛКАНОВ. Так среди Елен и Ирин наверняка есть такие, что в семнадцать лет от сердца померли. Всякое имя несчастливое, Варенька моя! Кто же ты, действительно? (*Смотрит на нее.*) Галина? Нет. Екатерина? Нет.

НЕВЕСТА. Венера! Это у меня подруга тоже есть. Рожа! С ней чай пить - лимона не надо, взглянешь и кислит. Но - Венера!

АЗАЛКАНОВ. Дунька ты. Дунька. Но - сейчас. А ты меняешься. Странно. Одномерное ведь существо, а - меняешься.

НЕВЕСТА. Ирина, да? Договорились?

АЗАЛКАНОВ. Чердак мой, чердак! Сколько здесь в войну было играно, сколько поцелуев было сорвано с девичьих губ! А вина и водки сколько выпито! Бог ты мой! Еще четыре года назад я ночевал здесь каждую ночь, пьяный...

НЕВЕСТА. Жена домой не пускала?

АЗАЛКАНОВ. С ней мы уже расстались к тому времени. Хорошо было, одиноко, уютно...

НЕВЕСТА. Что ж хорошего? Пыль, грязь. И отец, говоришь, повесился. С ума сойдешь от страха. Он почему повесился? С ума сойти, как эти камни скрипят!

АЗАЛКАНОВ. Это керамзит, для утепления насыпали. Дом старый, обветшал, жильцы последнего этажа на холод жаловались. Год назад насыпали кремзита. А потом жильцов выселили, дом перестраивать будем. Совместное предприятие - АМД! Азалканов, Минуинский, Даунз. Заметь, я первый в списке. Даунз больше для представительства, поскольку американец. А Женя Минусинский совсем ни для чего. Друг юности. Пропадал от безделья, вот я его и пригрел. Вместе преобразим домишко. Будет тут пятизвездный отель.

НЕВЕСТА. А этот Даун прямо настоящий американец?

АЗАЛКАНОВ. Даунз. Настоящий, Патриция.

НЕВЕСТА. И чего ему дома не сидится?

АЗАЛКАНОВ. Захотел мир посмотреть. Оживить своим присутствием рашен бизнес.

НЕВЕСТА. Нашел где мир смотреть... Слушай, а ты меня не обманываешь? Я вдруг подумала: ты не маньяк вообще? На чердак какой-то привел. И где стол, где гости будут сидеть - и вообще?

АЗАЛКАНОВ. Все будет. Через час тут будет дворец. (*Достает и открывает бумажник, показывает содержимое Невесте.*) Ну? Похож я на маньяка?

НЕВЕСТА. Нет.

АЗАЛКАНОВ (*обнимает ее*). Пойдем вон туда. Вон в тот уголок. Антонина! Не мучь человека!

НЕВЕСТА. Ирина. Я выбрала. Ирина.

АЗАЛКАНОВ. Так! Уже торговля начинается? Слушай же меня, Феодора! Идешь туда? Считаю до трех миллионов. Раз миллион!

НЕВЕСТА. Иду.

*Появляется САША.*

САША. Обойдетесь! Тут занято!

АЗАЛКАНОВ. Вот те на! Я же велел все заколотить. Ты как попал сюда? Через крышу, что ли?

САША. Это наше дело.

МАША (*появляется*). Сашка, перестань.

АЗАЛКАНОВ. Саша, значит? Саша, будь добр, мети отсюда. У меня тут лирическое мероприятие намечается.

САША. У вас намечается, а у нас уже.

МАША. Да ладно тебе...

АЗАЛКАНОВ. Как вас зовут, милая девушка?

МАША. Маша.

АЗАЛКАНОВ. Вам удивительно подходит это имя. Маша. Маша и Саша.

САША. Слушай, ты!...

АЗАЛКАНОВ. Не хочу слушать. Хочу говорить. Сегодня мой день. Я держал вот этими руками и гитару, и лопату, и книги, и... чего я только ими не держал! А сегодня держу в них вот это чудо. Я, Азалканов Петр Алексеевич, бывший мальчик и грустный житель этого чердака, бывший алкоголик, а ныне миллионер, - я женюсь сегодня на этой вот девушке по имени...

НЕВЕСТА. Зоя!

АЗАЛКАНОВ. Она шутит. Мария ее зовут. Как и вас, милая девушка. Мария. Я женюсь сегодня на этой Маше и приглашаю вас. Свадьба состоится здесь. Приходите часа через полтора.

САША. Мы уже пришли. Дом, между прочим, ничейный.

АЗАЛКАНОВ. Ошибаешься, дружок. Дом - чейный, дом - мойный. Я купил его у города, предоставив жильцам квартиры в новых домах. Город предоставил по моей просьбе.

САША. И что, ломать будете?

НЕВЕСТА. А вы тут жить собрались? Родители жениться не разрешают? Известная история!

АЗАЛКАНОВ. Саша, ты найдешь себе другой чердак. В твоей жизни много еще будет чердаков. А для меня этот - единственный. Ну? Отступного дать тебе? Сколько?

НЕВЕСТА. Охота деньги бросать. Они и так отсюда свалят.

МАША. Это вы, извините, свалите.

АЗАЛКАНОВ. Саша не уйдет. Вижу. Я бы на его месте тоже не ушел. Что ж. Воркуйте себе в своем гнездышке. Но приглашение на свадьбу - в силе.

МАША. Спасибо.

АЗАЛКАНОВ. Тебе спасибо.

МАША. Мне-то за что?

АЗАЛКАНОВ. Просто так, Мария. За то, что ты любишь своего Александра.

САША. Что ты имеешь в виду, жлоб?

АЗАЛКАНОВ. Ершись, юноша, ершись, защищай Машу, все правильно! *(Невесте.)* Пойдем, Мария, не будем мешать их счастью.

МАША. А вы меня не узнали?

АЗАЛКАНОВ. Ты жила в этом доме?

МАША. Нет.

АЗАЛКАНОВ. Не помню. Не хочу вспоминать. Меня это отвлекает. Пойдем, Машенька.

*Идут к краю сцены, неловко ступая по керамзиту.*

САША. Ты откуда его знаешь?

МАША. Да нет, показалось.

САША. Ты его узнала, я видел.

МАША. Мне показалось. Думала, что это он, а потом увидела, что не он.

САША. Кто - он?

МАША. Как-нибудь расскажу. Это неинтересно.

*Скрываются.*

НЕВЕСТА. Куда ты меня ведешь?

АЗАЛКАНОВ. А что?

НЕВЕСТА. Там же твой отец повесился!

АЗАЛКАНОВ. Ну и что? Я думаю, он бы одобрил. И пусть у гробового входа младая будет жизнь играть! Он бы одобрил. Он был экзистенциалист по натуре.

НЕВЕСТА. Слушай, перестань меня дразнить всякими словами! Терпеть не могу непонятные слова! Диалектичный! Консенсус! Коммунимба... Коммубника... Коммуникабельный! Тьфу, мерзость!.. Все ноги обломаешь, пока дойдешь! И скрипит - не могу!

АЗАЛКАНОВ ( *подхватывает ее на руки*). Милая моя! Любовь моя! Никого так не любил! Юное ты мое нежное существо!

*Уносит. Появляется РАНЯЕВА с огромной сумкой. Входит на помост, подальше от углов, на открытое пространство. Озирается. Ставит сумку, садится.*

РАНЯЕВА. Я первая, что ли? Рано пришла... А может, не здесь? Вроде, других таких домов нет в округе... ( *Достает апельсин, ошкуривает, ест.*) На фиг, спрашивается, жить, если жизнь так быстро проходит? Уже дочь замуж выдаю... А сама в четвертый раз не замужем опять... Только вчера ходила в короткой юбочке с косичками... ( *Вдруг увидела себя - на сцене.* ) Я жила в многодетной семье, и на мне лежали многочисленные

обязанности по домашнему хозяйству. Но я стремилась воспитывать в себе самостоятельность, благодаря чего достигла результатов. Спасибо за внимание... А теперь вот я обеспечена. Но одно у меня недоумение, гражданин следователь, почему я все время знаете чего хочу? Вы догадались? Вы покраснели? Подавись, гад! ( *Кинула апельсином в пространство. Вздохнула.*) В то время как наблюдается нехватка и дороговизна основных продуктов питания, есть люди, живущие не по средствам и выбрасывают их на помойку! Как не стыдно! ( *Достает апельсин, ест.*)

*Входит ВОТКИН.*

ВОТКИН. Извините, свадьба здесь будет?

РАНЯЕВА. Рано пришли.

ВОТКИН. Я всегда заранее выхожу, чтобы вовремя прийти. Ведь всегда что-нибудь случается, бубны-kozyри. Транспорт подведет, дождик начнется, а ты зонт забыл, возвращаешься... А в этот раз ничего не подвело. Случайность.

РАНЯЕВА. Родственник жениха?

ВОТКИН. Бывший сосед. Жили в этом доме. Не понимаю даже, почему он меня пригласил. У нас отношения были не близкие. Обычные. Общечеловеческие, так сказать. Почему-то пригласил, бубны-kozyри! Воткин моя фамилия. Иван Иванович Вот-кин. Понимаете?

РАНЯЕВА. Ну и что? У нас в магазине грузчик работает, фамилия - Запоев. Он всем говорит, что не от слова запой, а от слова запеть. И он вправду поет - особенно когда в запой уходит. Пьет и поет.

ВОТКИН. Вы все-таки не поняли. Не Вод - д - д - дкин, а Вот - т - т - ткин. Через "т" пишется. А звучит одинаково за счет оглушения звонкой согласной в соответствии с правилами русского языка. А я, между прочим, водки в жизни не пил. Ни разу, бубны-kozyри! По два рубля восемьдесят семь копеек была - с зеленой такой этикеточкой, помните? - не пил! По 3.62 - не пил! По 5.30 - с красной уже такой этикеточкой такой - не пил! По 6.20 - не пил! А потом счет на сотни пошел, на тысячи - параллельно с инфляцией, тогда уж тем более не пил!

РАНЯЕВА. Не люблю водки. Хоть и пью иногда.

ВОТКИН. А я и вина не пил. Алиготе - не пил, рислингов никаких не пробовал, Каберне - не нюхал даже, Хванчкара - даже названия не слышал. То есть слышал, а в глаза как раз не видел.

РАНЯЕВА. А родственник ваш не зашибает? Зять мой будущий?

ВОТКИН. Повторяю - не родственник. Сосед. Тут, бубны-козыри, такая история. Раньше пил, даже очень пил. А потом взялся за ум. Как отрезало. История, говорит, дала мне шанс.

РАНЯЕВА. Значит, опять сорваться может?

ВОТКИН. Не полагаю. Думаю, пример отца служит ему примером. Отец его схоронил больную свою жену, мать его, а сам повесился от белой горячки на этом вот как раз чердаке.

РАНЯЕВА. Ну вас, какие вы вещи рассказываете!

ВОТКИН. Что ж сделаешь - факт! Человек был гордый. Мне говорил: ты, Воткин, живешь убого, ты нищ духом! Допустим, оно и так. Но вот я живу убого, а где ты?

РАНЯЕВА. Я в Бога верю. Я очень сильно верю в Бога! Я прямо жить без этого не могу, в церковь каждую неделю, как в баню! Так в бога верю, прямо... (*Не находя слов, страстно стискивает руки.*)

*Входят МИНУСИНСКИЙ и ДАУНЗ.*

МИНУСИНСКИЙ. Мать невесты, если не ошибаюсь?

РАНЯЕВА. Раняева Галина Петровна. Можно Галина. Я что, старо выгляжу, что на мать похожа?

МИНУСИНСКИЙ. Наоборот. Мне сказали, что очень моложавая мама. Я как увидел вас: ну, думаю, совсем молодая девушка! Это или сама невеста или ее мама. Но невесты тут нет, значит - мама!

ДАУНЗ (*с акцентом*). Здравствуйте.

РАНЯЕВА. Это что, иностранец?

МИНУСИНСКИЙ. Из Америки приехал. Совладелец наш и компаньон. Джон, плиз, лук вокруг - это чердак. Тщердак.

ДАУНЗ. Тщердак. Тщердак. Грейт!

МИНУСИНСКИЙ. Вери гуд! В Америке есть чердаки?

ДАУНЗ. Тщердаки ин Америка? Ес, польным-польна. Коробутчка. Грейт тщердак! Бьютифоул тщердак!

РАНЯЕВА. Ему нравится, что ли?

МИНУСИНСКИЙ. Конечно. Милая старина и ветхость. (*Даунзу.*) Здесь, Джон прошла наша юность.

ДАУНЗ. Оу-ноу!!

РАНЯЕВА. Испугался, что ли?

МИНУСИНСКИЙ. Восторгается. Обожает восторгаться. Положительные эмоции полезны для здоровья. Его хлебом не корми, дай повосторгаться. Они с утра встают и вместо завтрака

ищут, чем бы повосторгаться. Солнце светит - хорошо! Дождь идет - прекрасно! Снежок посыпал - вообще от восторга с ума сходят. Ес, Джон?

ДАУНЗ. Ес.

МИНУСИНСКИЙ. А оттуда вон пацаненок упал и разбился. Насмерть.

ДАУНЗ. Оу-ноу!

МИНУСИНСКИЙ. А там вон повесился папаша нашего жениха.

ДАУНЗ. Оу-ноу!!

РАНЯЕВА. Он что, все по-русски понимает? А говорить может?

МИНУСИНСКИЙ. Только три слова: здравствуйте, спасибо и о^ кей.

ДАУНЗ. Тщердак.

МИНУСИНСКИЙ. Ну да, еще одно появилось - тщердак. Вери, вери гуд, Джон! (*Раняевой.*) Не смотрите на него так, он женат, у него пятеро детей. А вы - замужем?

РАНЯЕВА. В разводе. А пятеро детей не помеха. Давно он тут? В гостинице небось? По домашней кормежке небось соскучился? Скажи ему, что я его в гости приглашаю на пирог.

МИНУСИНСКИЙ. Джон, эта вумен вонт ю.

ДАУНЗ. Оу-ноу?!

РАНЯЕВА. Врешь, не так сказал! Я сама английский в школе проходила, понимаю кой-чего! Сэр! Плиз кам май хаус, на май пай, это, ну, ю хангри, есть, кушать, жрать пирог, ес?

ДАНЗ. Ес, спасибо!

ВОТКИН. Он ваше предложение может понять в аморальном смысле.

РАНЯЕВА. И дай-то бог! А то наши мужики нашу женщину уже ни в каком смысле не понимают!

МИНУСИНСКИЙ. Не все, Галина, не все!

РАНЯЕВА. Не сепети, ты сегодня в минусе!

ВОТКИН. Между прочим, его фамилия как раз Минусинский. Но не от слова минус, а от названия города Минусинск. Это я, Женя, не для издевательства над тобой говорю, а сообщаю как совпадение.

МИНУСИНСКИЙ. Ты всегда был мудр и справедлив, дядя Ваня, строгий наш сосед! Ты нас гонял, чтобы мы не топтали цветы возле дома - и как ты был прав! Ты нас не пускал на чердак, забивал дверь, а мы не слушались. Ты даже капканы ставил!

ВОТКИН. Капканы я ставил слабые, чтобы напугать, а не покалечить. Для вашего же блага.

*Даунз достает из кейса ноутбук, садится, начинает стучать по клавишам.*

РАНЯЕВА. Что это у него?

МИНУСИНСКИЙ. Ни дня без цифры. Такой жмот - своих денег не дал, на общие купили ему. Неделю уже считает, что выгодней - перестроить дом или сломать и новый возвести. А где жених-то с невестой?

РАНЯЕВА (*подсаживается к Даунзу*). Джон, а как бы мне научиться... Ну, как тебе... Ай вонт на этой вот хреновине... Я хочу понять, как она работает, ай вонт ю андестен, понял?

ДАУНЗ. О^кей!

МИНУСИНСКИЙ. Женщина, Даунза голыми руками не возьмешь! Человек-крейсер! Ледокол! Он сметает на своем пути глыбы сомнений и противоречий. Он хотел купить Пизанскую башню, чтобы из ее камней построить камин в своем ранчо в штате Оклахома.

*Появляется РОЗОВ, слышит это.*

РОЗОВ. И тебе это нравится?

МИНУСИНСКИЙ. Витя пришел! Здравствуй, Витя! Ругаться пришел? Все-то ты ругаешься в последнее время! Ты не торопись. Видишь, мистер Даунз как раз высчитывает, что выгодней, сломать дом или перестроить.

РОЗОВ. Варвары! Вы кляли и проклинали тех, кто уничтожает старый город! И сами теперь взялись уничтожать его! Лицемеры!

МИНУСИНСКИЙ. Не кипятись, друг! Те уничтожали как попало. А мы планомерно и ради людей. Есть разница?

РОЗОВ. А я тебе не друг! Кончилась наша дружба! Кончилось время, когда я на все был готов ради тебя, ради Петра! Здесь, на этом чердаке мы мечтали о будущем! Вы предали нашу юность!

МИНСИНСКИЙ. Насколько я помню, ты мечтал не о будущем, а о Нинке из второго подъезда. Ты увидел однажды через окно, как она голая ходит по комнате, и не мог успокоиться, ты рассказывал нам об этом сорок восемь раз!

РОЗОВ. Здравствуй, дядя Ваня. И ты сюда пришел? Пришел на свадьбу того, кто разрушит твой дом? Вспомни свои цветы! Ты обносил их изгородью, ты не позволял там бегать кошкам, собакам и детям! И теперь равнодушно смотришь, как ломают изгороди и вытаптывают последние цветы!

ВОТКИН. Всему свой срок, Витя. Дом устарел, дом отжил свое. Старое старится, бубны-козыри, молодое... Молодое тоже, в общем, старится. Что подельываешь, Витя?

МИНУСИНСКИЙ. Погнали Витеньку из хирургов! Вырезал кому-то гланды вместо аппендицита - и дисквалифицировали!

РОЗОВ. Врешь!

МИНУСИНСКИЙ. Руки-то дрожат с похмелья, вот он и попал ножиком вместо живота в горло.

РОЗОВ. Врешь!



МИНУСИНСКИЙ. Теперь он фотограф. Снимает на улицах, на свадьбы приглашают, на похороны. Ты как фотограф здесь?

РОЗОВ. Дядя Ваня, обрати внимание! Что делает русский человек, когда у него нечиста совесть? Кается? Мучается? Нет! Он притворяется еще более бессовестным, чем есть на самом деле! А где жених? Где этот иуда? Где этот престарелый новобрачный? Как он посмел устроить свою пошлую свадьбу в этом святом месте?

*Увидел вошедшую ЕЛЕНУ.*

Лена! Богиня! Свет в окошке!

ЕЛЕНА. Позавчера виделись.

РОЗОВ. Зачем ты пришла? Он посмел тебя пригласить? Ты знаешь, что у него свадьба тут?

ЕЛЕНА. Знаю. Он мне сказал. Не пригласил, просто сказал. Конечно, я не собиралась приходить. Бывшая жена приходит на свадьбу - смешно. Потом я подумала: что за комплексы? Я люблю его до сих пор, хотя и выгнала его в свое время. Он мне дорог. Почему я должна это скрывать и стесняться этого? Я спросила себя: хочу я пойти на эту свадьбу? И ответила себе: да, хочу. Я хочу на это посмотреть. И я не стала притворяться перед собой, я пришла.

РАНЯЕВА. Конечно, если некоторые никакой гордости не имеют...

РОЗОВ. Молчи, женщина!.. Извините... Вы кто?

РАНЯЕВА. Мать невесты, несмотря на возраст и внешний вид.

РОЗОВ. Тем более! Должны уважать. Вы сказали про гордость. Знали бы вы, что это самая гордая женщина на свете! (*Целует Елене руку.*) Леночка, уходи отсюда. Не надо...

ЕЛЕНА. Я останусь, Витя. Я хочу.

РОЗОВ. Ты знаешь, они ведь хотят стереть с лица земли этот дом.

ЕЛЕНА. Давно пора. Клоповник. Трубы текут, потолки трескаются, зимой холодно, летом жарко, мусоропровода нет...

РОЗОВ. Хорошо. Оставайся. Я тоже останусь. Я его поздравлю. Я плюну ему в рожу!

*Появляются АЗАЛКАНОВ И НЕВЕСТА.*

АЗАЛКАНОВ. Ну, плюй, Витенька!

РОЗОВ (*подходит, смотрит на Азалканова, обнимает его*). Сволочь ты, сволочь... Твоя невеста? Как зовут?

НЕВЕСТА. Зоя.

АЗАЛКАНОВ. Вообще-то...

НЕВЕСТА. Зоя меня зовут, Зоя!

АЗАЛКАНОВ. Ну, пусть.

РОЗОВ. Ничего девка. При фигуре, смазливая, дура, естественно. То, что ты хотел.

РАНЯЕВ. Слушай, зять, мне этот попрыгунчик на нервы действует. Он твой друг? Тогда пусть ведет себя по-дружески! Вы где бродили-то? (*Невесте.*) Все платье изгваздала.

НЕВЕСТА. Изгваздаешь тут.

АЗАЛКАНОВ. Здравствуй, Лена.

ЕЛЕНА. Здравствуй.

АЗАЛКАНОВ. Пришла? Спасибо.

РАНЯЕВА. Вот люди! Сроду не видала таких! Бывших жен на свадьбу приглашают! Да свадьба-то будет или нет? Или пошутили - и пойдем куда-нибудь в нормальное место? Можно даже ко мне, только других гостей подождать. Джон, ты как?

АЗАЛКАНОВ. Свадьба будет здесь. А ждать никого не надо.

РАНЯЕВА. Это то есть как? А сестра моя с мужем, а тетки мои двоюродные, а женщины с работы? С моей только стороны человек двадцать названо!

АЗАЛКАНОВ. Обойдутся. (*Идет к двери, закрывает.*) Все, кворум. Можно приступать. (*Елене.*) Познакомься, это моя невеста.

ЕЛЕНА. Я поняла. (*Невесте.*) Елена Петровна. Бывшая его жена, но вы не беспокойтесь.

НЕВЕСТА. А я и не беспокоюсь. Очень даже приятно познакомиться. Зоя.

АЗАЛКАНОВ. Ты ошибаешься. Тебя тоже Леной зовут. Ты же хотела. Решено - Лена!

НЕВЕСТА. Ладно. Только чтобы уже не менять!

РАНЯЕВА. Это как же то есть? Извините, она Зоя! В честь подруги детства названа!

НЕВЕСТА. Я - Лена. Ясно? Лена!

РАНЯЕВА. Смотри, Зойка - или Ленка теперь, черт с тобой! - смотри, тебе жить! Оно, может, и правильно. Я своим именем всегда недовольна была. Хотела быть Викторией. Я когда в пригороде жила, дачное такое место, там у нас дом снимали обеспеченные люди, у них дочка была Виктория. Все конфеты шоколадные жрала. "Буревестник", "Ласточка", "Василек". Жрала, а фантики выкидывала. А фантики двойные, бумага такая, ну, как папиросная, только другая, а под ней фольга, снизу белая, а сверху желтая, синяя, зеленая, в каждой конфетине разная... Она конфеты жрала, а я фантики подбирала. И вот, верите, нет? - стою за прилавком, год, что ли, назад, смотрю - она, Виктория! Постарела, постервела, и видно, что без папы-мамы совсем в упадок пришла. Я ее сразу узнала, но вида не подаю. Спрашиваю вежливо: вам чего изволите, мадам? Нам конфеток шоколадненьких двести грамм! Ты понял, нет? Привычка-то конфетки кушать осталась, а денежек-то шиш, вот она и - двести грамм! Ну, я ей наваливаю не меньше килограмма, даже на весы не ложила - на! Жри на здоровье, пока кишки не склеятся! Она говорит: не могу понять своего недоумения, с какой стати такой презент? Ну, тут я напомнила ей про фантики и про наше босоное детство. Она расплакалась, дура... Я тоже...

*Пауза.*

АЗАЛКАНОВ. Что-то не свадебное настроение у нас. Мистер Даунз, мы здоровались или нет?

ДАУНЗ. Здравствуйте.

АЗАЛКАНОВ. Здравствуй, Джон! Кушать хочешь? Потерпи, все будет. Будет много сюрпризов! (*Достаёт телефон.*) Алло? Васенька? Это я. Как договорились. Через полчаса ты здесь. Десять минут даю тебе, и чтобы все тут блестело и переливалось. Десять минут, я сказал! (*Присутствующим.*) А пока... А пока посмотрите все на этого человека, на дядю Ваню Воткина! Многие мечтали оказаться на моей свадьбе, многим я отказал. А дядю Ваню - позвал. С какой стати? Ну, сосед, ну и что? А то, что этот скромный человек, правда, ненавидящий кошек, собак и людей за то, что они топчут цветы, но ведь не убивал же он людей за это... Кошек и собак травил, да, а не пускайте их хозяева на клумбы, не пускайте! И вот этот тихий человек спас меня от смерти. Давным-давно я был мальчик и я захотел умереть. Мамы не стало... Отец... Ну, и любовь несчастная... В общем, я решил. Я шел на этот чердак, чтобы прыгнуть и разбиться, как разбился один пацан за год до этого. И тут дядя Ваня, губитель собак и кошек, спросил меня: эй, паренек, чего плачешь? Чего плачешь, говорит, бубны- козыри? Равнодушно спросил, конечно, но ведь заметил же! И я подумал: даже если в этом придурке - ведь я придурком тебя считал, дядя Ваня, - если даже в этом тихом придурке вдруг нашлось доброе чувство и доброе слово, значит не все еще потеряно! Эти слова твои, дядя Ваня, спасли меня - и спасают всю жизнь. Я - живу.

ЕЛЕНА. Хорошо живешь?

АЗАЛКАНОВ. А почему ирония? Скажи-ка, Джон, вот, например, у вас в Америке возникает такая ситуация: человек был алкоголик и потерян он был для общества, для собственной жены, общество его гонит, жена его гонит, он живет на чердаке, как последний нищий. И вдруг он решил: хватит! Свободная жизнь вредна для здоровья. Он одумался. Если люди с одной извилиной в голове богатеют не по дням, а по часам, то он-то с его умом!.. И через два года он стал богат - ну, или почти богат. Хорошо это? Женя, переведи ему.

МИНУСИНСКИЙ. Он понял.

ДАУНЗ. Ес, ай андестен. Грейт! Ха-ра-шо!

АЗАЛКАНОВ. А вот и нет! По нашим меркам это не хорошо! Жена удивляется, общество в недоумении: чего это он? Брось, мол, не придуривайся, все равно ничего у тебя не выйдет, опять запьешь, опять на чердаке поселишься! На костюме твой с подозрением смотрят, на приличный вид, а вот когда ты пьян, оборван, когда у тебя самого чердак поехал, тогда все в порядке!

ДАУНЗ. Тщердак - поехал?

МИНУСИНСКИЙ (*стучит себя по голове*). Тщердак. Га-ла-фа! Текникал термин.

ДАУНЗ. Фак ю?

МИНУСИНСКИЙ. Ес! Гад дэмет! Щщщит!

ДАУНЗ. Оу-ноу?!

АЗАЛКАНОВ. Итак, выпьем... Черт, выпить пока нечего!...

РАНЯЕВА. Есть, есть! Я как знала...

*Быстренько достает из сумки выпивку и еду, расставляет на стульях,  
раскладывает, разливает с помощью Воткина.*

АЗАЛКАНОВ. Поприветствуем и выпьем за дядю Ваню Воткина, моего спасителя и...

ВОТКИН. Спасибо, конечно... А гонять я вас, конечно, гонял. И насчет кошек и собак, бубны-kozyри... Но как? Я переселился в этот дом тридцать лет, разведясь с негодяйкой-женой, которая мне изменила, и я с тех пор на женщин не могу смотреть без внутреннего отвращения. И вот посадил я, помню, настурции. Вытоптали! Ладно. Дай, думаю, астры разведу. Развел астры. Это уже лет двадцать пять назад было. На другой год у меня были тюльпаны. А на следующий год у меня на одной клумбе были георгины, на другой калы, на третьей... Что же у меня было на третьей клумбе?... Вот напасть, бубны-kozyри!..

АЗАЛКАНОВ. Лена! Витя! Женя! Почувствуйте момент! Мы ведь прощаемся с этим чердаком! Послушайте его тишину! Она такая же, как десять, как двадцать лет назад!.. И запахи те же, и...

РОЗОВ. Какой театр был...

ЕЛЕНА. Слава по всему городу.

МИНУСИНСКИЙ. Сдуру грезилось: в Москву поедем, столицу завоевывать! Как же, новая театральная эстетика, импровизационный театр!

АЗАЛКАНОВ. А давайте покажем? Лена, Женя, Витя! Время есть, давайте покажем! Они же в жизни такого не видели!

ДАУНЗ. Большой театр. Грейт!

МИНУСИНСКИЙ. Вот именно. Ты восторгайся, это полезно.

*Они берут стулья, рассаживаются на помосте перед зрителями.*

АЗАЛКАНОВ. Ну? Готовы?

ВОТКИН. Что за пьеса? Кто автор?

АЗАЛКАНОВ. Дайте любой предмет.

РАНЯЕВА. Расческа подойдет?

АЗАЛКАНОВ. Годится! Даже очень! (*Берет у нее расческу.*)

НЕВЕСТА. В детдоме это называлось: вшивогонка.

РАНЯЕВА. Ты опять? Не детский дом, а интернат. Я в длительную командировку уезжала, тебя с собой взять не могла. Опять меня попрекаешь?

НЕВЕСТА. Очень надо. Просто вспомнила.

АЗАЛКАНОВ. Играем спектакль под названием "Расческа"!

*Пауза.*

Расческа. Предмет для расчесывания волос. (*Передает Минусинскому.*)

МИНУСИНСКИЙ. Расческа. (*Моментально считает.*) В ней ровно пятьдесят зубчиков. Это специально или случайно? (*Передает Елене.*)

ЕЛЕНА. Расческа. Неживая сама по себе. Оживающая в руках. (*Передает Розову.*)

РОЗОВ. Расческа. Из пластмассы. Пластмасса не разлагается тысячелетиями. Нас уже не будет, а она будет лежать в земле. В развалинах этого дома.

РАНЯЕВА. Почему? Я ее обратно возьму.

АЗАЛКАНОВ. Теща, не мешай!

РАНЯЕВА. Не теща пока! А расческа хоть и дешевая, а вещь! Придумали - в развалины ее!

*Появились Саша и Маша, тихо присоединились к зрителям.*

МАША. Не мешайте!

РАНЯЕВА. А ты-то кто?

АЗАЛКАНОВ. Тихо!

*Пауза.*

(*Держит расческу.*) Первая расческа у меня появилась в четырнадцать лет. До этого я причесывался пятерней. Или вообще не причесывался... У меня были вьющиеся волосы...

МИНУСИНСКИЙ (*берет расческу*). А я пользовался расческой отца. И однажды не сразу причесался, а сперва понюхал. Она пахла аккуратным чиновничьим потом. Меня чуть не стошнило. Я стал врагом нашего чиновничьего государства. (*Передает расческу Елене.*)

ЕЛЕНА. Я часами расчесывалась у зеркала, мне было тринадцать лет, я представляла себя замужней женщиной. Я причесывалась и все ждала, когда войдет мой муж и скажет: хватит наводить красоту, мы опаздываем в театр! А он все не входил...

РОЗОВ (*выхватывает*). Ненавижу! Бездушные одинаковые вещи! Раньше были гребни. Резные ручки. Завитки. Оправы. (*Вырывает зубчик.*) Вот и нет одного. (*Возвращает Елене.*)

ЕЛЕНА. Вот и нет другого.

МИНУСИНСКИЙ. Вот и третьего нет.

РАНЯЕВА. Вы что, все повытаскиваете? Она у меня пять лет - и как новая!

АЗАЛКАНОВ. Вот и четвертого нет, и пятого, и шестого.

ЕЛЕНА (*выхватывает расческу, вырывает горстями*). Вот и все, все, все!.. Ничего не осталось.

РАНЯЕВА. Одурели совсем. Тоже мне, театр!

МИНУСИНСКИЙ. Нет расчески. Лысый ежик.

АЗАЛКАНОВ. Расческа есть. Только без зубчиков.

ЕЛЕНА. Нет расчески!

АЗАЛКАНОВ. Их можно вставить.

МИНУСИНСКИЙ. Или новую купить.

РОЗОВ. Но это будет уже другая расческа.

ЕЛЕНА. Вот именно. Значит, все кончено.

АЗАЛКАНОВ. Аут! Вяло, неинтересно! Ни фантазии, ни образов, ни характеров, ни мыслей! Вы разучились. Вы отупели!

РОЗОВ. Каков поп, таков и приход.

МИНУСИНСКИЙ. Занавес. Джон, спектакль окончен.

ДАУНЗ. О, грейт! Вандефоул! О, о! *(Рукоплещет.)*

ЕЛЕНА. Нет, Азалканов. Не старайся, не вернешь.

АЗАЛКАНОВ. Я ничего не собираюсь возвращать.

ЕЛЕНА. Я не хотела приходить. Но пришла... Мне кажется, ты делаешь большую глупость. Я ведь тебе нужна, я вижу.

РАНЯЕВА. Это что, спектакль, что ли, опять?

НЕВЕСТА. Что-то мне этот спектакль не нравится.

МИНУСИНСКИЙ. Жизнь - тесное пространство. Все приходится делать на виду у всех.

*И его слова воплощаются в жизнь. На сцене все говорят со всеми, но иные разговоры как бы выходят на передний план, - и у них есть свои слушатели.*

САША. Он тебе нравится, да? Все ясно. Ты такая, как все. Тебе нравятся старики с деньгами.

МАША. Не валяй дурака! Если мне нравится человек, мне плевать, есть у него деньги или нет. Но он мне - не нравится!

АЗАЛКАНОВ. Я вам не нравлюсь? Вранье! Я всем нравлюсь! Я обаятелен, богат и нагл!

ЕЛЕНА. Ах, ах, ах!

ВОТКИН. Вспомнил! На третьей клумбе у меня розы были! Я их не люблю, возни много, но - посадил! Розы у меня были!

*Раняева о чем-то говорит с Даунзом. Маша объясняется с Сашей. Минусинский отошел к двери, где вишневый куст. Елена говорит с Азалкановым. На переднем плане: Розов отвел за локоть невесту, припер к стене, достает фотографии, показывает.*

РОЗОВ. Вы посмотрите, посмотрите! Половины этих домов уже нет, остались только на фотографиях! Я хожу и снимаю то, чего уже не будет никогда! Вы чувствуете это очарование ветхости, русской жизни? А вот взгляните, узнаете этот дом? Мы сейчас в нем находимся. А в этом вот окне жила моя любимая женщина, ее тоже звали Леной, как вас. Она присутствует здесь. Угадайте, кто?

НЕВЕСТА. Я не Лена. Я Зоя.

РОЗОВ. Леночка, бросьте! Бросьте этого дурака! Уйдем отсюда со мной! У меня нет ни копейки, но я сохранил молодость души и удивительную оптимистичность! И, между нами говоря, жесткую сексуальность. Останетесь довольны! Ну, решайтесь!

НЕВЕСТА. Отстань ты, козел! Плешивый козел!

РОЗОВ. Это неправда! Я не плешив! А если бы даже и был плешив, разве дело в этом? Что вы знаете о моей душе? Вот - фасад здания! (*Тычет в фотографию.*) Взгляните, взгляните! Что вы знаете о людях, которые живут за этим фасадом? Что вы знаете обо мне?

НЕВЕСТА. Иди ты, маньяк! Сейчас как въеду коленкой - на всю жизнь охота пропадет к девушкам приставать!

АЗАЛКАНОВ. Не смей обижать его, Настасья! Это человек замечательной души! А какой хирург!

РОЗОВ. Был! Был!..

АЗАЛКАНОВ. Еще будешь! Не все потеряно! Я вылечу тебя от пьянства, я куплю тебе новейшую медицинскую технику, ты откроешь свою клинику!

РОЗОВ. Да, да, да! Руки тоскуют по скальпелю. Ты не поверишь, мне снится, как я режу, режу, режу... И люди встают здоровые... Ведь я мог по двенадцать часов у стола простоять, по пять, по шесть операций в день!.. Да. Судьба распоряжается мудро. Пусть один из нас станет капиталистом и поможет другим. Прости, что я плохо о тебе думал.

АЗАЛКАНОВ. А ты плохо обо мне думал?

РОЗОВ. Очень плохо. Ты сходишь с ума. В невесты выбрал дуру какую-то.

АЗАЛКАНОВ (*Невесте*). Это он так шутит.

НЕВЕСТА. Надоели мне его шутки! Делают из меня идиотку! Думаете, у меня души нет? Она есть - и вся израненная, между прочим! Она заранее израненная, потому что я красивая и люблю жизнь, и жизнь меня за это накажет, потому что всех красивых жизнь обязательно наказывает! (*Всхлипывает.*) Мама!

РАНЯЕВА. Да погоди ты! Ты видишь, какой у меня тут шанс! Джон, ты пойми! Ты влопался, Джон! Я акула, хищница, у вас там таких нет. Говори честно, ты женат?

ДАУНЗ. Ес.

РАНЯЕВА. Тебе же хуже, развод, хлопоты! Смотри, Джон, что я сделаю. Мы сейчас пойдем туда. И там... Ты увидишь, ты поймешь. Тебе придется жениться и увезти меня в Америку. Ес!

ДАУНЗ. Но-но-но!

РАНЯЕВА. Пойдем, пойдем! Ты не устоишь! И будет это изнасилование с твоей стороны, а свидетелей полно!

ДАУНЗ. Но-но-но! Это интригательно!

РАНЯЕВА. Еще как интригательно! Ты влопался, Джонушка! Это же надо, на чердаке свой лучший жизненный шанс найти!

ДАУНЗ. Тщердак. Рашен шутка? Розыгрыш?

РАНЯЕВА. Будет тебе шутка, будет тебе и розыгрыш! Пойдем!

*Уволакивает ДАУНЗА.*

МИНУСИНСКИЙ. Да... Это тебе не Дикий Запад времен освоения. Это гораздо хуже. Попался Виннету Вождь Апачей, сгубила его Сонька Золотая Ручка!

ЕЛЕНА. Слушай, что с ним происходит?

МИНУСИНСКИЙ. С Петром? Он этого сам не знает.

ЕЛЕНА. Ты должен знать. Ты всегда про него все знал.

МИНУСИНСКИЙ. Мне надоело! Еще когда мы дружили четверо - я, ты, он, Витька, ты выбрала меня в присяжные поверенные. Ты ссорилась с Петром и шла ко мне, требовала, чтобы я объяснил, в чем смысл его поступков. Потом вы поженились. И опять ссорились, и опять ты приходила ко мне. Ты даже спрашивала, как его вернуть, когда сама же его выгнала. И неужели ты за все эти годы не поняла, что я тебя элементарно люблю? Я ненавижу этот дом! Ненавижу эту гниль и путаницу! Я хочу взорвать все к чертовой матери! И взорву!

ЕЛЕНА. Значит, ты меня любил, оказывается?

МИНУСИНСКИЙ. Да.

ЕЛЕНА. А почему не сказал?

МИНУСИНСКИЙ. Не знаю. Ты добрая, ты бы ответила лаской. Могла бы даже и замуж за меня выйти. А любила бы Петра. Ну, и на фига мне такой геморрой?

ЕЛЕНА. Я смотрю на него и у меня какие-то предчувствия.

МИНУСИНСКИЙ. Запросто. Чердак, например, рухнет. Петруша, может, для того и свадьбу здесь устроил. Личность ведь суицидальная, самоубийственная. Но втихомолочку из жизни не уйдет, нет. Он из этого фейерверк сделает!

ЕЛЕНА. Ты всегда его не любил.

МИНУСИНСКИЙ. Я никого так не любил, как его! Разве тебя только... А потом... Что говорить...

*Отходит.*

*На переднем плане Маша и Саша.*

МАША. Я устала. Ты за несколько минут меня вымотал своими словами! Чего ты хочешь?

САША. Я вижу! Я предчувствую! Зачем себя обманывать? Будешь потом раскаиваться, что не ушла от меня вовремя. Уходи сейчас. Я знаю, таким девочкам, как ты, нравятся такие мужики, как он. Разреши себе это, позволь себе это!



МАША. Что? Что?

САША. Но потом мы встретимся. Пройдет лет десять - и мы встретимся. Ты будешь постаревшая, подурневшая, брошенная им и десятком таких, как он! И тогда ты меня оценишь, но будет поздно! Все. Я ухожу.

МАША. Саша! Ты с ум сошел! Что с тобой? Вот дурак, а! Я тебя люблю!

САША. Тебе кажется.

ВОТКИН (*подошел к ним*). Лет двадцать назад или больше, когда вас и на свете еще не было, я посадил душистый горошек. Запах был изумительный! Я тогда полюбил полевые цветы. Я ездил за ними в лес.

МАША. За полевыми цветами - в лес?

ВОТКИН. Конечно. В лесу на больших полянах растут лучшие полевые цветы.

*Стук в дверь.*

АЗАЛКАНОВ. Васенька, ты?

ГОЛОС. Так точно!

АЗАЛКАНОВ. Ну вот, сейчас начнем. Прошу тишины! Просьба: на десять минут, всего на десять минут уйти вон туда, за угол. Ну, анекдоты рассказывайте, в буриме играйте... Увидите, что будет. Идите туда, я прошу!

РАНЯЕВА. Сюда нельзя!

ДАУНЗ. Можно, ес, можно!

РАНЯЕВА. Насилуют! Изнасиловали уже! При свидетелях! Американец, гад такой, это тебе не Чикаго, мой дорогой! Налетел, смял, я охнуть не успела! (*Джону.*) Ну, как? Милицию будем звать?

ДАУНЗ. Но-но-но. Не надо.

РАНЯЕВА. Женишься на мне?

ДАУНЗ. Ес. Женюс.

НЕВЕСТА. Горько, мамаша!

АЗАЛКАНОВ (*дико*). Да скройтесь вы все, наконец!

*Все ушли за угол.*

*Пауза.*

(*Идет к двери, громко.*) Помни, Васенька, на все про все у тебя десять минут!

ЗАТЕМНЕНИЕ

## ВТОРОЕ ДЕЙСТВИЕ

*Темнота. Шепот: "Скоро, что ли?.. Страшно..." И вот одновременно грянул свадебный марш Мендельсона и вспыхнул ослепительный свет. Чердак преобразился. Огромная люстра подвешена и сияет в сто ламп. Длинный стол, уставленный яствами и напитками. Яркие ткани устилают стол, стены задрапированы разноцветными ажурами.*

*Все обомлели.*

АЗАЛКАНОВ. Стоп, стоп, стоп!

*Музыка смолкает.*

ВАСЕНЬКА. Что-нибудь не так?

АЗАЛКАНОВ. Не так, Васенька! Что еще за Мендельсон, к черту Мендельсона! Это пошло! Другую музыку!

ВСЕНЬКА. Но проблем! ( *Включает другую музыку.* ).

*Музыка действует гипнотически, постепенно все пускаются танцевать. Даже Воткин - с каким-то неуклюжим переплясом.*

*Музыка резко оборвалась.*

АЗАЛКАНОВ. Ну? Как вам?

РАНЯЕВА. Жалко, другие не видят.

АЗАЛКАНОВ. Может быть, и других пустим. Начнем пока в своем кругу. Знакомьтесь, это - Васенька. Васенька, подойди.

*Васенька подходит. Это застенчивый верзила.*

Кто был Васенька полгода назад? Мелкая шестерка с незаконченным средним образованием и двумя годами условной судимости, жулик. Неандерталец, неотесанная личность, но чрезвычайно бойкий мальчик! Вообще хорошо иметь под рукой человека, на непорядочность которого можно полностью положиться. Я его пригрел. Пусть уж он лучше работает на меня, честного человека, чем на таких же жуликов, как он сам, только крупней масштабом. Спасибо, Васенька! Все именно так, как я хотел. Аляповато, крикливо, покупчески. Шампанское, икра, естественно, балык, естественно!

ЛЕНА. Ты что - за тамаду и за жениха? Может, дашь сказать другим? Поздравить тебя и невесту. Надо ведь блюсти обычаи.

РОЗОВ. Если они есть. А если их нет?

РАНЯЕВА. Ну, Джон, поздравь дочку. Ты ей без пяти минут тесть. Понимаешь? Тесть! Джоша! Вынь банан из уха, поздравь дочку любимую свою!

ДАУНЗ. Май точе? Но-но-но!

РАНЯЕВА. Не но-но-но, а да-да-да! Ес, то есть. Так вот. Дочка! И ты, зять! Если посмотреть назад в перспективу прошлого, то жили мы, конечно, погано, как и вся наша любимая страна, но жили мы все-таки хорошо! Желаю вам прожить совместную жизнь рука об руку с верой в будущее, воспитывать своих детей в рамках правил, чтобы не было за них стыдно!

Если уж мы сами все негодяи, то давайте хоть детям дадим шанс, давайте хоть их-то приличными людьми вырастим! Ну, и так далее.

ВОТКИН. Цветов на столе не хватает. Полевых цветочков, бубны-kozyри. Сколько я цветов пересажал, а полевые лучше всего.

НЕВЕСТА. Я не поняла, нас поздравляют или как?

МИНУСИНСКИЙ. Уже поздравили. Так, мамаша?

РНЯЕВА. Сам папаша! Горько! Дождалась счастливого дня, вырастила дочку, горько! На кого ж ты покидаешь меня? Зачем же ты уходишь? Разве нам плохо было вместе с тобой? Горько!

ВСЕ. Горько! Горько! Горько!

АЗАЛКАНОВ. Друзья мои! Почему я решил отпраздновать свою свадьбу здесь, на этом чердаке? Потому что как ни удачно складывалась и сложится еще моя жизнь, лучшее было здесь! Что икра, балык, шампанское! Сейчас я угощу вас плодами юности, плодами познания добра и зла! (*Бросается к дверце, высовывается.*) Это кто же, паразиты, всю вишню объел? Кто, я спрашиваю?

САША. Какой грозный! Ну, я.

МАША. Да не он, не он! Он и не подходил туда!

САША. А ты помалкивай!

*Пауза.*

АЗАЛКАНОВ. Вот так. Так и бывает. Ты растишь свое деревце, свой вишневый садик, а кто-то приходит и срывает все вишни до одной... Все правильно...

ВОТКИН. Новые вырастут. У меня как цветы топтали, я сперва очень огорчился, а потом думаю: что ж, новые посажу! Я сажаю, а их топчут, я опять сажаю, а их опять топчут! Тридцать лет без малого продолжались эти битвы!

МИНУСИНСКИЙ. И кто победил, дядя Ваня?

ВОТКИН. Ничья вышла.

РОЗОВ. Не страдай, Петя, из-за вишенки. Скоро все равно ни садика твоего, ни самого дома не будет. Вы же его ломать собрались.

АЗАЛКАНОВ. Перестраивать! Все от меня зависит, между прочим! Кто с властями связь держит? Кто вообще все это организовал? Боже мой, сколько коньяка им споено, сколько им взяток дадено!

ЕЛЕНА. Ты взятки научился давать, Азалканов?

АЗАЛКАНОВ. Ах, Лена, это же не всерьез! Российский бизнес - это игра, да еще двойная игра - в западный бизнес, который тоже игра. Все - игра!.. Главное, кто игру ведет. Я вот захочу - и никакой гостиницы не будет здесь. Отреставрирую дом и вселю жильцов обратно. Разукрашу его декоративными трещинами - и из каждой трещины будет торчать вишневый кустик! То-то все рады будут! Дядя Ваня, будешь рад?

ВОТКИН. Как сказать. Я уже возле нового дома три клумбы посадил. Одну уже пес объел, бешеный какой-то оказался, травоядный. Ну, я его, конечно, притравил. Хозяйка в суд подала, он, оказывается, редкой породы и больших денег стоит. Жестокость, говорит! А красоту портить - не жестокость?

МИНУСИНКИЙ. Петя, ты ведь шутишь насчет дома? Смотри, Джон волнуется.

ДАУНЗ. Отел!

АЗАЛКАНОВ. Отель? Щас прям! Отель пятизвездный посереде помойки? Обойдетесь! Людям моего родного города жить негде, а они - отель! Шиш вам!

ДАУНЗ. Щищ?

МИНУСИНСКИЙ. Щищ! Ну, это то же самое, что фак ю.

ДАУНЗ. Но-но-но! Отел!

МИНУСИНСКИЙ. Ты, Петя, извини. Такое дело. Раз уж ты так, то и мы так. Придется нам с Даунзом исключить тебя из нашего экономического содружества.

АЗАЛКАНОВ. Это кто вам позволит? У кого связи с отцами города? У меня! Авторитет у авторитетов у кого? У меня! Ну, и денежки, в конце концов.

МИНУСИНСКИЙ. Денежки? Нет у тебя их, голубчик. Я тут на досуге провел ревизию твоих дел. Твои кредиты не обеспечены, твой счет в банке может быть арестован в любой момент. Да, кажется, уже и арестован. Машина куплена не на твое имя, квартира принадлежит фирме. У тебя ничего нет.

РОЗОВ. О, сволочи! Лена, полюбуйся! И это были друзья! И вот один друг съедает другого на глазах у всех! А тот даже не очень удивился!

АЗАЛКАНОВ. Что правда, то правда. Я даже не очень удивился. Ладно. Что ж. Свадьба продолжается!

НЕВЕСТА. Никаких свадеб!

АЗАЛКАНОВ. Почему, Зоинька? Я ведь к тебе, честное слово... Даже влюбился, правда, правда. Ты не бросай меня.

НЕВЕСТА. Не Зоинька, а Елена! На фиг ты мне, голодранец такой? Махинатор! Жулик!

РАНЯЕВА. Вот именно! У нас в Америке тоже жуликов хватает, правда, Джончик? Но там жульничают в рамках закона, а не как попало!

АЗАЛКАНОВ. Ладно. Ладно. Обвели. Пока. Мы еще посмотрим. Главное - веселье продолжается! (*Минусинскому.*) Возьми невесту, не портить же свадьбу! Столько средств ухлопано!

НЕВЕСТА. А что, я не против. Он мне сразу понравился, между прочим.

(*Минусинскому.*) У тебя глаз твердый, решительный. Это хорошо. Прямо в душу проникает.

АЗАЛКАНОВ. Лобзай ее, бери ее, горько! Тебе не привыкать вторым быть!

*Пауза.*

МИНУСИНСКИЙ. Кто подлец, спрашивается? Все на меня смотрят, как на подлеца, а кто настоящий подлец? Ведь он знаете на что намекает? Он намекает, что у меня с Еленой после их развода отношения были! Во-первых, не было никаких отношений, а во-вторых, как ты можешь, Петя, вот так публично позорить женщину, которую ты любил? А?

РОЗОВ. Предатели! Все предатели! Боже, что творится! Предают родину! Предают юность! Петр! Евгений! Лена! Опомнитесь! Оглянитесь! Вспомните нашу юность!

МИНУСИНСКИЙ. А что было-то? Ничего, кроме фантазий. Скука. Петр придумал, что любит Елену. Мы с Витькой придумали, что ревнуем, но терпим из благородства. Потом Елена с Петром придумали, что им надо пожениться. Потом придумали, что надо развестись... И до сих пор не можем успокоиться. Витя придумал, что он теперь борец за родину и за юность. Петя придумал, что он строитель будущего, энергичная личность. Леночка придумала, что у нее пожизненная роковая любовь.

РОЗОВ. А ты? Ты что придумал? А? А?

МИНУСИНСКИЙ. Ничего. Жизнь сама все придумает. Вот, придумала, что я жених. Мне самому это в голову бы не вперло! Горько!

НЕВЕСТА. Горько!

ВСЕ. Горько! Горько!

*Минусинский и Невеста целуются.*

*Все вдруг проголодались и набросились на еду.*

*На переднем плане - Саша и Маша.*

САША. Ну? Что ж ты не идешь к нему? Ты же так на него смотрела!

МАША. Отстань!.. Как выяснилось, он не миллионер. И у тебя нет причин ревновать.

САША. Зато теперь он страдающая личность. Девушки таких обожают. Ты его еще больше полюбишь теперь.

МАША. Чтобы больше любить, надо сперва хоть как-то любить. А я его еще никак не любила.

САША. Ты уверена? Что ж ты так смотрела на него?

МАША. Как? Я просто смотрела. Человек в центре внимания, жених, вот на него все и смотрят.

САША. Мне казалось, что я сегодня тоже что-то вроде жениха.

МАША. Конечно. Но ты рядом. А он напротив. На тебя неудобно смотреть.

САША. Да? Так иди к нему! Имей силу духа, не запрещай себе! Идешь? Или я сейчас прыгиваю с чердака!

МАША. Ты с ума сошел? Ты что?

САША. Я не хочу! Я не могу видеть твое притворство! Ну? Иди к нему - или я прыгаю!

МАША. Ты... Ты шизофреник.

САША. Ясно! Все ясно!

*Бежит к дверце. Маша кричит. Он прыгает. Все бросаются к дверце.*

*Азалканов и Розов вытаскивают Сашу за ноги. В руках у него ветви вишневого куста.*

МИНУСИНСКИЙ (*не подходя и даже не глядя в ту сторону*). Что, порошу не хватило? С чего это он? Кто он такой вообще?

САША. Я хотел! Я просто споткнулся! И случайно ухватился за куст! Отпустите меня! Жлобы!

АЗАЛКАНОВ (*Розову*). Отпусти его.

РОЗОВ. Прыгнет опять

АЗАЛКАНОВ. Не прыгнет.

*Розов отпускает Сашу. Тот смотрит на всех дикими глазами.*

*Вдруг вскрикивает, мчится к лестнице, лезет на крышу, исчезает.*

Вот так. Это не наше поколение. Уж если бы я решил, я бы прыгнул.

МИНУСИНСКИЙ. Один раз ты решил - и не прыгнул. А от слова «поколение» меня тошнит. Нет никаких поколений.

ВАСЕНЬКА. Там у дома народ собрался. На свадьбу приглашали, говорят.

РАНЯЕВА. Нечего, нечего! Мы уже заканчиваем! Гулять некогда, дел полно! Визу в Америку оформлять, деньги собирать. (*Даунзу.*) Оставишь зятю (*кивает на Минусинского*), ему то есть, доверенность на все дела, а сами возвращаемся. Тут ловить нечего, шансов нет!

НЕВЕСТА. Я тоже хочу поехать!

РАНЯЕВА. Успеешь. На какие шиши ты там жить будешь? У тебя ни профессии, ни образования. Или мой Джон тебя за красивые глаза кормить должен?

МИНУСИНСКИЙ. Положим, судьбу вашей дочери я сам решу. Как законный муж.

РАНЯЕВА. Ты не очень, не законный муж еще!

МИНУСИНСКИЙ. Минутное дело! Вот свидетельства о браке, подлинные, с номерами и печатями. (*Демонстрирует.*) Осталось только имена вписать.

РАНЯЕВА (*уважительно*). Зойка, держись за него, это парень не промах!

МИНУСИНСКИЙ (*Невесте*). Ну? Каким именем тебя вписать?

НЕВЕСТА. Каким? Ладно. Пиши - Мадонна!

МИНУСИНСКИЙ. А не слишком?

НЕВЕСТА. Нормально. Имя как имя. Мадонна, я сказала!

МИНУСИНСКИЙ. А по отчеству?

РАНЯЕВА. Мадонна Федоровна. Впрочем, за границей по отчеству не принято. А фамилию мы отчима возьмем. Как там твоя фамилия-то? Вот из ю нейм?

ДАУНЗ. Джон.

РАНЯЕВА. Это имя, а фамилия?

ДАУНЗ. Фэмили? О, май вайф, май точе!

РАНЯЕВА. Какая еще вайф? Никакой вайфы, забудь! Или ты не понял до сих пор? Попытка изнасилования, минимум пятнадцать лет тюрьмы, если не расстрел. Расстрел для тебя даже лучше, знаешь, что с насильниками в тюрьме делают? Тоже насилюют. Ты для того в Россию приехал, чтобы тебя в тюрьме десять небритых рецидивистов изнасиловали?

ДАУНЗ. Но-но-но!

РАНЯЕВА. Вот так-то! Это даже не по-американски, ей-богу! Я ваше кино смотрю: все у вас с улыбкой. Ему череп надвое расколют, а он две половинки руками держит и говорит: кажется, у меня появились небольшие проблемы! И тут же: о-кей! - живем дальше!

ДАУНЗ. Спасибо.

РОЗОВ. А вот я сейчас! Сейчас я вот возьму! Я возьму сейчас и все подожгу! (*Достает спички.*)

*Подходит Васенька и отбирает спички.*

Ты кто такой? Лакей? Или - народ? Если ты народ, что ты с собой сделал? У тебя простое русское лицо! У тебя в глазах смекалка и ум! Ты должен быть мастеровым, а не тарелки разносить! На погибель себе ты создаешь вновь хозяев! Дай выпить! И выпей со мной!

ВАСЕНЬКА. Во время работы не пью.

РОЗОВ. Это не по-нашему! Работа работой, а выпить - почему не выпить? Все гениальное на Руси создавалось или спьяну или с похмелья, я уверен. Ты, янки дудль! Храм Василия Блаженного видел? Можно такое чудо на трезвую голову сотворить? Это же воплощенная белая горячка!

ДАУНЗ. Рашен дринк вери.

МИНУСИНСКИЙ. Он говорит: русские очень пьют.

РОЗОВ. А ему какое дело? Вот уже с третьим американцем встречаюсь - и все с замечаниями лезут! Это не то, это не так, то есть, значит, не как в Америке, то есть, значит, плохо. А мы рады, мы киваем: ес, ес, зер шлейхт! Нет, в самом деле! Вот я приеду в Китай, увижу, что китайцы живут по-китайски. Мне, возможно, что-то не понравится. Но я промолчу - и любой русский на моем месте промолчит! Эти же обязательно лезут учить! И они научат, попомните мое слово, они так научат! А? Что это?

*Он услышал музыку.*

АЗАЛКАНОВ. Вот и нет больше моего вишневого садика. Обломал, дурак... А я хотел осторожно, с корешком вынуть - и пересадить.

ЕЛЕНА. В общественный парк или перед собственной виллой?

АЗАЛКАНОВ. Ты ничего не знаешь. Такой замысел испортили...

ЕЛЕНА. А что ты хотел? В конце свадьбы взорвать дом? Устроить общий стриптиз?

АЗАЛКАНОВ. А если хотел в самом разгаре веселья - туда? Вниз головой... Честное слово. Веришь?

ЕЛЕНА. Не знаю. Раньше я знала, когда верить тебе, когда нет. Теперь запуталась.

АЗАЛКАНОВ. Я хотел. Но теперь это невозможно. Во-первых, свадьба уже не моя. Во-вторых, этот мальчик спародировал самоубийство, которого еще не было. Все вышло какой-то пародией...

ЕЛЕНА. Я пришла, чтобы тебя окончательно разлюбить. И больше не вспоминать... И поняла, что... Ты мне как брат. А брат остается братом в любых условиях... Иди, тебя ждут.

АЗАЛКАНОВ. Меня никто не ждет.

ЕЛЕНА. Девочка Маша тебя ждет, иди к ней.

*А музыка все звучит. Танцуют Минусинский с невестой, Даунз с Раняевой, Розов подошел к Елене, стали танцевать, Воткин обходит стол и обнюхивает поочередно все бутылки, брезгливо морщась и передергивая плечами.*

*На переднем плане Азалканов подходит к Маше.*

МАША. Так меня и не вспомнили?

АЗАЛКАНОВ. Ты жила в этом доме?

МАША. Нет. Я училась в семнадцатой школе.

АЗАЛКАНОВ. А я в сорок второй - и намного раньше тебя.

МАША. Да нет. У нас был школьный театр. Очень хороший. Решили пригласить режиссера. И пришли вы.

АЗАЛКАНОВ. Вспомнил. Однокурсник мой у вас работал, он мне и предложил. Я был совсем без работы и совсем без денег. И согласился. Но через месяц ушел в запой - и меня выгнали.

МАША. А я вас запомнила. Режиссер вы оказались плохой, это сразу было понятно. Но вы умели говорить о пьесе. То есть сперва о пьесе, а потом вообще. Мне тогда было всего двенадцать лет. Вы на меня не смотрели совсем, вы смотрели на одну старшеклассницу. Такая блондиночка, щеки пухлые, глазки синие, реснички длинные, Таней звали, помните?

АЗАЛКАНОВ. Да, конечно... Нет, не помню.

МАША. А я ревновала страшно. И я думала: неужели мы никогда не сможем стать близкими? Пусть я вырасту, но вы-то станете совсем стариком! То есть мне тогда так казалось. Детям ведь даже тридцатилетние старыми кажутся. И вот - вижу вас здесь. И вижу, что вы еще совсем не старик. И понимаю, что невозможное - возможно! Ну, теоретически возможно, скажем так.

АЗАКАНОВ. Я все забыл, бубны-kozyри! Начисто! Мы какую пьесу-то репетировали?

МАША. Чехова, "Вишневый сад".



АЗАЛКАНОВ. Вспомнил! Вот теперь вспомнил! Точно! Я говорил о пьесе, а думал о своем вишневом садике. Вы замечательно меня слушали. И я даже подумал: хватит мне мыкаться! Был репортером газетным, грузчиком, экспедитором, сезонным рабочим был, на Тихом океане добывал и сушил водоросли кустарным способом, экскурсоводом был, наконец четыре года совсем никем не был и вдруг нашел работу по душе! Я ведь всегда любил театр, а детский театр - это особое дело! Я решил бросить пить, а заодно сделать ремонт в квартире, а заодно заняться оздоровительной физкультурой. Когда я это решил, я был счастлив. Это было огромное событие. И мне захотелось его слегка отметить. Я отметил - и загулял на полторы недели... Но теперь-то я не пью. В теннис играю три раза в неделю. Организуем детский театр, а? Я буду режиссер, а ты - кто хочешь.

МАША. А я уже культпросветучилище заканчиваю. Специальность - режиссер народного театра. Я буду просто вашим ассистентом.

АЗАЛКАНОВ. Конечно, больших денег мы на этом не заработаем. И не надо. Лишь бы хватало на кормежку и одежду. Нам и нашим детям. Сыну.

МАША. Сыну и дочери.

АЗАЛКАНОВ. Но мне негде жить. Квартиру у меня отберут, где мы будем жить?

МАША. Снимем угол. В конце концов, можно даже и тут прожить. Вы ведь жили здесь.

АЗАЛКАНОВ. Конечно. Я сюда электричество провел. А можно и воду провести. И успокоиться. И отдохнуть.

МАША. Мы отдохнем, Петр, мы отдохнем! Мы вспомним, что над головой есть небо!

АЗАЛКАНОВ. Если б ты знала, какие звезды открываются по ночам с этого чердака! Я часами смотрел на них. И главное - делать то, что хочется! Даже не так. Делать - что получается. Скромненький детский театр, без претензий, просто чтобы детям было хорошо. А получится так, что мы понравимся, что нас, например, пригласят на зарубежные гастроли - что ж, славно, будем рады за наших воспитанников!... Однако, разболтался я...

МАША. Говори, говори! Тебе нужно высказаться!.. Я представить себе не могла, что так будет. То есть тогда, в школе. Это все равно, что мечтаешь побывать - ну, в какой-нибудь Новой Зеландии - и знаешь, что никогда туда не попадешь - и вдруг почтальон приносит письмо, и оказывается, что в этой самой Новой Зеландии у тебя родственник и приглашает тебя погостить!

*Музыка угасла, танцы прекратились, за неимением других занятий все собрались вокруг Маши и Азалканова, слушают и смотрят, на что те не обращают внимания.*

АЗАЛКАНОВ. Значит, я для тебя что-то вроде Новой Зеландии?

МАША. Ну да! То есть вы понимаете, в каком смысле? Несбыточная мечта, которая вдруг сбылась.

АЗАЛКАНОВ. Нет ничего хуже сбывающихся мечтаний. Приятно было познакомиться.

МАША. Ты что? Вы что?

АЗАЛКАНОВ. Остынь, девочка. Тебе не десять лет. Имей совесть, твой парень, возможно, сейчас лежит дома в ванне и режет себе вены!

МАША. Но что делать, если он мне не нравится? Я с ним познакомилась... Ну, просто... Изучаю характеры. Мне это профессионально необходимо, как будущему режиссеру.

АЗАЛКАНОВ. Рожать тебе надо, рожать! Режиссер! С твоими бедрами и твоей грудью надо рожать детей!

МАША. Я не против. Я хочу родить. От вас.

МИНУСИНСКИЙ. Мне надоело! Мне надоело! Мне надоело! Вот посмотри на него, Джон! Человек разорен, обесщещен и опозорен. У вас общество отвернется от такого, ведь так?

ДАУНЗ. Но-но-но!

МИНУСИНСКИЙ. Это почему же но-но-но?

ДАУНЗ. Хелп.

МИНУСИНСКИЙ. Ты хочешь сказать, что в Америке принято помогать таким людям? О, да, у вас страна благотворительности! Согласен. Но - любить такого будут? Любить? Лав?

ДАУНЗ. Но-но-но.

МИНУСИНСКИЙ. Вот! А его все срочно любят! Бывшая жена хочет к нему вернуться! Невеста так и косит на него опять глазом! Юная девушка готова отдать ему свою непорочность! Я в два раза его умней и в три раза талантливей! Всегда был! Всегда был! Даже когда занимались этим дурацкий театром! Он был, видите ли, и главный режиссер, и главный актер, и вообще главный знаток театра - ровным счетом ничего не смысля в театре! Я это поздно понял! Я верил ему! Я, с моим гордым характером, долго считал, что не могут же все ошибаться!

РОЗОВ (*дразнит Минусинского*). Гули-гули-гули!

МИНУСИНСКИЙ. Его все гением считали, все лавры ему доставались, а что он, в сущности, умел? Делать значительный вид, больше ничего!

РОЗОВ. Гули-гули-гули!

МИНУСИНСКИЙ. Убью идиота! Ты, вечный общественник! Рад стулья таскать - лишь бы для общего дела! А он, как в насмешку, затирал тебя всегда на задний план, назад, назад! Будто испытывал, что ты от него можешь вытерпеть!

РОЗОВ. Я могу вытерпеть все, кроме предательства! Лена, пойдем отсюда! Или ты - тоже?

ЕЛЕНА. Что?

*Пауза.*

РАНЯЕВА. Я не понимаю, черт вас раздери совсем, мы на свадьбе или как? Горько!

НЕВЕСТА. Хорош орать-то. Не буду я с ним целоваться. У него изо рта воняет.

РОЗОВ. Боже ты мой! Боже ты мой!..

*Пауза. Тихо- музыка.*

ВОТКИН. Среди цветов тоже разные бывают, бубны-kozyри... Вот розы. Они никогда мне не нравились. Жирные, наглые цветы. А вот василек. Он скромный, нежный. Я бы стал садовником, но у меня была работа. Я бы столько цветов насажал! (*Достаёт бумажку.*) Я даже записал, чтобы познакомить вас с фактами. В виде свадебного тоста. А то все анекдоты рассказывают или пустое остроумие. А тут поучительность. Так вот. С детского возраста посейчас получается шестьдесят лет. Двадцать одна тысяча девятьсот дней. Без выходных. Зачем выходные, если работа в удовольствие? При восьмичасовом рабочем дне получается один миллион 752 тысячи часов. В час я высаживаю - с подготовкой почвы и так далее - по 15 тюльпанов. Получается, я мог за жизнь посадить 26 миллионов 280 тысяч тюльпанов. Вы понимаете? Я мог обеспечить тюльпанами половину населения Франции или Бельгию, Нидерланды, Люксембург, Данию и Голландию вместе взятые. А если бы я сажал с применением механизации обычные васильки по два гектара в день, то я мог бы засадить за жизнь три миллиона 504 тысячи гектаров!

РОЗОВ. Ничего, дядя Ваня. Наши дела пропадут, но мечты наши останутся. Надо верить. Знаете, иногда бывает... Кругом унылость и мрак... И никакой, собственно, причины радоваться... И вдруг - неизвестно откуда... Что-то такое, понимаете... Необъяснимый миг счастья... Понимания бытия... вдруг... сверху... как тихий голос небес.... именно сверху...

*Все невольно смотрят вверх. А оттуда, из люка, сваливается САША.*

САША. Здравствуйте еще раз! Полгода я искал в этом городе тайное место. Чтобы полюбить его, сделать своим жильем, убежищем, чтобы привести туда... И я нашел. И привел. Так нет! И тут - жлобы! Да еще жлобскую свадьбу закатали, сволочи!

МАША. Саша, не смешно.

САША. Сейчас будет еще не смешнее. Вот! (*Демонстрирует ящичек с ручкой.*) Мы с друзьями это готовили для других. Поскольку давно пора... Ну, это неважно. Взрывная сила достаточная, чтобы подорвать дом средней величины. До основанья!

АЗАЛКАНОВ. А затем? Мы наш, мы новый мир построим?

САША. Никаких новых миров нет! Хватит теорий!

МИНУСИНСКИЙ. Мальчик бредит.

РОЗОВ. Зато какой огонь в глазах!

САША. Думаете, я шуточки шучу, идиоты? Сейчас поверну эту вот фиговину - и амбец! Не верите?

РАНЯЕВА. Мужчины, дайте ж вы ему по балде!

САША. Стоять!.. Поехали!

*Поворачивает ручку. Но вместо взрыва - музыка. Присутствующие немедленно пускаются в пляс. На лице Саши - недоумение. Подходит Васенька, отбирает у Саши ящик. Музыка оборвалась, но танец еще длится некоторое время в полной тишине.*

РАНЯЕВА. Вот это по-нашему! Пляшем и веселимся - как и положено на свадьбе!

НЕВЕСТА. А у кого свадьба-то?

РАНЯЕВА. А у меня. С Джончиком. Джончик, ну-ка скажи: свадьба! Скажи: свадьба! Скажи, я тебе конфетку дам!

ДАУНЗ. Да пошла ты, тетка! Не баба, а крейсер, авианосец какой-то. Меня от тебя укачало!

*Пауза.*

РАНЯЕВА. Это что же? Это кто же? А?

МИНУСИНСКИЙ. Петр, это твои штучки?

АЗАЛКАНОВ. Мозгов не хватит. Ты кто, парень?

"ДАУНЗ". Ай нот андестен. Легко вам, мужики, арапа втирать. Пропали ваши балабаны, унесло боковым ветром, выпейте за это!

АЗАЛКАНОВ. Что?

"ДАУНЗ". Заштопай штокало!

ВАСЕНЬКА. Коля, они блатной музыки не понимают. Спасибо вам, мужики, за помощь, за инициативу, за связь с властями. Кредиты взяли, фирму основали, молодцы! Спасибо! За это тебе, Петя, я свадьбу организовал. (Минусинскому.) Хотел и тебе подарок сделать, но получилось, что ты тоже от свадьбы откусил. Будь доволен. Мы квиты. А домик этот мы без вас перестроим. Номера будут по первому классу. Ресторан со стриптизом, отдельные кабинеты с женской службой для избранных клиентов. Можем вам абонементы выдать на разовое бесплатное посещение в месяц.

МИНУСИНСКИЙ. Ах ты, хамло! Ты! Жук навозный!

*Идет на Васеньку. "Даунз" его остановил.*

ВАСЕНЬКА. Господь терпел и нам велел. Недаром же раньше название было: дом терпимости. Если попроситесь, девки, и вас на работу возьмем. (*Обращается к Маше и невесте. Проходя мимо невесты, помял ее талию, она хотела отпихнуть его, он, не злясь, только для науки - ударил ее по лицу.*) Чего такое? Не нравится?

РАНЯЕВА. Мужики! Зятя чертовы! Вы чего стоите-то?

АЗАЛКАНОВ. Да. Придется вмешаться. (*Подходит к Васеньке.*) Видишь ли, мальчик...

ВАСЕНЬКА (*выкручивает ему руку*). Ты выпил? Ты закусил? Какие еще вопросы? Не путайся под ногами, дядя! (*Отшвыривает Азалканова.*)

РАНЯЕВА. Ах ты, гад ты такой! Это что ж за порядки! У людей праздник, приличное веселье, свадьба, а он тут хулиганит! Другого места не нашел! Да я тебе сейчас вот этой вот своей слабой женской рукой все сусало разворочу, крендель ты надкушенный, велосипед ты без колес, полярник ты африканский, уродище!

*Невольно отступая от нее, Васенька падает. Вскрикивает, выхватывает пистолет.*

ВАСЕНЬКА. Ну-ну-ну! Полегче! Это, тетя, не игрушки. Вот отсюда настоящая пуля вылетит - и ку-ку. Ясно тебе?

*Пауза.*

ВОТКИН (*вдруг меланхолично запел*). А первая пуля, а первая пуля, а первая пуля в ногу ранила коня... А вторая пуля, а вторая пуля, а вторая пуля в сердце ранила меня.

*Припев поют Азалканов, Минусинский, Розов, Саша. Слаженный мужской хор:*

Любо, братцы, любо,

Любо, братцы, жить.

С нашим атаманом не приходится тужить.

ВАСЕНЬКА. Как поют! Как поют, сволочи! В хор вас возьму при ресторане! Мы ведь одна кровь! Зачем же мы не смотрим вперед веселыми общими глазами? (*Выплеснул в себя стакан водки.*) Коля! Что ж ты молчишь? Покажи им класс!

*"Даунз" поет необыкновенно хорошо.*

Жена погорюет –  
Выйдет за другого,  
За мово товарища, забудет про меня.  
Жалко только волюшки  
Во широком полюшке,  
Жалко сабли вострой да буланого коня!

*Все хором поют припев.*

ВАСЕНЬКА. Молите! Молчите, не то убью! Ах, видела бы меня моя мама! Видел бы меня мой папа, мелкий карманник и тунеядец! Видели бы они, кем стал их сын! Но я и других научу жить! Не потерплю вони и грязи! Старье все сломаю, настрою небоскребов из стекла, все сиять будет! Я заставлю вас людьми быть, гады!

АЗАЛКАНОВ. А если кто-то уже человек?

ВАСЕНЬКА. Ты, что ли? Ты ж говорил, что хочешь со свадьбы красиво уйти из жизни, - ну? Че ж ты? А я вот могу! В расцвете сил захочу - и сделаю! Захотеть? Я спрашиваю - захотеть? Коля! Коля, они не верят! Они смеют мне не верить, гады! Смотреть все сюда! Тут боевые патроны! Показываю! (*Стреляет в люстру, взрываются лампочки, летят осколки.*)  
А теперь...

ЕЛЕНА. Не надо!

ВАСЕНЬКА. Спасибо, добрая женщина. Ты на мою мать похожа, правда, я не видел никогда! Спасибо! На твоих словах, может быть, в рай въеду! Если кто-то из людей меня пожалел, что же, бог хуже людей? - не пожалеет меня? Прощайте, товарищи!.. какое это слово было - товарищ! Когда все были товарищи!.. Очень часто поганые, если честно. Но понятие было! Прощайте, товарищи!

*Выстрел. Но Васенька остается стоять. Одновременно с выстрелом включилась музыка. Вдруг все начинает рушиться: балки, стропила, доски, шифер. Но люди невредимы.*

*Затемнение.*

*Полная темнота.*

*Брежжит, брежжит... Светлеет, совсем светло.*

*Появляется Азалканов, что-то ищет.*

*Появляется Елена.*

ЕЛЕНА. Здравствуй.

АЗАЛКАНОВ. Здравствуй.

ЕЛЕНА. Все-таки сломали дом.

АЗАЛКАНОВ. Хотели перестроить, но увидели, что внутри все сгнило. Смысла не было перестраивать.

ЛЕНА. Что ищешь?

АЗАЛКАНОВ. Кустик. Вишневый кустик. Корешок. Найду, к тетке в деревню поеду, посажу этот корешок. Вырастет дерево.

ЕЛЕНА. Ну и что?

АЗАЛКАНОВ. Вишневый садик разведу.

ЕЛЕНА. Зачем?

АЗАЛКАНОВ. Чтобы были вишни.

ЕЛЕНА. Я тут была неделю назад.

АЗАЛКАНРОВ. Зачем?

ЕЛЕНА. Тоже кустик искала.

АЗАЛКАНОВ. Не нашла?

ЕЛЕНА. Нашла.

АЗАЛКАНОВ. Где он?

ЕЛЕНА. Сожгла.

АЗАЛКАНОВ. Зачем? Да нет, ты шутишь. Глупые шутки.

*Роется в мусоре.*

ЕЛЕНА. Я сожгла, говорю тебе, сожгла, не ищи!

*Азалканов не обращает внимания.*

*Елена начинает помогать ему.*

----

*редакция 2004 года*