

Научная статья

УДК 821.161.1-09

DOI 10.17223/18137083/81/10

Время как «присутствие» в комедии А. П. Чехова «Вишневый сад»

Анатолий Самуилович Собенников

Военный институт железнодорожных войск и военных сообщений
ВА МТО имени генерала армии А. В. Хрулева
Санкт-Петербург, Петергоф, Россия
assoben52@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-8202-4043>

Аннотация

Рассматривается структура художественного времени в комедии А. П. Чехова «Вишневый сад». *Присутствие* определяется как бытийная форма существования человека во времени. В *присутствии* есть общее (бытие) и отдельное (личная экзистенция). В личной экзистенции большую роль играют *по-прежнему, тогда, теперь, пора*. *Присутствие* человека в *здесь-бытии* у Чехова не только нагружается социальным и психологическим содержанием, но и становится знаком времени. Авторская интуиция выводит комедию «Вишневый сад» из своего исторического времени и делает ее фактом «большого времени».

Ключевые слова

А. П. Чехов, комедия «Вишневый сад», время, присутствие, личная экзистенция

Для цитирования

Собенников А. С. Время как «присутствие» в комедии А. П. Чехова «Вишневый сад» // Сибирский филологический журнал. 2022. № 4. С. 129–139. DOI 10.17223/18137083/81/10

Time as “presence” in A. P. Chekhov’s comedy “The Cherry Orchard”

Anatoly S. Sobennikov

Military Transport Institute of Railway Troops and Transportation Service
St. Petersburg, Peterhof, Russian Federation
assoben52@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-8202-4043>

Abstract

The paper describes the structure of artistic time in the comedy “The Cherry Orchard” by Anton Chekhov. *Presence* is defined as a being form of a person’s existence in time. *Presence* encompasses the common (being) and the separate (personal existences). Not only is a per-

© Собенников А. С., 2022

ISSN 1813-7083
Сибирский филологический журнал. 2022. № 4. С. 129–139
Siberian Journal of Philology, 2022, no. 4, pp. 129–139

son's *presence* in the *here-being* loaded with social and psychological content, but it also becomes a sign of the time in Chekhov's work. *Here and now* refers to the place and time *then*. Historical time, always given through the prism of the characters' existential time, never becomes dominant. *Now* is the point of linear time fixed in the characters' minds. *Always* refers us to the circle, to cyclical time, to eternal repetition. Hence, the distance between the characters is a personal existence. *Then, now, and it is time* are the existentials that are common to everyone. However, in the personal existence of the character, they have their own psychological content. This psychological content is not unique, with every "I" having a common *now*. In summary, Chekhov's philosophical intuitions accentuate the things that are in everyone's life, regardless of the country of residence and regardless of the era. That is why Chekhov's theater is always modern.

Keywords

A. P. Chekhov, comedy "The Cherry Orchard", time, presence, personal existence

For citation

Sobennikov A. S. Time as "presence" in A. P. Chekhov's comedy "The Cherry Orchard". *Siberian Journal of Philology*, 2022, no. 4, pp. 129–139. (in Russ.) DOI 10.17223/18137083/81/10

Время – одна из сложнейших категорий в философии. «“Знак места” и “знак времени” – оба эти знака лежат в самом основании человеческих идей» – писал Н. Н. Трубников [1987, с. 25]. Философы говорят о «формах времени», о «парадоксах времени» [Кант, 2007, с. 72]. И. Кант утверждал: «Время есть не дискурсивное, или, как его называют, общее, понятие, а чистая форма чувственного созерцания» [Там же]. И далее он говорил о том, что «время есть лишь субъективное условие нашего (человеческого) созерцания» [Там же]. Но если это так, то у каждого человека свое время как «условие» и своя «форма» чувственного созерцания. Каково же «созерцание» времени в драматургии Чехова?

То, что время выделено у Чехова, отмечали многие. «Главное невидимо действующее лицо в чеховских пьесах, как и во многих других его произведениях, – беспощадно уходящее время» [Курдюмов, 2010, с. 301]. Современный исследователь очень точно определяет чеховского героя как «человека времени»: «Человеку времени важнее не видеть, а *чувствовать и мыслить* длящиеся сроки. Это значит существовать не столько во внешнем, сколько во внутреннем, т. е. не утруждая себя в мире, среди его зримых смыслов, а находясь в поиске скрытого содержания того движения, что вовне, и того, что в себе, – одновременно» [Плеханова, 2010, с. 28]. Сказано о героях повести «Степь», но проза и драматургия писателя находятся во внутреннем единстве, и время играет в этом единстве не последнюю роль. В специальной работе театровед Б. Зингерман утверждал: «Среди известных нам мотивов чеховской драматургии главный – мотив времени. Другие мотивы то слышны, то исчезают, этот звучит с неослабевающей силой» [2001, с. 9].

В работах о драматургии Чехова этот мотив давно отмечен¹. Нам бы хотелось из «мотива времени» выделить экзистенциальное время персонажа (человека),

¹ См., например, «Содержание» в книге З. С. Паперного «“Вопреки всем правилам...”». Пьесы и водевили Чехова» [1982] («Ход времени», «Сад в прошедшем времени», «Сад в будущем времени») или «Index» в книге *Gilman R. Chekhov's Plays: An Opening into Eternity* [1995] (“Future in”, “Time in”). «“Вишневый сад”: человек и время» – так назван раздел в монографии И. Н. Сухих [2007, с. 200–224]. Переживания времени персонажами отмечено в статье М. О. Горячевой «Мотив “психологического времени” в драматургии А. П. Чехова [1993]. См. также: [Шатина, 1993; Загребальная, 2015; Гушанская, 2014] и др.

в котором есть *присутствие*. «*Всё* время присутствия, и прошлое и будущее, открываются как *настоящее*» [Бибихин, 2015, с. 23]. М. Хайдеггер называет присутствие «способом бытия» человека [2006, с. 11]. В художественной антропологии Чехова исключительно большую роль играют интуиции автора, поэтому абстрагируемся от философского дискурса и обратим внимание на персонажей Чехова: в каждом действии есть время присутствия, настоящее на наших глазах становится прошлым, а будущее, о котором ранее говорили персонажи, становится настоящим. Уже в описании первого действия сказано: «комната, которая до сих пор называется детской»². В ней жили Раневская и Гаев, жил умерший сын Раневской Гриша, живет Аня. В четвертом действии:

Ш а р л о т т а (*берет узел, похожий на свернутого ребенка*). Мой ребенок, бай, бай...

Слышится плач ребенка: «Уа, уа!..» [Чехов, 1978, т. 13, с. 248]³.

«Детская» в первом действии и «ребенок», игровая ситуация в случае Шарлотты не есть ли намек автора на постоянства места и времени и на неизбежное изменение сущего? Философские интуиции Чехова – это *присутствие* человека в бытии, а не только в комнате «здесь и сейчас». А присутствие в бытии – это еще и «путь жизни»: «путь жизни человека есть реальность, присущая и данная субъекту, формируемая им (и / или другими) под воздействием природной, социальной и духовной среды и являющаяся частью бытия» [Ермаков, Мезина, 2012, с. 62]. Дальнейший жест Шарлотты (*бросает узел на место*) говорит о движении времени и человеческой жизни в ней. Комната перестала быть *детской* в линейном времени, она остается ею только в памяти живших (Раневская, Гаев, Лопухин), в их «пути жизни». Жест Шарлотты, бросает узел-ребенка, символичен: детская – в прошлом, жизнь в ней – закончилась.

В обстановочной ремарке второго действия отмечены: «*Поле. Старая, покровившаяся, заброшенная часовенка, возле нее колодец, большие камни, когда-то бывшие, по-видимому, могильными плитами, и старая скамья*» (с. 215). Старая часовенка, старая скамья, камни – *могильные плиты* даны автором в описании, описание эпично, но это уже забота режиссера – создать на сцене атмосферу ушедшего времени, чтобы зритель *прозрел*: отдельное человеческое существование «здесь-и-сейчас» имеет предшественников и потомков в бытии. Эту же символическую роль играет «*отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный*» во втором действии и в конце четвертого.

В экзистенциальном времени персонажей есть *объективное* и *субъективное* личностное содержание: *Я-для-себя* и *Я-для-других*. Шарлотта говорит: «Все одна, одна, никого у меня нет и... и кто я, зачем я, неизвестно...» (с. 216). Экзистенциальное одиночество персонажа здесь абсолютно. Шарлотта с колодой карт в третьем действии – это уже *Я-для-других*. «В самоопределении героев в мире доминирует ролевой принцип. Это не означает, что герои **играют** какие-то роли. Напротив, они вполне искренни в своем поведении и в оценках, но, увы, не самостоятельны, ибо руководствуются расхожими стереотипами», – справедливо от-

² «В “новой драме” ремарки оказываются обращенными не только к режиссеру, но и к зрителю и читателю, становятся прозаической частью драмы, своеобразным монологом автора» [Журчева, 2001, с. 146]. О значении ремарок хорошо сказал О. Крейча: «У Чехова, если отбросить ремарки, пьесу постичь невозможно. Основной текст потеряет очень многое, порой даже свой смысл» [1990, с. 255].

³ Далее ссылки на это издание даются в круглых скобках с указанием страницы.

мечает С. Н. Кузнецов [1993, с. 270]. Так, Лопахин в ситуации «Я-для-других» – «труженик», Гаев – «аристократ» и «человек восьмидесятых годов», Петя – «вечный студент», Дуняша – «барышня», Раневская – «любящая женщина».

Современники Чехова и позже многие литературоведы в советскую эпоху видели специфику «Вишневого сада» в правдивом изображении исторического времени: «В соответствии с этим историческим сдвигом показываются и общественные, классовые сдвиги. Прошлому времени соответствует дворянский мир Гаева, Раневской, Пищика, Фирса, настоящему – преуспевающий делец Лопахин... Особенности характеров действующих лиц неотделимы от специфических особенностей важных этапов общественно-исторического развития России, одновременно и объясняются этими особенностями и как бы иллюстрируют их», – писал, например, Г. Бердников [1984, с. 443]. Но историческое время дано сквозь призму экзистенциального времени персонажей, оно не становится доминантным. «Социально-конфликтное состояние действующих лиц (Раневская, Гаев, Лопахин, Трофимов) сосредоточено на невольных, самую жизнь созданных различиях в индивидуально-интимной психике каждого из них», – писал А. П. Скафтымов [1972, с. 348]. У Чехова не столько экономика и общество создают различия, сколько жизнь и личная экзистенция. Событие (продажа имения) отодвигается на периферию, поскольку «трагедией осознается не событие, которое имеет начало и конец, а сама жизнь» [Ищук-Фадеева, 2012, с. 162].

«Присутствие», *здесь-бытие* связаны с местом и временем. Место коррелирует с Россией («вся Россия наш сад»), с Харьковом, куда нужно ехать Лопахину, с Парижем, откуда приехала и куда вернется Раневская, с имением и вишневым садом. Время коррелирует с «по-прежнему», «тогда» и «теперь», «пора». Лопахин говорит в первом действии: «Узнает ли она меня? Пять лет не видались» (с. 199). Узнает ли *теперь*? Когда прошло столько времени! Но ведь пять лет назад тоже было *теперь*, которое перешло в *здесь-бытии* в *по-прежнему*. «Ваши комнаты, белая и фиолетовая, такими же и остались, мамочка», – говорит Раневской Варя (с. 199). Раневская скажет: «А Варя *по-прежнему*, все такая же, на монашку похожа» (с. 199). Дуняша говорит Ане: «Вы уехали в Великом посту, *тогда* был снег, был мороз, а *теперь*?» (с. 200). В четвертом действии уже Лопахин скажет Варя: «В прошлом году об эту пору уже снег шел, если припомните, а *теперь* тихо, солнечно» (с. 251).

Теперь – это точка линейного времени, зафиксированная в сознании персонажей, *по-прежнему* – отсылает нас к кругу, к циклическому времени. «Великий пост», когда Аня уезжала в Париж к матери, сменяется Страстной седмицей. Дуняша говорит Ане: «Конторщик Епиходов после Святой мне предложение сделал» (с. 200). Страстная седмица в христианских церквях – предшествующая Пасхе неделя. В символике пьесы время церковного праздника соединяет *прежде* с *теперь*, включает жизнь частного человека в общую жизнь, страдания *теперь* находят аналог в страданиях *прежде*.

Но у Чехова важен и другой аспект *теперь*: эмоциональное проживание его человеком.

А ня (*глядит в свою дверь, нежно*). Моя комната, мои окна, как будто я не уезжала. Я дома! Завтра утром встану, побегу в сад... (с. 200).

А там, в Париже, *тогда* было «холодно, снег», в квартире на пятом этаже – «накурено», неудобно. Ане было жаль матери.

В «Вишневом саде» нет главного героя, принято говорить, что действует принцип равного распределения конфликта. Вместе с тем словосочетание «конфликт с жизнью» носит расплывчатый характер. Что означает, например, «конфликт с жизнью» для Симеонова-Пищика? У него были, как бы мы сейчас сказали, материальные трудности, но с помощью англичан он их преодолел. Его *присутствие* и личная экзистенция определяются надеждой: «Не теряю никогда надежды. Вот, думаю, уж всё пропало, погиб, ан глядь, – железная дорога по моей земле прошла, и... мне заплатили» (с. 209).

М. Хайдеггер в трактате «Бытие и время» (1927 г.) писал о середине, как экзистенциальной черте людей: «Для *людей* речь в их бытии идет по сути о ней. Потому они держатся фактично в усредненности того, что подобает, что считается значимым и что нет, за чем признается успех, чему в нем отказывают» [2006, с. 127]. Симеонов-Пищик, Епиходов, Дуняша, Яша, Гаев, несомненно, из числа людей середины. У Л. Н. Толстого тоже есть персонажи, которые стремятся жить «как все». Но у него есть и другие герои, которые ищут «свой путь». «Свой путь» означает поиск смысла жизни. И он лежит, как правило, в религиозной сфере. Для героев Чехова актуальна позиция Ф. Ницше – «Бог умер». И у них нет «своего пути» как мировоззренческого искания, поэтому дистанция между героями иная – личная экзистенция: в центре оказываются персонажи, у которых свои счета со временем, которые эмоционально переживают *тогда* и *теперь*.

Присмотримся к Раневской⁴. Что должна играть на сцене актриса? Конечно же, не дворянку, хозяйку имения только. Играть нужно красивую, обаятельную женщину, играть *женственность*. «Хороший она человек. Легкий, простой человек», – говорит Лопахин (с. 197). И Петя приезжает, хотя его социальная роль учителя закончилась со смертью ученика. И Фирс говорит *радостно*: «Барыня моя приехала! Дождался! Теперь хоть и помереть...» (с. 203). Женственность – одна сторона образа, личная экзистенция – другая. В имении, «прекрасней которого ничего нет на свете», прекрасная семейная атмосфера. И слуги – тоже часть семьи. «Спасибо, родной», – говорит она Фирсу и *целует* его (с. 204). Героиня удочерила чужого ребенка и относится к нему как к родному. Реплика: *целует брата, Варю, потом опять брата*. Приемная дочь называет ее «мамочка». Во втором действии Раневская говорит (*нежно*). «Родные мои... (*Обнимая Аню и Варю*.) Если бы вы обе знали, как я вас люблю» (с. 222).

В личной экзистенции героини смерть мужа, смерть сына, болезнь человека, который ее «обобрал и бросил». И любовь! Раневская бросается в любовь с головой. Молоденькой девочкой она полюбила не дворянина, присяжного поверенного. Ее муж окончил юридический факультет, уже работал адвокатом. Следовательно, он был старше нее. Так же безоглядно она любит парижского избранника: «У вас, Петя, строгое лицо, но что же делать, голубчик мой, что мне делать, он болен, он одинок, несчастлив, а кто там поглядит за ним, кто удержит его от ошибок, кто даст ему вовремя лекарство? И что ж тут скрывать или молчать, я люблю его, это ясно. Люблю, люблю... Это камень на моей шее, я иду с ним на дно, но я люблю этот камень и жить без него не могу» (с. 234). В этом монологе слышатся материнские нотки: «А кто там поглядит за ним, кто удержит его от ошибок, кто

⁴ О драматизме этого образа лучше всех сказал режиссер О. Крейча: «У Чехова Раневская появляется на сцене в чрезвычайно сложный момент своей судьбы. Можно даже сказать, в критический момент, когда кончилась одна жизнь и должна начаться другая» [2005, с. 251].

даст ему вовремя лекарство?». Чехов, конечно, Фрейд не читал, но интуиция художника-медика помогла ему расставить акценты. Первый муж героини был алкоголиком, второй, как бы мы сейчас сказали, гражданский муж, альфонсом. Стареющие женщины часто любят молодых мужчин, и альфонсы этим пользуются. И даже тот факт, что он ее «обобрал и бросил», не останавливает женщину. В Раневской можно увидеть определенный психотип – спасательницы. Подсознательно ей нужно было спасти от болезни (алкоголизма) мужа-отца в первом случае и мужа-сына – во втором. Еще одна черта *Я* героини – непрактичность. Ее часто связывают с дворянским происхождением, но у Чехова это свойство характера. Во втором действии она уронила портмоне и рассыпала золотые. «*Ей досадно*», отмечено в ремарке. Раневскую любят брат, родная и приемная дочери.

Следует обратить внимание и на отношение к ней мужчин. Лопехин говорит Раневской: «Хотелось бы только, чтобы верили мне по-прежнему, чтобы ваши удивительные, трогательные глаза глядели на меня, как прежде. Боже милосердный! Мой отец был крепостным у вашего деда и отца, но вы, собственно вы, сделали для меня когда-то так много, что я забыл всё и люблю вас, как родную... больше, чем родную» (с. 204). Что это, если не мужское признание в любви? И тогда становится понятно, почему Лопехин не делает предложение Варе, приемная дочь проигрывает матери в *женственности*. В гендерной психологии есть термин «фетишизация»: любой предмет, который принадлежит любимому человеку, окрашивается в особые тона. В повести Чехова «Три года» это был зонтик, в «Вишневом саду» – дом, в который ездил Лопехин, пока Раневская жила в Париже. Окружающие интерпретировали это как мужское внимание к женщине, к Варе.

В памяти же Лопехина осталось судьбоносное «тогда»: «Мы *тогда* вместе пришли зачем-то во двор, и он выпивши был. Любовь Андреевна, как сейчас помню, еще молоденькая, такая худенькая, подвела меня к рукомошнику, вот в этой самой комнате, в детской. “Не плачь, – говорит, – мужичок, до свадьбы заживет...”» (с. 197). Уменьшительно-ласкательный суффикс «-еньк» – личное отношение, эмпатия, «еще» – метки в экзистенции, во времени человеческой жизни. *Теперь* Любовь Андреевна уже не «худенькая». Но чувство Лопехина к Раневской – не Эрос, скорее всего оно – Агапэ в терминологии Платона, т. е. любовь духовная. Прав О. Крейча: «В каждом слове Лопехина – тоска по духовности, стремление к красоте. И ощущение своей обделенности всем этим, и какая-то поразительная, неизвестно откуда взявшаяся у него, сына крепостного, тяга к возвышенному» [Крейча, 1990, с. 271].

В личной экзистенции Лопехина – два центра: чувство к Раневской и дело. Он – трудоголик, у него нет дома, семьи, только дело. Имение, в котором его предки были рабами, имеет для Лопехина особую ценность. И он у Чехова переплатил только потому, что купил «имение, прекрасней которого ничего нет на свете», что предки любимой женщины не пускали его предков «даже в кухню». *Тогда* не пускали, а *теперь* Ермолай Лопехин «хватит топором по вишневому саду». Социальная неполноценность причудливым образом переплетается с гендерной неполноценностью.

Лю б о в ь А н д р е е в н а. Продан вишневый сад?

Л о п е х и н. Продан.

Лю б о в ь А н д р е е в н а. Кто купил?

Л о п е х и н. Я купил (с. 239–240).

Герой Чехова знал, какое значение имеет сад для героини, но она равнодушна к нему как к мужчине. Разговора по душам у них так и не получилось. И он делает свой экзистенциальный выбор – приобретает самое дорогое, что было в жизни обожаемой женщины. В краткости ответов – мужская «твердость» персонажа. В авторской интуиции времени и человеческой жизни акцент делается на *тогда* и *теперь*.

Вся пьеса буквально пронизана этими временными экзистенциалами.

Фирс. В *прежнее время*, лет сорок-пятьдесят назад, вишню сушили, мочили, мариновали, варенье варили, и, бывало...

Гаев. Помолчи, Фирс.

Любовь Андреевна. А где же *теперь* этот способ?

Фирс. Забыли. Никто не помнит (с. 206).

Но Лопахин напомнит, что *«теперь»* появились еще дачники». В монологе Раневской будет сказано о саде, что *«тогда»* он был точно таким, ничто не изменилось» (с. 210). Увидев Петю, она скажет: «Вы были *тогда* совсем мальчиком, милым студентиком, а *теперь* волосы негустые, очки» (с. 211). «Я *теперь* покойна», – скажет Аня после разговора с дядей о судьбе имения (с. 214). «Тогда» и «теперь» распространяется на систему социальных отношений: Фирс – это «тогда», Яша – «теперь». Фирс ездил встречать Раневскую «в старинной ливрее и в высокой шляпе», он «надевает белые перчатки», когда «хлопочет около кофейника». Яша курит сигару, *требует себе* порцию в ресторане. Фирс скажет: «Мужики при господах, господа при мужиках, а *теперь* всё вздробь, не поймешь ничего» (с. 222). В третьем действии он говорит: «*Прежде* у нас на балах танцевали генералы, бароны, адмиралы, а *теперь* посылаем за почтовым чиновником» (с. 235). И Лопахин скажет Раневской: «Вишневый сад *теперь* мой» (с. 240). Но в социальном, историческом времени и в личной экзистенции человека *теперь* перейдет в *тогда*, станет им. «О, скорее бы всё это прошло, скорее бы изменилась как-нибудь наша нескладная, несчастливая жизнь» (с. 241).

Аристотель заметил: «Необходимо, чтобы “теперь”, рассматриваемое не по отношению к другому, а по отношению к самому себе и первично, было неделимым, и это [свойство] должно быть присуще ему во всякое время. Ведь оно представляет собой некий край прошедшего, за которым еще нет будущего, и, обратно, край будущего, за которым нет уже прошедшего, что, как мы говорили, есть граница того и другого» [1981, с. 185]. Край прошедшего переходит в *тогда*, а край будущего – в *пора*. Время в четвертом действии определяется философской интуицией автора как *пора*. «Мне кажется, ехать уже *пора*. Лошади поданы», – говорит Петя Лопахину (с. 243). Любовь Андреевна вторит ему: «Минут через десять давайте уже в экипажи садиться <...> Выносите мои вещи, Яша. *Пора*» (с. 247–248). Раневская хотела, чтобы Лопахин и Варя наконец-то объяснились. Устроить судьбу приемной дочери – ее головная боль.

Любовь Андреевна. Что?

Пауза.

Надо ехать.

Варя (*уже не плачет, вытерла глаза*). Да, *пора*, мамочка. Я к Рагулиным поспею сегодня, не опоздать бы только к поезду...

Любовь Андреевна. (в дверь) Аня, одевайся! (с. 251).

В чеховских паузах то, что не выразить словами, они полисемичны. Во времени этой паузы, в ее длительности есть момент *пора* и есть экзистенциальная граница: личного счастья нет и не будет, жизнь с Лопахиным не состоится, нужно ехать к Рагулиным, нужно жить дальше. В этом аспекте *пора* смыкается с экзистенциальным выбором и с необходимостью, судьбой.

Т р о ф и м о в. Господа, идемте садиться в экипажи... Уже *пора!* Сейчас поезд придет.

В а р я. Петя, вот они, ваши калоши, возле чемодана. (*Со слезами.*) И какие они у вас грязные, старые... (с. 252).

Необходимость, судьба у Чехова, в отличие от Метерлинка, не мистериальны. Они в *здесь-бытии*, в быте. Калоши, которые ищет Петя и которые находит Варя, тоже становятся экзистенциалом. М. Хайдеггер заметил: «Сущее внутри мира это вещи, природные вещи и “ценностно нагруженные” вещи» [2006, с. 63]. *Старые* калоши – это вещи *вечного* студента, они «ценностно нагружены». В финальном монологе старика Фирса есть вывод, который внеличен: «Жизнь-то прошла, слово и не жил» (с. 254). В подтексте этих слов, в звуке лопнувшей струны слышится – *пора*.

Присутствие человека в *здесь-бытии* нагружается у Чехова не социальным психологическим содержанием только, но и становится знаком времени. Меняются формы жизни, отец Раневской ездил в Париж на лошадях, героиня – на поезде. Изменяется вишневый сад, деревья уже не приносят столько плодов, как *прежде*. Время *присутствия* – это время общее. В бытовом общении персонажи могут ссориться, подтрунивать друг над другом, но во времени *присутствия* они все в бытии, они нераздельны. «На основе этого *совместного* бытия-в-мире мир есть всегда уже тот, который я делю с другими. Мир присутствия есть *совместный мир*», – писал М. Хайдеггер [2006, с. 118]. *Тогда, теперь, пора* – это экзистенциалы, они общи для всех. Но в личной экзистенции персонажа они наполняются своим психологическим содержанием. В свою очередь, это психологическое содержание не уникально только, в каждом *Я* есть общее *теперь*. Пора Ани – это *пора* молодости, *пора* Раневской – порог старости, качественно иная *пора*.

Таким образом, философская интуиция Чехова акцентирует то, что есть в жизни каждого человека, независимо от страны проживания, независимо от эпохи. Вот почему театр Чехова всегда современен.

Список литературы

- Аристотель*. Соч.: В 4 т. М.: Мысль, 1981. Т. 3. 613 с.
- Бердников Г. А. П.* Чехов. Идеиные и творческие искания. М.: Худож. лит., 1984. 511 с.
- Бибихин В. В.* Пора (время-бытие). СПб.: Владимир Даль, 2015. 367 с.
- Горячева М. О.* Мотив «психологического времени» в драматургии А. П. Чехова // О поэтике А. П. Чехова. Иркутск: Изд-во ИГУ, 1993. С. 192–206.
- Гушанская Е. М.* «Вишневый сад» – место и время // Наследие А. П. Скафтымова и поэтика чеховской драматургии. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2014. С. 79–89.
- Журчева О. В.* Формы выражения авторского сознания в «новой драме» рубежа XIX–XX веков // Культура и текст. 2001. № 6. С. 138–151.

Загребальная Н. К. Дискурс о времени в драматургии А. П. Чехова // Наследие А. П. Скафтымова и актуальные проблемы изучения отечественной драматургии и прозы. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2015. С. 128–137.

Зингерман Б. Театр Чехова и его мировое значение. М.: РИК Русанова, 2001. 432 с.

Ермаков С. А., Мезина Л. Г. Путь жизни человека как проблема философской антропологии // Изв. высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. 2012. № 3 (23). С. 60–69.

Ищук-Фадеева Н. И. Новая драма: философские истоки и поэтические новации // Культурология. 2012. № 1 (60). С. 153–172.

Кант И. Критика чистого разума. М.: Эксмо, 2007. 736 с.

Крейча О. Мой Чехов. Фрагменты московских лекций // Чеховиана. Звук лопнувшей струны. М.: Наука, 1990. С. 251–272.

Кузнецов С. Н. «Вишнёвый сад»: логика истории и логика характеров // О поэтике А. П. Чехова. Иркутск: Изд-во ИГУ, 1993. С. 268–278.

Курдюмов М. (М. А. Каллаш). Сердце смятенное. О творчестве А. П. Чехова (1904–1934) // А. П. Чехов: Pro et contra. СПб.: РХГА, 2010. Т. 2. С. 284–423.

Паперный З. С. «Вопреки всем правилам...». Пьесы и водевили Чехова. М.: Искусство, 1982. 285 с.

Плеханова И. И. Константы переходного времени: литературный процесс рубежа XX–XXI веков. Иркутск: Изд-во ИГУ, 2010. 491 с.

Скафтымов А. П. О единстве формы и содержания в «Вишневом саде» А. П. Чехова // Нравственные искания русских писателей. М.: Худож. лит., 1972. С. 339–381.

Сухих И. Н. Проблемы поэтики Чехова. СПб.: Филол. фак. СПбГУ, 2007. 492 с.

Трубников Н. Н. Время человеческого бытия. М.: Наука, 1987. 255 с.

Хайдеггер М. Бытие и время. СПб.: Наука, 2006. 451 с.

Шатина Л. П. Временная организация сюжетного диалога в «Вишневом саде» А. П. Чехова // О поэтике А. П. Чехова. Иркутск: Изд-во ИГУ, 1993. С. 261–268.

Gilman R. Chekhov's Plays: An Opening into Eternity. New Haven, London: Yale Uni. Press, 1995. 261 p.

Список источников

Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М.: Наука, 1978. Т. 13: Пьесы, 1895–1904. 254 с.

References

Aristotel'. *Soch.*: V 4 t. [Collected works: In 4 vols.]. Moscow, Mysl', 1981, vol. 3, 613 p.

Berdnikov G. A. P. *Chekhov. Ideynye i tvorcheskie iskaniya* [A. P. Chekhov. Ideological and creative investigations]. Moscow, Khudozh. lit., 1984, 511 p.

Bibikhin V. V. *Pora (vremya-bytie)* [Time ("Time-being")]. St. Petersburg, Vladimir Dal', 2015, 367 p.

Ermakov S. A., Mezina L. G. Put' zhizni cheloveka kak problema filosofskoy antropologii [The way of human life as a problem of philosophical anthropology]. *University proceedings. Volga region. Humanities*. 2012, no. 3 (23), pp. 60–69.

Gilman R. *Chekhov's plays: an opening into eternity*. New Haven, London, Yale Uni. Press, 1995, 261 p.

Goryacheva M. O. Motiv “psikhologicheskogo vremeni” v dramaturgii A. P. Chekhova [The motif of “psychological time” in the drama of A. P. Chekhov]. In: *O poetike A. P. Chekhova* [On the poetics of A. P. Chekhov]. Irkutsk, ISU Publ., 1993, pp. 192–206.

Gushanskaya E. M. “Vishnevyy sad” – mesto i vremya [“The Cherry Orchard” – place and time]. In: *Nasledie A. P. Skaftymova i poetika chekhovskoy dramaturgii* [The legacy of A. P. Skaftymov and the Poetics of Chekhov's drama]. Moscow, GCTM im. A. A. Bahrushina, 2014, pp. 79–89.

Heidegger M. *Bytie i vremya* [Being and time]. St. Petersburg, Nauka, 2006, 451p.

Ishchuk-Fadeeva N. I. Novaya drama: filosofskie istoki i poeticheskie novatsii [The new drama: philosophical origins and poetic innovations]. *Culturology. Digest*. 2012, no. 1 (60), pp. 153–172.

Kant I. *Kritika chistogo razuma* [Criticism of pure reason]. Moscow, Eksmo, 2007, 736 p.

Kreycha O. Moy Chekhov. Fragmenty moskovskikh lektsiy [My Chekhov. Fragments of Moscow lectures]. In: *Chekhoviana. Zvuk lopnuvshey struny*. [Chekhoviana. The sound of a broken string]. Moscow, Nauka, 1990, pp. 251–272.

Kurdyumov M. (M. A. Kallash). Serdtse smyatennoe. O tvorchestve A. P. Chekhova (1904–1934) [The heart of confusion. On the work of A. P. Chekhov (1904–1934)]. In: *A. P. Chekhov: Pro et contra* [A. P. Chekhov: Pro et contra]. St. Petersburg, RCHA, 2010, vol. 2, pp. 284–423.

Kuznetsov S. N. “Vishnevyy sad”: logika istorii i logika kharakterov [The Cherry Orchard: logic of history and logic of characters]. In: *O poetike A. P. Chekhova* [On the poetics of A. P. Chekhov]. Irkutsk, ISU Publ., 1993, pp. 268–278.

Papernyy Z. S. “Vopreki vsem pravilam...”. *P'esy i vodevili Chekhova* [“Contrary to all rules...”. Chekhov's plays and vaudevilles]. Moscow, Iskusstvo, 1982, 285 p.

Plekhanova I. I. *Konstanty perekhodnogo vremeni: literaturnyy protsess rubezha 20–21 vekov* [Constants of the transitional time: the literary process of the turn of the 20th–21st centuries]. Irkutsk, ISU Publ., 2010, 491 p.

Shatina L. P. Vremennaya organizaciya syuzhetnogo dialoga v “Vishnevom sade” A. P. Chekhova [Temporary organization of the plot dialogue in the “Cherry Orchard” by A. P. Chekhov]. In: *O poetike A. P. Chekhova* [On the poetics of A. P. Chekhov]. Irkutsk, ISU Publ., 1993, pp. 261–268.

Skaftymov A. P. O edinstve formy i sodержaniya v “Vishnevom sade” A. P. Chekhova [On the unity of form and content in “The Cherry Orchard” by A. P. Chekhov]. In: *Nravstvennye iskaniya russkikh pisateley* [Moral Search of Russian writers]. Moscow, Khudozh. lit., 1972, pp. 339–381.

Suhih I. N. *Problemy poetiki Chekhova* [Problems of Chekhov's poetics]. St. Petersburg, Philological department of SPbSU, 2007, 492 p.

Trubnikov N. N. *Vremya chelovecheskogo bytiya* [The time of human existence]. Moscow, Nauka, 1987, 255 p.

Zagrebal'naya N. K. Diskurs o vremeni v dramaturgii A. P. Chekhova [The discourse about time in the drama of A. P. Chekhov]. In: *Nasledie A. P. Skaftymova i aktual'nye problemy izucheniya otechestvennoy dramaturgii i prozy* [The legacy of A. P. Skaftymov and topical problems of studying Russian dramaturgy and pose]. Moscow, A. A. Bakhrushin State Central Theatre Museum, 2015, pp. 128–137.

Zhurcheva O. V. Formy vyrazheniya avtorskogo soznaniya v “novoy drame” ru-bezha 19–20 vekov [Forms of expression of the author’s consciousness in the “new drama” of the turn of the 19th–20th centuries]. *Culture and text*. 2001, no. 6, pp. 138–151.

Zingerman B. *Teatr Chekhova i ego mirovoe znachenie* [Chekhov’s theater and its world significance]. Moscow, RIK Rusanova, 2001, 432 p.

List of sources

Chekhov A. P. *Poln. sobr. soch. i pisem: V 30 t.* [Complete works and letters: In 30 vols.]. Moscow, Nauka, 1978, vol. 13: P’esy, 1895–1904 [Plays, 1895–1904], 254 p.

Информация об авторе

Анатолий Самуилович Собенников, доктор филологических наук, профессор
RSCI Author ID 439216

Information about the author

Anatoly S. Sobennikov, Doctor of Philology, Professor
RSCI Author ID 439216

*Статья поступила в редакцию 02.06.2021;
одобрена после рецензирования 14.07.2021; принята к публикации 14.07.2021
The article was submitted 02.06.2021;
approved after reviewing 14.07.2021; accepted for publication 14.07.2021*