

151 p.

7. Rhys J. Wide Sargasso Sea / Jean Rhys. – L. and N. Y: W. W. Norton and Company Inc., 1982. – 190 p.
8. Rodriges I. Space, Gender and Ethnicity in Post-Colonial Latin American Literatures by Women / I. Rodrigues. – Durham: Duke UP, 1994. – 250 p.

*Ірина ВОЛКОВИНСЬКА*

## **ЧАС У КОМЕДИЯХ М. ГОГОЛЯ "РЕВІЗОР" ТА Ю. СЛОВАЦЬКОГО "ФАНТАЗІЙ": ТЕКТОНІЧНІ Й АТЕКТОНІЧНІ РИСИ**

*П'єси М. Гоголя та Ю. Словацького за своєю природою є синкретичними. Ця якість посвідчується різноманітними проявами завдяки взаємодії тектонічних і атектонічних елементів, що є задіяними в організації художнього часу.*

*Ключові слова: атектоніка, тектоніка, художній час, М. Гоголь, Ю. Словацький.*

*Пьесы Н. Гоголя и Ю. Словацкого по своей природе являются синкретичными. Это качество подтверждается разнообразными проявлениями благодаря взаимодействию тектонических и атектонических элементов, которые задействованы в организации художественного времени.*

*Ключевые слова: атектоника, тектоника, художественное время, Н. Гоголь, Ю. Словацкий.*

*The plays of M. Gogol and J. Slowacki are of syncretic character. This quality is confirmed with different means due to interaction of tectonic and atectonic components presented in the organization of literary time.*

*Key words: atectonics, tectonics, literary time, M. Gogol, J. Slowacki.*

Сучасне порівняльне літературознавство все частіше звертається до розгляду міжлітературних явищ в синхронному аспекті. Саме за такого підходу актуалізується думка про те, що будь-який окремих факт літературного розвитку отримує максимально повне змістовне тлумачення лише завдяки системним відношенням з іншими фактами. За синхронного підходу порівняльне літературознавство також спроможне з'ясувати динаміку розвитку через зіставлення між собою декількох індивідуально-творчих систем, що забезпечує можливість визначення загальних тенденцій та закономірностей літературної еволюції. Результати синхронного аналізу торують шлях до типологічних висновків і слугують ефективному проведенню діахронних компаративних досліджень.

Сучасне порівняльно-типологічне літературознавство з особливою увагою ставиться до різноманітних потенційних об'єктів синхронного аналізу. До таких можемо віднести синхронний деталізований розгляд творчості М. Гоголя (1809–1852) та Ю. Словацького (1809–1849). Визначена об'єктна пара порівняльно-типологічного дослідження ще й сьогодні не отримала ні у вітчизняній, ні у зарубіжній компаративістиці належної уваги.

У творчості М. Гоголя та Ю. Словацького помітне місце займають драматичні твори, оскільки обидва письменника поклали значні надії на те, що літературно-драматургічними засобами можна ефективно та конструктивно впливати на соціум, на виправлення людської природи. Цілком прийнятними є тези, в яких проголошується вирішально-етапна роль М. Гоголя та Ю. Словацького в розвитку національної та світової драматургії. У творчій еволюції самих майстрів художнього слова етапними стали комедії "Ревізор" (1836) і "Фантазії" (1841). Саме у цих творах втілювалися прагнення М. Гоголя і Ю. Словацького щодо суттєвого реформування національної драми, ефективного використання досвіду попередників — від театральної спадщини античності до досягнень класицизму та романтизму.

Більшість дослідників продукували й продукують схожі оцінки, що не потребують спростувань. Показовою можна вважати думку С. Левінської, за якою Ю. Словацький "увійшов в історію польської літератури та театру як творець національної класичної драматургії нового часу" [5, с. 24]. Проте, конкретизація творчого новаторства М. Гоголя та Ю. Словацького (варто пригадати історію визнання «Фантазія» «великою комедією» Словацького), призводить до втрати однаковості серед науковців, оскільки деталізований аналіз іноді замінюється абстрагованими та недостатньо аргументованими міркуваннями. Певно що варто дослухатись до авторитетної думки Ю. Манна: "Гоголівська творчість — це ряд найгостріших парадоксів, інакше кажучи, поєднання традиційно несумісного і взаємовиключного. І зрозуміти "секрети" Гоголя — це передусім пояснити парадокси з боку поезики, з боку внутрішньої організації його художнього світу" [6, с. 378]. Прагнення зрозуміти секрети драматургії Ю. Словацького також спонукає до розгадки творчих парадоксів з боку поезики, з боку особливостей внутрішньої організації художнього світу письменника.

Виконанню завдань щодо доказового розгляду драматургії М. Гоголя та Ю. Словацького сприятиме

звернення до вивчення взаємодії тектоніки й атектоніки в їхніх п'єсах на різних структурних рівнях прояву, а саме до особливостей функціонування часу в художній реальності визначених комедій. "На сьогодні вже визначено, що в структурі твору художній час і простір є первинними інформаційними кодами зі значним художнім потенціалом, а тому дослідження цих явищ становить актуальне завдання сучасної науки" [4]. Авторське відчуття часу та особливості його художнього втілення є надто важливими для творення літературного образу світу. Синхронно-типологічний аналіз драматичних творів М. Гоголя і Ю. Словацького здатний виявити міжнародні закономірності в літературно-образному розвитку художньої свідомості другої чверті XIX століття.

Уявлення про тектонічні й атектонічні особливості творів мистецтва (або ж про закриті та відкриті форми) активно впроваджувались у практиці німецького формалізму. Питання про необхідність розмежування полярних типів організації художнього твору було особливо загострено Г. Вольфліном [2]. Головні положення його праць були підхоплені та отримали подальший розвиток у наукових розвідках Ф. Гундольфа [8], О. Вальцеля [1], а пізніше — в другій половині XX ст. — Ф. Клотца [9] і М. Полякова [7].

Зasadничою для вивіреної диференціації понять "тектоніка" й "атектоніка" є теза Г. Вольфліна про непросту діалектичну природу та характер створюваного митцем зображення в художньому творі: "Замкненим ми називаємо зображення, яке за допомогою більшої чи меншої кількості тектонічних засобів перетворює картину в явище, що є обмеженим в собі самому у всіх своїх частинах... тоді як стиль відкритої форми, навпаки, усюди виводить око за межі картини... хоча в ньому завжди міститься сховане обмеження, що одне тільки й обумовлює можливість замкнутості (закінченості) у естетичному сенсі" [2, с. 145–146.]. Підкреслимо, що опорним поняттям для Г. Вольфліна є зображення з потенціалом образності. Це також стосується конкретизованих особливостей *художнього часу*, втіленого в драматичному творі.

Час у тектонічній формі драми за якісними параметрами характеризується максимально можливою наближеністю до уявлень про об'єктивовані властивості цієї категорії. Завдяки цьому зображувані явища максимально наближаються до її сутності, тоді як в атектонічному часі за втрати хронікальної лінійності та активізації часових зміщень явище стає майже тотожним видимості. О. Вальцель уточнює загальноестетичні висновки Г. Вольфліна і пристосовує їх до аналізу літературної творчості: "Тектонічний стиль є стиль міцної впорядкованості та ясної закономірності; атектонічний стиль — стиль більш чи менш прихованої закономірності й ослабленої впорядкованості частин. Там — суворі необхідність у розвитку і повна незмішуваність. Тут — гра з видимістю безладу, але тільки гра, а не справжній безлад" [1, с. 57].

Як методологічне продовження диференціації тектонічної та атектонічної форм драми можна сприймати ще одне істотне уточнення: "в основі з'єднання частин" закритої форми "лежить координація, тоді як в основі відкритої форми — субординація" [7, с. 103]. Взаємна впорядкованість частин тектонічної форми виявляється в підкресленій симетрії та співмірності. Гармонія атектонічної форми ґрунтується на високому рівні розвитку художньої свідомості та сприйняття, на усвідомленні впорядкованості за позірною хаотичністю чи, навіть, свідомо навіяним уяві читача враженням довільності.

Однією з важливих категорій прояву рис тектоніки та атектоніки в драматичному творі, на думку Ф. Клотца, є *художній час*, особливості втілення якого поряд з організацією дії, простору, персонажної системи, загальної композиції та мови стануть у нагоді при типологізації двох основних форм драми [9, с. 14]. Ф. Клотц також зауважує, що дотримування вимоги єдності часу, тобто вміщення протікання дії в одну добу, є характерною рисою тектонічної форми; за зразки наводяться твори П. Корнеля та Ж. Расіна [9, с. 38]. Тому на сучасному етапі розвитку філології, мистецтвознавства, культурології є цілком прийнятною думка про те, що скрупульозний аналіз елементів тектоніки й атектоніки доцільно проводити не стільки в протиставленні, скільки у зіставленні, в порівняльно-типологічному розгляді.

Наведені положення дозволяють створити міцний методологічний ґрунт для розбору особливостей тектоніки й атектоніки в драматичних творах М. Гоголя і Ю. Словацького, які ввійшли в драматургію на зламі не надто вдячної та позірної боротьби романтизму з канонами класицизму. У той же час серед актуальних художніх задач постало питання про необхідність створення реалістичної драми. Ця складна, багатопроblemна ситуація та надзвичайна чутливість обох письменників до настроїв суспільства та художніх вимог епохи стали складовими системи каузальних та іманентних факторів, що обумовили специфіку структурно-світоглядного прояву в тектоніці й атектоніці драматичних творів М. Гоголя і Ю. Словацького.

В історичній перспективі розвитку тектонічна й атектонічна форми драми виробили специфічні системи засобів, спрямованих на особливу організацію архітектоніки та композиції твору, дії та часу, персонажів і мови. Це — ключові компоненти, що дозволяють відзначити прояв якостей тектоніки й атектоніки в драматичних творах взагалі й у творах М. Гоголя і Ю. Словацького зокрема.

Деталізуємо розгляд особливостей організації художнього часу в комедіях М. Гоголя "Ревізор" і Ю. Словацького "Фантазій".

В обох творах найхарактернішою рисою тектонічної природи художнього часу є його лінійність. Основні події в комедіях "Ревізор" і "Фантазій" розташовуються за принципом "вчора — сьогодні — завтра", що є цілком адекватним для зовнішньо-подієвої форми сюжету. Лінійність художнього часу також створює ілюзію його наближеності до об'єктивної категорії часу та посилює співвіднесеність реальності твору з об'єктивною

реальністю. Такий аспект був надто важливим як для М. Гоголя, так і для Ю. Словацького, оскільки кожен з драматургів намагався саме в зазначених творах наблизити театр до життя, мінімізувати умовність художньої реальності, переконати реципієнта в достовірності того, що відбувається на сцені.

Однак магістральна лінійність часу і М. Гоголем і Ю. Словацьким досить часто порушується ретроспекціями, ремінісценціями, алюзіями, які функціонують і в ремарках і в мовленні персонажів. При цьому також посилюються смислові зв'язки між художнім часом твору та об'єктивно-історичними проявами часу.

Так, один з персонажів гоголівської комедії, суддя Ляпкін-Тяпкін зазначає: "*А м м о с Ф е д о р о в и ч . С 816-го был избран на трехлетие по воле дворянства и продолжал должность до сего времени*" [3, с. 59]. Еліпсис, що є звичним у повсякденному оперуванні датами, в цьому випадку посилює ігрове начало: прочитання дати можна буквалізувати, що призведе до виникнення **фантасмагорії**. Згодом реципієнт ніби повертається до історичної реальності: "*А м м о с Ф е д о р о в и ч . За три трехлетия представлен к Владимиру 4-й степени с одобрения со стороны начальства*" [3, с. 59]. Та це можна розглядати також як посилення фантасмагорії, коли значні часові відтинки дисонують з мінімізованими. До того ж, містифіковане прочитання дати 816 може привести до припущення, за яким М. Гоголь вважав, що сучасна його ситуація має віковічні джерела. А якщо це так, то викорінення цієї ситуації і в перспективі є неможливим.

У початкових ремарках "Фантазія" Ю. Словацький надає художньому часові конкретно-історичних властивостей: "*Rzecz dzieje się około r 1841*" [10, s. 356]. Сюжетно-художній час комедії постійно відтінюється фабульним, оскільки основні події у витоках своїх сягають історичних фактів польського повстання 1830—1831 років:

[JAN]

*W tym twoim zapale*

*Czuć, że na twojej, mój staruszkę, roli*

*Nie rośnie zdrada... Więc się tobie zwierzę*

*Pod tajemnicą jakoby spowiedzi,*

*Żem szlachcic — w proste posłany żołnierze*

*Za rewolucją... że tu we mnie siedzi*

*Polska... że tutaj przybyłem sekretnie,*

*Abym się pozbył jednego ciężaru,*

*Który przez czasy mię dziesięcioletnie*

*Dręczył... i na kształt straszliwego czaru*

*Myśl moją ciągle wypierał — z płomienia,*

*Serce mi z ognia innego wyniszczał...* [10, s. 405—406].

Разом з тим, завдяки реплікам персонажів художній час у "Фантазії" не лише розширюється та набуває рис відчутної умовності, він ще й забарвлюється певною містичністю:

[HRABINA]

*Pana opisanom*

*[Rzym]u winniśmy bardzo miłe chwile!*

*Znamy go dobrze... taki ogień w piórze*

*[I tyle] serca, entuzjazmu tyle!*

*[Ac]h! listy Pana... to są na marmurze*

*Pisane lawą... Czy prawda, Dyjanno?*

*Te dwie fontanny, co przed Watykanem*

*Jak duchy — tęczą opasane ranną,*

*Ten krzyż drewniany w Cyrku — ach! my z Panem*

*Dawno się znamy... dawno...*

[FANTAZY]

*To być może,*

*Żeśmy się znali przed śmiercią...* [10, s. 360].

Розширення часових меж художньої реальності комедій М. Гоголя та Ю. Словацького за рахунок ретроспекцій та алюзій має не стільки екстенсивний характер, скільки інтенсивний. Минуле наближується до сучасного не лише з метою розширення інформативного поля, але й задля того, щоб посилити переконання у невідповідності теперішнього. У тектонічній формі драми такі розширення художнього часу все одно залишаються в загальних межах лінійності.

Та поряд з цим, М. Гоголь сміливо моделює художній час на межі тектоніки й атектоніки. Здається, що автор порушує одну з нормативних вимог тектонічної драми — єдність часу. Події "Ревізора" розтягуються на "*два денька*". Більше того, існує очевидна "загроза" продовження часового ланцюга п'єси ще й далі: "*Х л е с т а к о в (пишет). Нет. Мне еще хочется пожить здесь. Пусть завтра*" [3, с. 68]; "*О с и п (кричит в окно). Пошли, пошли! не время, завтра приходит!*" [3, с. 73]; "*Х л е с т а к о в . На одну минуту только... на один день к дяде — богатый старик, а завтра же и назад*" [3, с. 78]; "*Г о л о с г о р о д н и ч е г о . Когда же прикажете ожидать вас? Г о л о с Х л е с т а к о в а . Завтра или послезавтра*" [3, с. 80]; "*Г о р о д н и ч и й .*

Испросить благословения; но **завтра же**. . . (Чихает; поздравления сливаются в один гул.) Много благодарен! но **завтра же** и назад. . ." [3, с. 88]. Час не є замкненим в конкретизованих лещатах, час у "Ревізорі" отримує якість потенційного продовження та відкритості. М. Гоголь ніби дражниться з персонажами та реципієнтами — може продовжити часовий відтинок (відповідно й подієвий ряд), а може й зупинити. Така атектонічна властивість часу в "Ревізорі" віддаляє художні явища від об'єктивної реальності, переводить хронотоп та сюжет комедії в примарний («міражний» Ю. Манн) план та якісно наближує їх до химерних видінь.

Схожою є ситуація з моделюванням художнього часу і в комедії Ю. Словацького. Респектабельне сімейство Респектів живе у постійному побоюванні перед завтрашнім днем:

*Mój ojciec ma ojcowskie długi,*

*A sam jest winien pół miliona w kasnie,*

*A jutro — wszystkim chłopom biorą plugi*

*I w każdej chacie stawiają żołnierza.*

*Więc jeśli chaty te... [10, s. 386].*

Саме намаганням уникнути примусового розпродажу маєтку зумовлюється й крок Діани вийти заміж за Фантазія. Церемонія взяття шлюбу призначена на наступний день: "*Więc ty nie przyjdiesz jutro do kościoła?*" [s. 394]. Та навіть така подія не робить очікування прийдешнього радісним чи мажорним, більше того, воно відлякує чи насторожує багатьох персонажів "Фантазія", те саме відчувається і в "Ревізорі".

Художній час в комедіях "Ревізор" і "Фантазій" у своїй лінійності стає членованим на три частини: вчора — сьогодні — завтра. Найбільш насиченим подіями, що розгортаються, стає сьогодні. Дозоване авторами минуле мотивує певні події та пояснює риси характерів персонажів. Очікуване майбутнє позначається більш чи менш відкритими фіналами. У "Фантазії" побоювання персонажів перед майбутнім має характер меркантильно-побутовий, а вичерпаність конфлікту та завершеність основних подій дозволяють майже впевнено це майбутнє прогнозувати. Можна констатувати наявність у п'єси Ю. Словацького тектонічну розв'язку.

Натомість у "Ревізорі" побоювання перед майбуттєм переводиться в абстрактно-містичний план. Заключна німа сцена, на яку відводиться незначна кількість сценічно-фабульного часу ("*Почти полторы минуты окаменевшая группа сохраняет такое положение*" [3, с. 95]), потенційно проектується у нескінченність. Передбачити варіативне продовження подій неможливо, фінал є загострено атектонічним.

З іншого боку, події, що втілені в "Ревізорі" цілком могли вміститися в один день чи принаймні — в одну добу. Власне так воно і є: події "Ревізора" розпочинаються в перший день між сніданком та обідом та закінчуються наступного дня також між сніданком та обідом. Формально єдність часу збережена, оскільки протікання основних подій п'єси не виходить за межі двадцяти чотирьох годин. Тому за формальними ознаками організації часу в "Ревізорі" маємо один з головних тектонічних атрибутів. Однак не можна уникнути запитання, навіщо ж М. Гоголю потрібно було звернути увагу реципієнта на такі випадкові та такі кричущі факти (пригадаймо хоча б «загублене» тисячоліття).

Відповідно до законів утворення системної єдності, яка ґрунтується на принципах закритості (тектонічна форма драми), міра порядку в ній з часом зменшується. Це призводить до парадоксального відчуття хаотичності того, що відбувається. Впорядковування ж порядку зумовлює посилення протилежного ефекту — непохитної невпорядкованості порядку. Звідси часові координати художньої реальності стають відносними, втрачають безсумнівні зв'язки з історично-об'єктивними часовими позначеннями та знову ж замикають часове коло.

Сценічна сучасність в комедіях М. Гоголя та Ю. Словацького розширюється завдяки ретроспективним реплікам і наповнюється більш детермінованим змістом. Минуле є присутнім у надзвичайній концентрації, яка «розводиться» залученням певних моментів до сучасності. Коли часові пласти нашаровуються один на один, картина стає багатомірною не лише у хронікальних вимірах, але й у телеологічному наповненні подій. Все це призводить до відчуття доцільної несвідомості у розгортанні подій чи несвідомої доцільності у вчинках і діях персонажів.

Часові промені також прокладаються з сучасності у майбутнє через висловлювані мрії персонажів. Це дозволяє підкреслити закономірну природу розвитку подій та характерів. Теперішні події, свідком яких стає реципієнт, є наслідком того, що відбувалося в минулому, та зумовлюють події майбутнього. При цьому така часова наскрізність не витинається за межі реальності драматичного твору, а увіразнює внутрішній хронікальний відтинок, що є досить жорстко замкненим часовими рамками художньої реальності.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Вальцель О. Архитектоника драм Шекспира / О. Вальцель // Вальцель О., Дибелиус В., Фосслер К., Шпитцер Л. Проблемы литературной формы : пер. с нем. / Общ. ред. и предисл. В. М. Жирмунского. — Изд. 2-е, стереотипное. — М. : КомКнига, 2007. — С. 36—69.
2. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств / Вельфлин. — М. ; Л. : Academia, 1930. — 289 с.
3. Гоголь Н. В. Ревизор / Гоголь Н. В. // Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. : в 14 т. — Т. 4. — М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1951. — С. 5—95.

4. Козлов Р. А. Художній час і художній простір у драматургії (на матеріалі української літератури XVII — XVIII ст.) : автореф. дис... канд. філол. наук : 10.01.06 теорія літератури / Р. А. Козлов; Кіровоград. держ. пед. ун-т ім. В. Винниченка. — Кіровоград, 2005. — 20 с. — [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.nbu.gov.ua/ard/2005/05krauls.zip>
5. Левінська С. Й. Юліуш Словацький : життя і творчий шлях / С. Й. Левінська. — К. : вид-во Київ. ун-ту, 1973. — 148 с.
6. Манн Ю. В. Поэтика Гоголя / Ю. Манн. — 2-е изд., доп. — М. : Худож. лит., 1988. — 413 с.
7. Поляков М. Вопросы поэтики и художественной семантики / М. Поляков. — М. : Сов. писатель, 1978. — 446 с.
8. Gundolf Fr. Shakespeare und der deutsche Geist / Friedrich Gundolf. — Berlin : George Bondi, 1911. — VIII + 360 pp.
9. Klotz V. Geschlossene und offene Form im Drama / Volker Klotz. — München : Carl Hanser Verlag, 1976. — 264 s.
10. Słowacki J. Fantazy / Juliusz Słowacki // Słowacki J. Dzieła wybrane : dramaty. — T. 5. — W. : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1987. — S. 355—477.

**Т. ИВАСИШЕНА**

## **ОСОБЕННОСТИ СИНТЕЗА ОТКРЫТОЙ И ЗАКРЫТОЙ ФОРМ В СЕМИКАРТИННЫХ ПЬЕСАХ Л. АНДРЕЕВА**

*В статье исследуются особенности архитектоники и композиции семикартинных пьес Л. Андреева. Проведенный анализ позволил сделать выводы о синтезе элементов открытой и закрытой форм в пьесах Л. Андреева. Аргументированность результатов исследования основывается на методологии точного литературоведения и подтверждается статистическими данными.*

*Ключевые слова: архитектоника, открытая и закрытая формы драмы, Л. Андреев.*

*В статті досліджуються особливості архітектоніки та композиції семикартинних п'єс Андреева. Проведений аналіз дозволив зробити висновки про синтез елементів відкритої та закритої форм в п'єсах Л. Андреева. Аргументованість результатів дослідження базується на методології точного літературознавства та підтверджується статистичними даними.*

*Ключові слова: архітектоніка, відкрита і закрита форми драми, Л. Андреев.*

*The author of the article investigates peculiarities of the architectonics of the 7-act playwrights by L. Andreyev. The analysis as a result of investigation author made the conclusion about synthesis of elements of open and closed drama. The validity of investigation results are based on methodology of exact literary criticism and it is confirmed with the statistic methods.*

*Keywords: architectonics, open and closed forms of the drama, L. Andreyev.*

Создававшаяся практика исследования драматических произведений, созданных в начале XX века, демонстрирует многогранные и разнообразные подходы к анализу драматических произведений. С одной стороны, формирование специфической научной традиции обуславливалось идейно-художественной неоднозначностью литературно-драматического развития рубежа XIX-XX вв., названного «драматургическим веком» в истории театра. С другой стороны, велись и ведутся непрекращающиеся поиски более совершенных и универсальных способов изучения драматических произведений с максимально возможным учетом архитектурных, внутренне формальных и содержательных особенностей.

Еще в начале XX века С. Балухатый в книге «Проблемы драматургического анализа» обозначил путь, «при котором превалирующее значение сохраняется за предварительным и методическим описанием материала драм с ориентацией, однако, на постоянно действующие формообразующие драматические принципы. Описание драмы предполагает отчетливое членение материала, вытекающее из исходного теоретического представления об органическом единстве входящих в драму слагаемых» [2, 7]. В связи с этим, одним из важных формообразующих принципов, определяющих эффективные возможности раскрытия эстетически-смысловых функций в драме, является принцип членения драмы на сценические эпизоды.

История драматургии знает различные периоды, когда предпочтения отдавались тому или иному принципу организации драматического произведения. Большинство ученых подчеркнуто выделяют два архитектурно-композиционных типа драматических произведений: закрытая (тектоническая) и открытая (атектоническая) формы.

Под закрытым типом понимаем такие особенности архитектоники пьес, которым свойственны строгая упорядоченность основных элементов и подчинение строгой логике развития драматического действия. Зачастую закрытый тип архитектоники соотносится с единством времени, места и действия. Очевидно, это объясня-