

Einleitung

XX век начался осенью 1914 года вместе с войной, так же как XIX век начался Венским конгрессом. Календарные даты значения не имеют. Несомненно, символизм – явление XIX века. Наш бунт против символизма совершенно правомерен, потому, что мы чувствовали себя людьми XX века и не хотели оставаться с предвещущим....¹

Das 20. Jahrhundert ist im Herbst 1914 zusammen mit dem Krieg begonnen, genauso wie das 19. Jahrhundert mit dem Wiener Kongreß begonnen ist. Kalenderdaten haben keine Bedeutung. Der Symbolismus ist zweifelsohne eine Erscheinung des 19. Jahrhunderts. Unser Aufstand gegen den Symbolismus war völlig berechtigt, weil wir uns als Menschen des 20. Jahrhunderts fühlten und nicht mit dem Vorangehenden zurückbleiben wollten...

In dieser leider undatierten - wohl aus den 60er Jahren stammenden - Reflexion legt Anna Achmatova unserem Jahrhundert einen Beginn zugrunde, der sowohl der gängigen chronologischen wie der sowjetisch-ideologischen Bestimmung seines Quellpunktes widerspricht. Weder die von nicht wenigen lange Zeit bekenntnishaft die ‚Große‘ genannte Oktoberrevolution des Jahres 1917 noch der kalendarische Eintritt ins Säkulum markiert demnach die Bruchstelle von der ‚alten‘ zur ‚neuen‘ Zeit, sondern das Anzetteln eines Krieges, der erstmals kontinentale, ja globale Dimensionen angenommen hat.

Neben der Historiographin steht freilich - wie bei anderen Äußerungen der Achmatova zur Geschichte auch - die Dichterin. Sie ergreift mit jener deutenden Fußnote zum ersten Satz des Eingangszitats das Wort, die den wahren Aufklang des Jahrhunderts im Beginn des poetischen Werks einer Reihe von Autoren ausfindig macht: «Начинали Мандельштам, Пастернак и Цветаева. Я уже не говорю о Маяковском и Хлебникове. Это полностью их время.»² Selbstverständlich hat in diesem russischen Parnass der nachsymbolistischen Moderne auch die Autorin selbst ihren Platz - ihre ersten Gedichtbände erschienen in den Jahren 1912 (*Вечер*) und 1913 (*Чётки*), also unmittelbar vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges.

Anna Achmatova ist hier zur Zeugin aufgerufen, weil sie als einzige große russische Dichterin neben Pasternak die Mitte dieses an seinem Beginn von vielen mit so unbändigen Erwartungen verknüpften und im Rückblick so schrecklichen Sä-

¹ Zitiert nach A. CHEJT, *Poëtičeskie stranstvija*. M. 1991, 235. V. ČERNYCH hat die russische Ausgabe des Buches von A. HEYT um zahlreiche Archivmaterialien ergänzt, denen diese Passage entnommen ist. Die analoge doppelte Zäsur der Jahrhundertwende und des ersten Weltkriegs findet sich im Werk des Naturphilosophen und Naturwissenschaftlers VERNADSKIJ. In seiner späten, während des Zweiten Weltkriegs verfaßten Schrift *Несколько слов о ноосфере* (*Einige Worte über die Noosphäre*; V. I. VERNADSKIJ, *Naučnaja mysl' kak planetarnoe javlenie*. M. 1991, 235-244, hier 235) erklärte er den ersten Weltkrieg zum Wendepunkt seiner eigenen wissenschaftlichen Arbeit, während er (V.I. VERNADSKIJ, *Filosofskie mysli naturalista*. M. 1988, 238) die Jahrhundertwende als Kehrpunkt in der Entwicklung der modernen Auffassung einer zusammenhängenden Raum-Zeit bestimmte. Er verbindet sie mit dem Erscheinen des Buches von M. PALÁGYI, in Leipzig im Jahre 1901.

² Von allen genannten Autoren hatte übrigens nur Boris PASTERNAK gerade im Jahr 1914 sein Debut - mit dem Erscheinen seines Bandes *Bliznec v tučach*.

kulum erlebt und aus der Rückschau hat gliedern und werten können. An anderer Stelle wurde freilich von ihr jener Innokentij Annenskij (1855-1909) zum Stammvater der russischen nachsymbolistischen Dichtung emannt - «все новаторы оказались ему сродни»¹ -, der wohl vor allem deshalb zur Vaterfigur der damals jüngeren (zwischen den Jahren 1885 und 1893 geborenen) Generation taugte, weil sein wirkungsvollster Gedichtband *Купарисовый лапест* erst postum im Jahr 1910 erschien und auf die etwa zwanzigjährigen Autorinnen und Autoren allein schon deshalb frischer wirkte als die Produktionen der ihrem Alter nach jüngeren Symbolisten.² Annenskij's originäre poetische Tätigkeit setzt fast zeitgleich mit dem Jahrhundertbeginn ein.

Im Frühjahr 1918 veröffentlicht der Philosoph Nikolaj Berdjaev ein Raisonnement über den Picasso-Saal in der Moskauer Bilder-Sammlung von S.I. Ščukin.³ Den „Schrecken“ („ужас“), der ihn bei der Betrachtung der kubistischen Bilder ergriffen hat, faßt er in die These von der „Entkörperlichung der Malerei“ („расвоплощение живописи“), die der zeitgenössischen Entmaterialisierung der Materie entspreche. Picasso stehe nicht am Beginn einer neuen, sondern am Ende der alten Kunst, lautet seine Schlußfolgerung. *Ein astraler Roman* (*Астральный роман*) ist Berdjaev's Besprechung von Andrej Bely's *Petersburg* überschrieben und spricht schon die kosmischen Dimensionen aus, in die der Roman des Symbolisten aus der Sicht des Rezensenten hinausgreift. An die Stelle des alten Wortes sei ein neues getreten, eine ganze „historische Periode“ habe ihr Ende gefunden, das Gefühl einer kosmischen Zersplitterung breite sich aus, da alles seine festen Grenzen einbüße. Bis hinein in das Wort des gleichsam kubistischen Werks, sei ein kosmischer Wirbel spürbar, der von der Wirklichkeit Besitz ergriffen habe. Die Stelle der vertriebenen Schönheit habe der Schrecken, wir können auch sagen: das Erhabene usurpiert. Am 1. November 1917 schließlich hält der Philosoph in Moskau einen öffentlichen Vortrag mit dem Titel *Die Krise der Kunst* (*Кризис искусства*). Nun sieht er die Kunst selbst in ihren Grundfesten erschüttert, da sich die Geschichte den Gestus des Schöpfers aneigne, während umgekehrt die Künstler das Leben zu gestalten suchten. Dieser Zusammenstoß zwischen der Erschaffung des Lebens und der künstlerischen Schöpfung bilde jedoch nur einen besonderen Ausdruck jenes grundsätzlichen Konfliktes zwischen Dekadenz und Barbarentum, der das Ende einer Zeit charakterisiere: „In der Welt wird man noch Verse, Bilder und musikalische Symphonien schaffen, doch im Werk wird die innere Katastrophe heranwachsen und von innen hervorleuchten.“ («Въ мирѣ будутъ еще творить стихи, но въ творествѣ будетъ нарастать внутренняя катастрофа и изнутри просвѣчивать.»)

Aber ist der Roman des Symbolisten, den der Philosoph als das einzige futuri-

¹ A.a.O., 305.

² Ihre Geburtsjahre liegen zwischen 1866 und 1880.

³ N. BERDJAEV, *Krizis iskusstva*. M. 1918.

stische Werk von Gewicht nennt, sind die mit ihm in Übereinstimmung gesehene Musik Skrjabins und die frühkubistische Malerei Picassos nicht vielmehr Gebilde des Beginns dieses Jahrhunderts und seines ersten Jahrzehnts als solche der Jahre des Kriegs und der Revolutionen? In der russischen Kultur sind die Übereinstimmungen zwischen historischer Avantgarde und früher Moderne beträchtlicher als man lange Zeit wahrhaben wollte.¹ Wie die Kunst von Akmeismus, Futurismus und Konstruktivismus zeigt, haben der Erste Weltkrieg und die Revolutionen von 1917 mehr das literarische Leben und die Breitenwirkung der Literatur ergriffen als die innerliterarische Evolution.

Genau im Jahr vor der Jahrhundertwende hatte der russische Geistliche und Religionsphilosoph, Natur- und Geisteswissenschaftler Pavel Florenskij² ein Erweckungserlebnis, das ihm die Unmöglichkeit eines „Lebens ohne Gott“ eingeprägt hat und so als seine zweite, seine geistliche Geburt erscheint. Präzise „im ersten Jahr des 20. Jahrhunderts“ («в первом году XX века») konstatiert er³ dann auch die ersten Nachrichten über Versuche, welche die Gültigkeit des mechanischen Weltbildes der Newtonschen Physik in Zweifel ziehen, zur Relativitätstheorie hinführen und so einen Paradigmawechsel im naturwissenschaftlichen Weltbild einleiten; er selbst habe die Weltsicht der Newtonschen Mechanik, insbesondere des Trägheitsgesetzes, nie geteilt und die Bildung der Realitätstheorie nur als eine Bestätigung der eigenen Weltvorstellung erfahren.⁴

Anfang der 20er Jahre registriert Florenskij wiederum gerade für den Jahrhundertbeginn die grundsätzliche Erschütterung jener Weltsicht, die seit der Renaissance ihr Grundprinzip im Kontinuitätsgedanken gefunden hatte.⁵ Gegen das Prinzip der Stetigkeit werde nun wieder das der Form zur Geltung gebracht, welche die Einzelercheinung nicht zum Bestandteil einer Folge auflöse, sondern ihr eigene Würde einräume:

Попросту говоря, в отраслях знания самых разных неожиданно обнаруживаются к началу XX-го века явления, обладающие заведомо прерывным характером; а с другой стороны, добросовестному работнику мысли приходится тут удостоверить, опять-таки в разных областях знания, наличие формы.

Einfach gesagt, es werden in den verschiedensten Wissensgebieten zu Beginn des 20. Jahrhunderts Erscheinungen beobachtet, die einen offensichtlich diskontinuierlichen Charakter haben; und auf der anderen Seite hat der gewissenhafte Geistesarbeiter hier, wiederum in verschiedenen Wissensgebieten, das Vorhandensein der Form zu bestätigen.

Wenn aber die Diskontinuität, wenn der abrupte Übergang von der einen zur ande-

¹ Vgl. I.P. SMIRNOV, *Avangarda i simbolizam*. (Elementi postsimbolizma u simbolizmu). In: A. FLAKER/D.UGREŠIĆ (Hg.) *Pojmovnik ruske avangarde*. Bd. VI. Zagreb 1989, 9-32.

² P. FLORENSKIJ, *U vodorazdelov bytija*. Vladivostok 1991, 139-144.

³ A.a.O., 123.

⁴ Ähnlich hat sich der Philosoph und Naturwissenschaftler VERNADSKIJ (1988, 222f.) geäußert.

⁵ P. FLORENSKIJ, *Pifagorovy čisla*. In: *Σημειωτική. Trudy po znakovym sistemam*. Bd. V. Tartu 1971, 504-513, hier 505.

ren Erscheinung sich in der Form Geltung verschafft, was liegt dann näher als die Diskontinuität in der Erscheinungsweise der Form selbst in Betracht zu ziehen?

Der Unterschied zwischen der Periodisierung durch Florenskij und Achmatova hat weniger mit den Koinzidentien ihrer unterschiedlichen Biographien zu tun, er entspricht vielmehr zwei wohlunterschiedenen Grundtendenzen der russischen Kultur nach dem Realismus. Für Florenskij sind Wort und Zahl unlösbar mit der von ihnen bezeichneten Erscheinung verbunden; bei Anna Achmatova entsteht die Diskontinuität in der Kultur durch einen Bruch in der Wirklichkeit.

Alles andere denn Zufall ist, daß Florenskij das Kontinuitätsprinzip auf die Vermittlung zwischen zwei Erscheinungen gründet und Johanna Renate Döring-Smirnov sowie Igor Smirnov die Transitivität als Grundkennzeichen des künstlerischen Realismus herausgearbeitet haben.¹ Der Positivist - und der literarische Realist ist philosophischer Positivist - sucht stets nach jenem ‚missing link‘ zwischen zwei Erscheinungen, das es erlaubt, sie auseinander herzuleiten und ineinander überzuführen. Auch die beunruhigendste Erscheinung war zu zähmen, wenn man sie in einen genetischen, logischen oder auch gesellschaftlichen Zusammenhang mit einer anderen Erscheinung bringen, die eine auf die andere zurückführen konnte. Die Evolutionstheorie ist für Florenskij denn auch das Schwanenlied des auf Kontinuität begründeten Weltbildes.

Die Wende von der Welt des neunzehnten in die des zwanzigsten Jahrhunderts, vom philosophischen Positivismus in Lebens- und Sprachphilosophie, von der Kunst des russischen Realismus in die Moderne, welche diesem Band (und der ihm vorausliegenden Oldenburger Tagung im Oktober 1990) den Namen gab, ist nicht an einem Tage vollzogen worden, sie ist nicht einmal auf ein prägnantes Datum festzulegen. Sie war eher ein langwieriger, selten heiterer, zu großen Teilen gar schmerzhafter Prozeß, der auch durch die Entdeckung der Disproportionalität zwischen innerer und äußerer Zeit, zwischen Zeitbewußtsein und Ereigniszeit stigmatisiert war.

Es galt daher keineswegs nur, die Reflexion über *Epochenschwelle und Epochenbewußtsein*² der Forschungsgruppe ‚Poetik und Hermeneutik‘ an der russischen Kultur zu erproben. Dies verbietet allein schon der Umstand, daß der Rückbezug aufs Mittelalter in der russischen Kultur in viel höherem Maße wirksam war als im Westen, wo erst Ernst Robert Curtius' Monographie *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* die Epoche zwischen Antike und Neuzeit vom Makel des Dunkelmännertums und vom Prädikat des ‚Finsteren‘ befreite.

Die starre eindimensionale Chronologie des literarischen Geschehens durch die

¹ I.-R. DERING-SMIRNOVA/I. SMIRNOV, Realizm kak sistema tranzitivnyh otnošenij. In: Eidem, *Očerki po istoričeskoj tipologii kul'tury ... → realizm → (...) postsimvolim (avangard) → ...*. Salzburg 1982, 32-54.

² R. HERZOG/ R. KOSELLEK (Hg.), *Epochenschwelle und Epochenbewußtsein*. (=Poetik und Hermeneutik. Bd. XIII) München 1987.

Gegenthese von der Beliebigkeit der Periodisierung zu ersetzen, dagegen spricht schon der Umstand, daß dieser Wechsel von Historismus und Ahistorismus selbst einer geschichtlichen Dynamik zu folgen scheint; dagegen spricht auch der „Grenzbedarf des Lebendigen“, ¹ das legitime Bedürfnis, die Zeitlichkeit des Menschen zur Orientierungsgröße im unübersehbaren Meer der Erscheinungen zu erheben.

Gegen die Bedürfnisse von Salienz und Prägnanz, von Überschaubarkeit und Einprägsamkeit geben die Erscheinungen eine Ungleichzeitigkeit des Hervortretens und Vergehens zu erkennen, verschiebt ihr Hervortreten sich in der Wahrnehmung als verfrüht oder verspätet, so daß eine jede rigid numerische Chronologie von vornherein zum Scheitern verurteilt ist. Hier treten auch erstaunliche europäische Ungleichzeitigkeiten, ja chronikalische Inversionen auf: Als die Prosa des russischen Realismus im Westeuropa der Zwischenkriegszeit noch mehr als ein Vierteljahrhundert ihrer Entdeckung harpte, ist ihre Fraglichkeit in Rußland schon in den 80er und 90er Jahren längst zur Debatte gestellt, wenn nicht gar lauthals ihre Ablösung gefordert worden. Umgekehrt waren die russischen Symbolisten, die besonders entschlossen das Ende von Positivismus und Realismus verkündeten, gegenüber ihren französischen Vorbildern wenigstens drei Jahrzehnte im Rückstand.

Gewiß kann man den Beginn des russischen Symbolismus zur leichteren Orientierung auf das Jahr 1890 und seine Krise auf das Jahr 1912 datieren, doch sind zunehmende antirealistische Erscheinungen und Vorklänge des Symbolismus im Werk der großen Realisten zu beobachten. So untersucht Sander Brouwer die späten Erzählungen Turgenjews mit Blick auf Erscheinungen, die sich nicht ohne weiteres in die realistische Wahrnehmungs- und Darstellungsweise einfügen lassen. Das Aufnehmen von Motiven der Folklore, der Bezug auf realistische und nichtrealistische Texte und der Rückgriff auf mythische Elemente werden als Erscheinungen gewertet, die eine innerere Gegenposition zum Realismus und eine frühe Disposition zum Symbolismus in sich tragen. Am Beispiel der *Dämonen* (*Бесы*) zeigt Igor Smirnov, wie Dostoevskij durch das Rütteln an den Grundfesten des Erzählens, durch scheinbare Narrativität die Negation des Nihilismus der realistischen Kunstform vollzieht. Hier wird auf hochaktuelle Weise das Literarische selbst aus der Sicht der Realität in Frage gestellt. Wolf Schmid verfolgt am Beispiel einer Erzählung von Čechov minutiös die Transformation der Kategorie „Ereignis“ und ihrer Darstellungsweise. So wird die Deformation des Grundelementes mimetischen Erzählens erfaßt. Als Paradigma der ästhetischen Ungleichzeitigkeit des kalendarisch Gleichzeitigen zur Jahrhundertwende läßt sich Ursula Janßen-Beelens Rekonstruktion der Texteingriffe Tolstoj's bei der Herausgabe von Čechovs Erzählungen lesen.

Im Spätwerk von Tolstoj, der nach einer der frühen Filmvorführungen bekannt haben soll, nun verstehe er die Komposition seiner späten Erzählungen, finden sich

¹ O. MARQUARD, Temporale Positionalität. Zum geschichtlichen Zäsurbedarf des modernen Menschen. Ebda., 343-352.

Erscheinungen, die über den Realismus hinausweisen. Wolfgang Eismann hat sie mit Blick auf die Jahrhundertwende und die These vom Ende der Literatur erhoben, jene Selbstaufhebung der Kunst, die in der Moderne unter dem häßlichen Schlagwort „Produktionismus“ aufgegriffen wurde. Diesen Austritt aus der Gegenwart hat sich der späte Tolstoj - wie Viktor Odínokov ausführt - durch Rückgriffe auf Mittelalter und Barock erleichtert. Gegen den „Emblematiker“ Tolstoj, der zur Rechtfertigung des (späten) ‚Sozialistischen Realismus‘ taugte, wird ein prophetischer Tolstoj ins Spiel gebracht, der Bezugspunkt einer russischen Kultur ‚nach dem Kommunismus‘ sein könnte.

Während die russischen Symbolisten schon in ihren großen poetischen und prosaischen Werken die Wirklichkeit des Idealen zu verkörpern suchten, wurde in der Gruppe ‚um den Verlag Znanie‘ zugleich Welt nach, wenngleich den Zeitläuften angepaßten, so im Grunde noch stets realistisch-mimetischen Grundprinzipien erfaßt und wiedergegeben; so öffnete Gor'kij für Jerzy Speina zwar seine Schreibweise für impressionistische Darstellungsformen von Natur und Naturerlebnis, bleibt aber einer mimetischen Grundeinstellung treu. Ganz zu schweigen von der Trivalliteratur, die auch in Rußland allen zählebigen Legenden zum Trotz die Masse des Lese geschehens ausmachte. Arcybaševs *Sanin* steht, wie Otto Boele zeigt, auf der einen Seite in der Gattungstradition des russischen Romans des 19. Jahrhunderts. Auf der anderen Seite bezieht er sich intertextuell auf eine Weise zu seinen Vorgängern, entwirft er eine solche philosophische Perspektive und führt er einen derartigen Typus von Personage herauf, daß in gewissem Sinne die (dekadente?) ‚Summe‘ dieser Gattung gezogen wurde.¹

Historisch hat die Summe der großen Prosaform im Westen gerade zur Jahrhundertwende Boborykin mit seiner Abhandlung *Европейский роман в XIX столетии* gezogen. Wie Kirsten Blanck zeigt, verknüpft der Kritiker und Romancier auf eigentümliche und widersprüchliche Weise Elemente des in Rußland kaum verbreiteten Naturalismus mit Auffassungen des ‚l'art pour l'art‘ und weist in mancher Hinsicht auf Konzepte der Formalen Schule voraus. Die Destruktion der Prosa ereignet sich auch im russischen Prosagedicht, dessen Entwicklung Walter Koschmal im Horizont der slavischen und allgemein europäischen literarischen Evolution rekonstruiert.

Dem Problem der Zeit zur Jahrhundertwende ist Rainer Grübel am Beispiel Vernadskijs und Rozanovs vor allem aus axiologischer Sicht nachgegangen. Aage Hansen-Löve leuchtet sehr detailliert und mit vielerlei aktuellen Bezügen adventistische und apokalyptische Entwürfe in Texten des Symbolismus aus. Dabei ist die Analyse der apokalyptischen Visionen angesichts der postmodernen Rede vom Ende

¹ Vgl. V. ROZANOVs (*Sobranie sočinenij*. München 1956, 63) Аперçu: «Совершенство формы есть преимущество падающих эпох» („Die Vollkommenheit der Form ist das Privileg von Epochen des Verfalls“).

der Geschichte, vom Ende der Kultur und vom Ende der Literatur von besonderem Belang. Auch unter literatursoziologischen Gesichtspunkten analysiert Christa Ebert utopische und antiutopische Eigenheiten von Brjusovs *Сцены будущих времен* (*Szenen aus künftigen Zeiten*). Richtet sich in diesen Arbeiten die Aufmerksamkeit zuvörderst auf End- und Beginnmomente der janusgesichtigen Wende vom neunzehnten ins zwanzigste Jahrhundert, so erhebt André van Holk den sprachkünstlerischen Niederschlag der Jahrhundertwende im symbolistischen Weltmodell aus semiotisch-linguistischer Sicht mit Blick auf Tiefenstrukturen, die eine absolute Schwelle markieren.

Aleksandar Flaker liest dem wenig Jahre nach dem fin-de-siècle entstandenen Gedicht *Жураф* (*Die Giraffe*) von Nikolaj Gumilev vor allem am Material der afrikanischen Exotik die frühen Konturen des Programms einer bereits postsymbolistischen Ästhetik der Avantgarde ab, vornehmlich die Wende vom Ohr zum Auge. Dagegen erkundet Raoul Eshelman an den Texten des Akmeismus gerade die historische Rückbindung durch neoklassizistische Bestrebungen, die Gumilev erst in den späten Gedichten hinter sich gelassen habe. Boris Pasternaks Wende von der Musik zur Dichtkunst am Ende des ersten Jahrzehnts dieses Jahrhunderts wird von Peter Alberg Jensen aus der Sicht der Kierkegaardschen ‚Stadien auf dem Lebensweg‘ erfaßt. So ist über die Jahrhundertgrenze hinweg der Weg eines Autors der russischen Avantgarde im 20. Jahrhundert, sein Ringen um eine ‚musikalische‘ Dichtung, eine Rede ‚ohne Bezeichnung‘ und außerhalb von Geschichte gedeutet mit Hilfe der dänischen Philosophie des 19. Jahrhunderts.¹

Aus dieser Sicht ist auch die Jahrhundertwende nichts anderes als der Drehpunkt einer Metamorphose. Dies gilt es festzuhalten, denn mit dem kommenden Jahrtausendwechsel verbinden sich gerade auch in der von Umbrüchen erschütterten russischen Kultur vielfältige Erwartungen, die im positivsten Falle die hymnische Form adventistischer Hoffnungen, im negativsten aber das elegische Gewand apokalyptischer Ängste anlegen.² Diese großenteils erst künftigen Gemälde von den Schrecknissen eines definitiven Endes sollten nicht ohne Kenntnis der kulturellen Arbeit am vergangenen fin-de-siècle wahrgenommen, gedeutet und bewertet werden. Ihnen gegenüber stehen Erwartungen, die sich an die Wiederentdeckung der Kultur der ersten anderthalb Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts knüpfen.³ Ein jeder Text, der das Ende der Welt ankündigt, schwingt sich auf zum Letzten Wort. Der Schluß der anderen Texte ist dagegen Zeichen für den Beginn der Rede des anderen.

¹ Hier wird zurecht die bekannte NIETZSCHE-Rezeption in der russischen Moderne durch erst einzeln angeklungene Hinweise auf die KIERKEGAARD-Lektüre ergänzt.

² Die Oldenburger Tagung wurde begleitet von Berichten in russischen Tageszeitungen über die Beobachtung dreitägiger Besucher aus dem Weltall in verschiedenen Gegenden der Sowjetunion.

³ Cf. V.V. IVANOV, *Ėvoljucija noosfery i chudožestvennoe tvorčestvo*. In: Idem (Hg.), *Noosfera i chudožestvennoe tvorčestvo*. M. 1991, 3-37, hier 32.