

Bernhard Lauer, Ulrich Steltner (Hrsg.)

Fëdor Sologub
1884 – 1984

Texte, Aufsätze, Bibliographie

Verlag Otto Sagner München · Berlin · Washington D.C.

Digitalisiert im Rahmen der Kooperation mit dem DFG-Projekt „Digi20“
der Bayerischen Staatsbibliothek, München. OCR-Bearbeitung und Erstellung des eBooks durch
den Verlag Otto Sagner:

<http://verlag.kubon-sagner.de>

© bei Verlag Otto Sagner. Eine Verwertung oder Weitergabe der Texte und Abbildungen,
insbesondere durch Vervielfältigung, ist ohne vorherige schriftliche Genehmigung des Verlages
unzulässig.

«Verlag Otto Sagner» ist ein Imprint der Kubon & Sagner GmbH

SPECIMINA PHILOLOGIAE SLAVICAE

Herausgegeben von
Olexa Horbatsch und Gerd Freidhof

Supplementband 6

FEDOR SOLOGUB
1884 · 1984

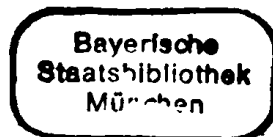
TEXTE
AUFSÄTZE
BIBLIOGRAPHIE

zum Gedenken an den hundertsten Jahrestag
der Veröffentlichung des ersten Werkes von
Fedor Kuz'mič Teternikov (Sologub)

herausgegeben von
Bernhard Lauer und Ulrich Steltner

VERLAG OTTO SAGNER · MÜNCHEN

1984



ISBN 3-87690-295-9

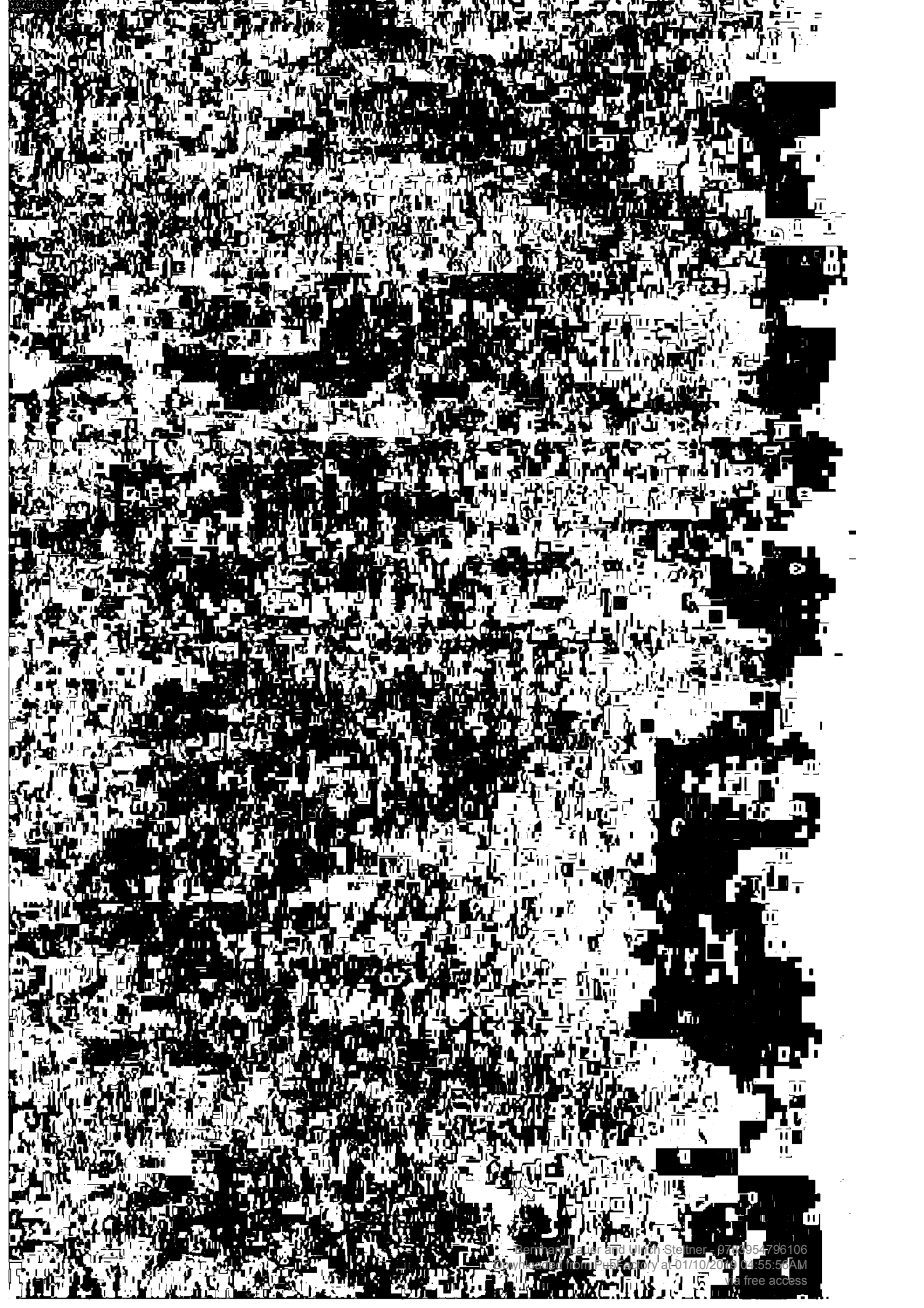
Copyright by Verlag Otto Sagner, München 1984.
Abteilung der Firma Kubon und Sagner, München.
Druck: Görlich & Weiershäuser, 3550 Marburg/L.

P85/4209

INHALT

Vorwort	5
Redaktionelle Anmerkungen	6
Kurze Chronologie zu Leben und Werk	9
Fedor Sologub: <i>Lisica i ež</i> (Das erste im Druck erschienene Gedicht: Hrsg. von Bernhard Lauer)	11
Fedor Sologub: <i>Ninočkina ošibka</i> (Das erste im Druck erschienene Prosawerk: Hrsg. und kommentiert von Bernhard Lauer)	19
Fedor Sologub: <i>Ljubvi. Drama v dvuch dejstvijach</i> (Hrsg. von Ulrich Steltner)	45
Elżbieta Biernat: Zum formalen Bau von Sologubs Trilogie <i>Tvorimaja legenda</i>	71
Ulrich Steltner: Die Umsetzung narrativer in dramatische Strukturen - Das Drama <i>Melkij bes</i>	99
Bernhard Lauer: Die Sologub-Forschung seit 1945 - Materialien zu einer Bibliographie	133
Namensregister	161

.



VORWORT

In der russischen Literatur der Jahrhundertwende nimmt das Schaffen von Fedor Sologub, d.i. eigentlich Fedor Kuz'mič Teternikov, einen besonderen Platz ein. Sologub hat zwar die literarische Bewegung des Symbolismus in Rußland entscheidend geprägt, er ist aber kaum in eine der verschiedenen Gruppen und Richtungen einzuordnen. Das liegt zum einen an seinem untypischen und auch beschwerlichen Lebensweg, zum anderen an seinem eigenständigen poetischen Ausdruck. Er ist wohl der vielseitigste unter den Schriftstellern der russischen Moderne: in fast allen Bereichen dichterischen Schaffens hat er Werke veröffentlicht, die zudem heute wieder gedruckt und gelesen werden. Sowohl in der Sowjetunion als auch im europäischen wie amerikanischen Ausland hat Sologub seit der Mitte der sechziger Jahre neue Aktualität gewonnen.

Das ist uns Anlaß, mit Texten, Aufsätzen und einer Bibliographie des hundertsten Jahrestages der ersten Veröffentlichung eines Werkes von Fedor Kuz'mič Teternikov (Sologub) zu gedenken. Wiederabgedruckt und kommentiert werden drei Texte aus den Bereichen Lyrik, Prosa und Drama, die zum einen wenig bekannt und zum anderen schwer zugänglich sind. Einen Schwerpunkt der gegenwärtigen wissenschaftlichen Diskussion bilden die Romane. In den Rahmen dieser Diskussion wären daher auch die beiden Aufsätze zu stellen. Um gerade die neuere Forschung zu dokumentieren, schließt sich eine Bibliographie an, die die wichtigsten Arbeiten seit 1945 möglichst vollständig enthält.

Wir danken Frau Dr. Elżbieta Biernat (Uniwersytet Gdański) für ihre Mitarbeit und den Herausgebern der *Specimina philologiae Slavicae* für die freundliche Übernahme dieses Bandes in die Reihe.

Marburg, den 28. Januar 1984

Bernhard Lauer
Ulrich Steltner

REDAKTIONELLE ANMERKUNGEN

Transliteration und Orthographie

Russische Namen und Zitate werden im allgemeinen nach den Regeln der in der Slavistik üblichen Umschrift transliteriert. Alle in der alten Orthographie (bis 1917/18) gedruckten russischen Texte werden hier modernisiert wiedergegeben, mit Ausnahme der Reprints.

Zeitangaben

Alle Zeitangaben aus russischen Quellen oder über russische Begebenheiten vor 1923 erfolgen nach dem Julianischen Kalender. Das gilt auch für bibliographische Angaben.

Abkürzungen

Allgemein übliche Abkürzungen werden nicht verzeichnet; innerhalb eines Aufsatzes ggf. verwendete spezielle Abkürzungen werden daselbst aufgelöst.

Chud. lit.	Chudožestvennaja literatura
Diss.	Dissertation
Ffm.	Frankfurt am Main
GICHL	Gosudarstvennoe izdatel'stvo chudožestvennoj literatury
gos.	gosudarstvennyj
in-t	institut
izd.	izdanie, izdatel'stvo
Lg.	Leningrad
Kr.	Kraków / Krakau
Lpz.	Leipzig
Mo.	Moskva / Moskau
o.J.	ohne Jahr
o.O.	ohne Ort
Pb.	Peterburg
Pg.	Petrograd
ped.	pedagogičeskij
PIW	Państwowy Instytut Wydawniczy
Reg.	Register
Rez.	Rezension
s.	siehe
SEER	The Slavonic and East European Review (London)
Sov. pis.	Sovetskij pisatel'

Stg.	Stuttgart
SPb.	Sankt-Peterburg
uč.	učebnyj
un-t	universitet
Wa.	Warszawa / Warschau
Wr.	Wrocław / Breslau
Wr. etc.	Wrocław / Breslau - Warszawa / Warschau - Kraków / Krakau - Gdańsk / Danzig
Zs.	Zeitschrift

Übersetzungen

Soweit nicht anders vermerkt, stammen Übersetzungen fremdsprachiger Zitate vom Verfasser des jeweiligen Beitrages.



Fedor Kuz'mič Teternikov (Fedor Sologub; 1863-1927)

Kurze Chronologie zu Leben und Werk

Diese kurze Aufstellung erhebt nicht den Anspruch auf Vollständigkeit; sie ist Auswahl und damit gewiß auch Wertung. Sie basiert wesentlich auf den Darstellungen bei A.N.Čebotarevskaja (1915; vgl.S.11, Anm.1 dieses Bandes); R.Śliwowski (1973; vgl. Bibliographie Nr.171), E.Biernat (1974-75; Bibl. Nr.173); D.I.Dikman (1975; Bibl. Nr.178); E.M.Elliot (1975; Bibl. Nr. 189); N.Denissoff (1981, S.15-67; Bibl. Nr.304) sowie eigenen Forschungen (1983; Bibl. Nr.337).

B.L.

- 1863 Geb. am 17.2. in St.Petersburg als Sohn des Schneiders u. ehemaligen Leibeigenen Kuz'ma Afanas'evič Teternikov und der Bäuerin Tat'jana Semenovna aus dem Gouvernement Petersburg.
- 1865 Geburt der einzigen Schwester Ol'ga Kuz'minična.
- 1867 Tod des Vaters; Kindheit und Jugend in der Familie Agapov, bei der die Mutter Hausangestellte wurde.
- 1875 Erste dichterische Versuche.
- 1882 Examen am Petersburger Lehrerinstitut; Übersiedlung in die russische Provinzstadt Vytegra (Beginn der Tätigkeit als Lehrer).
- 1884 Erste Publikation eines Werkes in der Zs. *Vesna*.
- 1885 (Frühjahr) Übersiedlung nach Velikie Luki.
- 1889 Übersiedlung nach Krestcy (am Onega-See).
- 1891 Erste Kontakte mit symbolistischen Kreisen in der Hauptstadt um N.M.Minskij (d.i. N.M.Vilenkin).
- 1892 Rückkehr nach Petersburg und ständiger Wohnsitz in der Hauptstadt; Verbindungen zu D.S.Merežkovskij und zu Z.N.Gippius sowie zu der Zs. *Severnyj vestnik*.
- 1893 Erste Publikation unter dem Pseudonym *Fedor Sologub* im *Severnyj vestnik*.
- 1894 Tod der Mutter.
- 1895 Publikation des Romans *Tjaželye sny* im *Severnyj vestnik*.
- 1896 Erste Buchpublikationen (*Stichi. Kniga pervaja; Teni. Rasskazy i stichi; Tjaželye sny. Roman*); erste Übersetzung in eine Fremdsprache.
- 1898 Erfindung des Gedichtzyklus *Zvezda Mair*.
- 1905 Erstpublikation des Romans *Melkij bes* in der Zs. *Voprosy žizni* (als Buch: SPb. 1907); *Kniga skazok*.
- 1906 Gedichtband *Rodine; Političeskie skazočki*; Poetisches Manifest *Ja kniga soveršennogo samoutverždenija* in der Zs. *Zolotoe runo*.

- 1907 Tod der Schwester; Ausscheiden aus dem Schuldienst nach 25-jährigem Dienstjubiläum; Beginn der Veröffentlichung der Romantrilogie *Tvorimaja legenda*.
- 1908 Eheschließung mit der Kritikerin und Schriftstellerin Anastasija Nikolaevna Čebotarevskaja (geb. 1876); Gedichtband *Plamennyj krug*; Publikation von Verlaine-Übersetzungen.
- 1909 Erscheinen der *Gesammelten Werke* (zunächst bis 1913 zwölfbändig im Verlag *Šipovnik*; dann 1913-1914 zwanzigbändig im Verlag *Sirin*).
- 1912 Aufführung und Publikation des Dramas *Založniki žizni*.
- 1914 Europareise.
- 1915 Gedichtband *Vojna* mit extrem nationalistischen Versen; Benefizsammlung *Ščit* zusammen mit M.Gor'kij u. L.Andreev.
- 1917 Gedichtband *Alyj mak*.
- 1918 Vorsitzender des *Sojuz dejatelej chudožestvennoj literatury*.
- 1919 Erster Ausreiseantrag.
- 1921 Erneute Abweisung eines Ausreiseantrages, daraufhin Selbstmord der Frau Sologubs; Erscheinen des Romans *Zaklinatel'nica zmej* sowie mehrerer Gedicht- und Erzählbände.
- 1926 Zehnte Auflage des *Melkij bes*.
- 1927 Tod am 5.12. in Leningrad

FEDOR SOLOGUB: *LISICA I EŽ*

(Das erste im Druck erschienene Gedicht)

Herausgegeben von Bernhard Lauer

Im Gegensatz zu den meisten seiner symbolistischen Dichterkollegen war für Fedor Kuz'mič Teternikov der Weg in die russische Literatur mit großen Mühen und erheblichen Schwierigkeiten verbunden und in den 80er und zum großen Teil noch in den 90er Jahren von einem ständigen Kampf um die Publikation seiner Werke gekennzeichnet. Zwar hatte er mit dem Schreiben schon früh (1875) begonnen, wie uns seine Biographin und spätere Ehefrau Anastas'ja Čebotarevskaja berichtet¹, und erste literarische Versuche sind auch bereits aus dem Jahr 1879 bekannt²; aber trotz größter Anstrengungen gelang es dem Dichter erst 1884, mit einem gedruckten Werk an die russische Öffentlichkeit zu treten³, ohne jedoch die geringste Resonanz zu finden. Danach waren alle weiteren Versuche, auf die Seiten von Zeitungen und Zeitschriften vorzudringen, zunächst kaum von mehr Erfolg gekrönt⁴. Erst seit

¹ Vgl. hierzu A.N.Čebotarevskaja : Fedor Sologub. Biografičeskaja spravka. In: Russkaja literatura XX veka (1890–1910). Hrsg.von S.A.Vengerov. Bd.2. Mo. 1915, S.9–13, hier S.10.

² M.I.Dikman: Poëtičeskoe tvorčestvo Fedora Sologuba. In: F.Sologub: Stichtvorenija. Hrsg. von M.I.Dikman. Lg. 1975, S.5–74 erwähnt zwar u.a. verschiedene Gedichte aus den Jahren 1875–1882 im Leningrader Sologub-Archiv (S.9), das erste in dieser Ausgabe abgedruckte Gedicht (*V mečtan'ja pogružennyj*; S.77–78) stammt jedoch erst vom 30.Mai 1879.

³ Im Vorwort zur Ausgabe des *Melkij bes* von 1933 bezieht sich Orest Cechnovicer hinsichtlich der ersten Gedichtveröffentlichungen Sologubs zwar auf das Jahr 1882 und die Petersburger Zeitung *Nedel'ja* (Vgl. F.Sologub: *Melkij bes*. Roman. Hrsg. von A.L.Dymšic und O.Cechnovicer. Lg. 1933, S.9); es handelt sich hier aber offensichtlich um ein Versehen, da sich für diesen Zeitpunkt noch keine Gedichte Sologubs in dieser Zeitung nachweisen lassen. Vgl. *Sistematičeskij ukazatel' k stat'jam Nedeli i knižek Nedeli za 25-letie 1868–1892*. SPb. 1893. Ferner bestätigt auch die von A.N.Čebotarevskaja unter Mitarbeit des Dichters zusammengestellte Bibliographie seiner Werke dies eindeutig; vgl. Anonymus: *Bibliografija sočinenij Fedora Sologuba. Čast' pervaja* [mehr nicht erschienen]. *Chronologičeskie perečni napečatannogo s 28 janvarja 1884 goda do 1 ijulja 1909 goda*. SPb. 1909.

⁴ In den 80er Jahren gelang es dem Dichter lediglich, einen Aufsatz über pädagogische und schulpolitische Probleme (*O gorodskich učiliščach*. In: *Russkij načal'nyj učitel'*, 1886, Nr.4, S.193–201) sowie noch zwei weitere Gedichte (*Detskoe penie*. In: *Svet*, 28.5.1889, Nr.120, S.3, und *Ja poljubil*. In: ebd., 28.6.1889, Nr.138, S.3) zu publizieren.

der Verbindung des Dichters mit den symbolistischen Kreisen der Hauptstadt und der Zeitschrift *Severnyj vestnik* in den 90er Jahren wurde er unter dem Namen *Fedor Sologub* allmählich zu einem Begriff in der russischen Literatur. Davor aber liegt die Dichtung von Fedor Kuz'mič Teternikov, die bislang nur wenig Beachtung gefunden hat⁵.

Das erwähnte erste im Druck erschienene Gedicht Sologubs mit dem Titel *Lisica i ež*, das dieser mit einer verkürzten Form seines wirklichen Namens (*Te-rnikov*) unterzeichnete, war somit seine in Versform verfaßte Fabel vom Fuchs und dem Igel. Sie erschien vor genau hundert Jahren auf den Seiten der Kinderzeitschrift *Vesna* in St.Petersburg. Diese äußerst kurzlebige Zeitschrift mit dem Untertitel *Detskij chudožestvenno-literaturnyj žurnal* war gerade erst von dem Kinderschriftsteller und Verfasser zahlreicher populärer Schriften Aleksandr Vasil'evič Avenarius (1854-1896) im Verein mit dem in seiner Zeit ganz bekannten Zeichner Viktor Sil'vestrovič Špak (1847-1884) begründet worden. Sie erschien mit der ersten Nummer am 7.Januar 1884, stellte aber ihr Erscheinen bereits am 11.Februar desselben Jahres mit der sechsten Nummer wieder ein⁶. Sologubs Gedicht findet sich in der vierten Nummer vom 28.Januar (S.117-119), zweifach illustriert von dem genannten Zeichner.

Es handelt sich um ein Gedicht von 78 Versen in strophenloser Notierung. In Aufbau und Struktur lassen sich dabei bereits einige wesentliche Kennzeichen Sologub'scher Dichtkunst erkennen: äußere Einfachheit bei gleichzeitiger hoher innerer Wirkung. Der Rhythmus des Gedichts basiert auf einem regelmäßigen vierfüßigen Trochäus mit durchgängig männlicher Klausula. Die Reime folgen einem paarweisen Schema (aa bb cc ...) mit Ausnan-

⁵ Vgl. B.Lauer: *On počtom rožden*. Studien zur frühen Lyrik von Fedor Sologub (Teternikov). Marburg: Diss., 1983 [im Druck].

⁶ Vgl. Russkaja periodičeskaja pečat' 1703-1900 gg. (Bibliografija i grafičeskie tablicy). Hrsg. von N.M.Lisovskij. Pg. 1915, S.110, Nr.1657 [nicht in: Russkaja periodičeskaja pečat' 1702-1894. Spravočnik. Hrsg. von A.G.Dement'ev u.a. Mo. 1959]; zu Avenarius vgl. S.A.Vengerov: *Kritiko-biografičeskij slovar' russkich pisatelej i učnych*. Bd.1. SPb. 1889, S.775-777; ferner bei ders.: *Istočniki slovarja russkich pisatelej*. Bd.1. SPb. 1900, S.109-110. Der Zeichner Špak findet sich im *Russkij biografičeskij slovar'*. Bd.23. SPb. 1911, S.374; vgl. hier auch das als Nekrolog im Todesjahr Špaks erschienene *Al'bom risunok V.S.Špaka*. SPb. 1884.

me der Zeilen 41-43 und 68-70, die einen dreifachen Reim enthalten; bisweilen werden auch einzelne Paarreime zu Vierfachreimen zusammengezogen. Bei den offenen Reimen erscheint fast ausschließlich eine reiche Form, die auch noch bei den geschlossenen Typen bisweilen erscheint (z.B. bok : klubok), und den Versen eine hohe Klangqualität verleiht. Im Verhältnis von Vers und Satz herrscht das Enjambement deutlich vor. Die Sprache ist einfach und enthält kaum Abweichungen von den allgemeinen Normen der Standardsprache.

Thematisch hält sich der Dichter an die traditionelle lehrhaft-didaktische Form, wobei die Moral am Schluß des Gedichts auch explizit formuliert wird. Anregungen und Parallelen scheinen am ehesten denkbar zu La Fontaines *Le corbeau et le renard*⁷, mehr vielleicht noch zu dem Grimm'schen Märchen *Der Hase und der Igel* (KHM 187)⁸, welche beide von ihrer moralisch-didaktischen Quintessenz ähnlich gelagert sind. Bezeichnend für Sologub ist jedoch seine Einführung eines lyrischen Erzähler-Ichs, das immerzu im Gang des Gedichts präsent ist und somit neue Bezüge herstellt.

Man mag den dichterischen Wert dieser Fabel unterschiedlich beurteilen, zumal Sologub selbst dieses erste im Druck erschienene Werk aus seinem Schaffen in keine seiner späteren Gedichtsammlungen und Werkausgaben wieder aufgenommen hat. Als ein Werk aus der Gattung der Kinderliteratur, aber auch als Frühwerk eines später berühmten Dichters erscheint mir eine erneute Publikation nach genau hundert Jahren sinnvoll, um den literarischen Beginn eines Dichters zu beleuchten, dessen Weg später bis auf die Höhen der russischen Literatur der Jahrhundertwende geführt hat.

Im folgenden wird der Text des Gedichts mit den Illustrationen nach der Originalvorlage wiedergegeben. Aufgrund der großen Seltenheit der Zeitschrift *Vesna* wird zusätzlich noch das Titelblatt der ersten Nummer abgebildet. Künstlerisch gestaltet hat es wiederum Špak, die darauf befindlichen Verse stammen vom Herausgeber Aleksandr Avenarius.

⁷ Jean de La Fontaine: *Oeuvres complètes*. Hrsg. von P.Clarac und J.Marnier. Paris 1965, S.75.

⁸ Jacob und Wilhelm Grimm: *Kinder- und Hausmärchen*. Hrsg. von H.Röhlke. Bd.2. Stgt. 1984, S.376-380.



№ 1.

— АДРЕСЪ РЕДАКЦІИ: —
 С.-Петербургъ, Малая Итальянская д. № 11, кв. № 4.

7-го Января
 1884 года.

Юность въ природѣ—весна,
 Въ жизни весна—это юность.
 Тамъ—ароматъ и цвѣты,
 Здѣсь—и надежды, и грезы.

А. В. А.



ЛИСИЦА и ЕЖЪ.

Разъ иду одинъ въ лѣсу
 И встрѣчаю тамъ лису.
 Тихо крадется она,
 Сразу видно—голодна.
 Гдѣ-жъ добыча? думалъ я,
 А лисица-то меня
 Не боится, не бѣжитъ
 И въ кустахъ себѣ стоитъ.
 Я шагнулъ еще,—и вотъ
 Ежъ на встрѣчу мнѣ ползеть.
 И сказалъ я:— Глупый ежъ!
 Ты зачѣмъ къ кустамъ ползешь?
 Тамъ лисица залегла,
 Голодна и страхъ, какъ зла!
 Ежъ расхвастался:— Меня
 Всѣ боятся, какъ огня.
 Жгусь я больно, какъ огонь.
 Что смѣешься? Тронь-ка, тронь!
 Я скажу себѣ: не трусъ,
 И въ клубочекъ весь свернусь,—

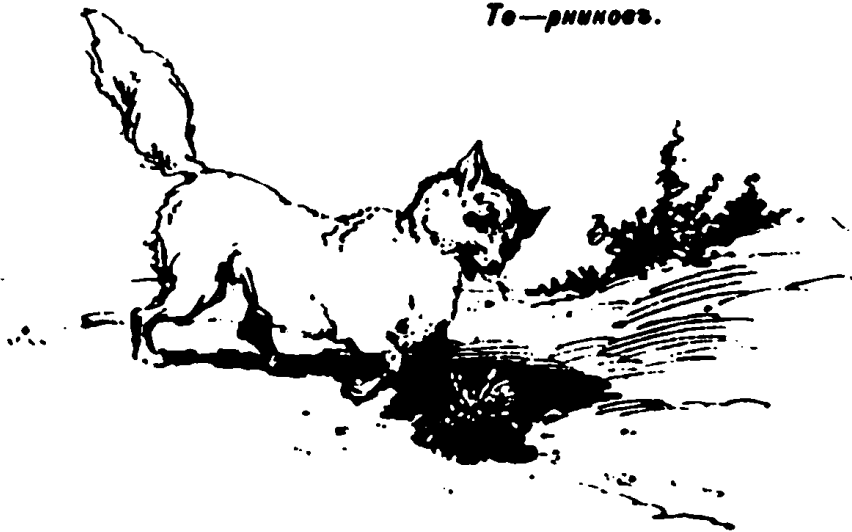
« В Е С Н А »

Тронь лисица,—вся въ крови
Будеть морда,—не лови,
Значить, милая, впередъ!
И, надувшись, ежъ ползеть
Дальше въ свой опасный путь!..
Захотѣлось мнѣ взглянуть,
Что-то станетъ съ ежомъ?..
Притаившись за кустомъ,
Я стою себѣ, гляжу
Вслѣдъ ползущему ежу.
Вдругъ ему на встрѣчу—прыгъ
Изъ куста лиса—и въ мигъ
Цапъ—царапъ его!.. но что-жъ?
Вмигъ въ клубокъ свернулся ежъ!
И со всѣхъ сторонъ торчатъ
Иглы острия. Назадъ
Тутъ лиса; на лапахъ кровь:
Укололась. Смотрить, вновь
Тронетъ лапою ежа,
Но игла больнѣй ножа!
То, разсерженная, ротъ
Широко раскрывъ, возьметъ
Въ зубы ежика: но тотъ
Невредимъ!—а у лисы
Заалѣли вдругъ усы!
То отскочить, то слегка
Подтолкнетъ его въ бока,
Словно хочетъ разбудить,—
Ежъ недвижимъ!.. Какъ тутъ быть?
Призадумалась кума,—
Дѣло требуетъ ума!
Да не даромъ, видно, братъ,
Про лисицу говорятъ,
Что ума-то ей не стать
У сосѣдей занимать!
Намъ и въ умъ-бы не пришло

 « В Е С Н А »

Одолѣть такое зло.
 А лисица — ничего,
 Все-жь добилась своего!
 Лапой толкъ клубочекъ въ бокъ! —
 Покатился нашъ клубокъ.
 Чтоже выйдетъ изъ того?
 Думаль я, а та его
 Катить дальше. Тутъ ручей
 Поперегъ дороги ей.
 И прямехонько къ ручью
 Лиска ношеньку свою
 Прикатила, — и туда
 Бухъ ежа!.. Ему волна
 Показалась холодна,
 И въ испугѣ ежъ свой щить,
 Развернулъ, да и лежитъ
 Кверху брюхомъ на пескѣ,
 Въ не глубокомъ ручейкѣ.
 Тутъ его лисица хватъ!
 Поспѣшила разорвать...
 Только, бѣдный, онъ и жилъ!
 А вѣдь какъ хвастливъ-то былъ!..

То — ринновъ.



Slg. Lieb F f 12
 7/63-7

ФЕДОРЪ СОЛОГУБЪ.

*с Милоу Валаскии
 Любови Уварови
 Гуревичъ*

СТИХИ.

отъ автора

КНИГА ПЕРВАЯ.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.

Типографія Морскаго Министерства, въ Главномъ Адмиралтействѣ.

1896.

Erste Buchpublikation Sologubs (Dez. 1895)
 Exemplar der Universitätsbibliothek Basel
 (Slg. Lieb F f 12)

FEDOR SOLOGUB: *NINOČKINA OŠIBKA*

(Das erste im Druck erschienene Prosawerk)

Herausgegeben und kommentiert von Bernhard Lauer

1

In der Frühphase der symbolistischen Bewegung in Rußland war der Name *Fedor Sologub* nur einer kleinen Schar von "Eingeweihten" und "Kennern" bekannt, und der eigentliche Durchbruch gelang dem Dichter bekanntlich erst nach 1905 mit seinem großen Roman *Melkij bes*. Dennoch trat er schon relativ früh auch mit Prosaarbeiten hervor, die zumindest im Symbolismus der 90er Jahre bei den meisten anderen Vertretern dieser literarischen Richtung eine eher unbedeutende Rolle spielten. Hier ragen vor allem seine für ihre Zeit ziemlich ungewöhnlichen Erzählungen *Teni*, *Červjak* und *K zvezdam*¹ sowie sein erster Roman *Tjaželye sny*² hervor, die nach ihrem ersten Erscheinen in der Zeitschrift *Severnyj vestnik* dann auch in selbständigen Buchpublikationen herauskamen³. Aber nur um den Roman flammte das Feuer der literarischen Kritik zeitweilig heftiger auf, wobei die negativen Bewertungen bei weitem überwogen⁴.

Vollkommen unbekannt ist dagegen das erste überhaupt im Druck erschienene Prosawerk Sologubs, die Erzählung *Ninočkina ošibka*, die weder bei der zeitgenössischen Kritik noch bei der modernen Forschung bis heute Beachtung gefunden hat. Das liegt zum einen an der schwierigen Quellenlage Sologubs, der zu Beginn seiner schriftstellerischen Tätigkeit noch unter den verschiedensten Namen und in den entlegensten Zeitungen und Zeitschriften seine Werke veröffentlichte; zum anderen handelte es sich gerade bei

¹ F.Sologub: *Teni*. Rasskaz. In: *Severnyj vestnik*, 1894, Nr.12, S.1-20; ders.: *Červjak*. Rasskaz. In: ebd., 1896, Nr.6, S.49-67; ders.: *K zvezdam*. Rasskaz. In: ebd., 1896, Nr.9, S.1-17.

² F.Sologub: *Tjaželye sny*. Roman. In: ebd., 1895, Nr.7, S.115-165; Nr.8, S.123-169; Nr.9, S.1-52; Nr.10, S.135-176; Nr.11, S.213-242; Nr.12, S.31-43.

³ F.Sologub: *Teni*. Rasskazy i stichi. SPb. 1896, S.5-102; ders.: *Tjaželye sny*. Roman. SPb. 1896.

⁴ Vgl. dazu M.G.Petrova: *Letopis' literaturnych sobytij 1892-1900 gg*. In: *Russkaja literatura konca XIX - načala XX v. Devjanosty gody*. Hrsg. von B.A.Bjalik u.a. Mo. 1968, S.261-478, hier S. 338 u. 340.

dieser Erzählung um ein Prosawerk, das sowohl hinsichtlich seiner Themenwahl als auch seiner Motivik und Komposition noch stark den Traditionen des 19. Jahrhunderts verpflichtet ist und sich vom Typus der Erzählung her nur bedingt in eine Reihe stellen läßt mit den "modernen" und "ungewöhnlichen" Erzählungen des Bandes *Tení*.

Die Erzählung *Ninočkina ošibka* erschien erst- und bis heute einmalig in den Spalten der St. Petersburgers populären Wochenschrift *Illjustrirovannyj mir* (1879-1896), in der sich originale und übersetzte belletristische Arbeiten, biographische, ethnographische und kulturhistorische Skizzen sowie populäre Artikel aus allen Wissensgebieten finden; seit 1890 erschien die Zeitschrift als Beilage zur Tageszeitung *Luč*, in der Fedor Sologub ebenfalls einige Gedichte publizieren konnte⁵. Die genannte Erzählung erschien am 28. August und 4. September 1894 in den Nummern 35 (S.7) und 36 (S.3-7). Interessanterweise ist jedoch das Werk weder mit dem Pseudonym *Fedor Sologub* noch mit dem wirklichen Namen des Dichters, *Teternikov*, den er noch bis in die 90er Jahre hinein verwendete, unterzeichnet, sondern mit dem völlig unbekanntem und meines Wissens auch nur hier auftretenden Pseudonym *Fedor Mochovikov*. Daß es sich wirklich um ein Werk Sologubs handelt, bezeugen sowohl die verschiedenen noch zu Lebzeiten des Dichters erschienenen Werkbibliographien als auch das russische Pseudonymen-Lexikon von Masanov⁶. Dennoch ist diese Prosaarbeit allen modernen Bearbeitern der Erzählungen Sologubs entgangen⁷.

⁵ Vgl. dazu N.M.Lisovskij: *Russkaja periodičeskaja pečat' 1703-1900 gg.* (Bibliografija i grafičeskie tablicy). Pg. 1915, S.90, Nr.1371; *Russkaja periodičeskaja pečat' (1702-1894)*. Spravočnik. Hrsg. von A.G. Dement'ev u.a. Mo. 1959, S.596.

⁶ Vgl. Anonymus [A.N. Čebotarevskaja]: *Bibliografija sočinenij Fedora Sologuba. Čast' pervaja* [mehr nicht erschienen]. *Chronologičeskie perečni napečatannogo s 28 janvarja 1884 goda do 1 ijulja 1909 goda*. SPb. 1909, S.21; A.G. Fomin: *Bibliografija novejšej russkoj literatury. F.Sologub (F.K.Teternikov)*. In: *Russkaja literatura XX veka*. Hrsg. von S.A.Vengerov. Bd.2. Mo. 1915, S.193-198, hier S.194, Nr.27; ferner bei I.F.Masanov: *Slovar' psevdonimov russkich pisatelej, učenyh i obščestvennych dejatelej*. 4 Bde. Mo 1956-1960, Bd.2, S.202 mit dem Vermerk "Mitgeteilt von D.M.Pines", und Bd.4, S.467.

⁷ Vgl. C.Hansson: *Fedor Sologub as a Short-Story Writer. Stylistic Analysis*. Stockholm 1975 (Acta Universitatis Stockholmiensis. Stockholm Studies in Russian Literature. 3); A.Leitner: *Die Erzählungen Fedor Sologubs*. München 1976, hier S.22 Anm.23 (Slav. Beiträge. 101).

Bei aufmerksamer Lektüre der Erzählung fällt sogleich noch ein merkwürdiger Umstand auf, nämlich die eigentümliche Affinität dieses *Fedor Mochovikov* zum Roman *Tjaželye sny*, in dem eine Person dieses Namens vorkommt und eine gewisse, wenn auch nebengeordnete Rolle spielt, und zwar der "selbstgefällige Direktor des Lehrerseminars [Nikolaj Alekseevič] Mochovikov, wie er mit unzugänglich-wichtigem Blick und mit der Mütze in der Hand durch die Klassen geht"⁸. Der Zusammenhang zwischen Erzählung und Roman geht jedoch noch weiter; nach sorgfältiger Analyse stellt sich heraus, daß die Erzählung *Ninočkina ošibka* selbst eine in den Roman verwobene Episode ist. Dabei sind jedoch alle Namen und Ortsbezeichnungen so verändert, daß man die Erzählung immer noch als ein eigenständiges Werk auffassen muß, zumal die funktionellen Bezüge von Erzählhaltung und Blickpunkt im Roman andere sind⁹.

Im folgenden soll deshalb versucht werden, zunächst die immanente Struktur der Erzählung darzulegen, um danach ihre Beziehung zum Roman konkret analysieren zu können.

⁸ F.Sologub, a.a.O. (wie Anm.2), Nr.9, S.15 (Kap.6,VII); weitere Stellen vgl. ebd., Nr.10, S.150 u. 159-161 (Kap.9, III u. X). Wegen der schweren Erreichbarkeit des *Severnyj vestnik* in den Bibliotheken gebe ich zusätzlich jeweils noch die Seitenzahlen der Ausgabe des Romans innerhalb der *Gesammelten Werke* des Dichters an: F.Sologub: *Sobranie sočinenij*. Bd.2: *Tjaželye sny*. Roman. Izdanie pjatoe. SPb.: Šipovnik o.J. [1910?], hier S.171-172; weitere Stellen entsprechend S.268 (Kap.24) u. S.284-286 (Kap.25). Dazu ist grundsätzlich anzumerken, daß die verschiedenen Ausgaben des Romans, insbesondere die im *Severnyj vestnik* sowie die Ausgabe von 1896 und die zuletztgenannte von 1910, textuell und in den Kapitelgliederungen z.T. erheblich voneinander abweichen, wofür neben zensurbedingten Gründen vor allem Eingriffe der Redaktion des *Severnyj vestnik* sowie später Änderungen des Dichters selbst ins Gewicht fallen; vgl. dazu auch die gewichtige Briefpublikation: F.Sologub: *Pis'ma k L.Ja.Gurevič i A.A.Volynskomu*. Hrsg. von I.G.Jampol'skij. In: *Ežegodnik rukopisnogo otdela Puškinskogo Doma na 1972 god*. Lg. 1974, S.112-130. Für das Verhältnis von Erzählung und Roman spielen diese Abweichungen jedoch kaum eine Rolle.

⁹ Auch im späteren Schaffen Sologubs muß an einen ähnlichen Zusammenhang erinnert werden, nämlich bezüglich der Erzählung *Šanja i Ženja*, die 1897 zuerst in der Zs. *Birževye vedomosti* (17., 19.-21., 24.u.26.-27.5.1897, Nr.133, 135-137, 140 u. 140-143, jeweils S.2) erschien, und des Romans *Slašče jada* (zuerst erschienen in der Zs. *Novaja žizn'*, Apr.-Nov.1912, Nr.4-11; in Buchform darauf innerhalb der *Gesammelten Werke* Sologubs: Bd.15 u. 16. SPb.1913. 301/289 S.). Die textuellen Zusammenhänge stellen sich hier jedoch wesentlich enger dar.

Die Erzählung *Ninočkina ošibka* besteht zunächst aus zwölf kompositionell relativ homogenen, kurzen Kapiteln, die das Thema von Liebe, Heirat, Geld und Besitz durch ein dichtes Netz von Intrigen, Lügen, Täuschungen und Leidenschaften aufbauen. Ort der Handlung ist die für Sologub und seine Prosa häufig so typische Kleinstadt der russischen Provinz, die ja den Hintergrund für viele seiner Erzählungen und Romane abgibt und auch für den *Melkij bes* charakteristisch ist.

Die kleinstädtische "sogenannte Gesellschaft" (I)¹⁰, die sich anlässlich des Namenstages der Tochter des Stadtoberhauptes und Titelheldin der Erzählung *Antonina Filippovna Životova* in dessen Haus versammelt hat, wird uns in diesem Werk durch wiederum für Sologub typische Personenkreise vorgestellt: durch das Stadtoberhaupt, den kleinadeligen verwitweten Kaufmann *Filipp Ivanovič Životov*, und seine noch unverheiratete junge Tochter (vom Erzähler durchgehend *Ninočka* genannt), den Lehrer *Iglin* und dessen Freund, den Stadtrichter *Balagurov*, sowie den Schauspieler und "Star" des städtischen Theaters (III) *Poltavskij* (alias *Funtikov*). Als unbedeutende Nebenfiguren erscheinen noch das Dienstmädchen im Hause *Životovs Ljubša* und dessen nach Moskau verheiratete Schwester *Nadežda Ivanovna Jachontova* sowie verschiedene nicht namentlich genannte Statisten.

Das Gerüst der Handlung besteht aus einer ziemlich einfach strukturierten Liebesintrige, in deren Verlauf sich auch die für wahr geglaubte Liebe als trügerisch erweist. Von daher wäre vielleicht der Titel der Erzählung zu interpretieren. Sowohl der gutsituierte Stadtrichter *Balagurov* als auch der lebensfrohe Schauspieler *Poltavskij* streben nach der Hand und der reichen Mitgift der Tochter des Stadtoberhauptes, der ja nebenbei auch noch ein Geschäft unterhält. Obwohl sich Nina wirklich zu *Poltavskij* hingezogen fühlt und *Balagurov* verabscheut, wird der An-

¹⁰ Hier und im folgenden zitiere ich die Erzählung nach dem in diesem Bande abgedruckten Text mit Angabe des jeweiligen Kapitels (röm.Zahl). Für die Bezeichnung der Kapitel des Romans verwende ich dann arabische Zahlen, wobei jedoch die verschiedenen Zählungen im *Severnyj vestnik* und in den *Gesammelten Werken* zu berücksichtigen sind.

trag des Schauspielers von ihrem Vater barsch abgewiesen, so daß dieser, ohne die ersehnte Braut davon in Kenntnis gesetzt zu haben, eine Schwangerschaft erfindet, um dennoch in den Besitz Ninas und deren Mitgift zu gelangen. Die Geschichte endet damit, daß sich dank der Schwester Životovs, die im richtigen Moment erscheint, die Lüge Poltavskijs auflöst, und Nina sich schließlich doch in die Ehe mit Balagurov fügt.

Die Handlung selbst spielt ausschließlich in Životovs Haus und Garten und erscheint als eine äußerst einfache und kurze temporale Folge von wenigen Tagen, die nur selten von informationellen Rückblenden durchbrochen wird. Das expositionelle erste Kapitel beschreibt bereits in seinem zweiten Satz die alles motivierende Ausgangsposition und stellt auch alle wichtigen Personen mehr oder weniger vor. Zusammen mit den folgenden fünf Kapiteln (I-VI) wird dann sukzessive die Handlung an einem Sommerabend, Ninas Namenstag, entwickelt, und zwar mit der Enthüllung des wahren Namens des Schauspielers (II) und der Darlegung gewisser Hintergrundinformationen (III) sowie seinem Heiratsantrag an Nina (IV) und der nachfolgenden Auseinandersetzung mit dem Nebenbuhler Balagurov (V, VI). Alles das wird an einem Tag und an einem Ort geschildert. Die beiden nächsten Kapitel, die die Handlung an dem darauffolgenden Tage vorantreiben, bringen zunächst den offiziellen Antrag Poltavskijs bei Životov und dessen Ablehnung (VII) sowie Ninas Verzweiflung und ihre Bitten bei ihrem Vater (VIII). Hierauf trifft Balagurov in Životovs Garten mit der Tochter des Hauses zusammen. Er trägt gewaltsam seinen Antrag vor, den Nina verärgert und angewidert ausschlägt, worauf am Abend nach der ebenfalls erfolgten offiziellen Vorstellung des Stadtrichters bei Životov dieser erneut Vorwürfe an seine Tochter richtet (IX). Im zehnten Kapitel wird die Handlung schließlich dadurch auf die Spitze getrieben, daß Poltavskij-Funtikov unter sehr zweifelhaftem Vorgehen erneut bei Životov vorstellig wird, um doch noch sein Ziel zu erreichen. Trotzdem erhält er wiederum eine Abfuhr, deren Folgen Nina dann ertragen muß (X). Das vorletzte Kapitel, immer noch in der oben bezeichneten lokalen und temporalen Einheit spielend, löst dann die (Not-)Lüge des Schauspielers unter Mithilfe der im rechten Augen-

blick angereisten Tante auf (XI). Das letzte Kapitel bringt jedoch einen sehr zweifelhaften Ausblick in die Zukunft mit der fast ironisch geschilderten Mitteilung der noch im selben Herbst erfolgten Heirat zwischen Nina und Balagurov.

Sprachlich gesehen bietet die Erzählung ganz im Sinne Gogol's zunächst sprechende Namen für die handelnden Personen, die entweder ihre äußere Erscheinung oder auch bestimmte Charakterzüge unterstreichen: *Životov* (von *život* - "der Bauch"), *Iglin* (von *igla* - "die Nadel"), *Balagurov* (von *balagur* - "der Witzbold") oder *Funtikov* (von *funt* - "das Pfund")¹¹. Hinzu kommt die häufig wechselnde und mitunter an Verfahren des skaz erinnernde sprachliche Haltung des auktorialen Erzählers, der den einzelnen Personen sowohl in der Beschreibung als auch in der direkten Rede ganz bestimmte stilistische Verfahren zuweist. So wird etwa das Äußere Ninočkas auffallend häufig gerade mit diminutiven Wörtern beschrieben: *veselen'kie glazki; malen'kie ručki; gubki; malen'kie nožki; nosok; malen'kie kulački* usw.; dasselbe gilt auch für die Beschreibung ihrer Gefühlswelt (*ser-dečko*) und für ihre eigenen Äußerungen wie z.B. das immerwährende *Papen'ka*. Ninas Vater *Životov* und der Richter *Balagurov* erscheinen sprachlich zunächst durch Elemente der niederen Umgangssprache markiert, welche häufig angereichert wird mit bestimmten Redensarten und teils direkt vulgären Ausdrücken. So redet *Balagurov* seinen Nebenbuhler *Poltavskij*, aber auch seinen Freund *Iglin* immerzu mit dem umgangssprachlichen *brat* an; und seinem Munde entfließen darüberhinaus auch Wendungen und Sätze wie *išču vizavi; što tut ljasy točit'; nadoel chuže gor'koj red'ki; gni derevo po sebe* oder *Po čužoj doroge chodiš', čužuju travku topčeš'*. Ähnliches findet sich bisweilen auch in der Rede

¹¹ Möglicherweise wird mit der Namensform *Poltavskij/Funtikov* auf antisemitische Vorurteile in der russischen Gesellschaft angespielt, da sich sehr häufig russische Juden mit ihren für das Russische ziemlich ungewöhnlichen Namensformen nach der Stadt oder dem Gouvernement ihrer Herkunft benannten. Dies zeigt sich übrigens auch bei den jüdischen Vertretern der russischen Literatur der Jahrhundertwende; vgl. z.B. den Kritiker A.L. Flekser/Volynskij oder den Schriftsteller N.M.Vilenkin/Minskij.

Der Name *Poltavskij* scheint in Rußland nicht selten gewesen zu sein. In den 90er Jahren hat es kurioserweise sogar einen Kritiker dieses Namens gegeben, der u.a. auch Werke Sologubs besprach; vgl. M.Poltavskij [Pseud. ?]: *Literaturnye zametki. Teni F.Sologuba*. In: *Birževye vedomosti*, 12 (24). 1. 1895, Nr.12, S.2.

Životovs, wenn auch hier nur fluchend: *Lžeš', negodjaj, šuller, al'fons*¹². Der Schauspieler Poltavskij zeigt dagegen eine häufig wechselnde und an die jeweilige Situation angepaßte Redeweise, die in den Gesprächen mit Nina eine pathetisch übersteigerte, fast theatralische Form annimmt und dabei oft einzelne Floskeln wiederholt, z.B. *Prikažite žit' ili umeret'* oder *Mne odin konec v cvete moich let*, während er der derb-vulgären Rede Balagurovs eine geziert hochsprachliche, fast feierliche Ausdrucksweise entgegensetzt, die sich in den ironisierenden Floskeln der Höflichkeit und des komplizierten Satzbaus selbst übersteigert und ihr Gegenüber damit häufig bloßstellt, z.B. *Spravedlivoje nabljudenie izvolili sdelat', sin'or*. Ähnliches zeigt sich auch in seinen Gesprächen mit Životov. Während der Schauspieler in jeder Redesituation die passenden Ausdrücke zu finden scheint, bleiben Balagurov und Životov hier eigentlich sehr farblos. Interessant ist schließlich auch der eigentümliche Wechsel in der Benennung des Schauspielers zwischen *Poltavskij* und *Funtikov* durch den Erzähler. Der Lehrer Iglin und die restlichen Personen werden sprachlich relativ neutral charakterisiert.

3

Vergleicht man den Text von *Ninočkina ošibka* mit den *Tjaželye sny*, so erweist sich die Erzählung zunächst als eine wenn auch nicht marginale, so doch relativ nebengeordnete episodische Handlung, die in diesem überaus personen- und handlungsreichen Roman für die Haupthandlung nur in geringem Maße motivierende Funktionen übernimmt und daher eher als eine Art Abschweifung zu verstehen ist. Obwohl Erzählung und Romanepisode textuell weitgehend identisch sind, zeigen beide doch verschiedene geartete Bezüge. Dies zeigt sich vor allem darin, daß sich die Episode

¹² Dieses Wort, das in den meisten russischen Wörterbüchern gar nicht verzeichnet ist, trägt die Bedeutung: "ein Mensch, der auf Kosten seiner Geliebten lebt" (So A.Flegon: *Za predelami russkich slovaroj*. London 1973, S.20) Ähnlich definiert auch das neue sowjetische Akademiewörterbuch mit den Vermerken "umgangssprachlich" und "veraltet"; vgl. *Slovar' russkogo jazyka v 4-ch tomach*. Bd.2. Mo. ²1981, S.34.

praktisch über den ganzen Roman verteilt, immer wieder abgebrochen und neu aufgenommen wird und so Bestandteil von mindestens neun Kapiteln ist¹³; überdies werden bisweilen einzelne Passagen der Erzählung im Roman übergangen, dafür jedoch ganz neue Dialogteile und kleinere Handlungszüge ergänzend eingefügt. Für einen konkreten Vergleich scheint daher zuerst die Darlegung der wichtigsten Handlungsstränge des Romans angebracht¹⁴.

Ähnlich wie in der Erzählung wird auch im Roman ein Milieu in seiner ganzen Breite geschildert, das jedoch - viel klarer als in der Erzählung - nur als Hintergrund dient für die symbolistische Fragestellung nach dem Sinn und der "Wahrheit" des Lebens. Insgesamt scheinen mir dabei vier Motivierungs- und Handlungsstränge, die sich gegenseitig überlappen, wesentlich:

1. Der Hauptheld des Romans, ein Lehrer des städtischen Gymnasiums, *Vasilij Markovič Login*, um den auch die auktoriale Erzählperspektive zentriert ist, sucht sich aus der kleinbürgerlichen Banalität, Lüge und Verkommenheit einer Provinzstadt zu befreien und die "Wahrheit" seines Lebens zu fassen, indem er dieser Realität verschiedene Projekte (etwa die Gründung einer "Vereinigung zur gegenseitigen Hilfe") und auch Taten (wie die Aufnahme eines aus dem städtischen Armenhaus entlaufenen Jungen in seinem Hause) entgegenzustellen sucht, sich in seiner Hilflosigkeit aber schließlich in den grausamen Mord an dem Kurator der städtischen Schulen und Hauptexponenten der "sogenannten Gesellschaft" *Aleksej Stepanovič Motovilov* getrieben sieht. Korrespondierend dazu verläuft seine durch eigene Unentschlossenheit und mangelndes Selbstvertrauen gekennzeichnete Beziehung zu der Tochter eines wohlhabenden Gutsbesitzers *Anna (Njuta) Maksimovna Ermolina*, mit der er nach seiner Tat zum Schluß ein "neues Leben" zu beginnen wähnt¹⁵.

2. Eines der entscheidenden treibenden Momente der Romanhandlung ist der Fall des Lehrers *Molin*, der sich wegen unsittlicher

¹³ Bezogen auf die Einteilung in den *Gesammelten Werken*; vgl. Anm.8.

¹⁴ Ich bin mir dabei der notwendigen Verkürzung der Darstellung bewußt; für einen Vergleich von Erzählung und Roman scheint mir ein solches Verfahren jedoch ausreichend.

¹⁵ Vgl. F.Sologub, a.a.O. (wie Anm.2), Nr.12, S.43 (Kap.14, IX); (wie Anm.8) S.413 u. 414 (Kap.37).

Vergehen an einer Dienstmagd zu verantworten hat, durch die Intrigen Motovilovs und seiner Helfer jedoch aus der Haft entlassen wird, von der "Gesellschaft" für unschuldig erklärt und schließlich vom Gericht freigesprochen wird. Vor allem über diesen Handlungsstrang kommt es zu einer immer schärfer werdenden Polarisierung zwischen Login und Motovilov.

3. Eine wichtige Rolle spielen auch die verschiedenen Liebesintrigen des "stämmigen, wohlgenährten"¹⁶ *Anatolij Petrovič Andozerskij*, der als Mitglied des Kreisgerichts eine gewichtige Rolle in der kleinstädtischen Gesellschaft spielt und überdies noch ein ehemaliger Schul- und Studienkollege des Haupthelden Login ist. Auf der Suche nach einer geeigneten Frau mit einer Mitgift beginnt er zunächst bei der wohlhabenden Anna Ermolina und darauf bei der ebenfalls nicht armen Klavdija Kul'čickaja, wobei er bei beiden eine kräftige Abfuhr erleidet und sich schließlich noch auf die Tochter Motovilovs *Anna (Neta) Alekseevna* stürzt, die jedoch bereits in den Schauspieler *Požarskij* (alias *Frolov*) verliebt ist und diesem nach den bekannten Ereignissen unserer Erzählung am Ende des Romans doch den Vorzug gibt.

4. Ein vierter großer Handlungsstrang wird um die unglückliche Gutsbesitzerstochter *Klavdija Aleksandrovna Kul'čickaja* entwickelt, die ebenfalls der kleinstädtischen Enge zu entkommen sucht. Da sie jedoch von Login verschmäht wird und sich nicht in eine Verbindung mit *Andozerskij* fügen kann, löst sie ihren Konflikt allerdings auf sehr zweifelhafte Weise, indem sie sich dem Geliebten ihrer Mutter (*Paltusov*) hingibt und schließlich im Wahnsinn endet.

Außer diesen vier Hauptsträngen gibt es im Roman noch eine große Zahl weiterer Handlungselemente und Episoden, die ein sehr buntes Bild der dargestellten Kleinstadt vermitteln und eine fast verwirrende Anzahl zusätzlicher Personen einführen. Für die Betrachtung des Verhältnisses von Roman und Erzählung kann dies jedoch vernachlässigt werden.

In den geschilderten Personen und Zusammenhängen wird man unschwer die in den Roman eingelagerte Erzählung erkennen, in

¹⁶ Ebd. (wie Anm.2), Nr.7, S.138 (Kap.2, II); (wie Anm.8) S.46 (Kap.4).

der Gestalt des Haupthelden *Login* den Lehrer *Iglin*, in der Gestalt *Motovilovs* und seiner Tochter *Neta* das Stadtoberhaupt *Životov* und dessen Tochter *Nina*, in der Gestalt *Andozerskijs* den städtischen Richter *Balagurov* und in der Gestalt des Schauspielers *Požarskij/Frolov* den Helden der Erzählung *Poltavskij/Funtikov*. Bis auf den Kurator der städtischen Schulen *Motovilov* sind also im Roman die inhaltlichen Bezüge der handelnden Personen im wesentlichen gleich geblieben¹⁷. Die örtlichen und zeitlichen Bezüge stellen sich jedoch verschieden dar, denn die Kapitel I-VI der Erzählung spielen sich im Roman in den Kapiteln 14 und 15 ab, in denen die für den Verlauf der Handlung entscheidenden Ereignisse bei einer Abendgesellschaft der *Kul'čiskijs* geschildert werden, an der alle wichtigen Personen der Kleinstadtgesellschaft beteiligt sind¹⁸. Im Verhältnis zur Erzählung neu sind danach im Kapitel 22 die Passagen über *Požarskij*, *Neta* und *Login* bei der Schilderung einer im Walde stattfindenden *Maevka*¹⁹ sowie in den Kapiteln 24 und 25 die Geschichte mit dem Zettel, den *Login* im Auftrage *Požarskijs* an *Neta* weiterleitet. Letzterer ist nämlich zu dem auch im Roman geschilderten Namenstag der Tochter *Motovilovs* gar nicht eingeladen²⁰. Die verbleibenden Handlungselemente der Erzählung (Kap.VII-XII) werden dann schließlich über verschiedene, weiter auseinanderliegende Kapitel des Romans (27, 34 und 37) verteilt, wobei noch eine weitere neue Handlung eingefügt wird, nämlich das Gespräch zwischen *Login* und *Požarskij* beim Triumphzug anlässlich der Haftentlassung *Molins*²¹. Schließlich endet die Episode im Roman mit einem ganz anderen

¹⁷ Die Person des Stadtoberhauptes existiert natürlich auch im Roman, und zwar in der Gestalt des nicht sehr klugen und häufig dem Alkohol ergebene *Jurij Aleksandrovič Baglaev*. Sie erscheint jedoch hier für den Gang der Haupthandlung weniger bedeutsam.

¹⁸ F.Sologub, a.a.O. (wie Anm.2) Nr.9, S.9-15 (Kap.6, III-VII); (wie Anm.8) S.163-165 (Kap.14) und S.166-171 (Kap.15).

¹⁹ Ebd. (wie Anm.2) Nr.10, S.139 u. 143 (Kap.8, III); (wie Anm.8) S.241 und 248-249 (Kap.22) sowie S.257-258 (Kap.23). Die Darstellung im *Severnyj vestnik* ist allerdings kürzer.

²⁰ Ebd. (wie Anm.2) Nr.10, S.148-149 (Kap.9, II) u. S.158 (Kap.9, VIII); (wie Anm.8) S.267-268 (Kap.24) und S.282-283 (Kap.25).

²¹ Ebd. (wie Anm.2) Nr.10, S.171-172 (Kap.10, V), Nr.11, S.232-235 (Kap.12, I-IV) u. Nr.12, S.43 (Kap.14, IX); (wie Anm.8) S.308-309 (Kap.27), S.377-382 (Kap.34) und S.413 (Kap.37).

Schluß als in der Erzählung²².

Für die Deutung von Roman und Erzählung ganz wesentlich erscheinen mir in diesem Zusammenhang die Äußerungen des Dichters, die dieser selbst anlässlich der Eingriffe der zaristischen Zensur und der Redaktion des *Severnyj vestnik* in den Text und die Struktur des Romans über sein erstes großes Prosawerk machte. Sie sollen am Ende meiner Betrachtungen über "Ninas Fehler" stehen:

Als moderner Mensch eher für weltferne (knižnyj) und abstrakte Interessen lebend, der alten Gesetze des Lebens verlustig gegangen, müde, seelisch überreizt und sehr mit Fehlern behaftet, sucht Login nach der Wahrheit (istina) und erahnt sie, sucht [ganz] bewußt, wie er [es] auch zu Njuta sagt. Sein ganzes Leben ist auch ein unaufhörliches Suchen nach der Wahrheit, aber auf allen Lebenswegen sucht er sie vergebens, weil sich die Wahrheit nicht mit Fleiß erkaufen läßt, sondern [vielmehr] umsonst und plötzlich gegeben wird, wie Mädchenliebe. Das - unbewußte und ungehemmte - Suchen nach Wahrheit vollzieht sich in allen Menschen, und wo ein solches Suchen nicht existiert, da herrscht leblose und selbstgefällige Heuchelei (Motovilov). Selbst die banalen Menschen [pošljaki] (Andozerskij) suchen nach ihr. Sie suchen [aber] nicht eine abstrakte Wahrheit, sondern eine lebendige, ebenso im Menschen verkörperte wie auch symbolisierte Wahrheit, in geliebten, manchmal gehaßten Menschen; sie suchen die Wahrheit, wie sie eine Braut lieben. Das Verhältnis zur Wahrheit bestimmt sich für jeden Menschen durch die Fähigkeit seiner Liebe. Für die vollkommen gewöhnlichen Menschen (Ando[zerskij], Požarskij) erscheint sie nur in einem kleinen Teilbereich, begleitet von mittelmäßigen guten Gefühlen, in lieblichen und festgesetzten Formen (Neta), in legitimierten Riten (Ehe), erscheint unvollkommen und zaghaft (Scham, Anstand, Verborgtheit). Für die "mittlere Sorte Mensch" (Paltusov), der in banaler Weise das Banale verachtet, erscheint sie als ein stürmischer, aber wenig gehaltvoller Protest (Klavdija), begleitet von unnötigen Qualen und übertrieben-effektvollen Posen und mit einer sehr großen, aber dennoch nicht echten Kühnheit, überdies einer solchen Kühnheit, die lediglich als Antwort auf fremde brutale Gewalt erscheint. Nur für Menschen wahrer Stärke ist das vollständige Begreifen der Wahrheit faßbar (Njuta), ein unmittelbares, naives, von allen Konventionen entblößtes, keine Qualen und Zweifel nach sich ziehendes, vollständige Ruhe spendendes Begreifen. Sie streben nicht nach sinnlicher Beherrschung der Wahrheit und Freiheit (Login verschmäht Klavdija), denn jegliche Verzückung ist trügerisch und benebelnd [...] und erregt in den Menschen Verbitterung und Eifersucht [...]; die reine Betrachtung der Wahrheit ist jedoch unveräußerlich und sie wird, einmal im Augenblick plötzlicher Extase erlangt, zum Eigen-

²² Vgl.ebd. (wie Anm.2) Nr.12, S.43 (Kap.14, IX); (wie Anm.8) S.413 (Kap.37):

"Neta hatte sich schon fest entschlossen, Andozerskij zu heiraten, überlegte es sich aber plötzlich anders; unerwartet sowohl für alle als auch für Požarskij und ebenso für sie selbst heiratete sie dennoch den einnehmenden Schauspieler. Sie entdeckte in sich szenische Talente und hat die Absicht, in unserem Stadttheater in der Rolle der Ophelia aufzutreten."

tum der Seele, selbst wenn sie auch den Lauf des Lebens nicht verändert (Mord und Rebellion)²³.

4

Im folgenden wird der Text der Erzählung nach einer Originalvorlage wiedergegeben. Alle offensichtlichen Druckfehler wurden dabei berichtigt, z.B. *galstuček* für *gastuček* oder *žizni* für irrtümlich *mizni*. Die alte Orthographie wurde durchgehend modernisiert. Die Zeichensetzung des Textes wurde jedoch genau beibehalten, obwohl der Zeitungsdruck offensichtlich hier besonders unzuverlässig ist. Da die verschiedenen Illustrationen, von denen der Text im *Illustrirovannyj mir* durchsetzt ist, nichts mit der Erzählung zu tun haben, wurden sie unberücksichtigt gelassen.

²³ F.Sologub: Brief an L.Ja.Gurevič. SPb. 15.11.1895. In: Ders., *Pi'sma k L.Ja.Gurevič i A.L.Volynskomu*. Hrsg. von I.G.Jampol'skij. In: *Ežegodnik rukopisnogo otdela Puškinskogo Doma na 1972 god*. Lg. 1974, S. 112-130, hier S. 119-120.

Федор Сологуб
НИНОЧКИНА ОШИБКА
Рассказ

I

Был летний вечер или, вернее, летняя ночь. У городского головы нашего маленького города справлялись именины дочери, девицы, приданое которой привлекало много желающих попасть в женихи. Наш городской голова ладил со всем городом, и потому к нему собрались в этот вечер все те, из кого состоит наше, так называемое общество. Молодежь танцевала под звуки рояля, а пожилые и солидные люди играли в карты в хозяйском кабинете.

Не мешает заметить, что городской голова у нас был не из купцов, как почти все головы небольших русских городов. Он был из местных дворян, имел в городе двух-этажный дом, тот самый, где теперь шел "пир на весь мир", и служил прежде председателем мирового съезда, а теперь уже на второй срок был выбран головою. При этом он вел еще и торговлю, и нижний этаж его дома занят был магазином, где можно было найти и дамские наряды, и чай да сахар, и керосин да свечи. Года три назад он овдовел.

В дверях одной из гостинных, где было не так светло, как в других комнатах, и куда мало кто заглядывал, столкнулись два приятеля: учитель Иглин, сухощавый блондин с близорукими серыми глазами и городской судья Балагуров, плечистый и полный брюнет с яркими губами и самоуверенными движениями, - оба лет тридцати двух.

- Ты куда так стремишься? - спросил Иглин ленивым голосом.

- Иду визави, - озабоченно отвечал Балагуров. Ты танцуешь?

- Нет, где мне! - с усмешкой промолвил Иглин.

- Ну, что ж ты, - удивился Балагуров. Так брат нельзя, таким кисляем быть не годится... А я тут около Ниночки занялся.

Хозяйская дочь, именинница, звалась Антониной Филипповной.

- Надеюсь, с успехом? - все с тою же усмешкой спросил Иглин.

- А вот надо актерика этого хорошенько проучить, Полтавского, ухаживать вздумал, пьяница этакий.

- Уж и пьяница!

- Да что тут, - все здешние актеры те же золоторотцы, босяки.

Перестанут в одном городе сборы делать, в другой поплетутся по образу пешего хождения, на своих подошвах, вздев сапоги на палочку... Ну, однако, надо бежать.

- Давно пора, - сказал ему вслед Иглин.

II

Иглин отыскал молодую именинницу. Молодые люди нашего города отличаются почти все застенчивым нравом и в первую половину вечера предпочитают в антрактах между танцами наведываться в столовую, где в изрядном количестве приготовлены всякие утешительные напитки.

Поэтому, случилось так, что Иглин нашел Ниночку в разговоре и, кажется, скучном для нее, с одной из ее подруг. Стул возле Ниночки был свободен. Иглин опустился на этот стул, нагнулся к уху Ниночки и спросил ее тихо и быстро:

- Кто лучше: Полтавский или Балагуров?

- Как?

Ниночка вскинула на него удивленные глаза и постаралась придать им строгое выражение. Иглин улыбнулся в ответ на ее недоумевающий взгляд и продолжал, настойчиво глядя прямо ей в глаза.

- Для вас то кто лучше кажется?

- Послушайте, так нельзя спрашивать, - отвечала Ниночка с легонькой растяжкой, стараясь выдержать строгий тон.

И она повернулась было к своей подруге, с которой только что разговаривала, но той уже не было на месте.

- Полноте, отчего нельзя? - убедительно сказал Иглин.

- Отчего?

Ниночка затруднилась ответом: очень уж самоуверенно спрашивал Иглин.

- Да, отчего? - повторил он свой вопрос.

- Ну вот, - сказала Ниночка, - да, только вы способны так спрашивать.

- Но, однако, кто же лучше? - настаивал Иглин.

Ниночка засмеялась.

- Балагуров - наш друг, - сказала она наставительным тоном, покалачивая легким веером по ладони своей маленькой ручки, затянутой в перчатку.

- О, я не передам ему того, что вы мне скажете.

- Да, в самом деле? - спросила Ниночка, лукаво улыбаясь. Вы меня утешили. А я боялась, право боялась.

- Боялись Балагурова? Вот уж...

Иглин остановился.

- Что "вот уже?" - спросила Ниночка.

- Нет, это я так... Ну-с, и так, кто же лучше.

И он наклонился к девушке с тем доверчивым видом, который часто заставлял людей быть с ним более откровенными, чем они сами желали.

- Знаете, - нерешительно сказала Ниночка, - ваш друг Балагуров - чванен и скучен не по возрасту.

- А не правда-ли, - с живостью подхватил Иглин, - как мил и остроумен Полтавский?

Ниночка вспыхнула, смешалась и приговорила смущенно:

- Ах, да, это правда.

- А вы знаете его фамилию? - спросил Иглин, опять принимая насмешливый вид.

- Вот странный вопрос! - с неудовольствием отвечала Ниночка, - вы всегда шутите, но не всегда удачно.

- Полтавский только на сцене, - медленно говорил Иглин, словно наслаждаясь неудовольствием Ниночки, - а настоящая его фамилия, так вы ее не знаете?

- Нет, - сухо сказала Ниночка, но голубые ее глазки зажглись любопытством.

- Да, так его настоящая фамилия Фунтиков.

- Вот как, - с удивлением сказала Ниночка, и ее хорошенькие брови легонько приподнялись.

- Да, да, Фунтиков, - продолжал безжалостный Иглин, - буйский мещанин. Знаете, в Костромской губернии есть такой городишко Буй, - славное имячко, не правда-ли?

- Однако, что же из этого? - краснея и досадуя спросила Ниночка.

- Так, к слову пришлось, - равнодушно сказал Иглин и опустил свои глаза.

Лукавая усмешечка скользила на его тонких губах, под светлыми усами. Ниночка посмотрела на него с досадой и теперь все в нем ей не нравилось, даже эти усы, которые так скверно шевелились.

"Этакий противный!" подумала Ниночка.

Она была еще очень молоденькая и наивная девочка, не умела еще скрывать своих чувств, и не один Иглин заметил, что ее веселенькие глазки особенно ласково посматривали на Полтавского.

III

Полтавский был звездой нашего маленького театра. Некоторые из дам, восторгавшиеся его талантом, пророчили ему блестящую будущность, хоть и прибавляли при этом:

- Но, моя милая, вы знаете, что нынче даже и на этом поприще нужен не столько талант, сколько счастье и протекция, особенно протекция.

У Полтавцева не было протекции, не было большого счастья, а, может быть, не было и большого таланта. Как бы то не было, его у нас любили, и он делал хорошие сборы. Он нес на своих плечах, - сильный был молодой человек! - почти весь репертуар, играя и городничего в "Ревизоре", и "Гамлета", и все, что придется, пел куплеты в водевилях и оперетках, читал стихи и сцены из еврейского быта в дивертисементах и изображал красавцев или злодеев в живых картинах.

Вне сцены он был красивый и разбитной малый, что называется на все руки мастер и душа компании: мог выпить сколько угодно, а пьян не бывал, и в такие моменты артистически играл в стуколку с опьяневшими молодыми купчиками, которые приходили в азарт и бешено проигрывали.

Впрочем, деньги не держались по-долгу в карманах Полтавского, он живо находил для них более или менее веселое употребление.

- Не мы для денег, - говаривал он, - а деньги для нас, стало быть, нечего сквалъжничать.

IV

Полтавский танцевал с Ниночкой кадрили и бросал ей, в удобные минуты, умоляющие фразы.

Ниночка разругалась и опустила глазки.

- Антонина Филипповна, прикажите жить или умереть! - патетически прошептал Полтавский.

- Лучше живите, - нежно сказала Ниночка.

- Без вас мне не жить, - решительно сказал пылкий Фунтиков, - ежели вы отвергнете страсть моего сердца, то мне один конец в цвете моих лет: камень на шею и бултых в воду.

- Зачем вы так говорите, - с нежным упреком сказала Ниночка, - ведь вы знаете...

И она замолчала, не кончив: пришла очередь делать фигуру.

- Папенька хочет, чтоб я вышла за Балагурова, - сказала Ниночка, когда они вернулись на место.

- Ах, Антонина Филипповна, погибать мне видно!

- Так ведь это папенька, а я не хочу. Он еще не сделал предложения.

- Антонина Филипповна, дозвоьте мне переговорить с папенькой вашим!

- О чем? - спросила Ниночка, и лукаво усмехнулась, а сама вся пуще прежнего зарделась.

- О счастья всей моей судьбы, о том, чтоб мне отдали вашу божественную ручку вместе с вашим золотым сердечком.

- А если папенька откажет вам? - озабоченно спросила Ниночка.

Фунтиков (он же Полтавский) сделал отчаянное лицо и сказал замогильным голосом:

- Вы, Антонина Филипповна, по приказанию папеньки выйдете за Балагурова, а мне, известно, один конец: камень на шею...

- Ах, нет, нет! - испуганно перебила Ниночка, - я ни за кого не выйду... кроме вас, - совсем тихонько прибавила она.

Фунтиков опять расцвел.

- А в таком случае я добьюсь вашей руки, хоть бы сто кощеев бессмертных стерегли вас.

"Я опущусь на дно морское,
Я полечу за облака!"

- Послушайте, ваша настоящая фамилия ведь не Полтавский? - робко спросила Ниночка.

Фунтиков слетел с облаков на землю.

- Нет, - сконфуженно сказал он.

- А как же? - спросила Ниночка, ласково улыбаясь ему.

- Фунтиков, - пролепетал он, как напроказничавший школьник.

- Ну, это еще не большая беда, - снисходительно заметила Ниночка. Я буду госпожа Фунтикова!

И она закусилась свои румяные губки, но через минуту не выдержала и засмеялась.

- Забавно, - сказала она, - госпожа Балагурова лучше.
Фунтиков взъерошил волосы и сделал отчаянное лицо.
- Что-ж, - уныло сказал он, - мне один конец...
- Нет, уж, пожалуйста, - опять перебила Ниночка, - нельзя-ли без камня. Пусть уж я лучше буду Фунтиковой.
- Полтавский опять пришел в восторг.
- Позвольте вам сказать, - пылко заговорил он, - что я хоть и Фунтиков, а только-что любовь моя к вам на очень много пудов тянет. А тоже и Балагурова фамилия на скоморошью стать смахивает.
Ниночка засмеялась.

V

Кадриль кончилась, но Ниночка и актер продолжали оживленно разговаривать.

Иглин подошел к Балагурову и сказал ему с своею ленивой усмешкой:

- Мне кажется, что наша юная именинница находит Полтавского пленительным.

- Ну, это, брат, дудки, - самоуверенно ответил Балагуров.

- Однако посмотри, как они оживленно беседуют, - продолжал Иглин, слегка поводя в ту сторону, где сидела влюбленная парочка, своим тяжелым пенснэ в золотой оправе.

- А вот я его сейчас слугну, - злобно проворчал Балагуров.

Он подошел к Полтавскому, бесцеремонно хлопнул его по плечу и сказал:

- Ну, что тут лясы точить, пойдём брат, лучше выпьем.

Полтавский принял вид из "Ревизора" и сказал беззаботно, как Хлестаков:

- Пойдем, душа моя, выпьем.

- Уж вы извините, Антонина Филипповна, - обратился Балагуров к молодой имениннице со своею обычной самоуверенно покровительственной манерой: - я вижу, что он вам надоел хуже горькой редьки.

Полтавский галантно раскланялся с Ниночкой и пошел за Балагуровым.

Ниночка задумчиво посмотрела им в след. Полтавский красивее "думала она", но какая у него фамилия! Балагурова - это гораздо приличнее, но за то он сам противный. Как он смеет так самоуверенно обращаться.

VI

В столовой Балагуров и актер молча выпили по рюмке рябиновой и молча закусили.

- Повторим, что-ли, - угрюмо сказал Балагуров, злобно поглядывая на розоватый галстучек актера, повязанный небрежно и сидевший немного в бок.

- Повторим, душа моя, куда ни шла, - беспечно откликнулся Полтавский, потянулся за бутылкой и запел довольно приятным тенорком:

"Мы живем среди полей
И лесов дремучих,
Но счастливей и вольней
Всех вельмож могучих!"

- Что, брат, не собрался-ли жениться, - спросил его Балагуров.

- Справедливое наблюдение изволили сделать, синьор; публика мало поощряет сценические таланты, и для избежания карманной чухотки женитьба - отличное средство.

- Гм! а где невеста?

- Невесту найдем, почтеннейший синьор: этим добром Бог всякого накажет.

- Что-ж, присмотрели купеческую дочку? - допрашивал Балагуров, все больше и больше свирепея.

- Зачем-же непременно купеческую? - ответил вопросом Полтавский с беззаботным и даже легкомысленным видом.

- Ну, мещанскую, что-ли?

- Зачем-же мещанскую? При наших талантах, да при наших усиках мы и настоящую барышню завсегда прельстить можем.

- Ну, брат, гни дерево по себе, - злобно проворчал Балагуров.

Актер сделал лицо приказчика из бытовой комедии:

- Помилуйте, господин, напрасно обижать изволите. Чем мы не взяли: и ростом, и дородством, и обращением галантерейным. Нет, уж сделайте милость, дозвольте иметь надежду.

- По чужой дороге ходишь, чужую травку топчешь, - гневно и отчетливо проговорил Балагуров, бешеным взором глядя на Полтавского, - смотри, как-бы шею не сломать.

Фунтиков сделал глупое лицо из народной пьесы:

- Ась? - заговорил он. Это, то есть, к чему-же? Но в домек ма-ненечко...

Балагуров пробормотал еще что-то, очень неласковое, отошел от

стола и вышел из столовой.

Актер саркастически улыбнулся и покачал головой.

VII

На другой день утром Полтавский явился к Ниночкину отцу, Филиппу Ивановичу Животову. У него был торжественный и смущенный вид. Филипп Иванович принял его в своем кабинете. Через полчаса Полтавский вышел оттуда. Вид у него был тоже смущенный, но насколько не торжественный. Животов проводил его до передней и постоял с ним молча, пока актер надевал свое пальто.

- Так, значит, последнее слово? - спросил Полтавский срывающимся голосом.

- Последнее, почтительнейший, - отвечал Животов очень спокойно, но и очень уверенно.

Полтавский вышел. Он услышал, как запирали за ним дверь на замок. Тихонько спускался он с лестницы.

Вдруг из боковой дверцы выскочила Ниночка. У нее было встревоженное и озабоченное лицо.

- Ну, что, как? - быстро спросила она.

Фунтиков безнадежно махнул рукой.

- На отрез отказал и ходить не велел, - уныло объявил он.

Ниночкины глазки засверкали.

- Нет, этому не бывать, - сказала она, сжала досадливо маленькие кулачки и вдруг горько заплакала.

- Эх, Ниночка, - сказал Полтавский, - что горевать, нельзя честью, так мы убежим.

- Нет, нет, я упрошу папеньку, - говорила Ниночка, всхлипывая.

Вдруг она быстро прильнула к Полтавскому, обвила его шею белыми тонкими ручками шепнула:

- Милый, я только тебя люблю.

Потом быстро поцеловала его прямо в губы и скрылась, бросив ему на прощанье маленькую оговорочку:

- Хоть ты и Фунтиков.

За дверцей, куда скрылась Ниночка, услышал он ее серебристый смех сквозь слезы и быстрый топоток убегающих маленьких ножек.

VIII

Ниночка вошла в кабинет отца с негодующим видом и с решительными намерениями.

- Зачем ты отказал ему? - запальчиво спросила она.

Отец поднял на нее строгие глаза и Ниночкина запальчивость мигом растаяла.

- Зачем? - тихонько повторила она, села у дверей на стул и заплакала.

Она достала из кармана платок и спрятала в него хорошенький, покрасневший носок.

- Затем что он прохвость, - спокойно отвечал отец, откидываясь на спинку кресла плотным станом, начинавшим жиреть. Его быстрые черные глаза пристально осматривали Ниночку.

- Беден, так уж и бранить его, - ворчливо сказала Ниночка.

- Беден? - не беспокойся, он игрой в карты проживет: играет с пьяными и наверняка обыгрывает.

- Это - неправда, неправда, - закричала Ниночка, - на него наклеветали.

- Он тебе не парня, малообразованный, постоянно ломается, пьяница, мот, картежник, и еще есть за ним художества, о которых я тебе и говорить не стану.

- Я люблю его, - с отчаянием заговорила Ниночка, - и ни за кого не пойду, кроме него. Он хороший, хороший, я его люблю, люблю.

И Ниночка горько заплакала и застучала по полу маленькими своими ножками, как избалованный ребенок.

- Антонина! - строго сказал отец, и в его голосе зазвучала такая бешенная нотка, что Ниночка мигом угомонилась.

- Довольно, Антонина, - продолжал отец, - я тебе объяснил, почему ему отказано. Иди, мне некогда.

Ниночка побежала к отцу, стала на колени и, ласкаясь и плача, шептала:

- Папенька, я люблю его. Я не могу без него жить.

- Проживешь, голубушка, - сказал отец, принимая опять спокойный тон. Иди, иди, Ниночка, ты мне мешаешь.

IX

После обеда в большом саду Ниночкина отца, на скамейке под развесистым деревом сидели Ниночка и Балагуров. Ниночка имела недовольный и огорченный вид, Балагуров был самоуверен, как всегда.

- Я вас люблю, Ниночка, - повторил он.

- Да я вас не люблю, ведь я вам сказала.

- Этого не может быть, уверенно говорил он, - я люблю вас так сильно, так пылко, так горячо хочу вашей любви, что такая любовь не может остаться без ответа.

Ниночка стала и хотела уйти. Балагуров удержал ее.

- Извините, Ниночка, еще одно слово.

Ниночка вспыхнула ярким румянцем.

- Не смейте называть меня Ниночкой. И знайте, что я не вас люблю.

- Полноте, Ниночка, Полтавского вы не любите, это только детская прихоть.

- Люблю, люблю.

- Да и он вас не любит.

- Да? - насмешливо спросила Ниночка.

- Да, Ниночка, вы будете моею и полюбите меня.

- Никогда. И как вы смеете... Вы нахал...

- Благовоспитанные барышни не ругаются, Ниночка. Вы полюбите меня, потому что я силен и честен, и смею любить, и люблю вас больше моей жизни. Я не хочу жить без вас. Только мертвый уступлю я вас другому, и вы будете любить меня, клянусь честью.

Разгоревшееся и смелое лицо было в эту минуту так мужественно-красиво, что негодующая и раскрасневшаяся Ниночка смутилась, и какая-то смутная боязнь пробежала по ней. А глаза Балагурова глядели так властно и в то же время с такою мольбою, что Ниночка не могла отвести от них своих голубых глазок.

- Никогда, - повторила она неуверенным голосом.

- А вот и залог вашей любви, - страстно шепнул Балагуров, охватил могучими руками ее тонкую талию и поцеловал ее прямо в пунцовые губки.

Ниночка отчаянно вскрикнула и рванулась из его рук. Балагуров не удерживал ее.

- Целовал-ли он вас так? - спросил он ее, когда она быстро побежала от него к дому.

Ниночка приостановилась, положила руку на грудь, тяжело перевела дыхание и крикнула:

- Конечно, нет. Он не такой дерзкий.

Балагуров радостно засмеялся и пошел к Ниночке. Она вскрикнула и убежала.

В тот же день вечером Ниночкин отец объявил ей, что Балагуров просит ее руки.

- И я надеюсь, - прибавил Филипп Иванович, - что ты согласишься.

Ниночка и плакала и просила, отец стоял на своем.

Ниночка знала, что насильно ее замуж не выдадут, но знала и то, что отец настойчив. И вот она написала Фунтикову о своем горе, а преданная горничная, Любаша, вызвалась доставить письмо по секрету.

Ниночкино письмо попало актеру между двух рюмок водки, пятнадцатой и шестнадцатой, - и он мигом составил план овладеть Ниночкиной рукой и ее приданым: не даром говорится, что пьяному море по колено. Хотя Фунтиков от водки не пьянел, но все-же делался отважен.

Х

На другое утро Полтавский явился в дом Животова еще торжественнее и решительнее, чем в прежний раз.

- Доложи Филиппу Ивановичу, - сказал он Любаше, снимавшей с него пальто, и что-то сунул ей в руку.

Любаша зарделась от удовольствия и пошла докладывать. Фунтиков охорашивался перед зеркалом.

Любаша вернулась, смущенная.

- Просят извинить, не могут принять.

- Скажи, что я по делу, важному для самого Филиппа Ивановича, - спокойно приказал Фунтиков.

Любаша пошла и принесла тот же ответ. Повидимому Фунтиков этого ждал. Пока она ходила, он карандашом написал на своей карточке.

"Совершенно необходимо поговорить с Вами наедине. Задержу недолго, и в последний раз. Дело щекотливое; я могу передать его через посторонних, но, уверяю вас, для вас самих лучше без огласки."

Он отдал карточку Любаше, и она пошла третий раз. Через минуту она вернулась и сказала:

- Просят пожаловать.

- Давно бы так, проворчал Фунтиков, и пошел за Любашей. Любаша отворила ему дверь кабинета.

Животов встретил его холодным поклоном, руки не подал и с сухою вежливостью пригласил сесть. Фунтиков раскинулся в кресле с видом победителя.

- Чем могу служить? - спросил Животов, пристально и строго глядя на актера.

Полтавский слегка поклонился:

- Имею честь, - сказал он с улыбкой, - просить у вас руки вашей дочери.

- Больше ничего не имеете сказать? - леденым тоном спросил хозяин.

- А это глядя по ответу, - развязно сказал Полтавский, засовывая руки в карманы.

- Это дело между нами окончательно покончено.

- Так-с, - протянул актер. А только все таки я вас убедительно прошу передумать, потому что я люблю...

- Все это я слышал, - перебил Животов, - если больше ничего не имеете, то и говорить не о чем.

- Иметь-то я имею, почтеннейший Филипп Иванович, только лучше...

- Говорите прямо, без предисловий, нетерпеливо прервал хозяин.

- Как угодно, - поклонился Полтавский и нахально усмехнулся, - прося руки вашей дочери, я исполняю долг честного человека, поймите, долг...

Но продолжать было не надо. Актер почти испугался действия своих слов. Весь побагровевший, шатаясь, поднялся Животов со своего кресла и тяжело двинулся к Фунтикову, который тоже встал.

- Лжешь, негодяй, - прохрипел Животов и тяжело опустил руку на плечо актера.

Актер струсил, но старался скрыть это.

- Полегче, любезнейший, - сказал он, - честью любимой девушки не шутят.

- Где? - бешено крикнул Животов.

- Да в вашем же саду.

Животов упал в кресло и схватился руками за голову.

- Ты, пьяница, шуллер, альфонс! - бешенно вскрикивал он, - ты посмел подойти к моей дочери.

- Я не буду пить, - угрюмо сказал Фунтиков, - я не буду играть, любовь меня возвысила.

- И ты думаешь, что я отдам тебе свою дочь! - закричал Животов, яростно вскакивая, - вон, негодяй!

- Что-ж, в городе узнают, - нахально сказал актер.

Животов схватил со стола тяжелый подсвечник. Полтавский мигом очутился у дверей.

- Стой, - крикнул Животов, догоняя его, - признайся, ведь ты солгал! Ты оклеветал ее, мою невинную голубку.

Актер внимательно посмотрел на несчастного отца.

"Ну нет, - подумал он, - сегодня же за мною пришьешь."

- Я сказал правду, - начал он, - но тотчас же поспешил скрыться.

Филипп Иванович метался в кабинете, как бешенный зверь. На его неистовый звонок появился Любаша.

- Барышню ко мне, - приказал он.

Перепуганная Ниночка пришла сейчас: она слышала бешенные вскрики отца и уверения актера, что все обойдется, - не успокоили ее.

Бедная девочка не могла взять в толк, на что гневается ее папенька и какого признания от нее требует. Она плакала и лепетала что-то наивное, а отцу казалось, что она признается. Его бешенству, казалось, не было предела. Но он удерживался изо всех сил, чтобы не ударить Ниночку: ему казалось, что он может теперь убить дочь, если даст себе волю.

- Ну, дочка, - сказал он наконец, - осрамила ты мою седую голову. А за Фунтиковым все же тебе не бывать. Иди в свою комнату и жди, жди розог, ты их заслужила.

XI

На Ниночкино счастье приехала как раз в то время, когда Ниночка замирала от страха в своей комнате, ее тетка. Надежда Ивановна Яхонтова, приехала к брату погостить из Москвы, где жила с своим мужем.

Она выслушала бешенный и нестройный рассказ Животова, потом

пошла к Ниночке.

Тетя и племянница просидели вместе часа два. Ниночка плакала, тетя очень осторожно выпрашивала ее.

Вдруг Ниночкины глазки засверкали.

- Ах, тетя, - воскликнула она дрожащими губками, - какой он подлец!

Тетя перекрестила ее, потом с веселым лицом пошла к брату.

- Конечно, это клевета, - сказала она, входя в его кабинет.

Через полчаса Ниночку опять позвали к отцу.

- Извини, голубка моя, - сказал ей отец, нежно обнимая ее, - я погорячился и оказывается, напрасно. А чтобы вознаградить тебя за напрасную обиду, я позволяю тебе, уж если ты непременно хочешь, выходи за...

- Нет, нет, папочка, ни за что, я не хочу теперь и слушать о нем, - перебила Ниночка, ласкаясь к отцу.

Животов улыбнулся и поцеловал ее.

- То-то, мой друг, я тебя не обманывал... Теперь сама видишь, что за человек.

XII

Балагуров добился таки своего. Ниночка его полюбила и осенью была их свадьба.

Ниночка очень счастлива с мужем.

Когда она хочет капризничать, муж называет ее "madame Фунтикова". Ниночка смеется и делается опять нежною и ласковою. Да и как же иначе! Ведь муж так горячо, так страстно любит ее.

FEDOR SOLOGUB: *LJUBVI* (Drama v dvuch dejstvijach).

Herausgegeben von Ulrich Steltner

Für sich genommen, verdient das Drama *Ljubvi* keinerlei Beachtung; wenn schon darüber zu reden ist, dann nur, weil ähnliche Sachen in letzter Zeit in einer solchen Menge erscheinen, daß sie - ungeachtet der Frage nach ihrer Qualität - bemerkbar werden.¹

Sologub teilte dieses abschließende Urteil des Kritikers Dmitriev offenbar nicht, sonst hätte er dem ersten Erscheinen von *Ljubvi* in der Zeitschrift *Pereval*² nicht eine zweite Auflage im Rahmen seiner *Gesammelten Werke* folgen lassen³. Dabei steht das Urteil gar nicht isoliert: Aus Sankt Petersburg vermeldete Paul Barchan dem deutschsprachigen Publikum das Erscheinen einer kleinen mißglückten Komödie von Sologub, obschon er ihr dann doch etwas Positives abzugewinnen weiß⁴. Und der Kritiker Amfiteatrov beschäftigte sich höchst indirekt

mit dem berüchtigten Stück von F.Sologub <!>⁵ über den Roman zwischen einem Herrn Papa und seinem Fräulein Tochter.

Amfiteatrov weist nach, daß dergleichen Schwänke schon vom realistischen Theater geboten worden seien, freilich mit umgekehrter Moral. Überhaupt kommt er auf die Notwendigkeit der Darstellung von deutlich in einer Milieusituation verankerter Problematik zu sprechen. In dieser Hinsicht führt er gegen Sologubs Stück Sologubs Romane *Tjaželye sny* und *Melkij bes* ins Feld⁶.

Angesichts der bekannten Blindheit der russischen Theater- bzw. Dramenkritik brauchte all das gar nicht wiedergegeben zu werden, wenn nicht dahinter ein für Sologub spezifisches Darstellungs- oder Rezeptionsproblem sichtbar würde: nämlich das

¹ Dmitriev, P.: Žurnal'noe obozrenie. In: *Obrazovanie* 1907, Nr.II, Abt.3, S.III-130, hier S.II4.

² In: *Pereval*. Žurnal svobodnoj mysli. 1907, Nr.8-9, S.51-58.

³ *Sobranie sočinenij Fedora Sologuba*. Bd.8: *Dramatičeskie proizvedenija*. SPb.: "Šipovnik" [1910], S.133-155.

⁴ Barchan, P.: Erotische Krisen. In: *Die Fackel* 1909, Nr.275-276, S.20-24, hier S.22.

⁵ Amfiteatrov, A.: *Minuty*. In: *Teatr i iskusstvo* 1907, S.759-762, hier S.759.

⁶ Ebenda, S.760.

Problem der Beurteilung eben der "milieuhaften Details", die Amfiteatrov, seltsam unlogisch, einerseits findet, wie sein Hinweis auf das realistische Theater belegt, andererseits doch vermißt, und zwar in der Form, wie er sie wieder in den Romanen sieht.

Man darf also in notwendiger Vereinfachung sagen, daß Sologub in diesem seinem dritten Werk der dramatischen Gattung⁷, wenn nicht milieuhafte Details, so doch Versatzstücke der Konvention, die u.a. solche Details "bedeuten", benutzt, um sie schließlich gegen diese Konvention zu wenden⁸. Insofern ordnet Kalbouss dieses Drama folgerichtig der Gruppe der Dramen *in contemporary settings* zu, deren Thema aber eine *Utopie* verheiße⁹. Nur scheint er die für Sologub typische Stilisierung zu übersehen.

Das als "Pornographie" verstandene Skandalon dieses Stückes geriet in den Strudel des wesentlich dauerhafteren Skandals von Arcybaševs *Sanin*, der just zur selben Zeit infolge endlich gelockerten Zensurreglements wenigstens gedruckt werden durfte. Diese Lockerung war im übrigen grundsätzlich für die im Eingangszitat vermerkte Flut *ähnlicher Sachen* verantwortlich. Nicht zuletzt ist es also wohl dieser Gleichzeitigkeit zuzurechnen, daß Sologub und Arcybašev seither oft in einem Atemzug genannt werden, wie sich denn auch von den zitierten Kritikern Dmitriev ausführlich und Barchan gar in erster Linie mit Arcybašev beschäftigten.

Der Reprint folgt dem Text der *Gesammelten Werke*¹⁰, wobei die Varianten zur Erstausgabe (in der heutigen Orthographie!) vermerkt werden, sofern es sich um Änderungen des Wortlautes handelt. Die häufigen Abweichungen in der Interpunktion bleiben unberücksichtigt. Die wenigen Änderungen sprechen für sich selbst.

⁷ Nach der Reihenfolge ihres Erscheinens!

⁸ Der Mittelteil ist eine deutlich der *bytovaja drama* entlehnte Farce über die Gleichung "Liebesbeziehungen" gleich "Geldbeziehungen" samt der obligaten negativen Poetik der Kaufmannsnamen; der Rahmen verbindet sich mit der Konvention naturalistischer Salonstücke à la Vl.Nemirovič-Dančenkos *Cena žizni* (1896).

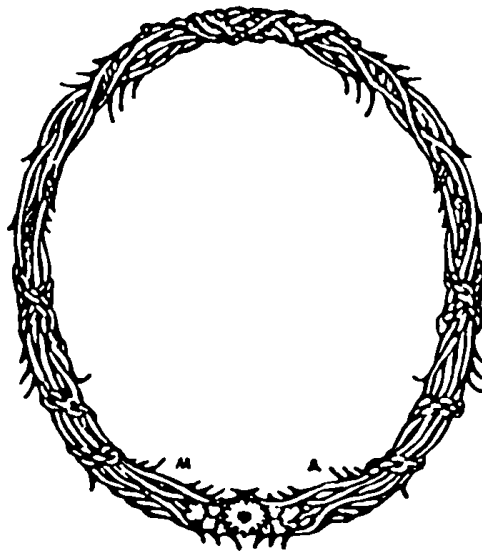
⁹ Kalbouss, G.: *The Plays of Fjodor Sologub*. N.Y.: Diss. 1968 (Ann-Arbor 1969) S.20-23. Im übrigen interpretiert Kalbouss den Titel als *Loves*, d.h. Nom.Pl., wahrscheinlicher ist aber der Dat.Sing. i.S. eines ironischen *An die Liebe*.

¹⁰ Vgl. Anm.3.

Sie betreffen neben dem Bereich der Religion die in den letzten beiden Repliken enthaltene Pointe: in der ersten Fassung ist Aleksandra in der Tat Reatovs Tochter.

Vermutlich war das Stück in der ersten Fassung nach Erscheinen überhaupt verboten worden^{II}. Dafür spricht, daß sowohl Barčan als auch Amfiteatrov den Titel sorgsam verschweigen. Soweit sich das prüfen läßt, ist *Ljubvi* nicht aufgeführt worden.

^{II} Kalbouss, S.108, nennt die ablehnende Reaktion des literarischen Publikums als Grund für die Änderung der Pointe.



ЛЮБВИ.

Драма въ двухъ дѣйствіяхъ.

ДВІЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА:

Реатовъ, 44 лѣтъ.

Александра, 20 лѣтъ.

Дунаевъ, 26 лѣтъ.

ДѢЙСТВІЕ ПЕРВОЕ.

Комната въ домѣ Реатовыхъ. Александра въ траурѣ, съ фотографическимъ портретомъ въ рукахъ.¹ Входитъ Реатовъ.

Реатовъ. Моя дочь въ пріятномъ обществѣ.

Александра (вздрогнула, уронила портретъ).— Ахъ, папа! Ты меня испугалъ,—я задумалась.

Реатовъ. И женихъ на полу,—славно! Дай мнѣ еще на тебя поглядѣть. Ты похорошѣла.

Александра. Ахъ, папа!..

Реатовъ. А глаза красные, это не хорошо. Ты все плачешь. Давай-ка лучше подыmemъ жениха, и поставимъ его на столъ.

Александра. Отецъ, такое горе, такое горе!

Реатовъ. Ну, полно, дѣточка, не плачь. Мама счастливѣе насъ: у нея нѣтъ желаній, неисполнимыхъ, безумныхъ... Но какъ же ты похорошѣла! Какъ давно мы не видѣлись съ тобой! Шесть лѣтъ. Ты дѣвочкой

была, такимъ нескладнымъ подросткомъ, а теперь—
смотрите, женихъ какой-то уже нашелся.

Александра. Какой-то! Онъ—милый и добрый.

Реатовъ. Милыя письма ты ко мнѣ присылала
раньше, до него.

Александра. Я думала, тебѣ неинтересно и некогда
читать мою болтовню.

Реатовъ. Нѣтъ, Санечка. Присядемъ здѣсь, вотъ
въ этомъ уголкѣ, и будемъ говорить много и долго.
Разкажи мнѣ о себѣ. Все по прежнему, не правда-ли?
Трепетные огоньки передъ иконами, и мольбы кому-то
о чемъ-то, и странные жесты,—и эти долгія молитвы на
колѣняхъ.²

Александра. Мы здѣсь живемъ въ глуши. Что
сказать? Вотъ мой женихъ,—не правда-ли, онъ милый?
Зачѣмъ ты блѣдный такой и хмурый? Онъ тебѣ не
нравится развѣ? Ты зналъ его когда-то... Ты видѣлъ
много, побывалъ далеко... Ну, что же ты молчишь?
Скажи мнѣ сказочку, какъ сказывалъ ты дѣвчкѣ-доч-
кѣ, давно,—ты помнишь?—въ старые годы... О чемъ
ты такъ задумался?

Реатовъ. Прости, дочка. Я отдыхаю... Кончились
мои странствованья,—и я начинаю жить. Я люблюсь
тобою, смотрю на твое прекрасное лицо, и меня беретъ
досада...

Александра. На что?

Реатовъ. Александра, неужели ты выбрала его
себѣ въ мужа?

Александра. Что-жъ страннаго? Онъ добрый.

Реатовъ. Кому охота быть злымъ!

Александра. Мы будемъ счастливы... Вотъ ты

увидишь его, узнаешь его поближе,—и ты его полюбишь. Правда, полюбишь?

Реатовъ. Полюблю? Нѣтъ, дочка, я тебя люблю, это такъ, а его не намѣренъ заключать въ родственныя объятія. Развѣ у него есть такія бѣлыя руки? Развѣ умѣетъ онъ такъ прятать свою голову на моей груди, и развѣ у него есть такіе глаза? И досадно мнѣ, что возьметъ онъ тебя, мое сокровище. Не стоитъ онъ твоей любви.

Александра. Ахъ, нѣтъ!

Реатовъ. А впрочемъ... Онъ добрый, да, не правда-ли?

Александра. Конечно, добрый, не то что ты.

Реатовъ. Да, это хорошо. Я радъ за тебя. Онъ вѣдь носитъ тебя на рукахъ, вотъ такъ, какъ я тебя несу? И носитъ, и подкидываетъ, и лелѣетъ? Поцѣлуетъ губы и щеки, и снова подкинетъ, вотъ такъ! Да?

Александра. Ну довольно, довольно, пусти меня. Какой ты сильный! Ты спокойно дышишь, а я точно версту пробѣжала... Что это, мы, какъ дѣти, шалимъ и смѣемся въ такое время.

Реатовъ. Въ какое время?

Александра. Давно ли я потеряла маму!

Реатовъ. Ну, дѣточка, что о томъ тужить, чего не воротить! Такъ онъ въ эти траурные дни ведетъ себя скромно, и не покачаетъ мою дочку?

Александра. Вотъ еще,—онъ не смѣетъ.

Реатовъ. Любить, и не смѣетъ! Любить, и не знаетъ, какое блаженство держать въ своихъ объятіяхъ трепещущее тѣло возлюбленной!

Александра. Да и не у всѣхъ вѣдь такая сила, чтобъ играть человѣкомъ, какъ мячикомъ.

Реатовъ. Понимаю, дитя, понимаю. Цѣню твой нѣжный вкусъ: онъ, твой женихъ, не грубъ, какъ я,— онъ изященъ, тонокъ. Онъ обожаетъ тебя по-рыцарски: онъ приляжетъ у твоихъ ногъ, вотъ такъ, и поетъ тебѣ про любовь свою, и сказываетъ тебѣ чудныя легенды о томъ, какъ любили наши дѣдушки нашихъ бабушекъ.

Александра. Онъ не умѣетъ пѣть, и онъ не профессоръ исторіи.

Реатовъ. Развѣ? Ну, опять не такъ! Да, я знаю, онъ ведетъ въ твоей гостиной только приличные разговоры, и говоритъ о своей любви не иначе, какъ по учебнику хорошаго тона.

Александра. Я не знаю такого учебника.

Реатовъ. Оставимъ это. Иль нѣтъ, скажи мнѣ, ты сама... спльно любишь его?

Александра. О, да!

Реатовъ. Счастливые! А знаешь-ли ты, какъ горятъ его поцѣлуи?

Александра. Горятъ? О да, онъ цѣлуетъ мнѣ руки, но это вовсе не горячо.

Реатовъ. Только руки?

Александра. И только разъ,—но это я тебѣ по секрету,—онъ поцѣловалъ меня вотъ въ это мѣсто.

Реатовъ. Въ эту блѣдную щеку, которая такъ очаровательно вспыхнула теперь?

Александра. Но я очень разсердилась, и простила его только тогда, когда онъ сказалъ, что этого больше не будетъ...

Реатовъ. До свадьбы! Дѣти! Ромео, не дерзаю-

щій напоить свою Юлію сладчайшимъ нектаромъ любви пока его не повѣнчаютъ съ нею!³

Александра. Что ты говоришь, папа!

Реатовъ. Я радъ, дитя мое, я радъ. Ты сберегла невинность,⁴ и ты не знаешь любви. Я радъ, дитя, тому, что вы не любите другъ друга.

Александра. О нѣтъ, я люблю его, и онъ меня любить.

Реатовъ. Дитя, знай, что любовь, незанчатлѣвая послѣдними жертвами,—это облачко, которое разлетается подъ поцѣлуями могучаго свѣтила. Любовь не знаетъ преградъ и запрещеній, любовь на все дерзаетъ, все смѣетъ. Кто любитъ, тотъ силенъ, какъ Геркулесъ,—онъ радъ нести на своихъ плечахъ міръ, заключенный для него въ возлюбленной. Кто любитъ, тотъ гениаленъ, какъ Шекспиръ, и дѣло любви—творческое дѣло. Кто любитъ, тотъ безумецъ, маньякъ и бѣшенный въ одно и то же время: одна мысль сжигаетъ его мозгъ, одинъ образъ царитъ надъ его душою, и все сокрушаетъ непреодолимый ураганъ его неистовыхъ желаній. Онъ беретъ возлюбленную, какъ законную добычу, въ свои могучія руки...

Александра. Ахъ, ты уронишь меня! Пусти меня. У тебя глаза горятъ. Я не понимаю твоихъ словъ.

Реатовъ. Когда стремится онъ къ обладанію красотою, каменные стѣны падаютъ передъ нимъ, и нѣтъ преграды, которая не разорвалась бы подъ напоромъ его изступленной воли, какъ разрывается хрупкая ткань твоего траурнаго платья.

Александра. Отецъ! что ты дѣлаешь! Безумный, ты разорвалъ мое платье! Ну, къ чему это?

Реатовъ. Не онъ научить тебя любить. Прости, дитя. Я такъ давно тебя не видѣлъ, и мнѣ жаль твоего сердца, которое ты хочешь снести въ сырой ледникъ семейнаго счастья.

Александра. Вотъ надо итти, переодѣться, а то еще увидить кто-нибудь это разорванное...

Реатовъ. Подожди. Дай мнѣ обнять тебя... Молнии въ твоихъ глазахъ, черныхъ, какъ ночь... Скажи, видѣлъ-ли когда-нибудь онъ, твой женихъ скромнейшій, вотъ эту прекрасную грудь, и вотъ это мѣсто подъ золотымъ амулетомъ?

Александра. Ну, конечно, не видѣлъ. Пусти меня.

Уходитъ.

ДѢЙСТВІЕ ВТОРОЕ.

Тамъ-же. Черезъ нѣсколько дней. Александра и Дунаевъ тихо разговариваютъ. Реатовъ входитъ.

Реатовъ. Вотъ два голубка, неразлучные. Воркуете?

Александра. Воркуемъ.

Реатовъ. Ну, здравствуйте, дѣти мои, воркуйте, и будьте счастливы.

Дунаевъ. О да, я постараюсь, чтобъ Александра была счастлива. 5

Реатовъ. Постарайтесь, мой другъ, но только поберегите ваше здоровье, не расточайте безразсчетливо вашихъ силъ, какъ тотъ итальянскій мальчишка, безумецъ Ромео, который въ одну ночь готовъ былъ излить

на свою супругу весь Эдемъ наслажденій. Будьте благоразумны, какъ Гоголевскій Шиллеръ, и вы будете пользоваться патентованнымъ и непромокаемымъ счастьемъ.

Дунаевъ. Мы будемъ счастливы, конечно.

Реатовъ. „Какъ боги на недоступныхъ небесахъ?“

Дунаевъ. Какъ боги? О, нѣтъ! Всѣ мы люди, всѣ человѣки. И зачѣмъ недоступныя небеса? Мы хотимъ быть счастливы на міру, на людей посмотрѣть и себя показать. Нашъ рай будетъ доступенъ для нашихъ друзей.

Реатовъ. Для друзей? Мило сказано.

Дунаевъ. А вы сегодня чѣмъ-то словно недовольны?

Реатовъ. Нѣтъ.

Дунаевъ. Вы такъ блѣдны. Вы, можетъ быть, не совсѣмъ здоровы? Послать бы за докторомъ.

Реатовъ. Нѣтъ, мой другъ, благодарю васъ, я совсѣмъ здоровъ. Но только я разстроенъ. Дѣла такія... Словомъ, я нашелъ, чего не ожидалъ.

Александра. Онъ все больше сидитъ и читаетъ. Какія страшныя и очаровательныя есть книги!

Реатовъ. Хотѣлъ-бы я, Алексѣй Сергѣичъ, вамъ два слова сказать наединѣ, если вы позволите.

Дунаевъ. Я готовъ слушать.

Реатовъ. Это наша тайна, Санечка, строжайшая тайна.

Александра. Я никому ее не выдамъ.

Реатовъ. Да и мы ея тебѣ не выдадимъ.

Александра. Онъ не долженъ имѣть тайнъ отъ меня.

Реатовъ. А все-таки это наша тайна.

Александра. Такъ я, значить, лишняя! Вотъ мило!

Реатовъ. Не сердись, мой другъ: черезъ короткое время я верну его тебѣ, а теперь ты насъ оставь.

Александра. Хорошо, что-жъ дѣлать! Это какъ тогда, когда я была дѣвочкой, и ты занимался, а я приходила тебѣ мѣшать, ты меня и выпроваживалъ, какъ теперь.

Реатовъ. Да, а ты сердилась и объявляла, что больше ко мнѣ не придешь.

Александра. До свиданья, Алексѣй Сергѣичъ,— секретничайте себѣ.

Реатовъ. Только смотри, дѣточка, не вздумай подслушивать.

Александра. Ну, конечно, не буду. Я не такая любопытная.

Уходить.⁶

Реатовъ. Садитесь, Алексѣй Сергѣичъ, и поговоримъ.⁷ Прямо къ дѣлу. Вы знаете, что имѣетъ ваша невеста?

Дунаевъ. Аполлонъ Максимовичъ! это меня нисколько не интересуеть.

Реатовъ. Рѣшительно нисколько?

Дунаевъ. Конечно, мои средства невелики, а привычки Александры...⁸

Реатовъ. Однимъ словомъ, приданое не мѣшаетъ?

Дунаевъ. Я за деньгами не гонюсь, но если Александра имѣетъ деньги,⁹ то тѣмъ лучше для нея. Я осмѣлился искать ея руки только потому, что искрен-

но люблю ее, и для меня все равно, хоть бы она ничего не имѣла.

Реатовъ. Другъ мой, позвольте мнѣ обнять васъ. Теперь я спокоенъ за Александру. Слава Богу, теперь я вижу, что ее судьба въ добрыхъ и вѣрныхъ рукахъ. А если-бъ вы знали, какъ я мучился послѣдніе дни, когда познакомился съ состояніемъ нашихъ дѣлъ!

Дунаевъ. Но развѣ?..

Реатовъ. Дорогой мой, мы совершенно разорены. Дунаевъ. Но неужели?..

Реатовъ. Да, моя благовѣрная жила не по средствамъ. Я илаваль, а здѣсь... Были сдѣланы рискованныя нововведенія въ хозяйствѣ. Еще старые долги, которые надо выплатить.

Дунаевъ. Вотъ какъ!

Реатовъ. Но это бы еще съ полбѣды. А вотъ бѣда: весь капиталъ былъ отданъ въ руки спекулянта, который внезапно обанкротился.

Дунаевъ. Все это очень неприятно. Я не смогу доставить Александрѣ Аноллоновиѣ всего того, что она привыкла имѣть.

Реатовъ. Что дѣлать! Я отдамъ Александрѣ все, что могу, но боюсь, что врядъ-ли уцѣлѣютъ отъ нашего состоянія и малыя крохи. Александра, быть можетъ, избалована жизнью. Любовь—дѣло хорошее, съ милымъ рай и въ шалашѣ, да только иногда браки по любви кончаются потасовками супруговъ. Лучше подавить въ себѣ нѣжныя чувства, чѣмъ потомъ всю жизнь плакаться на судьбу. Такъ и вы лучше подумайте, не отказаться-ли вамъ отъ этого брака, пока не поздно.

Дунаевъ. Нѣтъ, Аполлонъ Максимовичъ, если

Александра Аполлоновна согласится дѣлить мою бѣдность, то я буду счастливъ назвать ее своею женой. Богъ съ нимъ, съ этимъ богатствомъ! Все это, пожалуй, и къ лучшему.

Реатовъ. Даже къ лучшему?

Дунаевъ. Да, конечно: по крайней мѣрѣ, ни люди не осудятъ, что изъ-за денегъ женился, да и жена будетъ знать, что я не за приданое ее беру, а по любви.

Реатовъ. Такъ! нѣчто вродѣ благодѣянія дѣласте?

Дунаевъ. Помилуйте, Аполлонъ Максимовичъ, это, напротивъ, я буду считать себя осчастливленнымъ, если Александра Аполлоновна согласится...

Реатовъ. Да, да, я вѣрю вашимъ благороднымъ чувствамъ. А все-таки, мой другъ, безъ денегъ плохо. Тѣмъ болѣе, что и въ будущемъ, какъ оказывается, нѣтъ ни малѣйшей надежды.

Дунаевъ. Буду надѣяться на себя, на свои силы, съ насъ и достаточно.

Реатовъ. Былъ дядя у моей жены, вы знаете?

Дунаевъ. Развѣ ужъ скончался?

Реатовъ. Нѣтъ, еще живъ. Но я говорю: былъ, потому что если-бъ онъ раньше умеръ, то жена была-бы его наслѣдницей, а теперь...

Дунаевъ. А теперь Александра Аполлоновна—наслѣдница.

Реатовъ. Александра—наслѣдница? ^Ю Съ чего вы это взяли?

Дунаевъ. Но какъ же? Вѣдь ваша супруга получила-бы, если-бъ не скончалась,—такъ почему-же Саничка не можетъ?

Реатовъ. Почему не можетъ?... Ахъ, вотъ что,—

такъ вы до сихъ поръ ничего не знали... А я думалъ...

Дунаевъ. Но въ чемъ-же дѣло? Я, право, ничего не понимаю.

Реатовъ. Такъ вамъ жена-покойница ничего не открыла?

Дунаевъ. Ничего.

Реатовъ. Странно. А впрочемъ, это на нее такъ похоже. Всегда фантазіи, тайны, неожиданности, капризы... Да Александра и сама не знаетъ... Она выросла въ нашей семьѣ въ такихъ мысляхъ...

Дунаевъ. Такъ неужели Александра Аполлоновна?..

Реатовъ. Да, другъ мой,—вѣдь вы, все равно, скоро узнали бы истину... Жена хотѣла непременно имѣть дѣвочку,—и вотъ...

Дунаевъ. Такъ вотъ въ чемъ дѣло! А я ничего не зналъ. Миѣ почему-то не сказали.

Реатовъ. Вы такъ любите ее, что вамъ все равно, какъ бы она ни называлась.

Дунаевъ. Да, конечно, но...

Реатовъ. Не все-ли равно, Реатова-ли она, или Александра Трофимовна Глаздырина^{II}, крестьянская дѣвица? Конечно, фамилія немножко вульгарная...

Дунаевъ. Да, но...

Реатовъ. Но она покроеся фамиліей мужа, не такъ ли? Деревенская родня не очень намъ надоѣдала.

Дунаевъ. А бывали таки?

Реатовъ. Цельзя же, знаете, безъ того. Родственныя чувства...

Дунаевъ. Да, да, конечно...

Реатовъ. Эти деревенскіе гостицы, кокорки, ка-

литки изъ чернаго тѣста съ кислымъ творогомъ... Точно Александра можетъ ихъ ѣсть! Конечно, уписывалабы за обѣ щеки, но воспитаніе, вы знаете.

Дунаевъ. Да, конечно.

Реатовъ. Вотъ только то досадно, что это обстоятельство лишаетъ ее, какъ видите, права получать наследства отъ родственниковъ моеѣ покойной жены.

Дунаевъ. Ну, что-жъ, и не надо.

Реатовъ. Такъ не лучше-ли вамъ, голубчикъ, отказаться? А? Пока не поздно. Вы найдете себѣ легко и богатую невесту. Право, лучше будетъ, а?

Дунаевъ. Нѣтъ, да отчего же! Я право не знаю.

Реатовъ. Вы-бы подумали, мой другъ, прежде чѣмъ связывать себя.

Дунаевъ. Да, конечно, я подумаю...

Реатовъ. Ну, вотъ и отлично.

Дунаевъ. Да нѣтъ, впрочемъ, отчего-же! Миѣ все равно, а вотъ какъ Александра Аполлоновна, это отъ Александры Аполлоновны зависитъ.

Реатовъ. Такъ вотъ, я вамъ высказалъ. Теперь, если угодно, я пошлю въ вамъ Александру.

Дунаевъ. Да, да, конечно, Александра Трофимовна...

Реатовъ. Только, знаете что, другъ мой, вы ее пока Александрой Трофимовной не называйте,—пусть она пока Аполлоновной останется. Она, видите-ли, привыкла,—а такъ, сразу, пожалуй, обидно покажется.

Дунаевъ. Да, да, я понимаю, это совершенно нечаянно, съ языка сорвалось. Такъ я ужъ тутъ подожду.

Реатовъ. Сейчасъ я вамъ ее пришлю.

Уходитъ. Дунаевъ мнется на мѣстѣ. Беретъ шляпу. Очень разстроенъ. Прохаживается. Заглянулъ въ зеркало. Подошелъ къ двери направо. Постоялъ. Пожалъ плечами. Быстро пошелъ къ выходной двери, въ глубинѣ. Взялся за ручку двери. Не отворить. Возится съ ручкою, толкаетъ дверь. Отходитъ красный, раздосадованный. Бормочетъ.

Дунаевъ. Чортъ знаетъ, что такое!

Подходитъ къ окну. Лѣзетъ на подоконникъ. Входитъ Александра.

Александра. Что вы тамъ дѣлаете? Зачѣмъ вы на подоконникъ влѣзли?

Дунаевъ, (спрыгнувъ съ подоконника).— Ахъ, это вы, Александра Аполлоновна!... Я, видите-ли, я.., такъ... то есть, я уронилъ платокъ за окошко.

Александра. Такъ вы за платкомъ! Какой вы смѣшной! Да вы-бы послали кого-нибудь.

Дунаевъ. Да мнѣ, видите-ли, здѣсь ближе...

Александра. Нобоялись, чтобы не унесли вашего платка? Какой вы скуной! Покажите-же мнѣ этотъ драгоценный платокъ. (Смотритъ въ окно). Что-то я его не вижу.

Дунаевъ. Вѣтеръ унесъ, вѣтеръ, Александра Аполлоновна.

Александра. Полноте, какой теперь вѣтеръ!

Дунаевъ. То есть нѣтъ, это вотъ сейчасъ, когда я съ вами говорилъ, мальчишка пробѣжалъ, подхватилъ платокъ, да и былъ таковъ. Теперь я вспомнилъ, что тутъ вертѣлся мальчишка, бѣлоголовый такой мальчишка, оборвышъ, дыра на колѣнкѣ.

Александра. Бѣлоголовый оборвышъ похитилъ вашъ платокъ, а вы за нимъ въ погоню черезъ окошко устремились? Похвально!

Дунаевъ, (мямлить).—Да, ну что-жъ.

Александра. Положите вашу шляпу, и садитесь. И впередъ не роняйте платковъ за окошко, и не убѣгайте черезъ окно,—на то двери есть.

Дунаевъ. Извините,¹² Александра Аноллоновна, но мнѣ надо итти. Если позволите, я приду вечеромъ, а пока...

Александра. Подождите. Тутъ дѣло не проста. Объясните мнѣ, что-это значить. О чемъ вы говорили съ отцомъ? Что съ вами? Отчего вы такъ смущены?

Дунаевъ. Право, ничего, Александра Аноллоновна, ничего,—все это разъяснится своевременно, разъяснится къ общему удовольствію.

Александра. Да что разъяснится? Что случилось? Отчего вы хотѣли прыгать изъ окна? Кажется, про платокъ вы сфантазировали зачѣмъ-то.

Дунаевъ. Право, я не знаю, какъ сказать...

Александра. И если вы хотѣли уйти, не встрѣтившись со мной, отчего вы не прошли черезъ эту дверь?

Дунаевъ. Но эта дверь заперта на ключъ.

Александра. Заперта? Вотъ странно! А вы развѣ уже пробовали тамъ пройти? Да, въ самомъ дѣлѣ, заперта. (Нажимаетъ кнопку электрическаго звонка. Медленно подходитъ къ двери направо.¹³ Тихо говорятъ что-то, пріоткрывъ дверь. Возвращается).—Что это за шутки, объясните ли вы мнѣ это, наконецъ?¹⁴

Дунаевъ. Хорошо, Александра Аноллоновна, если вы испремѣнно требуете, я буду откровененъ. Я ду-

малъ, что намъ сегодня лучше было-бы не встрѣчаться. Аполлонъ Максимовичъ разъяснитъ вамъ, что ваше положеніе оказывается теперь другимъ, то есть, въ имущественномъ отношеніи... то есть... что средства ваши теперь ужъ не тѣ... то есть, нельзя сказать, что разореніе...

Александра. То есть, то есть! Какъ вы тянете! Сказали-бы прямо, что моихъ денегъ для васъ мало...

Дунаевъ. Нѣтъ, я не то имѣлъ въ виду. Но мои средства такъ ограничены, я не могу доставить вамъ того, что вы привыкли имѣть, и я думалъ, что вы, узнавъ настоящее положеніе дѣлъ, сами откажетесь...

Александра. Отъ чести быть вашей женою? Вы этого хотите?

Дунаевъ. Повѣрьте...

Александра. Довольно. Я поняла. Вы свободны. Идите.

Дунаевъ. Повѣрьте, Александра Трофимовна...

Александра. Какъ?

Дунаевъ. Виновать, совершенно нечаянно.

Александра. Вамъ хочется показать, что вы уже забывали, какъ меня зовутъ? Это забавно. Придумалъ,— Трофимовна!

Дунаевъ. Виновать, я думалъ... мнѣ слышалось... Аполлонъ Максимовичъ сказалъ...

Александра. Вы думали, вамъ слышалось, вамъ сказали,—ничего не пойму.

Дунаевъ. Но я думалъ, что вы знаете. Виновать, я, кажется, смѣшалъ.

Александра. Смѣшали меня съ какой-то Трофимовной? Это—ваша новая невеста? Да? Прощайте.

Быстро уходитъ въ дверь направо. Дунаевъ въ перѣшительности ходитъ по комнатѣ, — тихонько, словно крадучись, подбирается къ выходной двери, — исчезаетъ въ нес.

Александра (возвращаясь).— Ушелъ...

Молча стоитъ у окна. Входитъ Реатовъ.

Реатовъ. Ушелъ? Александра, какія у тебя холодныя руки. Дай мнѣ обнять тебя. Скажи мнѣ свое горе...

Александра. Жалкій такой.. Ушелъ... Назвалъ меня Трофимовной...

Реатовъ. Тебѣ жаль его?

Александра. Люви моей жалко! Любить такого! Стыдъ!

Реатовъ. Прости меня, дитя, за то, что я сдѣлалъ. Я заставилъ его снять передъ тобою маску, чтобъ разсѣять твои иллюзіи. Я знаю тебя: у тебя гордое сердце, и ты выберешь лучше смертную муку, чѣмъ сладкую ложь.

Александра. Да... Благодарю тебя... Но это жестоко—то, что ты сдѣлалъ.

Реатовъ. Только жестокая воля—воля.

Александра. Что ты ему сказалъ?

Реатовъ. Не многое. Я сказалъ, что мы разорены, что наследства ты не получишь, потому что ты—нашъ приемышъ, крестьянская дѣвочка.

Александра. Развѣ это правда?

Реатовъ. Мы богаты. Онъ это скоро узнаетъ, и вернется къ тебѣ.

Александра. Да я къ нему ужъ не вернусь. Но зачѣмъ ты это сказалъ?

Реатовъ. Затѣмъ, чтобы разомъ сорвать съ него маску. Я не хочу, чтобы ты ему досталась, потому-что я тебя люблю, я самъ тебя люблю, люблю не такъ, какъ любятъ дочь, люблю тебя пламенною, непобѣди-мою любовью. Не гляди на меня въ ужасѣ своими мол-ніями-глазами. Любовь—не грѣхъ, любовь—законъ при-роды. Не мы сами распалили ее въ себѣ,—неотразимая сила вложила ее въ насъ,—и мы должны быть сча-стливы, хотя бы пришлось за это счастье заплатить цѣною всей жизни. Мы уѣдемъ съ тобой далеко, въ чужіе края, гдѣ насъ не знаютъ,—мы будемъ счастливы бурнымъ и жгучимъ счастьемъ, сестра души моей, надменная и кроткая... Кто захочетъ отнять отъ насъ наше счастье, доколѣ мы, пресыщенные имъ, не отбросимъ его отъ себя, вмѣстѣ съ ненужной¹⁵ жизнью?

Александра. Ужасно то, что ты говоришь. Это грѣхъ.

Реатовъ. Любовь—не грѣхъ.

Александра. Ты сказалъ ему, что я приемышь, что я не дочь тебѣ. Можетъ быть, это правда? Скажи мнѣ, дочь я тебѣ или нѣтъ?

Реатовъ молчитъ.¹⁶

Александрѣ. Если-бъ я не была твоей дочерью!

Реатовъ. Хорошо, Александра, я скажу тебѣ правду, но раньше отвѣть мнѣ на два мои вопроса. Обѣдай, что скажешь мнѣ правду.

Александра. Хорошо, я скажу тебѣ правду.

Реатовъ. Какъ-бы это ни было тяжело?

Александра. Какъ-бы мнѣ ни было тяжело, я

скажу тебѣ правду. Я скажу тебѣ правду даже и тогда, если и сама еще этой правды не знаю теперь. Я обнажу свое сердце, и изъ самой глубины его выну правду. И тогда ты мнѣ скажешь, дочь я тебѣ или нѣтъ.

Реатовъ. Да. Скажи мнѣ: отецъ я тебѣ или не отецъ,—это сейчасъ ты узнаешь навѣрное,¹⁷—но и въ томъ и въ другомъ случаѣ чувство твое останется то же? Сердце твое не перегоритъ же отъ одного моего слова, которое, притомъ, будетъ слово о прошломъ, далекомъ, прошломъ?

Александра. Да, сердцу моему все равно, отецъ ты мнѣ или не отецъ.

Реатовъ. Теперь скажи, любишь-ли ты меня? Хочешь-ли быть моею? Ты поблѣднѣла и молчишь,—но ты обѣщала сказать мнѣ правду. Я жду... Какое долгое молчаніе! Да, не торопись отвѣтомъ, испытай свое сердце,—ты скажешь правду.

Долгое молчаніе. Александра отошла. Стоитъ. Возвращается.

Реатовъ. Какую тайну ты несешь мнѣ? Тебѣ странно сказать се. Скажи только одно слово: если ты любишь меня, если ты хочешь быть моею, скажи мнѣ: да. А если не такъ, скажи: нѣтъ.

Александра, (послѣшно).—Да.

Реатовъ. Я достигъ цѣли. Но какъ тяжело! Это почти не радуешь меня. Да, теперь мой чередъ сказать послѣднее, роковое слово.

Александра. Скажи, я дочь твоя или нѣтъ.

Реатовъ. Я люблю тебя.

Александра. Я не дочь тебѣ? да? Не дочь?

Реатовъ. Нѣтъ, не дочь. Я сказалъ ему правду, которой еще никто не знаетъ. А узнаютъ,—не повѣрятъ.

Александра. Мой милый! Что мнѣ до нихъ, злыхъ, лживыхъ, не вѣрящихъ правдѣ людей. Мы знаемъ,—мы счастливы.¹⁸

V a r i a n t e n

Varianten, die auf der Änderung der Interpunktion, der Orthographie oder der Verbesserung offensichtlicher Druckfehler beruhen, werden nicht vermerkt. Die eingefügten oder veränderten Wörter erscheinen *kursiv*; Auslassungen werden mit Klammern und Punkten (...) bezeichnet.

- ¹ Александра в трауре, с фотографическим портретом в руке.
- ² Трепетные огоньки перед *деревянными кумирами*, и мольбы кому-то и чем-то, и странные жесты, - эти (...) молитвы на коленях.
- ³ Ромео, не дерзающий напоить свою Юлию сладчайшим нектаром любви без разрешения старика в *глазетовой одежде!*
- ⁴ Ты сберегла свою невинность,
- ⁵ О да, я постараюсь, чтоб Александра *Аполлоновна* была счастлива.
- ⁶ (...)
- ⁷ Садитесь, Алексей Сергеич, (...) поговорим.
- ⁸ Конечно, мои средства невелики, а привычки Александры *Аполлоновны*...
- ⁹ но если Александра *Аполлоновна* имеет деньги,
- ¹⁰ Санечка - наследница?
- ¹¹ Не все-ли равно, Реатова-ли она, или Александра Трофимовна *Водохлебова*,
- ¹² Извольте,
- ¹³ (Нажимает кнопку (...) звонка. *Тихо* подходит к двери направо.
- ¹⁴ Что это за шутки, объясните ли вы мне (...), наконец?
- ¹⁵ доколе мы, пресыщенные им, не отбросим его от себя, вместе с ненужной нам жизнью?
- ¹⁶ (...)
- ¹⁷ - это *ты* сейчас узнаешь наверное,
- ¹⁸ Реатов. Дочь.
Александра. Дочь!.. Что же, сожжем ветхие слова, которые нас разделили. Я хочу...

ZUM FORMALEN BAU VON SOLOGUBS TRILOGIE *TVORIMAJA LEGENDA*

Elżbieta Biernat

Bei der Erforschung der russischen Literatur der Jahrhundertwende lohnt es sich, Schaffen und Persönlichkeit von Fedor Sologub näher zu betrachten. Sein umfangreiches Oeuvre (Lyrik, Prosa, Drama, Publizistik) ist ein vorzügliches Abbild der russischen Moderne, einer der interessantesten Perioden der russischen Literatur. Am meisten umstritten und wenig erforscht ist sein Prosawerk. Es umfaßt über 300 Titel aus so verschiedenen Gattungen, wie Roman, Erzählung, Novelle, Märchen, lyrische Prosa, Essay, Skizze u.ä. Davon verdienen die Romane besondere Aufmerksamkeit, weil sie die Suche nach einem neuen Modell für diese Gattung widerspiegeln und gleichzeitig auch den Kampf gegen ihr klassisches realistisches Muster. Heute ist Sologub v.a. als Lyriker sowie als Autor des Romans *Melkij bes* (1907) bekannt. Von der Popularität dieses Romans, der in Rußland zwölf Auflagen erlebte, zeugen auch neuerliche Übersetzungen ins Englische¹, Tschechische² und Polnische³. Weniger bekannt oder gänzlich vergessen sind die übrigen Romane: *Tjaželye sny* (1895); *Tvorimaja legenda* (1907-1912); *Slaščje jada* (1912) und *Zaklinatel'nioa zmej* (1921).

Der Wiederentdeckung wert scheint insbesondere die zu Beginn des Zwanzigsten Jahrhunderts vieldiskutierte Trilogie *Tvorimaja legenda* zu sein, stellt sie doch eine eigentümliche Quersumme seines Oeuvres und seiner künstlerischen Methode dar. Es handelt sich um den am stärksten an der Moderne orientierten Roman nicht nur von Sologub, sondern in der gesamten russischen Literatur jener Zeit.

Wenig bekannt, doch für Sologub symptomatisch ist die Entstehungsgeschichte der Trilogie, die zunächst den Titel *Nav'i đary trug*. Der erste Teil erschien 1907 unter dem Titel *Tvori-*

¹ Sologub, F.: *The Petty Demon*. Introduction by E.J.Simmons. N.Y. 1962.

² Sologub, F.: *Posedlý*. Praha 1970.

³ Sołogub, F.: *Mały bies*. Wa. 1970.

maja legenda im Almanach *Šipovnik*⁴. Die folgenden Teile, *Kapli krovi* und *Koroleva Ortruda*, kamen 1909 im gleichen Almanach heraus⁵. Die gesamte Trilogie wurde innerhalb der zweiten "Gesammelten Werke" von Sologub veröffentlicht, die in den Jahren 1913 bis 1914 bei *Sirin* erschienen. Das in den letzten Bänden (XVIII-XX) untergebrachte Werk unterscheidet sich deutlich von seiner ersten Fassung. So änderten sich nicht nur der Gesamttitel der Trilogie, die nunmehr *Tvorimaja legenda* heißt, sondern ebenso Titel und Umfang der einzelnen Teile. Der erste Teil bekam die Bezeichnung *Kapli krovi*, der zweite *Koroleva Ortruda* und der dritte *Dym i pepel*. Ein Vergleich der beiden Versionen zeigt, daß Sologub die ursprünglichen Teile 1 und 2 der *Nav'i čary* zusammengefaßt und mit *Kapli krovi* überschrieben hat. Eine beträchtliche Anzahl von Kapiteln des ursprünglichen dritten Teiles, nämlich 44, bilden nunmehr den zweiten Teil der Trilogie. Ganz und gar ein Novum dieser Edition aber ist der letzte Teil, *Dym i pepel*. Er stellt den Nachdruck eines Romans dar, der 1912-1913 unter gleichem Titel im Almanach *Zemlja* (Knigi X, XI) erschienen war. Der Vergleich beider Texte beweist, daß *Dym i pepel* bereits in seiner ersten Version als Fortsetzung der ursprünglichen Trilogie *Nav'i čary* gedacht gewesen ist. In der neuen kompilierten Version bei *Sirin* wurde der ursprüngliche dritte Teil um die Anfangskapitel des Romans *Dym i pepel* erweitert, d.h. also bei *Sirin* die Kapitel 45-52. Die restlichen Kapitel des ursprünglichen Textes bilden den letzten Teil der Trilogie *Tvorimaja legenda*.

Die Frage nach dem Verhältnis von Original und erweiterter Fassung des Romans ist von der Kritik seinerzeit nicht gestellt worden. Es scheint, als seien die Ursachen dafür in der komplizierten gesellschaftlich-politischen Situation zu suchen. Das Jahr 1914, in dem die *Tvorimaja legenda* zum zweiten Mal erschien, war für literarische Diskussionen nicht günstig. Zudem gehörten das für die Moderne typische Programm und die Problem-

⁴ *Nav'i čary*. Roman. Čast' I : *Tvorimaja legenda*. In: *Šipovnik*. 1907 kn.III, S.189-305.

⁵ *Nav'i čary*. Roman. Čast' II : *Kapli krovi*. In: *Šipovnik*. 1909 kn.VII, S.155-242. *Nav'i čary*. Roman. Čast' III : *Koroleva Ortruda*. In: *Šipovnik*. 1909 kn.X, S.115-272.

stellung des Romans bereits der Vergangenheit an. Folglich kann nicht verwundern, daß die erwähnte zwanzigbändige Ausgabe der Werke Sologub in einer Literaturkritik fast ohne Echo blieb, die sich schon neuen Erscheinungen zugewandt hatte.

Ganz anders hingegen stellt sich die heftige Reaktion der Kritik auf die erste Fassung der Trilogie *Nav'i čary* dar. Bezeichnend ist freilich, daß sich von da an eine allmähliche Evolution und ein Nachlassen des Interesses an dieser Art von Problemen feststellen läßt. Der im Laufe des Jahres 1907 erschienene erste Teil der Trilogie hatte nämlich eine unmittelbare und umfassende Reaktion der Kritik zur Folge. Die zwei Jahre, die bis zum Erscheinen der anderen Teile vergingen, brachten im Bereich der Literatur viele Veränderungen. Ausdruck dessen sind nicht nur eine deutlich geringere Anzahl von Stellungnahmen, sondern auch der entschieden kritischere Ton der Äußerungen. Die Trilogie wurde allgemein für ein sehr typisches und krasses Beispiel eines Romans im Geiste der Moderne gehalten. A. Izmajlov schrieb über die *Tvorimaja legenda*:

Wenn es in der russischen Literatur einen Roman gibt, den wir mit vollem Recht als dekadent bezeichnen können - so ist es der Roman von Sologub.⁶

All das gibt Veranlassung, sich detailliert mit diesem Werk auseinanderzusetzen und eine Antwort zu suchen auf die Frage, in welchem Maße Sologub in der *Tvorimaja legenda* mit dem konventionellen Muster der Gattung gebrochen hat und von welcher Eigenart die dem Roman aufgeprägten Züge an der Moderne orientierter Innovation sind. Deshalb werden wir die Form der Trilogie analysieren und dabei Narration, Technik der Personendarstellung, Komposition, Fabel und Stil besonders berücksichtigen. Bisher sind solche Fragen nicht erörtert worden, ganz anders als die gesellschaftliche Problematik des Werkes, die im ganzen bekannter und eher erforscht ist, die also hier nur am Rande erscheinen soll.

Im vollen Bewußtsein der Krise des Symbolismus gestaltete Sologub die Trilogie als letzte Abrechnung mit dem eigenen Schaffen und dem symbolistischen Programm. Aus diesem Grunde beinhaltet

⁶ Izmajlov, A.: Pomračenie božkov i novye kumiry. Mo. 1910, S.179.

tet die *Tvorimaja legenda* alle Themen, von denen er besessen war: die Ablehnung der Realität, die Apotheose der Traumwelt, den Mythos der Moderne vom Künstler, den Kult der Kunst, des Todes und des nackten Körpers, den Mythos von der Rückkehr zur Natur, zum verlorenen Paradies u.ä. Vielzahl und Verschiedenheit der berührten Probleme hinterlassen den Eindruck von Eklektizismus, Chaos und Heterogenität. Wie in einem Kaleidoskop wechseln in der Trilogie fortwährend Konfigurationen von Themen, Motiven und Gestalten und geben auf diese Weise Klima und Spezifik der turbulenten russischen Wirklichkeit zu Beginn des Zwanzigsten Jahrhunderts wieder. Dennoch war die Widerspiegelung der damaligen gesellschaftlich-politischen Situation nicht Sologub's Hauptziel. Davon zeugen bereits die ersten Worte der Trilogie, mit denen er sein Ziel erläutert und sein poetisches Credo formuliert:

Беру кусок жизни, грубой и бедной, и творю из него сладостную легенду, ибо я - поэт. Косней во тьме, тусклая, бытовая, или бушуй яростным пожаром, - над тобою, жизнь, я, поэт, воздвигну творимую мною легенду об очаровательном и прекрасном.

В спутанной зависимости событий случайно всякое начало. Но лучше начать с того, что в земных переживаниях прекрасно или хотя бы только красиво и приятно. Прекрасны тело, молодость и веселость в человеке - прекрасны вода, свет и лето в природе. (Teil 1, S.3)⁷

Das hier aufgestellte Programm wiederholt einen der fundamentalen Lehrsätze der Moderne: die Ablehnung der realen Welt und das Streben zur transzendentalen Welt der Idee. In Konsequenz ergab sich daraus eine "Doppelheit" der Trilogie, die in den Bereichen sowohl des Inhalts als auch der Form sichtbar wird. Die Doppelheit beruht im Roman auf der Verknüpfung zweier Ebenen: der realen und der metaphysischen Ebene. Die reale Ebene spiegelt die damalige russische Wirklichkeit, die metaphysische Ebene schafft die Legende der über alle Maßen schönen ewigen Welt der Idee. Das angeführte Zitat enthält auch eine Bestimmung des Wechselverhältnisses dieser Ebenen: die Hilfsfunktion des Realen, das untergeordnet ist und bloß die Grundlage abgibt,

⁷ Alle Zitate folgen der Ausgabe: Sologub, F.: *Sobranie sočinenij v XX tt.* Bände XVIII-XX: *Tvorimaja legenda*. SPb. 1914.

das Material, aus dem der Schriftsteller die zweite, metaphysische Ebene geschaffen hat, die im Roman dominiert.

Der Großteil der in der Trilogie behandelten Probleme bedeutete kein wirkliches Novum in Sologubs Schaffen. Innovationen im Inhaltlichen beruhen eher auf Verdichtung und Verstärkung von Themen und Motiven, die bereits in früheren Romanen, in anderen Werken der narrativen, lyrischen und dramatischen Gattung oder auch in theoretischen Abhandlungen enthalten waren. Diese Probleme sind von seiten der Kritik des öfteren erörtert worden, und nicht nur in bezug auf Werke von Sologub oder anderen russischen Symbolisten, sondern auch in bezug auf Vertreter der Moderne im Westen. Eine grundlegende Neuerung insbesondere für die russische Prosa war die Form der *Tvorimaja legenda*. Sie hatte sich im Vergleich zu früheren Werken des Schriftstellers, wie *Tjaželye sny* und *Melkij bes*, am weitesten von jenem Muster des traditionellen Romans des Neunzehnten Jahrhunderts entfernt, das bei Kritik und Rezipienten zur Geltung gekommen war.

So provozierte gerade die Form der Trilogie die heftigsten Reaktionen von seiten der Literaturkritik der Zeit. Die Vorwürfe betrafen vor allem die Komposition, weshalb zu vermuten ist, daß eben darin die meisten Innovationen im Geist der Moderne enthalten sind. Ein grundlegendes Konstruktionsprinzip lassen der oben zitierte Anfang des Romans sowie die folgende Äußerung des Helden erkennen:

[...] Да и мы, мы любим утопии. Читаем Уэльса. Самая жизнь, которую мы теперь творим, представляется сочетанием элементов реального бытия с элементами фантастическими и утопическими.
(Teil 1, S.101)

Die Zitate zeigen nicht bloß den Standpunkt des Autors (Trirodov ist sein Sprachrohr) und eine bestimmte Sicht auf die reale Welt, die zum Modell der dargestellten Welt wird - vielmehr bildet das in den zitierten Fragmenten dominierende Element des Kreativen, des Zusammenfügens von Realem, Phantastischem und Utopischem zu einer Einheit eben jenes Hauptkompositionsprinzip des Romans. Kritik aus dem Blickwinkel eines Programms der Moderne und Negation der realen Wirklichkeit finden ihren Ausdruck in einer bewußt vereinfachten, schematischen und zugleich ironisch-satirischen Widerspiegelung der damaligen Situation in

Rußland. Dies hätte noch nicht den Bruch mit der bisherigen Praxis bedeutet, Romane zu schreiben. Die eigentliche Neuerung brachte die Verlagerung des Schwerpunktes vom Prinzip der Widerspiegelung, und sei es auch mit Hilfe eines Zerrspiegels, auf das Prinzip des Kreativen, der Improvisation und des Subjektivismus. Eine solche Umverteilung der Akzente und ein solches Verständnis von den Aufgaben des Dichters als eines Schöpfers führten zugleich zur Lockerung der Bindung an die Romantradition des 19. Jahrhunderts.

Sologub lehnt das einlinige Wirklichkeitskonzept ab und ersetzt es im Einklang mit den Parolen der Moderne durch die These von der Dualität der Welt. Die Nicht-Realität der Welt der Idee erfordert vom Autor eine umfassende Mobilisierung der Phantasie; gleichzeitig treten die bis dahin geltenden Gestaltungsprinzipien Wahrscheinlichkeit und Logik in den Hintergrund. Dieser bewußte Bruch mit der realistischen Motivierung von Ereignissen ist überaus deutlich. In der Trilogie wird alles dem Willen des Autors untergeordnet, der den Schwerpunkt von der Schilderung der Ereignisse zur Schilderung der Erlebnisse, der Empfindungen, des Unterbewußtseins, der Gedankenspiele und Träume seines Helden verschoben hat. Folglich ist die *Tvorimaja legenda* nicht eine Erzählung der Ereignisse des Jahres 1905, sondern eine Studie zur Persönlichkeit der beiden führenden Helden (bohater prowadzący) Trirodov und Ortruda (bzw. Elizaveta). Diese These läßt sich durch eine Analyse der Narration, der Personendarstellung und der Fabel des Romans stützen.

Die zitierten Textstellen, die das künstlerische Verfahren des Schriftstellers und ihre Anwendung auf den Roman sichtbar machen, bezeichnen eine neue, nicht-konventionelle Konzeption des Erzählers. Es handelt sich hier um den sogenannten auktorialen Erzähler (narrator autorski), der die Ansichten seines Schöpfers vertritt, jedoch fehlt dieser Person, wie auch ihrer Haltung gegenüber der dargestellten Welt und gegenüber dem Leser, die Einlinigkeit. Nachdem er sich und sein kreatives Verhältnis zur Wirklichkeit im Vorwort offenbart und nachdem er die Welt samt ihren Personen geschaffen hat, zieht sich der Erzähler in den Hintergrund zurück. Den Personen gestattet er nicht so sehr das Handeln als vielmehr das Urteilen. Wie im realistischen Roman bemüht er sich, den Leser allmählich an die Existenz der

Personen glauben zu lassen, um dann aber plötzlich deren Realitätshabitus in Zweifel zu ziehen. Bezeichnend und gleichzeitig auch ein Beleg sowohl für die veränderte Erzählerposition als auch für Sologubs Innovation ist, daß den Zweifel nicht das Subjekt der literarischen Äußerung, sondern der führende Held äußert, der seine Tirade mit den folgenden Worten unterbricht:

- Вот и мы с вами чувствуем себя живыми людьми, и что для нас может быть более несомненным, чем наша жизнь, наше ощущение жизни? А может быть, мы с вами - вовсе не живые люди, а только действующие лица романа, и автор этого романа совсем не стеснен заботою о внешнем правдоподобии. Свое прихотливое воображение он преобразил в эту темную землю, и из этой темной, грешной земли вырастил странные черноклены, и эти могучие осокори, и этих чирикающих в кустах, и нас. (Teil 1, S.179)

Diese fehlende Einlinigkeit in der Beziehung Autor-Erzähler-Leser wird zum Charakteristikum für die Gesamtkonzeption des Subjektes der literarischen Äußerung in der Trilogie. Nach der quasi Selbst-Offenbarung des Erzählers und dem Umriss seines Programms zu Beginn des Romans finden wir keine weiteren Angaben, die seine Person konkret werden ließen. So ist also der Erzähler wohl konkret, gleichzeitig aber auch abstrakt und nicht individuell. Sein Verhältnis zur Welt ist ebenfalls nicht einlinig, sondern wechselt, und das, obwohl die eingangs umrissene Haltung eines Schöpfers Allwissenheit und Situationsenthobenheit gegenüber den dargestellten Ereignissen impliziert. In Wahrheit verhält es sich aber umgekehrt. Der Erzähler wird zwar zum Herrn des Romans, aber nicht zum allerbesten, wenn man auf die ihm im traditionellen Roman übertragenen Pflichten schaut. Anstatt die dargestellte Welt zu regieren, Episoden und Ereignisse zu verbinden und zu interpretieren, scheint sich der Erzähler hinter den führenden Helden zu verstecken, indem er sich mit ihnen identifiziert und ihnen eine ganze Reihe Aufgaben überträgt. Deswegen vermißt man häufig eine Verbindung zwischen Motiven, Szenen oder Bildern, weil Aktivitäten dieser Art die Möglichkeiten der Personen übersteigen. Dennoch ließ sich ein völliger Verzicht auf den Erzähler nicht verwirklichen. Daher tritt er zuweilen gleichsam in die dargestellte Welt, steht hinter den führenden Helden, um über ihre Situation zu berichten, ihr Aussehen zu schildern, ihre Beziehung zur eingetretenen Lage zu erläutern etc. Aber selbst dabei fließen diese Beschreibungen mit

den Äußerungen der Personen zusammen, weil die Erlebte Rede verwendet wird, was den damaligen Leser irritierte, der eine Trennung zwischen Narration und Personenäußerung gewohnt war. Der Leser konnte nicht mehr unterscheiden, wer die Fragen äußerte und ob das, wovon erzählt wurde, tatsächlich stattgefunden hatte oder ob es nur Gedanken, Halluzinationen oder Träume der Personen waren. Ordnendes und interpretierendes Agens war bis dahin der Erzähler, der nun aber nicht nur nichts erklärt, sondern absichtlich in die Irre führt und zusätzlich Chaos schafft. Das verstärkt sich insbesondere dann, wenn die Personen über Gegenstände oder Ereignisse sprechen, die noch nicht im Erzählfluß aufgetaucht sind. In solchen Fällen versucht der Erzähler zuweilen, dem Leser den Ursprung der Erscheinungen zu erklären, doch geschieht das sehr selten. In der überwiegenden Zahl der Fälle, die ähnlich gelagert sind oder der Erklärung noch mehr bedürfen, hüllt er sich in Schweigen. Gleichzeitig erwecken seine spärlichen Kommentare den Anschein, als gäben sie lediglich die Gedanken oder das Unterbewußtsein der Personen wieder.

Ähnliches läßt sich beim Übergang vom ersten zum zweiten Teil feststellen. Der zweite Teil bringt einen völlig neuen Ort und eine ganz andere Personage. Der traditionelle Erzähler hätte in solchen Situationen den Sprung erklärt, hier aber wird alles der Findigkeit des Lesers überlassen. Den zweiten Teil eröffnet zwar ein merkwürdiges Vorwort, eine philosophische Äußerung des Erzählers bzw. Autors über die wechselseitige Bedingtheit von realer und transzendentaler Welt, doch schafft diese Äußerung keinerlei Verbindung zwischen dem Inhalt der beiden Teile. Der Erzähler tritt hier gleichsam in der Maske des Philosophen auf, des Chorführers in der antiken Tragödie, als Repräsentant einer Gemeinschaft, nicht aber als Herr seiner Schöpfung. Ihn kümmern weder Logik noch Wahrscheinlichkeit und mittelbar - so die Kritik der Zeit - auch nicht der Leser. Der Leser blieb sich selbst überlassen und wußte häufig nicht, ob er das Opfer einer Mystifikation, eines Scherzes oder der Unfähigkeit des Autors geworden war. Ein vorzügliches Beispiel dieser Verwirrung liefern die damaligen Rezensenten. Sie entschieden sich zumeist für die dritte Deutungsmöglichkeit, waren sie doch ein ernsthaftes Verhältnis zwischen Autor und Leser im traditionellen Roman gewohnt. Sie führten die "schlechte" Komposition also auf die Unfähigkeit

des Autors oder auf die neue literarische Manier zurück. Ganz vereinzelt gab es Stimmen, die diese Erscheinung für den Ausdruck von Geringschätzung und Spott gegenüber dem Leser hielten.⁸

Das Verweigern von Erklärungen, das Auftreten in der dargestellten Welt, die Identifizierung mit den Personen, die Beschränkung der Interventionen auf ein Minimum - all das ist nur eine der Posen des Erzählers. Denn manchmal verzichtet er auf das "leise" Auftreten zugunsten von Engagement und Subjektivität, d.h. zugunsten einer "lauten" Kundgabe seiner Position als des Schöpfers. Betrachten wir einmal die Topographie solcher Auftritte: sie kommen am häufigsten an den Wendepunkten im Leben der führenden Helden vor, anlässlich ihrer ideologischen u.ä. Diskussionen, schließlich auch in den Einleitungs- und Schlußpassagen der einzelnen Teile sowie innerhalb besonders wichtiger Kapitel. Diese Kommentare unterstreichen zumeist das Gewicht der abstrakten, metaphysischen Ebene des Romans. Da sie hinsichtlich Semantik und Intonation mit den Äußerungen der führenden Helden zusammenspielen, bleiben trotz des Wechsels des Äußerungssubjektes Klima, Stimmung und Stil in ihrer für beide Sprachebenen charakteristischen Weise erhalten, die somit dem Leser suggeriert, der Erzähler billige Ansichten und Handlungen der Hauptpersonen. Ein solches Verhältnis zwischen dem Erzähler und den führenden Helden wäre mit dem Terminus "Nebenordnung" zu bezeichnen. Dabei ist wichtig, daß diese Nebenordnung wesentlich auf der metaphysischen Ebene des Romans besteht.

Das erwähnte "laute" Auftreten des Erzählers findet sich auch auf der realen Ebene der Trilogie: in Beschreibungen der Situation der Zeit in gesellschaftlich-politischer und geistiger Hinsicht sowie in Schilderungen der Bewohner der Stadt Skorodož u.ä. Dennoch nimmt hier der Erzähler ähnlich wie in Sologubs frühen Erzählungen immer eine überlegene und distanzierte Haltung den Ereignissen gegenüber ein. Er befindet sich gleichsam oberhalb oder auch außerhalb der dargestellten Welt. Die Schilderungen

⁸ Vgl. Biernat, E.: *Twórczość F. Sołoguba w ocenie krytyki literackiej epoki modernizmu*. In: *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Gdańskiego. Filologia Rosyjska*. 1972 Nr.2.

sind voll von Ironie, Sarkasmus und einer Verachtung, die sich nur indirekt ausdrückt, z.B. in der bewußt simplifizierenden Art der Personendarstellung oder im Einsatz entsprechender Epitheta und anderer stilistischer Mittel. Auf der realen Ebene des Romans ändert sich also das Verhältnis des Erzählers zur dargestellten Welt: im Falle der führenden Helden war es berichtend-informativ, bestätigend; es wird interpretierend-wertend und unterzieht Gestalten und Ereignisse einer kritischen Prüfung im Maßstab eines von der Moderne übernommenen Normenkodex. Letzteres ist zumeist verknüpft mit einer deutlichen Absonderung der Ebene der Narration, wodurch das Modell des konventionellen Romans eine eigentümliche Fortsetzung erfährt. Es handelt sich um eine Erzählweise, die einen weiten Horizont mit einem einzigen statischen Blickpunkt verbindet. Den Erzähler kümmert die Chronologie nicht. Seine Aufgabe ist der interpretierende Rückgriff oder Vorgriff auf die Ereignisse. Die deutlicher umrissene Erzählsituation ist nicht nur auf die philosophische und ideologische Distanz des Erzählers den Personen gegenüber zurückzuführen, sondern auch auf eine Distanz, die man terminologisch "sprachliche Distanz" nennen könnte. Die Äußerungen des Erzählers sind voll von lyrischen Elementen und einer Vielzahl von Epitheta und Metaphern. Sie heben sich deutlich von den Äußerungen der Vertreter der Provinzgesellschaft ab (Šabalov, Dulebov, Peredonov, Ostrov u.a.), die vom Autor bewußt prosaisch gehalten sind und jede stilistische Verzierung missen lassen.

Das Hervorheben der Erzählsituation verschleiert die auf dieser Ebene entworfenen Ereignisse und Personen. Umgekehrt verhüllt die Dominanz der führenden Helden auf der metaphysischen Ebene die eigentliche Narration, die durch die Äußerungen der Personen lediglich hindurchschimmert, ihre Konturen verliert und mit den Personenäußerungen verfließt. Ideologische und sprachliche Distanz des Erzählers verschwinden völlig, die Narration informiert auf dieser Ebene nicht über die Beschaffenheit der Welt, sondern darüber, wie diese Welt von einer bestimmten Person gesehen wird. Nach Głowiński⁹ ist das ein Zeichen für den

⁹ Głowiński, M.: *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*. Wr. etc. 1969.

Übergang vom auktorialen zum personalen Roman. Wie im Roman *Tjaželye sny* scheint der Erzähler auf Kommentare zu verzichten. Er begleitet die führenden Helden und befindet sich sozusagen in ihrem Bewußtsein und in ihrer Persönlichkeit. Durch das Verfließen der Grenzen zwischen der Narration und den Äußerungen von Trirodov und Ortruda verliert das Subjekt der literarischen Äußerung seine sprachlich bestimmte Individualität und suggeriert seine Teilnahme am Innenleben der Personen. Ein derartiges Konzept des Subjektes der literarischen Äußerung und der Narration zwang dem Leser den Eindruck auf, als spiele sich die Handlung gerade vor seinen Augen ab (Erzählzeit und erzählte Zeit werden nahezu identisch), Abstraktes und Irrationales, wie flüchtige Stimmungen, Hoffnungen, Träume, d.h. die transzendente Welt der ewigen Ideen, konnten dadurch gefaßt und dem Leser vermittelt werden.

Alle diese Eigentümlichkeiten zeigen, wie weit sich Sologub mit seiner *Tvorimaja legenda* vom kanonisierten Muster des Subjektes der literarischen Äußerung entfernt hat¹⁰. Ein so angelegter Erzähler war die Summe all jener zaghafter und vereinzelter Innovationen, wie sie in dieser Hinsicht bereits die Romane *Tjaželye sny* und *Melkij bes* enthalten¹¹. Diese in der *Tvorimaja legenda* zu einem Ganzen vereinten Innovationen dominieren über die wenigen Elemente, die das traditionelle Erzählmodell fortsetzen. Somit ist hier das Verhältnis von Innovation und Tradition ganz deutlich zugunsten der Moderne verschoben.

Mit dem Problem der Narration ist aufs Engste die Technik der Personendarstellung verbunden. Die Analyse der Erzählerposition hat ja ergeben, daß die Funktion des Subjektes der literarischen Äußerung, traditionell Träger und Vermittler der im Werk enthaltenen Ideologie zu sein, zugunsten der Personen beschränkt wird. Die beherrschende Rolle der Personen tritt besonders in der von uns mit dem Terminus "metaphysisch" belegten Schicht des Romans zutage. Auf dieser Ebene wird der Roman fast zu einer Montage

¹⁰ Vgl. Sławiński, J.: Semantyka wypowiedzi narracyjnej. In: W kręgu zagadnień teorii powieści. Wr. etc. 1967.

¹¹ Vgl. dazu meine Aufsätze: *Mały bies* F.Sologuba jako próba stworzenia modelu rosyjskiej powieści modernistycznej. In: Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Gdańskiego. Filologia rosyjska. 1973 Nr.3; sowie: *Technika postaciowania w Męzacych snach* F.Sologuba. In: Teoria literatury. Gdańsk 1983.

von Äußerungen der Hauptpersonen. Die *Tvorimaja legenda* hat drei Hauptpersonen. Die wichtigste Funktion übernimmt Trirodov, der dabei von seiner Partnerin Elizaveta unterstützt wird. Im zweiten Teil geht Trirodovs Funktion auf Ortruda über, eine der vergangenen Inkarnationen von Elizavetas Seele. Es sind positive führende Helden, Musterfiguren, die dem Leser vom Autor propagierte Werte und Ideen vermitteln. Wie vor allem Trirodov sind sie Doppelgänger des Autors. Trirodov ist vom Autor bewußt nach seinem eigenen Bild angelegt: er läßt diesen nicht nur Dichter sein, sondern schreibt ihm auch die eigene schwierige schöpferische Biographie zu, die eigene Persönlichkeit, das Äußere, die eigenen Marotten und Schwächen und selbst die eigene familiäre Situation. Außerdem stattet er seinen Doppelgänger mit den eigenen Theorien und Anschauungen aus, die er vielfach in diversen literarischen Werken und theoretischen Artikeln wiederholt hat. Dabei scheint auch bezeichnend zu sein und der Erwähnung wert, daß Sologub entsprechende Abschnitte aus den Artikeln geradezu wörtlich in die Trilogie übernommen hat.

Neben der Individualisierung der Person Trirodovs mit Hilfe einer Übertragung eigener Wesenszüge, wodurch nach L.Fiedler¹² die Person zur "Signatur" des Schriftstellers wird, finden wir in Trirodov ebenso eine dramatische Version des Künstlerbildes der Jahrhundertwende, des Dichters mit den vier Gesichtern: Gott, Opfer, Clown und Psychopath¹³. Darüberhinaus repräsentiert Trirodov einen bestimmten Archetyp des Künstlers, den ewigen Mythos vom Dichter als dem Kündler und Seher. Wenn wir methodisch den Vertretern der mythographischen Schule folgen wollten, könnten wir in der Trilogie den persönlichen Mythos des Autors sehen, seine Signatur sowie den Archetyp und so das ganze Werk als Ausdruck von Sologubs Persönlichkeit nehmen. Obwohl das Gesamtwerk Sologubs, vor allem auch die *Tvorimaja legenda*, wie überhaupt die Mehrzahl aller Werke der Moderne, solchen Untersuchungen reiches und ergiebiges Material böten, würden dessen Weite und

¹² Fiedler, L.A.: Archetyp i sygnatura. In: Współczesna teoria badań literackich za granicą. Kr. 1972 Bd.2.

¹³ Vgl. Podraza-Kwiatowska, M.: Młodopolskie harmonie i dysonanse. Wa. 1969.

Umfang den Rahmen dieses Aufsatzes sprengen, in dem also lediglich die wichtigsten Elemente von in der Trilogie auffindbarer Symbolik und Mythologie besprochen werden sollen.

Im Einklang mit Sologubs Anschauungen von der erheblichen Bedeutung, die der Kunst und ihren Schöpfern bei der Veränderung der Welt zukommt, wird Trirodov zum Symbol des Nietzsche'schen Übermenschen mit seinem Willen zu Macht, der die Welt mit Hilfe des Schönen zu verändern beabsichtigt. (Als das "Schöne" bezeichnet Sologub die Kunst, die Wunschträume, den nackten Körper und eine hellenistische Ideale verkörpernde Liebe). Das von Trirodov verkündete Programm spielt die allergrößte Rolle, ihm sind folglich die übrigen Elemente des Werks untergeordnet. Die dominierende Funktion einer Person ist unter anderem auch der Ausdruck des Strebens der Moderne, die bisherige Hegemonie des Erzählers im Roman abzuschaffen. In der *Tvorimaja legenda* hat die Stelle des Subjektes der literarischen Äußerung und des Trägers verbriefter Werte ein führender Held übernommen. Die Trilogie wurde also zu einem "homophonen" Roman. Es ist freilich eine eigentümliche Spielart der klassischen Homophonie¹⁴.

Nach Sologubs Vorstellungen sollten die Anschauungen, die von den führenden Helden verkündet wurden, die größte Rolle spielen, und nicht etwa die Aktivität der Personen, die sich nach dem Verständnis der Moderne vom Menschen auf Kontemplation und Wunschträume beschränkte. Das Übergewicht räsoneurhafter Äußerungen über die Ereignisse wird in der *Tvorimaja legenda* sehr deutlich. Wie in den *Tjaželye sny* folgt daraus, daß die Personen statisch und passiv wirken, daß sie eher sprechen denn handeln.

Wie erwähnt, dominieren Trirodovs und Ortrudas Äußerungen nicht nur über die Narration, sie übernehmen zuweilen sogar deren Funktion. Monologe und Dialoge der Personen haben nämlich nicht nur charakterisierende, sondern gleichzeitig auch dramatische und mitteilende Funktionen. Unter diesen Äußerungen überwiegen die Monologe Trirodovs, seiner Partnerin Elizaveta und Ortrudas. Es handelt sich größtenteils um Monologe in Erlebter Rede.

¹⁴ Vgl. Głowiński (wie Anm.9).

Die bereits in den *Tjaželye sny* sichtbare Tendenz zur Monologisierung läßt sich in der gesamten Sprachschicht der Trilogie beobachten. So bilden beispielsweise die Dialoge zwischen den führenden Helden oder ihren Gegenspielern Tiraden, die häufig den Charakter ideologischer Ansprachen haben. Bezeichnend ist, daß aus den zahlreichen ideologischen Diskussionen in der Trilogie (zwischen Trirodov und Petr Matov, Trirodov und knjaz' Davidov, Ortruda und dem Kardinal usw.) immer der führende Held als Sieger hervorgeht. Seine Ideen werden auch vom Erzähler gutgeheißen, daher dienen die Diskussionen mit ideologischen Gegnern lediglich als Vorwand, um die Ansichten von Räsoneuren zu einer Sache darzulegen, die der vom Autor kaum angedeutete oder aber überspitzt gezeichnete Opponent vertritt. Auch in diesen Fällen überwiegen Äußerungen in Erlebter oder auch Direkter Rede, wodurch dem Leser der Eindruck vermittelt wird, er begleitet das innere Erleben der Person. Diesen Eindruck verstärkt die Form des Inneren Monologes, der die ungeordneten und aphoristischen Gedanken sowie die überraschenden Assoziationen der Personen wiederzugeben vermag. Dadurch wird neben einer gewissen Stimmung auch die Illusion erzeugt, an der Vermittlung eines unkontrollierten Gedankenstromes der Person teilzuhaben. Die Tendenz zur Monologisierung ist Ausdruck einer formalen Imitation von Wirklichkeit (*mimetyzm formalny*), wie sie für die Literatur der Jahrhundertwende charakteristisch ist.

Einflüsse der Lyrik, der führenden literarischen Gattung der Moderne, zeigen sich in der *Tvorimaja legenda* auch an einer Poetisierung der Prosa, an der Dominanz eines expressiven und Wiederholungen nutzenden Stils, der in Ansätzen bereits in den Romanen *Tjaželye sny* und *Melkij bes* zu finden ist. In der Trilogie umfaßt dieser Stil die Personenäußerungen und die Narration auf der metaphysischen Ebene. Die Überfrachtung der Äußerungen mit einer Reihe von Tropen und Figuren, von Epitheta, Archaismen, Vergleichen und Symbolen hat zur Folge, daß die Sprache pathetisch, rhetorisch, zuweilen geradezu kultisch und liturgisch wird.

Никто не знает пределов своего господства, - но блаженны
утверждающие свое обладание, свою власть! (Teil 1, S.4).

Den gehobenen Charakter der Äußerungen des Erzählers und der

führenden Helden unterstreicht, daß sie häufig im Namen einer Gruppe sprechen, wobei sie sich direkt an den Leser zu wenden scheinen. Dies soll zu einem engeren Kontakt mit dem Leser führen und ihn dazu bringen, die angebotenen Ideen als die allein seligmachenden und einzig richtigen zu akzeptieren sowie sich ganz der Magie des Wortes und der Stimmung zu überlassen. Sologub erzeugt diese Stimmung, indem er die Neugier des Lesers weckt und ihn in einen geschlossenen Kreis von Metaphern und Symbolen hineinzieht.

Davon gibt es in der *Tvorimaja legenda* eine solche Zahl, daß man glauben könnte, Sologub habe alle in seinen früheren Werken isoliert verwendeten Symbole hier versammelt, um daraus eine individuelle und zugleich für die Moderne typische Bildsprache zu schaffen. Die Anhäufung der Symbole ordnet sich, ähnlich wie auch andere Elemente des Werkes, der Idee einer Negation der Wirklichkeit unter. Nach dem an der Moderne orientierten Programm Sologubs hat wahre Kunst symbolisch zu sein, da nur ein vielschichtiges Symbol, das reale wie metaphysische Elemente beinhaltet, das Ewige im Vergänglichen spiegeln kann. Als Realisierung des Programms stattet Sologub in seiner Trilogie die Äußerungen der führenden Helden und die Narration auf der metaphysischen Ebene besonders reichlich mit Symbolen aus. Zu den wichtigsten Motiven, die am häufigsten wiederkehren, gehört die Sonne: "der feurige Drache, der Feuer speit und Menschen frißt". Die bloße Bezeichnung der Sonne als Drachen oder Schlange trägt eine pejorative Nuance¹⁵. Für die Personen der Trilogie ist die Sonne das Symbol des Erdenlebens, der Qual in Erwartung des Todes. Sofern sie nach der Welt der Idee streben, negieren sie das Leben und also die Sonne.

Zur Brücke von der Welt der Dinge zur Welt der Idee werden die Nacht (die Zeit des Traums, die Zeit der Begegnung mit der transzendentalen Welt) und der Mond. Der Mond symbolisiert den Tod, nach dem die Wiedergeburt zu einem neuen Leben, die Unsterb-

¹⁵ In diesem Kampf mit der Sonne unterscheidet sich Sologub von den anderen russischen Symbolisten, für die die Sonne ein Lieblingsmotiv war, und zwar das Symbol der Veränderungen und die Kündlerin eines neuen Lebens (Bal'mont, Ivanov u.a.).

lichkeit, eintritt¹⁶. Zu Nacht und Mond gesellt sich ein drittes Symbol: Lilith (hebräisch: die Tochter der Dunkelheit, des Satans), die, wie der Erzähler behauptet, die erste dem Menschen gegebene Frau war. Sie ist "die ewige Schwester, die geheimnisvolle Freundin, Luna, die den Menschen in die ewige, glückliche Welt ruft". Die zweite Frau des Menschen ist Eva, mit Lilith für immer verbunden und gleichzeitig doch ihr Gegenteil: die irdische Gefährtin des Menschen, seine Geliebte und Mutter. Die Symbole haben in der Trilogie reale Entsprechungen in der ersten, verstorbenen Frau Trirodovs (Lilith) und seiner zweiten Frau Elizaveta (Eva). Beide Metaphern haben auch eine Variante. Als Paraphrase von Cervantes' Roman *Don Quijote* macht Sologub Aldonza (Eva) zum Symbol des irdischen Lebens und Dulcinea zum Symbol des Schönen und der Welt der Idee¹⁷. Aus diesen beiden Bildern entwickelt er den Mythos von der Umgestaltung der Wirklichkeit (Aldonza) in die ideale Welt (Dulcinea) mit Hilfe des Willens, der Wunschträume und der Kunst, ein Gedanke, den er zuvor schon in literaturtheoretischen Schriften geäußert hatte. Diese Tat kann nach Sologub nur ein neuer Don Quijote vollbringen, ein Poet, der an die Umgestaltung der Wirklichkeit glaubt. Ein solcher Mensch ist eben Trirodov. Trirodov hat aus dem gewöhnlichen Mädchen Elizaveta eine neue Person geschaffen (Dulcinea), seine geistige Partnerin und Verbündete. Allerdings waren in Elizavetas Natur bereits gewisse Dispositionen vorhanden gewesen, so die Seele Ortrudas, wodurch die Verwandlung möglich wurde.

Ein weiteres, für die Moderne typisches und in der Trilogie mehrfach wiederkehrendes Symbol ist die Stadt. Sie verkörpert das Böse, den Satan, und sie verwandelt Menschen in grausame Tiere. Deswegen fliehen die positiven Personen des Romans aus der Stadt in den Schoß der Natur. Trirodov wohnt in einem von Wiesen und Wäldern umgebenen Tal; Ortruda flieht aus ihrem Schloß

¹⁶ Vgl. Eliade, M.: *Sacrum, mit, historia*. Wa. 1971, S.163; sowie ders.: *Traktat o historii religii*. Wa. 1966, S.156-185.

¹⁷ Für die Gestalt des Don Quijote interessierten sich auch andere Vertreter der russischen Moderne (Ivanov, Merežkovskij), die ihn analog zu Sologub interpretierten. Sie nahmen Don Quijote das Lächerliche und Naive und glorifizierten statt dessen seinen Glauben an die Existenz des wahren Schönen.

ans Meer. Dort fühlt sie sich frei, weil sie an die heilende Kraft der Natur glaubt.

Mit dem Mythos von der Rückkehr zur Natur ist aufs Engste eine Symbolik der Elemente verbunden. Der Vulkanausbruch auf der Insel Dragonera bedeutet nicht nur Vernichtung und Zerstörung, sondern gleichzeitig Läuterung, wie nach Sologubs Ansicht jede große Katastrophe, und Erlösung. Der Vulkanausbruch befreit Ortruda von den irdischen Qualen und bringt sie in das Reich des ewigen Glücks, ins Paradies. Zum Symbol des Paradieses macht Sologub das Land Ojle, über dem der Stern Maïr leuchtet.

All diese Symbole sind Sinnbilder der von den führenden Helden verkündeten Ideen und dienen u.a. der Vergegenständlichung des in der Trilogie enthaltenen Programms. Die häufige Wiederholung der Metaphern ist Merkmal eines ornamentalen Stils, der die Äußerungen des Erzählers und der Räsoneure kennzeichnet. Ein weiteres Element des ornamentalen Stils ist die graphische Hervorhebung von Begriffen der Moderne, wie: Wunschtraum, Tod, Liebe, Ironie, Lyrik, Künstler u.a.m. Diese Wörter wurden kursiv gedruckt bzw. mit großem Anfangsbuchstaben geschrieben. Das hob ihre Bedeutung hervor, machte sie zu Personifikationen und verlieh den Äußerungen einen feierlichen Ton. Der feierliche Ton wurde auch durch die Verwendung mythologischer Begriffe gestützt (Aisa, Ananke, Moira, Aphrodite u.ä.) sowie durch die Anhäufung von Archaismen, insbesondere von Kirchenslavismen. Selbst den Namen der Hauptperson Elizaveta gibt Sologub in der Schreibweise Karamzins wieder, wie Izmajlov behauptet¹⁸. Zu diesem Pathos verflochten sich die Archaismen mit einer Reihe Neologismen, hauptsächlich Epitheta, die für die erörterte poetische Ausdruckweise eine gewaltige Rolle spielen. Es gibt ein paar stehende symbolische Wendungen: tot (nav'i), still, bleich, zart, böse u.ä., die nicht nur innerhalb des Werkes, sondern auch innerhalb einzelner Sätze wiederkehren:

[...] Мертвецы уже встали, уже они идут по Навъей тропе в Навъий град, уже они говорят навъи слова о навъих делах.
(Teil 1, S.113)

¹⁸ Izmajlov, A.: Literaturnyj Olimp. Мо. 1911, S.320.

Die Wiederholung von Epitheta hebt die Plastizität der Äußerungen deswegen umso stärker hervor, weil es sich in der Mehrzahl um Farbbezeichnungen handelt. Für die Trilogie ist ein geschlossenes Inventar von Farben charakteristisch. Wie in den *Tjaželye sny* handelt es sich meist um Farben, die auch die impressionistischen Maler bevorzugen: weiß, rosé, blau und davon diverse Kombinationen, Nuancen und Brechungen. So beschreibt Sologub seine Helden und Landschaften nicht nur, sondern er malt sie auch. Die von ihm verwendeten Farben sind selten grell. Es sind aufgehellte, zarte Pastelltöne. Die Farbsymbolik ordnet sich gleichfalls der Idee des Werkes unter. Die verwischten, zarten Farben harmonisieren vorzüglich mit der weiten metaphysischen Welt der Idee, wie sie nur in den Gedankenspielen und Träumen der Personen sichtbar wird.

Eine wichtige Rolle haben die Düfte in der *Tvorimaja legenda*. Hier läßt sich eine gewisse Gesetzmäßigkeit beobachten: bei der Beschreibung der abstrakten Welt dominieren die delikatsten Düfte, wie gleichfalls die helleren, leuchtenderen Farben, bei der Beschreibung der realen Welt dagegen die unangenehmen, scharfen Düfte, die auch von dichteren Farben begleitet sind (rot, schwarz, grau). Zuweilen werden diese Düfte bewußt in einem Sinnabschnitt zusammengestellt, um so den Kontrast der zwei Welten deutlich hervortreten zu lassen:

Пахло откуда-то тихом фиалкою, и был в воздухе сухой
запах пыли, и надоедливо носился сладковато-горький дух,
гарь лесного пожара. (Teil 1, S. 223)

Daraus folgt, daß Sologub, wie auch andere Vertreter der Moderne, auf den Spuren Baudelaire's und seiner Theorie der Entsprechungen wandelt und weit voneinander entfernte Dinge, häufig sogar Gegensätzlichkeiten zusammenbringt. Ebenso verwendet er Katachresen, Oxymora und gesuchte zusammengesetzte Epitheta ("die schweigende blaß-rosa Morgenröte", "der bitter-süße Duft des Rauches" u.ä.). Eine nicht geringe Rolle spielen d.w. die Geräusche. Sie bilden häufig eine ganze Skala von Tönen. Einerseits sind es von ferne hörbare leise Töne, hauptsächlich nachts, andererseits laute Geräusche (der Wind heult, Blitze krachen, die Wellen brüllen), die die Dynamik der Natur oder die Fülle des Lebens von Ortruda wiedergeben (vgl. die Beschreibung ihres Tanzes am Meeresufer).

Diese Doppelheit läßt sich auch bei metaphorischen Naturbe-

schreibungen beobachten. Neben der Beschreibung paradiesischer Landschaften (blühende Wiesen, blaue Seen, grüne Täler - das Bild des Landes Ojle), die sich mit einem Appell zur Rückkehr zur Natur und zur natürlichen Erziehung im Schoße der Natur verbinden, erscheinen nackte Felsen, drohende Berge und die stürmische See als der Ewigkeit analoge Elemente. Die paradiesische, monumentale, strenge oder geheimnisvolle Szenerie korrespondiert immer mit der Seelenlage der führenden Helden.

Den erörterten stilistischen Besonderheiten entspricht eine eigentümliche Syntax, gegen die von seiten der Kritik die meisten Einwände erhoben wurden. Izmajlov¹⁹, Dolinin²⁰, Ajaks²¹ und andere haben das Künstlerische an der Sprache der Trilogie herausgestellt und sie als Mode à la Przybyszewski oder als Verunstaltung der Manier von Dorošević als neurasthenisch, epileptisch und für Rußland unannehmbar bezeichnet. Und in der Tat bedient sich Sologub abgerissener Sätze und gebraucht die verbalen Prädikate ohne Personalpronomen. Die Personenäußerungen bestehen aus kurzen Sätzen oder aus langen verwickelten Perioden, die eine ganze Reihe subordinierter einfacher Sätze enthalten, zuweilen ohne deren logische Verknüpfung. Außerdem benutzt Sologub Inversionen, weil er das emotional wichtigste Wort an den Anfang bzw. häufiger an den Schluß des Satzes stellt. Nicht selten wird dieses Wort, wie bereits auch erwähnt, graphisch abgesetzt. Diese Manipulationen dienten dem Ziel, Stimmungen zu erzeugen und die Seele derjenigen Personen bloßzulegen, die mit der Welt der Idee kommunizieren. Dadurch wurde gleichzeitig die Funktion der Äußerungen verändert. Auf der metaphysischen Ebene des Werkes ergab sich eine eigentümliche Verschiebung der Rede vom narrativen zum lyrischen Pol. Eine derartige Evolution war unumgänglich, weil sich die Mehrzahl der Äußerungen des Erzählers bzw. der Räsoneure auf Abstraktes bezieht, das nicht immer logisch und konkret hätte beschrieben werden können.

¹⁹ Izmajlov, A.: Pomračenie božkov i novye kumiry. Mo. 1910.

²⁰ Dolinin, A.: Otrešennyj. In: Zavety 1913 Nr.7 otdel II.

²¹ Ajaks: F. Sologub o svoich proizvedenijach. In: Birževye vedomosti 1908, Nr.1076.

Sowohl in der Trilogie als auch in den übrigen Werken von Sologub werden die an der Moderne orientierten Innovationen von traditionellen realistischen Elementen begleitet. Sie treten jedoch nur am Rande auf. So findet sich eine spezifische Fortsetzung der Romantradition des Neunzehnten Jahrhunderts v.a. auf der realistischen Ebene der *Tvorimaja legenda*. Wie bereits erwähnt, tritt sie an der Erzählerposition sowie an der Konstruktion von Personen und ihren Äußerungen deutlich zutage. Die bewegte russische Wirklichkeit des beginnenden Zwanzigsten Jahrhunderts wird durch ein dem Subjekt der literarischen Äußerung und den Hauptpersonen gemeinsames Prisma gezeigt. Die Identität des Standpunktes wird zum Bewertungskriterium für alle übrigen Personen. Wenn man das kritische Verhältnis Trirodovs und Ortrudas zur Wirklichkeit kennt, lassen sich Darstellungsweise und Beurteilung der Personen gleichsam vorhersagen, die auf der realen Ebene agieren. Wie in *Tjaželye sny* und *Melkij bes* sind auch hier alle zweitrangigen Personen sowie die gesamte Realität ironisch-satirisch gezeichnet. Die Realität ist der vulgäre Antipode zu den Räsoneuren und zur Welt der Idee. Die kritische Distanz zur realen Ebene der Trilogie wird in den Personenäußerungen und in der Narration direkt bezeichnet, aber auch indirekt mittels Auswahl und Anordnung von Bildern und Ereignissen. Davon zeugen die den Wörtern *Realität* und *Erde* in den Äußerungen Trirodovs und Ortrudas beigefügten Epitheta. Stets sind es pejorative Bezeichnungen, wie: böse, grausam, vulgär, verflucht, faulend u.ä.

Zum Symbol des irdischen Lebens wird das Sologub verhaßte und aus seinen früheren Romanen bekannte Provinzstädtchen - die Miniatur des ganzen Rußland, ein verkleinertes Abbild der damaligen russischen Wirklichkeit. Sologub hat aus seinem populärsten Roman *Melkij bes* in die Trilogie nicht nur das Thema, sondern auch Personen und ganze Szenen übernommen. Wir begegnen nicht nur Peredonov, nunmehr Vize-Gouverneur, sondern auch Staatsanwalt Avinovickij, nunmehr als pensioniertem Obersten Žerbenev (vgl. die Szene mit den dressierten Kindern). Mit besonderem Haß brandmarkt Sologub das damalige Schulsystem und die bornierten Provinzlehrer vom Schlage eines Šabalov (Bogdanov im *Melkij bes*) oder Dulebov.

Diese Beschreibungen gehören dem Erzähler, der auf der realen Ebene des Romans die größere Rolle spielt. Er wird, wie gesagt,

zur modifizierten Fortsetzung des traditionellen Subjektes der literarischen Äußerung. Einerseits ist er nämlich allwissend und allgegenwärtig, andererseits erzählt er Ereignisse und Personen subjektiv und wertet sie nach seinem Standpunkt. Keineswegs verbirgt er seine kritische Distanz zu den geschilderten Ereignissen, im Gegenteil, er unterstreicht sie unentwegt, sei es durch die Auswahl der oben zitierten Epitheta, sei es durch groteske Beschreibungen. Da Erzählerstandpunkt und Erzählerrede mit dem Programm und den Äußerungen der führenden Helden identisch sind, verwischt sich auch auf dieser Ebene die Grenze zwischen der Mitteilung der Räsoneure und der Mitteilung des Subjektes der literarischen Äußerung. Und zwar umso stärker, als ein Teil der Erzählerfunktionen von den Hauptpersonen übernommen wird. Das betrifft insbesondere die Darstellung der negativen Personen, die entweder im Gespräch mit Trirodov gezeigt oder seltener durch die anderen Personen charakterisiert werden. Bezeichnend ist, daß die negativen Personen nie selbständig auftreten oder sich selbständig äußern. Sie erfüllen lediglich die Hilfsfunktion von Kleiderpuppen, deren sich der Erzähler oder eine Hauptperson bedient. Häufig erscheinen diese Personen nie wieder, wenn sie ihre Funktion erfüllt haben (der Prior Pelagij, der Beamte Kamskij, Peredonov u.v.a.). Die Hilfsfunktion wird bereits von der Anlage der Personen impliziert. Wie in den *Tjaželye sny* sind sie lediglich Sinnbilder typischer Charaktere und menschlicher Eigenschaften (Peredonov, Dulebov, Žerbenev) bzw. Karikaturen oder Parodien (Teljatnikov). Bei der Beschreibung solcher Personen setzt Sologub die Traditionen von Saltikov-Ščedrin fort (*Istorija odnogo goroda*), von Gogol' (*Mertvye dušy*), von Uspenskij (*Nravy Rasterjaevoj ulicy*), von Čechov (*Unter Prisibeev, Čelovek v futljare*) usw.

Die Personen dieser realen Ebene kennzeichnet auch eine Sprache, die sehr gut ihren geistigen Horizont wiedergibt. Wie die Menschen, die sich ihrer bedienen, ist die Sprache gewöhnlich, vulgär und primitiv. Sie unterscheidet sich deutlich von der Redeweise der führenden Helden und des Erzählers, und vergrößert somit auch die Distanz zwischen der vulgären Realität und der Welt der Idee, mit der Trirodov, Ortruda und Elizaveta kommunizieren.

Hinzugefügt werden muß, daß in der Narration der realen Ebene

des Romans zuweilen eine Umgangssprache voller derber Epitheta erscheint, die das kritische Verhältnis des Subjektes der literarischen Äußerung zur Realität und zu den Realität ausdrückenden Personen wiedergeben soll.

Der Bruch mit der einlinigen Wirklichkeitsauffassung zugunsten einer Dualität der Welt verringerte die Bedeutung von Wahrscheinlichkeit und Logik als den bisher verbindlichen Grundsätzen der Konstruktion eines Werkes. Davon war auch die Gestalt der Fabel betroffen, die in der Trilogie keine geschlossene und in sich schlüssige Struktur mehr bildet. An die Stelle der nach Ursache und Wirkung gefügten Ereigniskette des klassischen realistischen Romans tritt eine Menge von Einzelgliedern dieser Kette, die ohne sichtbare formale Bindung aneinandergefügt sind. Die traditionelle Fabel wurde durch die Biographie des führenden Helden ersetzt; aber auch das bedeutet keine Beschreibung des ganzen Lebens von Trirodov, sondern eine Folge lose verknüpfter Handlungen und Episoden, die seine komplexe Psyche und Persönlichkeit darstellen. Da er einen Teil der Erzählerfunktion selbst übernommen hatte, mußte sich der führende Held dem Leser mit Hilfe seiner Monologe oder der Konfrontation mit anderen Personen auch selbst präsentieren. Daraus folgte zum einen die Anhäufung einer großen Zahl von Szenen und Handlungen, zum anderen waren deren formale Bindung und deren logische Fügung erschwert. Der führende Held war nämlich Subjekt und Objekt der Biographie in einem. Ein traditioneller Erzähler fehlte, der Trirodov und sein Schicksal hätte betrachten und die einzelnen Episoden zu einem kompakten und geschlossenen Ganzen verbinden können.

In der *Tvorimaja legenda* überwiegt also die lineare Verbindung von Szenen und Handlungen. Im ersten und dritten Teil baut sich die Haupthandlung um Trirodov auf, im zweiten Teil um Ortruda. Um diese beiden Handlungsstränge häuft Sologub eine Menge Neben- und Begleithandlungen. Einige wachsen zu abgerundeten, wenn auch örtlich begrenzten Teilfabeln aus, aber - und das ist im Vergleich zu den früheren Romanen, v.a. zu *Melkij bes* eine Neuerung - keine wird ganz zuende geführt. Eine Reihe von Handlungen erscheint überraschend und ohne logische oder formale Relation zu den übrigen Handlungen. Manche werden aus einem einzigen Grunde eingeführt: sie sollen dem Leser einen neuen Charakterzug oder ein Vorhaben des Räsoneurs anzeigen. Sie verschwin-

den, wenn das Ziel erreicht ist (die Geschichte von Egorka, von knjaz' Davidov, der Familie Svetlovič, von Afra, von Sabina Fannelli, Imogen, Teljatnikov u.a.).

Wenden wir uns nun einem interessanten und mit der Handlungsvielfalt der Trilogie verbundenen Problem zu. Wie bereits ausgeführt, hält sich der Autor im Einklang mit seiner Losung vom Dichter als dem Schöpfer nicht an die Gesetze von Logik und Wahrscheinlichkeit, sondern verfährt nach seinem uneingeschränkten Willen und seiner Phantasie. Das bestätigt sich im zweiten Teil des Romans, da der Autor den Schauplatz von Rußland zu den Mittelmeerinseln verlagert. Hier treten neue Personen auf. Das einzige Band zwischen den beiden Teilen sind die Träume bzw. Halluzinationen Ortrudas, in denen sich die Person Elizavetas zeigt. Das vorsätzlich herbeigeführte Chaos aus Ereignissen, mystischen Zeremonien und Inkarnationen der Königin Ortruda ist geeignet, die Grenzen zwischen Traum und Wirklichkeit zu verwischen, und erweckt den Eindruck von etwas nicht Existentem und Unwahrscheinlichem, das durch seinen Gehalt an Stimmungen fasziniert. Die Vieldeutigkeit lag in Sologubs Absicht, aber dennoch finden wir auch hier die für die ganze Trilogie so charakteristische Inkonsequenz und Halbheit. Es scheint, als habe sich der Autor letztlich selbst nicht entscheiden können, welches Ziel er wählen und wie er es erreichen sollte. Nachdem er nämlich die Grenze zwischen Realien und Phantasie verwischt hat, bezeichnet er wiederum überraschend genau den Handlungsort (Mallorca, Menorca, Dragonera, Palma, Cabrera), beschreibt er reale Ereignisse (den Vulkanausbruch auf Dragonera u.ä.) und gibt mit geradezu photographischer Genauigkeit charakteristische Details wieder (z.B. die Kleidung der Personen). Nach solchen realistischen Beschreibungen wendet sich Sologub erneut den allerphantastischsten Szenen zu (die Mysterien Ortrudas in den Höhlen von Araminta, das Erscheinen des Dämons u.ä.). Dagegen sind die unmittelbar folgenden Szenen: die gesellschaftliche Situation und der Kampf um die Herrschaft nach dem Tode Ortrudas eine durchsichtige und leicht aufzulösende Metapher für die damalige Situation in Rußland. Daraus folgt eine Desorientierung des Lesers, der sich gerade daran gewöhnt hatte, daß die Handlung auf den Balearen spiele, der nun aber unsicher wurde, ob der zweite Teil nicht eine

Mystifikation sei, ein Traum der realen Personen Trirodov und Elizaveta. Dies Empfinden wurde dadurch verstärkt, daß im ersten Teil die führenden Helden des öfteren betont hatten, das, worüber sie sprächen, existiere vielleicht nur in ihren Träumen.

Eine noch engere Verflechtung von Realem und Phantastischem kennzeichnet den dritten Teil, der abwechselnd in Rußland und auf Mallorca spielt. Es gibt zwar den Versuch, die Ortswechsel zu motivieren, doch ist er so phantastisch, daß er nicht nur nichts verknüpft, sondern im Gegenteil den Irrationalismus des Romans und die Desorientierung des Lesers noch vergrößert. Andererseits ist Sologub wiederum bemüht, die phantastischen Szenen so real und konkret wie irgend möglich darzustellen: die Schilderung der Orangerie, des Landes Ojle, die geheimnisvollen alchemistischen Verrichtungen Trirodovs u.a. Dieses Verfahren haben schon E.A. Poe, Novalis, H.G. Wells oder Villiers de L'Isle-Adam benutzt²². Die Konkretisierung betrifft freilich nur die Details. Sie erfaßt nicht Mittel und Wege, die das Erscheinen der utopischen Motive erklären würden. Die Träume von einer besseren Welt materialisierten sich in Bildern. Und nur die Bilder sind für den Autor von Bedeutung. Die künstlerische Vision einer Utopie, schreibt J. Trzynadlowski,

kümmert sich nicht um die Mittel, die zum vorgestellten Ziel führen, da eben das Ziel selbst im Zentrum ihres Interesses steht /.../ In einer utopischen Konstruktion tritt eine charakteristische, am Resultat ausgerichtete Motivierung auf: die Anordnung der dargebotenen Sachverhalte ist nicht Argument dafür, wie die Anordnung entstanden ist, sondern dafür, daß sie gut und erwünscht ist. Eine Motivierung dieser Art gründet in einer eigentümlichen und ideellen Suggestivität.²³

In der Phantastik der "Tvorimaja legenda" drücken sich ohne Zweifel Abhängigkeiten und Analogien zur Romantik aus (zum Schaffen von Novalis, E.A. Poe oder E.Th.A. Hoffmann). Eine Reihe von Episoden, Motiven und ganzen Abschnitten des Romans ist (per Inspiration oder gar Entlehnung) *Heinrich von Ofterdingen*²⁴ und anderen Werken von Novalis zu verdanken, die Sologub zu dieser Zeit ins Russische übersetzte.

²² Vgl. die Beschreibung der alchemistischen Experimente Trirodovs mit der Beschreibung von Edisons Werkstatt in Villiers' Roman *L'Ève future*.

²³ Trzynadlowski, J.: Próba poetyki science fiction. In: Z teorii i historii literatury. Wr. etc. 1963 Bd.1, S.265.

²⁴ Vgl. die Beschreibung der Träume der Hauptpersonen oder die Beschreibung der geheimnisvollen Grotte.

Den phantastischen und utopischen Elementen kommt in der Trilogie eine Reihe von Funktionen zu. Da sie alle eine Verbindung zu Trirodov haben und Werke seiner Phantasie bzw. seiner übernatürlichen Fähigkeiten sind, zeugen sie eben dadurch von seinem Genie, dem alles beherrschenden Willen und den unbeschränkten Möglichkeiten des Übermenschen. Gleichzeitig bildet all das einen Kontrast zwischen den Errungenschaften von Wissenschaft und Technik und den außergewöhnlichen Möglichkeiten des Einzelnen. Diese Elemente betonen auch eine Distanz zwischen Trirodov und der Gesellschaft, die sich allmählich in einen scharfen Konflikt wendet.

Die besprochenen Motive haben ebenso eine wichtige konstruktive Rolle: sie steigern die Attraktivität des Werkes, denn sie verleihen ihm das Element des Abenteuerlichen und ermöglichen neue Empfindungen. Außerdem verwischt die Verflechtung phantastischer, abenteuerlicher, utopischer bzw. märchenhafter Motive (das Wasser des Lebens, der Zauberspiegel u.ä.) mit der realistischen Wiedergabe von russischer Wirklichkeit gleichsam die Grenze zwischen Wunschtraum und Wirklichkeit, worin eines der wesentlichen Ziele der Trilogie bestand.

Der Zerfall der traditionellen Fabel führte zu einem Bedeutungszuwachs der einzelnen Szenen, der das Erfassen flüchtiger Stimmungen der führenden Helden und tieferer Schichten ihrer Persönlichkeit erlaubte. Eine wichtige Funktion in diesen Szenen haben die inneren Monologe, die Selbstgespräche, die Dialoge und ideologischen Diskussionen, die, wie erinnerlich, zur wesentlichen Quelle der Information über Personen und Ereignisse werden.

Diese Erscheinung findet ihre Stütze im Erzählfluß der *Tvorimaja legenda* selbst. Die Trilogie enthält eine Reihe von Reflexionen, die Fragen des Romans im allgemeinen betreffen und von Trirodov, ob nun als Schriftsteller oder autorisiertem Erzähler, geäußert werden. Sie sind eine Art Bekenntnis zu Problemen der Entstehung eines Romans, zum psychologischen Mechanismus schöpferischen Tuns sowie zu Zielen und Ergebnissen, die ein Schriftsteller vor sich sieht bzw. erreichen möchte.

Alles das vermittelt ein Bild von Sologubs schöpferischer Methode, die die grundlegenden und für den Symbolismus in Literatur, Musik und Malerei verbindlichen Tendenzen in sich vereinigt. Vielleicht könnte man diese Methode "impressionistische Improvi-

sation" nennen. Die *Tvorimaja legenda* ist ein impressionistisches Seelen- und Persönlichkeitsbild der führenden Helden, ein Bild in pointillistischer Technik (*technika czystej plamy*), die die Farben so nebeneinander setzt, daß die eigentliche Gestalt des Bildes erst im Auge des Betrachters entsteht. Die Farben variieren je nach Gegenstand und Beleuchtung von ganz hellem Pastell bis zu dichten, intensiven Tönen. Die Schlüsse daraus hat der Rezipient zu ziehen, je nach Fähigkeit, Intuition, Haltung und Blickwinkel. Wir finden hier Nebeneinanderstellung und Collage, d.h. eine Mischung verschiedener Handlungen und Ereignisse; zudem kaum skizziert und ohne Vollendung, denn nicht sie sind es, die für sich den Gegenstand der Wahrnehmung bilden sollen, sondern ihre Wechselwirkung, die Stimmung, die sie hervorrufen, indem sie einander ergänzen oder aufheben. Jeder Rezipient kann und muß ihnen etwas anderes entnehmen. Es gibt weder die eine Interpretation noch Kommentare, die im übrigen selbst der Schöpfer des Bildes nicht zu geben vermag²⁵.

Die Wiederholung gleicher Phrasen, Motive oder Episoden bei geringer Veränderung von Kontext und Szenerie, die danach ein je anderes Potential von Stimmungen und Emotionen bekommen, soll im Leser die Überzeugung wecken, die irdische Welt sei eine Folge verschiedener Anmutungen (*pozory*) und wechselnder Eindrücke, hinter denen sich die bleibenden Werte, die ewige Welt der Idee, verbergen.

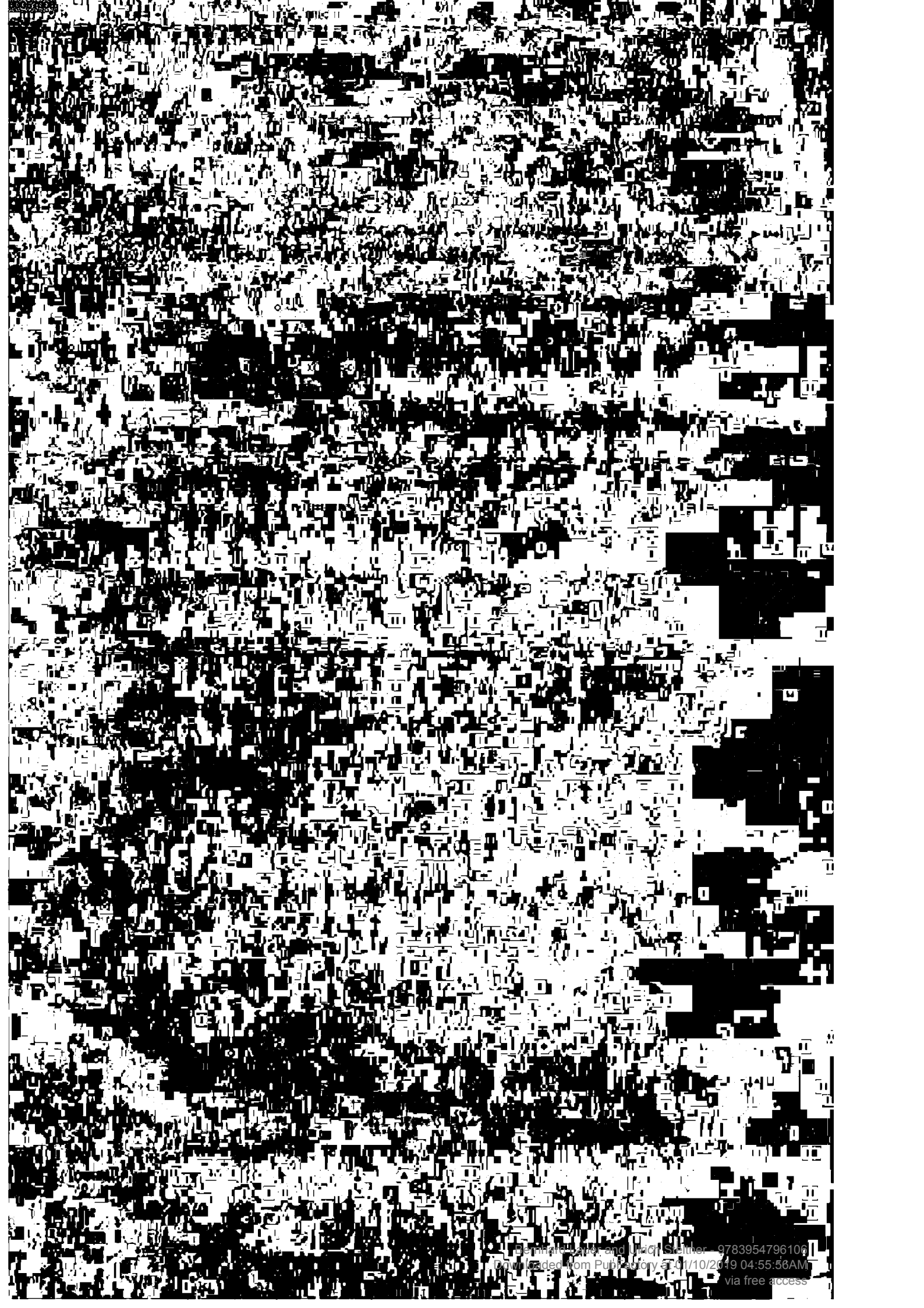
Andererseits fehlt der künstlerischen Methode Sologubs die Einlinigkeit. Zu den impressionistischen Allusionen und Skizzen gesellen sich Parodie und Grotteske. Diese Zusammenstellung zweier kontrastierender Darstellungsweisen bildet die Antithese zwischen der vulgären Wirklichkeit und der Traumwelt ab, den Kontrast von Menschen zu Übermenschen, d.h. von Sklaven zu Künstlern, und den Kontrast in der menschlichen Natur, der aus den Antipoden Gut und Böse, Christus und Satan, besteht.

In eben dieser Methode Sologubs und also in der *Tvorimaja legenda* drückt sich sein dynamisches Verhältnis zur literarischen Tradition aus. Die Trilogie war die letzte Etappe auf der Suche nach neuen Formen und Ausdrucksmitteln, um ein Modell des neuen

²⁵ Vgl. die im Artikel von Ajaks (wie Anm.21), S.3, enthaltene Äußerung Sologubs.

Romans zu schaffen, das den Forderungen der Zeit entsprechen sollte. Alle Neuerungen sowohl im Thema als wesentlich auch in der Form des Werkes belegen, daß die *Tvorimaja legenda* sicher nicht Sologubs gelungenster Roman ist, dafür aber sein Roman mit dem größten innovatorischen Anspruch. Gleichzeitig ist er eines der krassesten und typischsten Beispiele für eine an der Moderne orientierte Romanprosa in Rußland.

*Aus dem Polnischen
von Hanna Nogossek*



DIE UMSETZUNG NARRATIVER IN DRAMATISCHE STRUKTUREN -
DAS DRAMA *MELKIJ BES*

Ulrich Steltner

1

Sologubs Roman *Melkij bes* erschien zuerst 1905 in mehreren Folgen in der Zeitschrift *Voprosy žizni* (Nrn.6-11). Dem Roman war ein unmittelbarer Erfolg beschieden, der, wie man nunmehr nach fast 80 Jahren konstatieren kann, zu einem Dauererfolg wurde. Weniger bekannt ist, daß Sologub 1909 eine dramatisierte Fassung vorlegte unter dem Titel *Melkij bes. Drama v pjati dejstvijach. (6 Kartinach)*. Das Drama wurde als Bühnenmanuskript in hektographierter Form verbreitet. Die individuellen Antriebe für die Dramatisierung liegen im dunkeln. Die allgemeinen Antriebe allerdings sind unschwer auszumachen, hatte Sologub doch 1907 begonnen, Dramen zu veröffentlichen, deren Zahl bis 1908 schon auf sechs angewachsen war. Erst 1912 folgten weitere "Originaldramen"¹. In der Pause von 1908 bis 1912 erschienen zwei Bearbeitungen von Werken der narrativen Gattung, neben *Melkij bes* (1909) eine Dramenfassung von Tolstojs Roman *Vojna i mir*². In Parallele dazu wird Sologubs Beschäftigung mit Fragen des Theaters erkennbar, die zudem eingebettet ist in den allgemeinen Aufschwung einer "symbolistisch" zu nennenden Darstellungskunst auf dem Theater dieser Jahre, und zwar in Auseinandersetzung nicht nur mit dem alten "realistischen" Theater und seinen Texten, sondern auch mit den eher "naturalistisch" verstandenen neueren Inszenierungen etwa von Čechovs Stücken am Moskauer Künstlertheater (MChT)³.

In welcher unterschiedlicher Richtung Neuerungen von Regisseuren wie Mejerchol'd, Evreinov oder Kommissarževskij auch immer

¹ Vgl. Kalbouss, G.: *The Plays of Fjodor Sologub*. (Diss.) Ann Arbor 1969, S.201.

² *Vojna i mir. Kartiny iz romana L.N.Tolstogo, izbrannye i prisposoblennye dlja sceny Fedorom Sologubom*. Mo. 1910.

³ Vgl. Šach-Azizova, T.J.: *Teatr*. In: *Istorija evropejskogo iskusstvoznani-ja. Vtoraja polovina XIX veka - načalo dvadcatogo veka. 1871-1917. Kniga vtoraja*. Mo.1969, S.75-124, hier S.93f.

angestrebt wurden, ein Problem waren die Dramentexte. Hatte sich das "realistische" Theater sozusagen nach den Texten entwickelt - erinnert sei nur an die Rolle von Ostrovskijs Repertoire - , so schien es nunmehr umgekehrt zu sein: das aufkommende Regisseur-Theater verlangte nach geeigneten Texten zur Realisierung einer insoweit vom Text unabhängigen Darstellungskonzeption.

Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang, daß sich z.B. Sologub in seiner bekannten theoretisch-programmatischen Äußerung, dem immer wieder zitierten *Teatr odnoj voli*⁴ eher in die Pose eines Regisseurs wirft denn in die eines Stückeschreibers oder doch zumindest die Aufführung eines Stückes, das *sobornoe dejstvo*, wie er es nennt, deutlich vor ihren Anlaß, das Stück selbst, stellt. Sicher spielen hier die die Zeit bewegenden Fragen des "Gesamtkunstwerks" oder der Kunstausübung als Religion eine Rolle, wobei natürlich die Accessoires des Theaters per se geeignet sind, solchen Vorstellungen dienstbar gemacht zu werden. Wie dem auch sei, Sologub schrieb nicht über *drama odnoj voli*, und insofern ließe sich der gewisse Widerspruch, der zwischen seinem Programm und Teilen seiner dramatischen Produktion besteht, recht einfach lösen. Es gibt letztlich nur ein Drama, das sein Programm auch tatsächlich thematisiert, nämlich sein allererstes Stück *Liturgija mne*⁵. Schon das zweite, *Ljubvi*⁶, orientiert sich eher literarisch, d.h. an der Konvention des Dramas als literarischer Gattung und nicht als Mysterienspiels o.ä.

Läßt sich also die Heterogenität seines dramatischen Werkes mit dieser unterschiedlichen Orientierung in Verbindung bringen, ist sie andererseits auch Ausdruck eines Experimentierwillens und einer Suche nach Darbietungsmustern, die geeignet waren, einer rezipierbaren ("verständlichen") Mischung von konventionellen und innovatorischen Elementen zu dienen. Zum Zwecke der Beschreibung könnte man die oben begonnene Teilung

⁴ Sologub, F.: *Teatr odnoj voli*. In: *Teatr. Kniga o novom teatre*. SPb. 1908, S.179-198.

⁵ Sologub, F.: *Liturgija mne*. In: *Vesy* 1907, S.9-26. Vor dem Programm entstanden, nimmt das Stück implizit vorweg, was später theoretisch nachgeholt wurde.

⁶ Vgl. in diesem Band, S.45ff.

so weiterführen, daß das Konventionelle vornehmlich mit dem Gerüst der literarischen Gattung Drama in Verbindung zu bringen sei und das Innovatorische mit der Modifizierung des Gattungsgerüsts auf das gedachte "Theater des einen Willens" hin.

Bei dieser Überlegung gewinnt die Dramatisierung vorgegebener Strukturen aus einem, konventionell gesehen, ganz anderen Gattungsbereich besondere Bedeutung, weil vermutet werden kann, daß zwischen Ausgangspunkt, dem Roman oder allgemeiner: der "narrativen" Struktur, und dem Ziel, der angestrebten Innovation einer "dramatischen" Struktur im Lichte ihrer Tauglichkeit zu symbolistischer Aufführung gewisse Affinitäten bestehen. Als Indiz mag gelten, daß nicht nur Sologub wenigstens drei solcher Umarbeitungen vorgenommen hat⁷, sondern auch Bearbeitungen von Erzählungen oder Romanen spätestens seit der Jahrhundertwende üblich sind⁸ und schließlich in die allgemeine Strömung des "epischen" Theaters münden. Daß gerade für Dramen des Symbolismus das Epitheton "lyrisch" aufkommt⁹, hat ebenso mit dem in Rede stehenden Prozeß zu tun, den man allgemein als Innovation über die Mischung von Elementen aus verschiedenen Gattungen interpretieren könnte, wobei die Frage der letztendlichen Bezeichnung keine Rolle spielt. Allein wichtig im Zusammenhang mit Sologub bleibt der Ausgangspunkt, der narrative Text.

Narrative Strukturen haben zudem offenbare Gemeinsamkeiten mit dramatischen Strukturen. Ungeachtet der Frage, wie man beide definieren könnte, fällt an den Texten auf, denen von einem Vorwissen um die Konvention her die eine oder die andere Struktur zugeordnet werden würde, daß beide auf Handlungen und ihren Trägern beruhen, die zu größeren Komplexen, den "Ereignissen", zusammengeschlossen werden¹⁰. Der entscheidende Unterschied liegt in den Manifestationsmöglichkeiten des Urheber-Subjektes

⁷ Neben den obengenannten Dramen das Stück *Uzor iz roz* (1920) nach der Novelle *Baryšnja Liza*; vgl. *Teatral'naja encyklopedija IV* 1965, S.1036 s.v. *Sologub*.

⁸ Vgl. Adaptierungen von Dostoevskijs Texten durch F.F.Kommissarževskij u.a. Znosko-Borovskij, E.A.: *Russkij teatr načala XX veka*. Praha 1925, S.345.

⁹ Vgl. Dukor, I.: *Problemy dramaturgii simvolizma*. In: *Literaturnoe nasledstvo*. 27/28 Mo.1937, S.106-166, hier: S.140ff.

¹⁰ Die Terminologie bevorzugt eine bestimmte Richtung. Unspezifischer spricht man auch von "Taten", "Charakteren", "Ereignissen" und alles zusammengefasst: von der "Handlung".

der gesamten Äußerung, also des narrativen oder dramatischen Textes. Das Urheber-Subjekt wird v.a. in dem Wert faßbar, der dem ("dargestellten") Ereignis zugewiesen wird. Ein narrativer Text hat hier die Möglichkeit kontinuierlicher Übergänge zwischen zwei polaren Positionen, die allgemein als "abstrakter Autor" und "handelnde Person" bezeichnet werden^{I1}. "Erzählhaltung", "Erzählstandpunkt", "Erzählperspektive" etc. und nicht zuletzt eben der "Erzähler" sind die Termini, die in der Forschung diesen Sachverhalt zu fassen suchen. Der dramatische Text, zumal in seiner visualisierten Form einer Bühnenaufführung, hat keine Möglichkeit, zwischen beiden Positionen zu vermitteln. "Abstrakter Autor" auf der einen Seite und "handelnde Personen" auf der anderen Seite bleiben strikt getrennt^{I2}.

Im Hinblick auf die vermutete Affinität zwischen narrativem Ausgangstext und per Aufführung modifizierter dramatischer Struktur mag als spezielleres Beispiel von Interesse sein, daß Sologubs *Teatr odnoj voli* den "Erzähler" auf die Bühne bringen möchte:

Ein Theaterschauspiel stellt sich für mich folgendermaßen dar: der Autor oder ein ihn vertretender Rezitator - ein Rezitator ist besser, weil er ruhig und leidenschaftslos sein kann, [...] sitzt neben der Bühne, irgendwo auf der Seite. [...] Der Rezitator beginnt der Reihe nach, von Anfang an: er liest den Titel des Dramas. Den Namen des Autors. [...] Und in dem Maße, wie der Rezitator neben der Bühne liest, teilt sich der Vorhang, auf der Bühne wird die vom Autor vermerkte Umgebung enthüllt und beleuchtet, und heraus kommen die Schauspieler und sprechen, was der Dramentext vorsieht. (S.186f.)

Die Mitteilung in Richtung Zuschauer wird gleichsam verdoppelt: der Inhalt des sogenannten Nebentextes wird nicht nur visualisiert, sondern gleichzeitig sprachlich entworfen, ein Verfahren, das die am französischen Drama des 19. Jahrhunderts orientierte zeitgenössische Theorie als im höchsten Maße überflüssig und den dramatischen Effekt störend angesehen hätte. Welche Wirkungen entstehen könnten, wird anhand des *Melkij bes* noch zu

^{I1} Vgl. Link, H.: Rezeptionsforschung. Stg. 1976, S.34ff.

^{I2} Pfister, M.: Das Drama. Theorie und Analyse. Mü.1977, S.20ff. stellt das Kommunikationsmodell narrativer Texte dem dramatischer Texte gegenüber und modelliert den behandelten Sachverhalt in zwei Kommunikationssystemen, dem "inneren" bzw. "äußeren" Kommunikationssystem.

zu prüfen sein^{I3}. Auf jeden Fall wird durch einen derartigen Kunstgriff die prinzipielle Polarität zwischen "abstraktem Autor" und "handelnden Personen" nicht aufgehoben, sondern es entsteht im Rahmen einer Aufführung etwas Neues.

Was nun die Wertzuweisung anlangt, möchte Sologub die Aufführung so gestalten, daß sie durch und durch "monoperspektivisch"^{I4} wird. D.h. auf dem äußeren Kommunikationsniveau wird nicht nur der Stellvertreter des Autors neben die Bühne gesetzt und ihm eine Stimme, notwendigerweise außerhalb des Spiels, verliehen, sondern auf dem inneren Kommunikationsniveau werden die Beziehungen zwischen den handelnden Personen auf die Hauptperson hin geordnet, so daß auch hier die Eingriffe des abstrakten Autors als gottgleiche Schöpferrolle, als sein "Wille", und das Spiel als Symbol des "Lebens" konkretisiert werden können. Für dieses Programm steht der Ausdruck "Monodrama", der in diesem engeren Sinne von dem Regisseur Evreinov stammt^{I5} und der, gleichsam autorisiert, auf das Drama *Melkij bes* angewendet worden ist^{I6}. Es wird sich zeigen müssen, inwieweit *Melkij bes* überhaupt als Monodrama hat aufgeführt werden können und inwieweit es sich dem sozusagen "strukturell" widersetzt.

Ganz allgemein besteht eine narrative Struktur also aus einer Abfolge von Ereignissen^{I7}, das jedes für sich und in den individuellen Text charakterisierenden Komplexen mit einem Wertmoment versehen ist. Das Gesamt aller Wertmomente bezieht sich auf den "abstrakten Autor", der allerdings wiederum, je nach Text variabel, von anderen Positionen vertreten werden kann. Diese Variabilität fehlt der dramatischen Struktur. Der "abstrakte Autor" manifestiert sich sehr viel deutlicher als im narrativen Text im Nebentext, den "Regieanweisungen", die frei-

^{I3} Vgl. Znosko-Borovskij (wie Anm.8), S.237; solche Ideen sind bis heute produktiv, wie man z.B. an Max Frischs "Biographie - ein Spiel" (1969) sehen kann.

^{I4} Pfister (wie Anm.12), S.103.

^{I5} Field, A.: The Theatre of Two Wills: Sologub's Plays. In: SEER 51 (Dez. 1962), S.80-88, hier: S.81; Znosko-Borovskij (wie Anm.8), S.329f.

^{I6} Von Sologubs Lebensgefährtin Anastasija Čebotarevskaja; dies.: K inscenirovke p'esy *Melkij bes*. In: Čebotarevskaja, A. (Hrsg.): O Fedore Sologube. Kritika, stat'i i zametki. Pb. 1911, S.330-336, hier: S.336.

^{I7} "Ereignis" = "Komplikation" + "Auflösung"; van Dijk, T.: Textwissenschaft. Eine interdisziplinäre Einführung. Tübingen 1980, S.141.

lich nach der Konvention des Theaters normalerweise in ihrem Wortlaut entfallen und in Bühnenbild, Gesten, Handlungen etc. umgesetzt werden. Darüberhinaus hat er Anteil an den unmittelbaren (Sprech)Handlungen der Personen. Die Personen stehen jedoch seit dem 19. Jahrhundert unter dem Postulat der "Personenhaftigkeit", d.h. der "psychischen" Glaubwürdigkeit und Motiviertheit ihrer Handlungen, wodurch die Möglichkeit der Mitrepräsentation des "abstrakten Autors" stark beschränkt wird (vgl. das Problem des Räsoneurs). Dagegen sind alle Anordnungsmuster außerhalb der Personenhaftigkeit der Sprecher Manifestation des "abstrakten Autors", im übrigen nun wieder analog zum narrativen Text: z.B. Einteilung in Auftritte, Akte, überhaupt die Sequenzierung der Ereignisse, sodann Symbole und jede Art Querverbindung der Personen (außerhalb der Personenhaftigkeit), deren deutlichstes Beispiel etwa der Kontrast ist, u.ä.¹⁸

Schließlich gibt es in einem narrativen Text weite Passagen, die an sich gar nicht in die Ereignisabfolge eingebunden sind, wie z.B. Zustandsschilderungen aller Art. Van Dijk berücksichtigt derartige Einschübe, indem er sie als "Rahmen" interpretiert, in die die Episoden eingebettet sind¹⁹. Es dürfte klar sein, daß dieser Rahmen eng mit der Funktion des "Erzählers" verbunden ist und folglich in einem dramatischen Text auf Regieanweisungen und (Sprech)Handlungen der Personen verteilt werden muß. Dafür gelten allerdings gleichfalls die erwähnten funktionalen bzw. konventionellen Grenzen, einerseits also der Visualisierbarkeit, andererseits der Personenhaftigkeit der Sprecher (vgl. das Monolog-Tabu des "realistischen" Dramas). So könnte man denn Sologubs Idee eines "Erzählers" neben der Bühne auch so verstehen, daß die Möglichkeit eröffnet wird, die differenzierte verbale Darstellung von Zuständen etc. mit der Suggestion des visuell Wahrnehmbaren zu verbinden²⁰.

Vor dem Hintergrund dieser Erwägungen seien nunmehr die beiden Texte des *Melkij bes* verglichen, und zwar hinsichtlich der

¹⁸ Z.B. ist in Sologubs Drama *Van'ka Ključnik i Paž Žean* (1908) der Kontrast das oberste Verknüpfungsmittel.

¹⁹ Van Dijk (wie Anm.17), S.141.

²⁰ In einem anderen Medium, dem Tonfilm, ist eine analoge Verbindung inzwischen längst vollzogen worden.

Ereignisabfolge und damit verbundener Probleme, wie der begrenzenden Auswahl aus dem umfangreicheren Romantext, der ursprünglichen inneren Struktur der ausgewählten Ereignisse, ob Personentext oder Erzählertext u.ä., sodann hinsichtlich der Umsetzung des Rahmens, genaugenommen eben des Zentralproblems einer Dramatisierung, und schließlich der Frage der wesentlich symbolischen Querverbindungen zwischen den Personen im Gegensatz zu ihrer "Personenhaftigkeit". Der Vergleich soll darüberhinaus die Aufführbarkeit des dramatischen Textes im Lichte von Sologubs Programm reflektieren, die ja als Hauptantrieb für die Dramatisierung des Romans vermutet wird, und auch das Wenige, was über die tatsächlichen Aufführungen bekannt ist, miteinbeziehen.

2

Der Roman zeigt eine äußere Teilung in 32 Abschnitte ("Kapitel"), deren semantische Geschlossenheit allerdings sehr unterschiedlich ist und die folglich oft bloß Merkmale einer äußerlichen Gliederung sind. Häufig ist der Abschnitt in einem Ortswechsel motiviert, seltener in einem Wechsel der Darstellungsweise. Beidem entspricht die Behandlung der temporalen Abfolge, die entweder, im ersten Fall, ein hervorgehobenes Nacheinander kennt²¹ oder, im zweiten Fall, einigermaßen außerhalb der dargestellten Zeit stehende Reflektionen zum jeweils erreichten Gemütszustand des Helden, des Gymnasiallehrers Ardalion Borisovič Peredonov, und zu seiner Weltsicht (vgl.z.B. Kapitel 25). Die Synchronität zwischen Sukzession von Zeit und Ort tendiert insofern zum Drama, als das per Aufführung visualisierbare Geschehen innerhalb von Zeit und Ort unter dem Gesetz der Linearität steht. Die konsequente Linearität wäre dagegen für einen Roman alles andere als zwingend, zu dessen Beleg auf das Standardbeispiel von Sterne's *Tristram Shandy* hingewiesen sei. In der Linearität des Romans *Melkij bes* zeigt sich also schon

²¹ Vgl. die Besuche Peredonovs bei den verschiedenen Ortsgewaltigen, Kap.8-II: *vo vtornik, na drugoj den', v četverg, v subbotu*; Zeit- bzw. Ortswechsel *v pjatnicu* befindet sich innerhalb von Kapitel 10.

ein spezifischer textsyntaktischer Zug, der den Roman "dramatisch" macht, wenn dieser Zug wohl auch nicht individuell, sondern im epochalen Zusammenhang gewürdigt werden müßte.

Die Linearität korrespondiert mit anderen Eigenheiten, nämlich 1. mit dem einen Helden, der von Ort zu Ort führt²² und dessen Bewertungssystem quasi die Darstellung bestimmt, wie an der auch im *Melkij bes* sehr häufigen Verwendung der "Erlebten Rede" abgelesen werden kann; sowie 2. mit der auffallenden Verwendung von Rede und Gegenrede aller handelnden Personen, die sich solchermaßen szenisch präsentieren und über alle Möglichkeiten der individualisierenden Redeweise verfügen, die das Verfahren bietet.

Die Darstellung mit den Augen des Helden oder doch wenigstens in Hinblick auf den Helden auf der einen Seite, auf der anderen Seite die Darstellung mittels szenischer Selbstäußerung auch der übrigen handelnden Personen repräsentieren zwei gegenläufige Tendenzen, deren Gegenläufigkeit aber bedeutungsvoll und damit "semiotisiert" wird: es ist das idiosynkratische Weltbild und die daraus folgenden Handlungen des einen gegen die Menge aller übrigen handelnden Personen, die in dieser Beziehung eine auch pragmatisch²³ zu beglaubigende Normalität vertreten.

Als deutliches Beispiel sei das "pädagogische" Motiv genannt, das zunächst in der Tätigkeit des Helden verankert ist und ihm als ein seine Person konstituierendes Merkmal zugehört. Wenn es denn eine gesellschaftlich normierte "Lehrerrolle" gibt, wird sie in Peredonov in genauer Negation sichtbar: er ist ungebildet (vgl. seine Literaturkenntnis im Gespräch mit Frl. Adamenko; VI, S. 107²⁴), in höchstem Maße ungerecht, sadistisch, unehrlich und liederlich, gerade die anständigen Schüler sind ihm ein Ärgernis, und er erreicht in seiner Tätigkeit das Gegenteil dessen, was er will (vgl. das Lachen der Schüler, über das er sich be-

²² Vgl. den Terminus *postać prowadząca* bei Głowiński, M.: *Powieść młodopolska*. Wr. etc. 1969, S. 20.

²³ "Pragmatisch" i. S. einer Zeichendimension will im vorliegenden Fall soviel heißen, daß nur verstanden und gewertet werden kann, wenn man eine bestimmte Lehrerrolle kennt.

²⁴ Zitiert wird hier und im folgenden nach der Ausgabe von O. Cechovicer - Sologub, F.: *Melkij bes*. Mo. 1933 (Repr. Letchworth 1966).

schwert; XIX, S.262). Auf diese *differentia specifica* im pragmatischen Bereich baut offensichtlich ein Teil der ästhetischen Werte des Romans auf²⁵, und nicht nur innerhalb der zugehörigen vergangenen Kommunikationssituation. Da die Lehrerrolle ziemlich stabil ist, paßt sich der Roman auch anderen Kommunikationssituationen an, ohne daß das pädagogische Motiv als Anlaß für ästhetische Werte verblässen würde. Dennoch steht Peredonov in dem Direktor Chripač eine Person gegenüber, deren Handlungen die Lehrerrolle positiv ausfüllen, so daß der außertextuell wirkende Gegensatz auch innertextuell besteht. Innertextuell gesehen, gibt es solche Personen wie Chripač nur, weil es Peredonov gibt. Sie haben trotz aller szenischen Selbstäußerung keinen Umkreis eigener Handlungen, kein "Schicksal".

Neben dieser Art von Verknüpfung und z.T. hineinverwoben existieren im Roman *Melkij bes* noch andere Möglichkeiten, die handelnden Personen anzuordnen:

1. über die kausal-temporale Verknüpfung der Ereignisse;
2. über eine "symbolisch" zu nennende Gegenüberstellung bzw. Reihung.

Ad 1.) Die kausal-temporale Verknüpfung der Ereignisse bildet jenen Kernbereich, ohne den ein Werk der narrativen oder der dramatischen Gattung konventionell gar nicht vorstellbar wäre. Analog zur Sukzession von Zeit und Ort ist auch die kausale Verknüpfung im *Melkij bes* wenig kompliziert. Sie lebt von Peredonovs Absicht, Inspektor zu werden und diese Absicht durch eine insofern einträgliche Heirat mit seiner Cousine Varvara zu verwirklichen. Aber schon die einengende Verknüpfung zwischen Absicht und Heirat, die ja nun keine Alternative mehr läßt, liegt in der Vorgeschichte, so daß von den Aktivitäten verschiedener Heiratsvermittler (Veršina, Prepolovenskaja, Rutilov) kaum Erfolg erwartet werden kann. Dennoch bekommen dank Peredonovs Absicht alle Personen der dargestellten Welt letztlich eine Funktion für Peredonov, und sei sie noch so abgeschwächt: nicht nur

²⁵ Damit gehört der Roman deutlich in die Kommunikationssituation der Jahrhundertwende, die in einem besonderen Maße für Probleme der Erziehung aufgeschlossen war. Zu erinnern wäre an die merkwürdige Parallelität in der Figur des Helden zu Heinrich Manns ebenfalls 1905 veröffentlichten *Professor Unra-oder das Ende eines Tyrannen*.

Heiratsvermittler und potentielle Bräute, sondern auch Vertreter der Obrigkeit, die, von Peredonov aus gesehen und so auch mitgeteilt, seiner Ernennung zum Inspektor geneigt oder nicht geneigt sein könnten. Und weil nun einmal Heirat und Inspektorenstelle verknüpft sind, gilt auch die Gruppe der Heiratsvermittler etc. als mögliche "Lobby" gegen Peredonovs Ernennung und wird folglich Ziel der 'denunziatorischen Aktivitäten Peredonovs bei eben jener Obrigkeit. Solchermaßen schafft die einfache Kausalität eine feste Grundlage für verschiedene Abschweifungen und überraschende (semantische) Wenden ("Gedankensprünge", Wortspiele, Metaphorisierungen etc.). Sie bleiben allesamt in Peredonov motiviert.

Die Cousine Varvara selbst ist freilich dank der Vorfestlegung eine besonders herausgehobene handelnde Person. Sie entfaltet zu Peredonovs Absicht komplementäre Handlungen, eine Art "Intrige", um die Vorfestlegung auch wirklich zu erfüllen, wenn auch mit einer spezifischen Modifikation. Eine eigenartige Sonderstellung nimmt d.w. Peredonovs "Freund" Volodin ein. Er wird allmählich in Peredonovs idiosynkratischer Weltsicht zum Konkurrenten. Eine Sonderstellung haben schließlich auch die Schwestern Rutilov, die zwar ganz zu Anfang Mitspieler bei einer grotesken Brautwerbung sind, die aber im ferneren sozusagen ohne Peredonov existieren.

Ad 2.) Die lose Einbindung in das von Peredonovs Weltsicht bestimmte kausal-temporale System schafft die Möglichkeit für eine symbolhafte Verknüpfung²⁶, deren Konkretisierung freilich textuell weit weniger gesichert bzw. verbindlich ist als andere Verknüpfungen. Die Schwestern Rutilov und da insbesondere die Ereignisabfolge um den Gymnasiasten Saša symbolisieren, summarisch gesagt, eine Art Gegenwelt zur Welt Peredonovs und der ihm zugeordneten "normalen" Umgebung. Diese Gegenwelt ist für verschiedene Interpretationen offen, die sich an der ursprünglichen

²⁶ Ohne theoretisch zu vertiefen, sei auf das von der Psycholinguistik formulierte "Postulat der Sinngebung" verwiesen, nach dem bei Inkohärenz von einem Rezipienten sozusagen ein vergleichendes Drittes gesucht wird, um Kohärenz herzustellen. Lejkina, B.M.: K voprosu ob ocenke svjaznosti i cel'nosti teksta. In: Strukturnaja i prikladnaja lingvistika. I, Lg.1978, S.38-48, hier S.41.

Kommunikationssituation des Romans zu orientieren hätten. Bedeutungsvolle Ingredienzien der Gegenwelt sind das Verhalten der Personen (Singen, Lachen, Tanzen), ihre Ungezwungenheit und dennoch Ordnung (Kleidung, Interieur etc.), ihre Emotionalität (Liebe und Spiel) u.a.m. Alles das wird nicht nur mit vielen Details "auf beiden Seiten" belegt²⁷, sondern auch mit Hilfe bestimmter "Gemeinplätze" suggeriert, die in ihrer symbolischen Tendenz vermutlich ohne weiteres verstanden wurden: z.B. das Problem der Verkleidung und der zwei Geschlechter in einem, kulminierend im Maskenball als dem Symbol des Lebens schlechthin. Bei diesen Andeutungen sei es belassen, da der Roman ja nicht der eigentliche Gegenstand der Erörterungen ist.

Beide Welten werden in ihrem Sinngehalt nicht expressis verbis verknüpft; das ist sehr wesentlich. Eine solche Verbindung muß(te) vom Rezipienten geleistet werden, worin wiederum ein für die Epoche charakteristischer Anlaß ästhetischer Werte erkannt werden kann.

In eine andere Art von Symbol rücken Volodin - so verstanden: ein Zwischenwesen zwischen Mensch und Hammel -, die Katze und nicht zuletzt die *nedotykomka*²⁸, gewissermaßen allesamt Emanationen von Peredonovs idiosynkratischem Weltbild, deren Einbeziehung in die Umgebung freilich verschieden ist. Nur die *nedotykomka* existiert eigentlich nicht. Einschließlich Peredonovs selbst symbolisieren sie verschiedene Schattierungen des Teuflichen²⁹. Der "Hammel" Volodin, die Katze und v.a. die *nedotykomka* sind andererseits auch die Hauptzeichen für die Grenze zwischen Peredonovs Welt und der zugehörigen Umgebung.

²⁷ Z.B. "Liebe": einerseits Peredonov-Varvara, vgl. Erzählerkommentar V, S.102; andererseits Saša-Ljudmila, deren Liebe in ihrer Essenz der Einsicht der "normalen" Umgebung verschlossen bleibt; vgl. das vom Erzähler umrissene Problem von "Wahrheit" und "Wahrscheinlichkeit" etc. anlässlich des Auftretens von Sašas Tante, XXXI, S.406.

²⁸ Nur vom Namen her, vgl. Dal', V.: Tolkovyj slovar' živogo velikoruskogo jazyka. Bd.2, SPb./Mo. 1881 (Repr.Mo.1979), S.516 s.v. *NEDOTROGA*, *nedotyka*, *nedotka* = *kogo ili čego nel'zja dotronut'sja*.

²⁹ In Anlehnung an die russische Volksmythologie, die den Teufel in Tiergestalt personifiziert, vorzüglich als Schwein. Vgl. Rutilovs ziemlich unvermittelte Behauptung, Peredonov sei ein *Schwein* und habe einen *Rüssel*; V, S.91. Nicht nur dieser mindestens doppelsinnige Hinweis ordnet Peredonov dem Teuflichen zu, sondern auch der Titel des Romans; vgl. Sologub's Vorwort zur 2. Auflage: *moj roman o Melkom bese i žutkoj ego nedotykomke*.

Das Drama weist eine äußere Gliederung in sechs Abschnitte ("Bilder") auf, die offenbar aus Gründen der beim Drama besonders starken Gattungskonvention mit der Teilung in fünf Akten konkurriert. Die sechs Bilder bedeuten sechs verschiedene Orte, und zwar nacheinander:

- | | |
|--|-----------|
| I. Akt - "Eßzimmer in Peredonovs Wohnung". | (S.3-25) |
| II. Akt - "Städtischer Garten". | (S.25-50) |
| III. Akt, 1. Bild - "Bei der Kokovkina" (der Wirtin des Gymnasiasten Saša) | (S.50-57) |
| III. Akt, 2. Bild - "Peredonovs neue Wohnung" | (S.57-67) |
| IV. Akt - "Bei Rutilovs" | (S.67-74) |
| V. Akt - "Maskenball im Gesellschaftshaus, dem städtischen Klub" | (S.74-98) |

Die große Zahl der Schauplätze des Romans wird einerseits reduziert, andererseits kommt auch ein völlig neuer hinzu, der "städtische Garten", woran die ganz andere Funktion des Raumes abzulesen ist. Besucht Peredonov nämlich im Roman z.B. die verschiedenen Vertreter der Obrigkeit, wird zunächst immer deren Lebensmilieu geschildert, und zwar in deutlicher Stilisierung auf das anschließende Verhalten der Bewohner hin. Im Roman möglicherweise die Milieuthese des Naturalismus parodierend³⁰, auf jeden Fall aber mit einer satirischen Komponente versehen, bietet das Pendant, der "städtische Garten", allein die Motivationsbasis des öffentlichen Raumes für das Zusammentreffen zwischen Peredonov und denjenigen handelnden Personen, die nicht primär mit seiner Absicht einer einträglichen Heirat verknüpft sind. Das "Gesellschaftshaus" hat analoge Funktion, obwohl es natürlich im Roman selbst vorkommt. Die wesentlich dramaturgische Motivierung durch die Öffentlichkeit des Raumes wird hier freilich durch den auch symbolischen Maskenball in den Hintergrund gedrängt. Diese stark konventionalisierte Lösung des Raum-

³⁰ Natürlich auch die vor dem Naturalismus liegende, spezifisch russische *Natural'naja škola* und ihre Detailversessenheit; vgl. die strukturell ähnliche Abfolge in Gogol's *Mertvye duši*, die auch des öfteren bemerkt worden ist.

problems i.S. des Milieudramas (bytovaja drama) ³¹, allerdings ohne ein parodistisches Moment, zerstört auch die strukturelle Eigenart des von Ort zu Ort führenden Helden, selbst wenn im Drama Peredonov fast immer anwesend ist.

Die Abfolge der "Bilder" vermittelt bei Kenntnis des Romans eine gewisse Vorstellung von der Sukzession des Stückes; insbesondere erlangen Ereignisse, die im Roman nur neben anderen Ereignissen dargestellt sind, eine prinzipielle zeichenhafte Funktion: z.B. macht der Umzug Peredonovs in seine neue Wohnung (III.Akt, 2.Bild) über die Ortsveränderung die Zeit gegenwärtig, die seit dem I.Akt verstrichen ist; ebenso die "Uniformmütze", mit der Peredonov im II.Akt erscheint und auf die die allererste Replik sogleich Bezug nimmt:

РУТИЛОВ: Что это ты, Ардалион Борисыч, нынче в фуражке с кокардой щеголяешь? Вот что значит, в инспектора-то метит человек. (S.25)

Das 1.Bild des III.Aktes zerfällt in zwei Ereignisse; beide beziehen den Gymnasiasten Saša ein: zuerst der Besuch von Ljudmila Rutilova, sodann der von Peredonov. Sieht Ljudmila in Saša sogleich das (physische) Ideal eines Freiers, kommt Peredonov, um das Gerücht zu prüfen, Saša sei ein verkleidetes Mädchen. Solchermaßen wird in enger räumlich-zeitlicher Nachbarschaft der symbolische Kontrast geschaffen, der den Roman, wie erwähnt, in ganz anderer Weise prägt, nämlich höchst indirekt und in bezug auf eine ganze "Welt". Zudem ist die symbolische Seite des Kontrastes gar nicht zwingend. Peredonov ist einfach blind, ein bloß zusätzliches Merkmal seiner sonstigen Negativität. Nimmt man die korrespondierenden Ereignisse des IV.Aktes ("Bei Rutilovs") hinzu, der damit endet, daß Ljudmila mit Saša in ihrem Zimmer verschwindet,

(Людмила порывисто бросается перед Сашею на колени, целу-

³¹ Genaugenommen besteht eine Interdependenz zwischen ausgeprägter Intrige, die alle Personen umfaßt und deren Zusammentreffen funktional regelt, und der Öffentlichkeit des Raumes, die sozusagen eine fehlende Intrige kompensiert. Sologub nutzt hier die Entdeckungen des russischen Dramas des 19.Jahrhunderts (Vgl. Steltner, U.: Die künstlerischen Funktionen der Sprache in den Dramen von A.N.Ostrovskij. Gießen 1978, S.165) bzw. bleibt ihnen verpflichtet. Die Entwicklung des Dramas seit der Jahrhundertwende zeigt, daß auf diese Art von Motivierung verzichtet werden kann, wenn der Raum z.B. symbolisch stilisiert wird.

ет его руки, и страстно шепчет)
 ЛЮДМИЛА: МИЛЫЙ КУМИР МОЙ ...
 (Уходят в Людмилину комнату. [...]). (S.74)

muß man konstatieren, daß das Verhältnis zwischen Ljudmila und Saša im Drama genau so zweideutig wird, wie es im Roman nur Peredonov und seine Umgebung sehen. Im Roman nämlich wird die erotische Seite eines ansonsten platonischen Verhältnisses in immer neuen Handlungen gezeigt. Das "Verschweigen" dieser Handlungen und das bloße Weggehen in Ljudmilas Zimmer erlangen im Drama eine ganz andere Bedeutung, und sei es nur aus Gründen der Theaterkonvention.

Zwar treten die Schwestern Rutilov zu Anfang des IV. Aktes auch singend, tanzend, barfüßig etc. auf, aber zum einen bleibt das quantitative Übergewicht von Peredonovs Welt und seiner Umgebung, wie an der unterschiedlichen Länge der "Bilder" abgelesen werden kann, und zum anderen tritt im Drama *Melkij bes* auch wegen seiner vergleichweisen Kürze das kausal-temporale Gefüge stärker zutage als im Roman. So bedeuten die Ereignisse des IV. Aktes den raschen Abschluß des in III,1 begonnenen Verhältnisses Ljudmila-Saša sowie den Beginn der Verkleidungshandlung in bezug auf Saša und den an dieser Stelle eingeführten Plan eines Maskenballes im städtischen Klub. Im Roman teilt der Erzähler das Vorhaben eines Maskenballes einfach mit (XXVIII, S.377f.), unabhängig von Ljudmila und Saša; im Drama nimmt der Maskenball genau hier seinen Anfang und ist damit jedenfalls nicht geeignet, in Konkurrenz zum kausal-temporalen Gefüge den symbolischen Gehalt der Ljudmila-Saša-Episode zu verstärken.

Ähnliches gilt für die Behandlung der pragmatischen *differentia specifica*, die am Beispiel des "pädagogischen" Motivs aufgezeigt wurden. Im Drama ist der *Lehrer* Peredonov kaum thematisiert, und ebenso fehlt der Binnenkontrast zu Chripač, gleichwie die Satire auf Schule und Obrigkeit notwendigerweise wenig ausgeprägt ist. Sie besteht allenfalls in Rudimenten, der entsprechend zu konkretisierenden Rede und Gegenrede einzelner Protagonisten im "städtischen Garten".

Für alle Akte gilt die Kontamination von Ereignissen aus verschiedenen Kapiteln, wenn auch mit der Einschränkung, daß den Akten bzw. "Bildern" I und II sowie III,2 eine sehr viel größere

Anzahl von Romankapiteln gegenübersteht als dem Rest. Die kontaminierten Ereignisse sind zum größten Teil wörtlich übernommen. Insoweit bietet die szenische Selbstdarstellung der Personen im Roman eine geeignete Ausgangsstruktur. Daß die Synthese von ursprünglich an verschiedenen Stellen erzählten Ereignissen überhaupt möglich ist, belegt zusätzlich den durchgängigen Zug des Romantextes zum bloßen Nacheinander, das allein in Peredonov motiviert ist.

Oberflächlich gesehen stellt sich diese Grundstruktur des bloßen Nacheinander relativ selbständiger Ereignisse wieder her, wenn auch innerhalb des Rahmens eines "Bildes". Aber wie schon für das gut zu überblickende Bild III,1 gezeigt wurde, wird das Nacheinander deutlich überformt, dort vom Moment des Kontrastes, in anderen Fällen von (dramenspezifischen) Momenten der Steigerung und nicht zuletzt vom kausal-temporalen Gefüge. Dessen visualisierbare Anzeichen, wie "Uniformmütze", "neue Wohnung", so dann insbesondere die gefälschten "Briefe" sind genuin dramatische Mittel, d.h. privilegierte Zeichen der kausal-temporalen Sukzession³², obwohl sie als Gegenständlichkeiten allesamt im Roman aufgefunden werden können.

Der I.Akt sei etwas genauer betrachtet. Das Moment der Steigerung zeigt sich im Auftreten der Personen: anwesend sind Peredonov, Varvara sowie sporadisch die Hausbedienstete Klavdija³³. Dann kommt (1.) Volodin hinzu, später (2.) Prepolovenskaja und Grušina und schließlich (3.) die Hauswirtin Eršova. Das Ereignis des Auftretens wird im Sinne des "Milieudramas" voll ausgespielt, "thematisiert", vgl. insbesondere (2.):

ПРЕПОЛОВЕНСКАЯ: Мир к вам и мы к вам. Принимайте гостей.

ГРУШИНА: Давно не виделись, по вас соскучились.

ВАРВАРА: А, Софья Ефимовна, Марья Осиповна. Сколько лет,

³² Vgl. Pütz, P.: Die Zeit im Drama. Zur Technik dramatischer Spannung. Göttingen 1970.

³³ Das Drama beginnt mit den Folgen einer in der Vorgeschichte liegenden Handlung: dem Raub der Rosinen, für dessen Urheber Varvara ihre Hausangestellte Klavdija hält. Erst anhand des Einwickelpapiers, das Klavdija nach eigenem Bekunden in Peredonovs Mantel entdeckt hat, läßt sich der wahre Sachverhalt ahnen, obgleich Klavdija nunmehr beschuldigt wird, das Papier selbst in Peredonovs Kleider gesteckt zu haben etc. Im Roman ist dieses Ereignis später und in seiner normalen Sukzession dargestellt. Auch ist der wahre Schuldige eindeutig.

СКОЛЬКО ЗИМ...

ПРЕПОЛОВЕНСКАЯ: Здравствуйте, Варвара Дмитриевна. Здравствуйте, Ардалион Борисыч. Какие там зимы, - вчера в стуюлку играли все вместе.

ВАРВАРА: Да уж это так говорится, для приятного разговора. (S.10)

Schon hier sei angemerkt, daß eine solche Passage nur als Stilisierung auf den Ton eines "Milieudramas" angesehen werden kann. Im Roman heißt es dagegen knapp:

Пришла еще гостья, Софья Ефимовна, жена лесничего, с добродушно-хитрым лицом и плавными движениями. (II, S.61)

Der 3.Auftritt (Eršova) geschieht unter umgekehrten Vorzeichen, wobei eine im Roman zwar angelegte, aber sich erst im Drama voll entfaltende Situationskomik entsteht: die Hauswirtin soll nicht hereingelassen werden, damit sie nicht vorzeitig von den mutwilligen Verwüstungen der Tapeten und Decken und also von der Absicht Peredonovs, umzuziehen, erfährt.

Der Kern des kausal-temporalen Gefüges, die Assoziation von Heiratsabsicht und Inspektorenstelle, wird schon in den ersten Repliken umrissen, wie freilich im Roman in einem anderen Rahmen auch (1.Kap.: Передонов [...] в кругу своих приятелей). Aber schon zu Ende des I.Aktes ist die Fälschung des Briefes, den Varvaras angebliche Gönnerin, die "Fürstin", geschickt haben soll, mit Grušina als Varvaras Komplizin in die Wege geleitet und greift sozusagen von Anfang an sichtbar in die Dramenzukunft vor. Im Roman erscheint die Fälschung als ein relativ zufälliges Mittel, Peredonov, der quasi dauernd auf Brautschau ist, endlich zu einer Heirat mit Varvара zu bewegen.

4

Auch der Roman hat steigernde Momente. Sie sind aber auf die gesamten 32 Kapitel verteilt und bestehen zum einen in der immer stärkeren Isolierung der Weltsicht Peredonovs von seiner Umgebung, motivierend verstehbar als fortschreitende geistige Umnachtung und von seinem Gegenbild Chripač auch so gedeutet (XIX, S.261). Dieser Prozeß hat seine ereignishaften Höhepunkte in der Brandstiftung des "Gesellschaftshauses" (30.Kap.) und dem Mord an Volodin (32.Kap.). Der eigentliche Höhepunkt aber liegt vor-

her. Er betrifft die Darstellung der Innenwelt Peredonovs im 25.Kapitel, eine Mischung aus Erzählerkommentar (Он все более погружался в мир диких грез. S.342), Weltentwurf aus der Sicht des Helden (Вертявые мальчишки-восьмерки дразнили Передонова. [...] Недотыкомка из под стола хрюкала, смеючись на забавы этих восьмерок. S.343) und Schilderung diverser Handlungen Peredonovs halb aus beobachtender, halb aus erlebter Perspektive (z.B. Erledigung eines "Feindes" hinter der Tapete mittels einer Schusterahle, obszöner Brief an die "Fürstin", Vernichtung der lebendig gewordenen Spielkarten etc.)³⁴.

Zum anderen ist der Maskenball (Kap.29/30) eine Steigerung insofern, als hier die gesamte Personage des Romans, mithin die wesentlichen Träger seiner "Welt", zusammengeführt wird, einschließlich der Träger der Nebenepisoden um Saša und Ljudmila. Diese Nebenepisoden werden darüberhinaus mit einem kausal-temporalen Zug, der aktiven Täuschung der versammelten Masken in bezug auf die weibliche "Haupt"-Maske (Saša als Geisha), mit der "Welt" verknüpft. Das seinerzeit wohl bereits zum Gemeinplatz konventionalisierte Symbol des Maskenballs wird für das Drama noch zu erörtern sein, so daß an dieser Stelle nur die sich verändernde Weltsicht Peredonovs als Transpositionsproblem der Dramatisierung betrachtet zu werden braucht.

Die Anzeichen von Peredonovs Trennung von seiner "normalen" Umgebung tauchen im Drama wesentlich früher auf als im Roman, wie an der *nedotykomka* beispielhaft abgelesen werden kann. In beiden Texten erscheint sie etwa gleich häufig, nämlich vierzehnmal (Roman) bzw. sechzehnmal (Drama)³⁵. Im Roman entdeckt Peredonov das *merkwürdige Geschöpf von unbestimmten Umrissen*

³⁴ Das 25.Kapitel bedeutet eine Peripetie in der Bewertung Peredonovs. Handelt er vorher personenhaft und erschrickt z.B. vor den sich häufenden Erscheinungen der *nedotykomka*, des Hammels etc., so wird er nunmehr eher Objekt außerhalb seiner Person befindlicher Kräfte, die sein Handeln bestimmen. Daher sind die ereignishaften Höhepunkte der folgenden Kapitel durch die Peripetie in Kap.25 im voraus neutralisiert. Kalbouss (wie Anm.I), S.2 (*Abstract*), verallgemeinert eine ähnliche Doppelstruktur für alle *Dramen Sologubs*.

³⁵ Gezählt sind nur die Nennungen, ungeachtet der Möglichkeit, daß die *nedotykomka* eine Zeitspanne hindurch anwesend sein soll, wie etwa im V.Akt, oder in dieser Weise im Roman sprachlich entworfen wird, z.B.XXXII, S.412: *Недотыкомка весь день жлила вокруг Передонова*.

im 12. Kapitel, nach seinem Umzug in die neue Wohnung. Die Entdeckung veranlaßt ihn, Varvara gehörende Sachen zu zerstückeln, um nach dem Versteck des "Geschöpfes" zu fahnden. Im Drama schaut die *nedotykodka* schon während der zweiten Hälfte des I. Aktes hinter der Tür hervor (S.13), und zwar im Zusammenhang mit Peredonovs plötzlicher Angst vor dem Messer, mit dem Varvara ein Brötchen schneidet.

Die *nedotykodka* zeigt die *crux* der gesamten Dramatisierung. Der narrative Text läßt Unbestimmtheiten zu, die hier gerade konstitutiv sind, wie der auch in die *Personenbeschreibung* des Dramas übernommene Ausdruck *Geschöpf mit unbestimmten Umrissen* belegt. Ein Spezifikum des *Geschöpfes* wird wesentlich über seinen Namen evoziert, entzieht sich also der direkten Darstellung. Der Name *nedotykodka* hat offenbar die Qualität eines Tabuwortes aus der sexuellen Sphäre³⁶, worin sich der symbolische Gehalt der *nedotykodka* sicher nicht erschöpft. Aber die doch nicht unwichtige Evokation geht im Drama verloren, obschon insofern konsequent, als der symbolische Kontrast der "Welten", der ja wesentlich auch in der "Liebe" detaillisiert wird, im Drama ebenfalls fehlt.

Das Drama muß dagegen das eigentlich nicht Darstellbare darstellen. Sologub möchte die Anzeichen-Funktion der *nedotykodka* dramatisch nutzen und verstärkt sie, wie aus der sehr umfangreichen Personenbeschreibung hervorgeht:

НЕДОТЫКОМКА, существующая только в воображении Передонова, тварь неопределенных очертаний, принимающая по временам разные образы. Каждый раз, как она является, все на сцене становится как бред, - освещение убывает, предметы кажутся странными и угрожающими, их очертания становятся человекообразными, люди изменяются, кажутся злыми, издевающимися над Передоновым, их лица и движения становятся чрезмерно пошлыми и вульгарными, и сами они тогда похожи на видения бреда, на карточные фигуры, на животных, - на ворожею, колдунью или пиковую даму. (S.1f.)

Die Innenwelt Peredonovs, die in der Narration auch von innen her dargestellt werden kann, bedarf im Drama der Spiegelung von

³⁶ Vgl. die Übersetzung von Eckhard Thiele (*Der kleine Dämon*, Lpz.1980), die die Evokation des sexuellen Bereichs auch im Deutschen bewahrt, beispielhaft die oben zitierte Stelle: "Von irgendwoher kam ein sonderbares graues Wesen angehuscht, klein und flink, ohne Konturen - ein mißgezeugter fickfackernder Eumel." (S.II9)

außen, wofür die *nedotykomka* das Verbindungsglied bildet. Sie tritt zwar in "verschiedenen Gestalten" auf - und auch das wäre per Aufführung erst noch zu realisieren! -, aber im Zusammenhang mit ihrem Auftreten verändert sich v.a. das visuell wahrnehmbare Bild der (Bühnen-)Welt. Es sind Zweifel erlaubt, ob die damaligen Mittel der Bühnenmaschinerie überhaupt geeignet waren, die intendierten, plötzlich erscheinenden Veränderungen technisch umzusetzen³⁷, und ob nicht schon aus diesem Grunde der Ausweg in den Erzähler neben der Bühne nahegelegen hat. Möglich war sicher die abrupte Veränderung der Personendarstellung: von "personenhaften" Personen zu Marionetten mit "trivialen und vulgären Gesichtern und Bewegungen". Somit wäre hier die Verbindung zu Sologubs theoretischen Erwägungen der Marionettenhaftigkeit des Spiels zu ziehen, allerdings in der für Sologub charakteristischen Doppelung: hier also der Umsetzung innerhalb eines personenhaften Spielzusammenhanges; denn im Drama *Melkij bes* sind die Personen nur im Augenblick des Auftretens der *nedotykomka* Funktionen von Peredonov selbst und damit Marionetten des durch Peredonov wirkenden "Schöpfers". Im Roman gibt es dagegen eine ganze Skala von Zwischenstufen je nach Erzählerperspektive³⁸ und ggf. Kontrastierung über symbolische Merkmale.

So ist die Episode, die über ein Wortspiel mit dem doppelsinnigen *pjatačok* = 1. "Fünfer" vs. 2. "Schweinerüssel" (Roman, V, S.91) für einen Moment Peredonov ein teuflisches Äußere verleiht, worüber er selbst am meisten erschrickt, im Drama ebenfalls mit der *nedotykomka* verbunden:

³⁷ Ein freilich nicht wohlmeinender Rezensent schrieb: "Alle diese Gespräche mit der *nedotykomka*, alle diese Gesichte in der Art von Spielkarten an den Wänden sind in einem Maße primitiv, daß sie allenfalls Kinder beeindruckt können." Beskin, É.: *Moskovskie pis'ma*. Nr.26. In: *Teatr i iskusstvo*. 1910, Nr.3, S.54-55, hier S.55.

³⁸ Vgl. Biernat, E.: *Mały bies* Fiodora Sołoguba jako próba stworzenia modelu rosyjskiej powieści modernistycznej. In: *Zeszyty naukowe wydziału humanistycznego Uniwersytetu Gdańskiego. Filologia rosyjska*. 3. 1973, S.55-69. D.w. zum epochalen Rahmen des dramatischen Kunstgriffs einer Konstellation der Gestalten auf den Helden hin vgl. Galska, H.: *Teatr Przybyszewskiego jako pierwszy etap reformatorskiej działalności teatralnej Meyerholda - teatr poszukiwań*. In: *Słowanie w świecie antynorm Stanisława Przybyszewskiego*. Wr. etc. 1981, S.153 -182.

НЕДОТЫКОМКА: (пробегая мимо) Свинья, свинья, свинья.
(II.Akt, S.30)

D.w. zeigt sich die *nedotykomka* im II.Akt immer dann, wenn Volodin von Peredonov als Hammel gesehen wird, allerdings ein Merkmal, das auch Peredonovs Rede evoziert: Volodin würde mit den Extremitäten *schmeißen* (лягаться), womöglich *stoßen* (бодать) (S.36), *herumspringen wie ein Hammel* (S.37), *Staub mit den Hufen aufwirbeln* (S.39) etc. Die Merkmale einer bösen (teuflischen) Zauberin an Veršina werden im Roman durch das hervorgehobene "Schwarz" symbolisiert; z.B. Kap.32, als Veršina Peredonov den an ihm begangenen Betrug aufdeckt und ihn damit letztlich zum Mord bringt:

Она была закутана в черную кофточку, повязана черным платком, и посинельми от холода губами, сжимая черный мундштук, пускала густыми тучами черный дым.
(S.411; Hervorhebungen von Verf.)

Zwar wird im Personenverzeichnis das Merkmal "Schwarz" ausgiebig verwendet, analog zur Ersterwähnung im Roman (I, S.42), aber im Unterschied zur wiederholten Benennung per Narration ist die symbolische Farbe in Gefahr, sozusagen zu "verblassen", weil sie ihrem Träger permanent sichtbar zugehört. Auch hier hat also die *nedotykomka* ihre Funktion. Sie zeigt an, daß Peredonovs eigentlich unverständliche Worte, die er bei seinem ersten Zusammentreffen mit der Veršina spricht (II.Akt, S.40): Сгинь, пропади, колдунья. Чур меня, чур - in eine andere "Welt" gerichtet sind.

Die Beispiele ließen sich vermehren. Sie deuten an, wie sich Sologub die Realisierung der im Personenverzeichnis entworfenen *nedotykomka* vorstellte. Die *nedotykomka* bekommt im Drama damit eine etwas andere Funktion; das Indirekte, nur Evozierte entfällt, die Verdichtung von Peredonovs Wahnwelt an bestimmten, textuell hervorgehobenen Wendungen wird in eine direkte Anrede der *nedotykomka* an Peredonov transponiert; z.B. zum Ende des II.Aktes, dessen letzte Replik ihr gehört: Обманут... Оплетут... Околпачут... Все врут, все завидуют, все хотят тебя погубить. Vorausgegangen war Varvaras Plan, wiederum mit Grušinas Hilfe einen zweiten Brief an die "Fürstin" zu fälschen.

Das Moment der Steigerung von Peredonovs Wahn wird nicht mehr so sehr vom Auftreten der *nedotykomka* vermittelt, sondern von auf der Bühne dargestellten "Träumen" Peredonovs, an denen die

nedotykomka freilich teilnimmt: gegen Ende des II. Aktes ein "Traum", der Peredonovs groteske Brautwerbung bei den Schwestern Rutilov zum Inhalt hat, eine im Roman "wirklich" zur Umgebung Peredonovs gehörende Episode; sowie ein "Traum" am Ende von III, 2, in dem die Spielkartenfiguren Bube, Dame und König ihn bedrängen, darunter die Pique-Dame alias "Fürstin Volčanskaja". In diesem Traum wendet sich Peredonov seinerseits an die *nedotykomka*:

ПЕРЕДОНОВ: А ты здесь зачем, тварь?

НЕДОТЫКОМКА: Меня Варвара подсвистывает по ночам тихим свистом. Ты думаешь, она храпит, а это она меня подзывает на твою погибель. (S.65)

In dem Traum sind verschiedene Ereignisse, vornehmlich aus dem 25. Kapitel, verwoben, so daß ihm auch deswegen eine analoge Funktion des Höhepunktes von Peredonovs Umnachtung zukommt, obwohl mit dramenspezifischen Mitteln dargestellt. Im Drama fehlt hier notwendigerweise die Peripetie in der Bewertung Peredonovs, es sei denn, der Zuschauer würde diesen Traum zu Peredonovs Gunsten konkretisieren. Dafür lassen sich allerdings keine sicheren Textkonstituenten nennen, weil das Verhältnis zwischen Aufführung, ihrer Wahrnehmung durch den Rezipienten und dem ursprünglich zugrundeliegenden Text zu vermittelt ist und dem "Willen" des Regisseurs einen breiten Spielraum einräumt.

5

Die gegenüber dem Roman veränderten Bedingungen einer Bewertung treten an dieser Stelle besonders hervor, weil das 25. Kapitel die Funktion einer sich stark auf die Erzählerrolle stützenden Bewertungsperipetie hat. Ansonsten gelten sie allgemein. Im Zusammenhang damit sei nunmehr das generelle Verhältnis von Personen- zu Erzählertext bzw. dessen Transposition in das Drama erörtert.

Die im Roman verwendete Innenperspektive ermöglicht die sprachliche Darstellung von Peredonovs Welt, ohne sie unbedingt mit einem Erzählerkommentar zu erläutern:

В клубах пыли по ветру мелькала иногда серая недотыкомка. Шевелилась ли трава по ветру, а уже Передонову казалось, что серая недотыкомка бегала по ней и кусала ее, насыщаясь.

Зачем трава в городе, - думал он. - Беспорядок! Выполоть ее надо.

Ветка на дереве зашевелилась, съжилась, почернела, закаркала и полетела вдаль. Передонов дрогнул, дико крикнул и побежал домой. (XXII, S.301)

Die Verfremdung als ästhetisch wirksames Moment ist im Drama wesentlich geringer, nicht nur weil gewisse Unbestimmtheiten beseitigt werden, sondern weil immer auch die "normale" Gegenwelt per Dialog berücksichtigt werden muß:

(Недотыкомка катается по траве и повизгивает.)

ПЕРЕДОНОВ: А вот недотыкомка - бегаёт по траве, жрет ее.

Зачем здесь трава?

ВОЛОДИН: Завсегда здесь травка расти изволит.

ПЕРЕДОНОВ: Беспорядок, - выполоть ее надо. Смотри-ка, на дереве ветка закаркала и полетела. Пойдем отсюда поскорее. (II.Akt, S.40)

Der Erzähler nutzt darüberhinaus die Möglichkeit, die direkte Rede der Personen zu nuancieren, indem etwa der Einleitungsteil der direkten Rede ein bewertendes Adverb erhält. So ist Peredonov durchgehend auf zwei Sprechhaltungen stilisiert: *ugrjumo* und *svirepo*. Ähnliches läßt sich bei Varvara und Volodin beobachten, und nur bei ihnen, ein zusätzlicher Hinweis auf ihre Sonderstellung innerhalb der handelnden Personen des Romans. Wenn von Volodins Stimme die Rede ist, *spricht* er häufig nicht oder *lacht*, sondern *blökt*. Dabei zeigt sich die Tendenz, ein anfangs vom Erzähler zur Abschwächung eingefügtes *slovno* (d.h. z.B. *slovno zablejal*) gegen Ende des Romans wegzulassen. Die Stilisierung Varvaras stützt sich auf eine ihre Rede begleitende mimische Geste: *uchmyljajas'* oder *uchmyljaetsja*. Die stilistische Konnotation des Lexems färbt Varvaras Rede negativ, natürlich neben der stereotypen, unmotivierten Handlung selbst.

Im Drama bleibt dagegen nur die Handlung übrig, die als Varvaras Stereotyp im Personenverzeichnis vermerkt wird: Часто ухмыляется и усмешка ее наглая, und die zuweilen im restlichen Nebentext auftaucht. Volodins *Blöken* wird allein auf *Lachen* verengt. Es ist ohnehin ein Teil seiner auch anders bedeuteten Hammelhaftigkeit³⁹. Der stilisierende Effekt der stereotypen Wie-

³⁹ *Посаок на баран, - волосы курчавые, лоб крутой, глаза витуклые, светлые и тупые, говорит резким, дребезжащим тенором, смеется, точно блеет, потряхивает лбом, вытягивает губы.* (Personenverzeichnis)

derholung der Lexeme *blejat'*, *uchmyljat'sja*, *ugrjumo* und *svirepo* geht, weil sprachlich begründet, verloren. Auch Peredonovs zwei Sprechhaltungen entfallen. Statt dessen heißt es lediglich:

Лицо румяное, равнодушно-сонное. С течением пьесы он<о>
все чаще и постояннее выражает тупой ужас.
(Personenverzeichnis)

Wird die Darstellung Peredonovs mithin generell verändert, läßt sich bei seinen beiden engsten Mitspielern eine Modifikation der direkten Rede beobachten, die als Kompensation des verlorenen Stereotyps gelten könnte. Varvara wiederholt des öfteren: *Hy, что там валять перушку*, oder ähnliches. Aus strukturellen Gründen ist sie auf diese Formel weit stärker festgelegt als im Roman; denn der Haupttext des Dramas, sein entscheidender Teil, besteht ja ausschließlich aus Rede und Gegenrede. Die vom Erzähler entworfene "Varvara", z.B. als Person mit dem *Körper einer zärtlichen Nymphe* und dem Gesicht einer *gealterten Hure* (V.S.102), entfällt. Volodins Rede tendiert im Roman zu einer Variante des Offizialstils, der dem durchweg privaten Rahmen sowie der Mündlichkeit seiner Äußerungen unangemessen ist und komisch wirkt. Im Drama treten darüberhinaus v.a. die Formen von *izvolit'* hervor, welche Subalternität ausdrücken, ohne daß sich freilich sagen ließe, ihre Frequenz sei wesentlich höher als im Roman. Auch hier beruht der Eindruck auf der anderen Grundstruktur des Dramas, deren Wirkung im Zuge einer Aufführung potenziert wird, weil es sich nunmehr wirklich um gesprochene Rede handelt.

Überhaupt bringen es die strukturellen Eigentümlichkeiten der Gattung Drama mit sich, daß der Dramentext des *Melkij bes* im Vergleich mit dem Romantext stärker die Umgangssprache⁴⁰ konnotiert, weil eben die gesamte Erzählerrede, mithin auch ihr "neutraler" Anteil, entfällt. Darüberhinaus kommen alle Personen, die nicht Umgangssprache sprechen, im Drama kaum noch zu Wort, mit Ausnahme von Ljudmila und ihren Schwestern, so daß schließlich die Sprache selbst wesentlich zum Träger der Personenbewertung

⁴⁰ Neben den entsprechenden lexikalischen Beständen, die sich nach *razgovornoe* und *prostorečnoe* differenzieren, Sprichwörter, Phraseologismen und nicht zuletzt syntaktische Züge, wie kurze einfache Sätze, Ellipsen etc.

wird⁴¹ und der Wertkontrast zwischen Peredonov und der ihm zugeordneten Umgebung auf der einen Seite und Ljudmila auf der anderen Seite auch auf sprachlich-stilistischen Komponenten aufbaut.

Andere der narrativen Struktur eigene Bewertungsmittel wie die auch vom Erzähler kommentierte Parallelität zwischen den düsteren Stimmungen, denen Peredonov unterworfen ist, und ihrer Spiegelung im Naturgeschehen fehlen. Auf ihre Hineinnahme in die Rede Peredonovs nach dem Muster des oben zitierten *auffliegenden Zweiges* wird verzichtet. Auch damit reduziert sich die symbolische Komponente: nämlich wiederum der Kontrast zu Ljudmilas Naturerleben. Die Negativität von Peredonovs Handlungen zu vermitteln, bleibt neben den sprachlich-stilistischen Komponenten allein dem komplizierten Wechselspiel von innertextueller Polarität "Begründetheit" vs. "Unbegründetheit" der Handlungen und den Rückschlüssen auf die "Person" überlassen, die dem Rezipienten nach Maßgabe von dessen eigenem Weltwissen suggeriert werden. Diese Möglichkeit wird freilich vom Romantext gleichfalls genutzt, aber doch wesentlich von den begleitenden Urteilen eines Erzählers gestützt, der offensichtlich darauf achtet, daß alles richtig verstanden werde.

Beispiel dessen ist v.a. der I.Akt, dem die expositionelle Funktion zukommt, die Personen vorab zu konstituieren und in dem Peredonovs negative Handlungen gehäuft auftreten: z.B. hat Peredonov offenbar die vermißten Rosinen verzehrt und beschuldigt nun die Hausangestellte eben dieses Deliktes. Er spuckt seiner präsumptiven Braut ins Gesicht. Er gibt ihr Geld für das Hochzeitskleid und fordert es anschließend zurück, um seine Spielschulden zu begleichen etc.

Allerdings blieb die Konkretisation des expositionellen Aktes von der Kenntnis des doch sehr populären Romans sicher nicht unbeeinflusst⁴², so daß beispielsweise die im Drama eigentlich

⁴¹ Im *Melkij bes* zwar mit einer negativen Schattierung, die aber die (pragmatisch) negativ zu bewertenden Handlungen der Personen nur verstärkt. Auf das komplizierte Wechselspiel zwischen sprachlich-stilistischer Grundlage und Handlungen kann hier nicht näher eingegangen werden.

⁴² Vgl. die Rezension von S.Auslander in *Apollon* 1910, Nr.7, S.51, deren Leitgedanke das Suchen nach adäquaten "Illustrationen" des notwendigerweise fragmentarisch auf die Bühne gebrachten Romans ist. Ähnlich ist auch der Ausgangspunkt von Beskin (wie Anm.37), S.54.

ungeklärte Urheberschaft am Verlust der Rosinen eindeutig Peredonov zugewiesen werden konnte. In der zugehörigen Kommunikationssituation fungierte der Romantext tatsächlich als "Prätext". Im Lichte dieser Erkenntnis ist die Modifikation Peredonovs bemerkenswert, die hinsichtlich der sprachlich fundierten Bewertung durch den Erzähler und ihre fehlende Transposition in das Drama schon berührt wurde und die offenbar bewußt mit dem "bekannten" negativen Peredonov einsetzt, um alsbald das Gewicht auf seine idiosynkratische Weltsicht zu verlagern, jene Weltsicht, die in der stereotypen Geste des *dumpfen Schreckens* (vgl. Personenverzeichnis) auf Peredonov rückbezogen wird und die in seinen "Träumen" auf der Bühne kumuliert. Insofern läßt sich strukturell belegen, was angeblich Sologub selbst kommentiert hat:

Im Roman ist Peredonov mehr von der Seite seiner Niedertracht denn seiner Schwäche dargestellt; im Drama dagegen umgekehrt. Das Stück soll also nicht unter dem Signum von Entrüstung und Satire aufgeführt werden, sondern unter dem Signum des möglichst vollständigen Mitgefühls mit einem schwachen und unglücklichen Peredonov.⁴³

6

War schon der Roman insofern auf eine zwiespältige Aufnahme gestoßen, als sich die einen an seinem "Realismus" und der satirischen Tendenz und die anderen an seinen symbolistischen Zügen begeisterten, so lassen die wenigen Hinweise auf die Rezeption des Dramas erkennen, daß auch hier wiederum oder gar in erster Linie das *Milieu* (byt) gesehen wurde. Um zunächst beim Dramentext zu bleiben, greift seine Struktur tatsächlich in vielem auf eine Konvention zurück, die sich in Rußland vornehmlich unter dem Einfluß der Dramen von Ostrovskij gebildet hatte und die gerade in der behandelten Kommunikationssituation der Jahrhundertwende ein denkbar geringes Ansehen genoß. Zu nennen wären insbesondere die stark idiomatische Redeweise der Personen, ihr of-

⁴³ E.Ja.: U F.Sologuba. (K postanovke *Melkogo besa*). In: *Utro Rossii* 1909, (18.November), Nr.36-3, S.5, Spalte 6.

fenbar im *byt* motiviertes Handeln⁴⁴ einschließlich der Funktionalisierung des Raumes sowie die Typisierung eines Teils der Personage auf *svatovstvo* und *samodurstvo*⁴⁵.

Hinzu treten Mittel, die der Konvention in einem weiteren Umfang zuzurechnen wären: Ansätze zum intriganten Handeln, das die Abfolge der Ereignisse unter einen kausal-temporalen Zusammenhang stellt und so unterschiedliche Wissensstände auf den beiden Kommunikationsniveaus schafft, d.h. Spannung erzeugt, ob schon im Einklang mit der Milieu-Darstellung recht simpel entfaltet, sowie die Mittel der zeichenhaften Visualisierung, allerdings auch diese auf der Grundlage milieuhafter Details (*Uniformmütze* etc.).

Die innovatorischen Züge des Dramas sind zuallerst darin zu spüren, daß die vorgängige Beschreibung nur mit einer Einschränkung gilt: die milieuhafte Darstellung ist im I.Akt am stärksten, im V.Akt am schwächsten ausgeprägt. Sodann ist der Nebentext so gestaltet, daß er Handlungen vorentwirft, wie v.a. am Personenverzeichnis abgelesen werden kann, aus dem ja mehrfach zitiert worden ist. Das "alte" Drama typisierte dagegen schon im Personenverzeichnis nach visualisierbaren Äußerlichkeiten (Alter, Kleidung etc.), die den Status der Personen zeichenhaft bedeuteten. Der Nebentext läßt somit die Intention auf einen "Erzähler" neben der Bühne erkennen. Als dritte Eigentümlichkeit wäre die Tendenz zum "Monodrama" zu nennen, die ja von Anastasija Čebotarevskaja zumindest propagandistisch herausgestellt worden ist, die aber eigentlich der milieuhaften Darstellung prinzipiell zuwiderläuft.

So schält sich als Zentralproblem das heraus, was schon die Romanstruktur bestimmte, freilich nur analog: dort der Kontrast zweier "Welten" im symbolischen Sinnkontext "schön" vs. "häßlich", hier die Überführung des *Milieus* (*byt*) in eine symbo-

⁴⁴ Vgl. z.B. das letztlich schon von Gogol' propagierte Thema der "einträglichen Heirat", die alltägliche Situation des "Teetrinkens" etc., überhaupt Auf und Abtreten der Personen aufgrund alltäglicher Motive; ausgedehnte und unmotivierte Erzählungen, z.B. I,S.15: Volodin über seine Heldentat mit einem General.

⁴⁵ z.B. I,S.17: ЕРШОВА: Как ты можешь мне указывать? Я в своем дому. Что хочу, то и делаю.

lisch deutbare Überrealität⁴⁶, wofür der Kommunikationssituation das Schlüsselwort *bred* (Wahn) zu entnehmen wäre⁴⁷. Die Gegenläufigkeit *byt* vs. *bred* müßte folglich gleichfalls semiotisierbar sein, wobei *byt/bred* dem *Melkij bes* thematisch adaptierte Termini für zwei bestimmte Darstellungsweisen sind.

Mit einer Deutung befaßt sich auch die Čebotarevskaja, ausgehend von einem Zitat Sologubs, das offenbar auf den *byt* i.S. von *Dasein* (in der Wirklichkeit) gemünzt war:

Fern von den Idealen des Wahren, Guten und Schönen mündet das russische Dasein (*byt*) in Aberwitz, Schrecken und Chaos, und das reale Leben wandelt sich vor unseren Augen in Abbilder des Wahns (*bred*), der Mißgestalt und des Alptraums.⁴⁸

Und weiter mit ihren eigenen Worten:

Entsprechend der zugrundeliegenden Intention des Autors [...] sollte auch die Inszenierung einen allmählichen Verlust an Dasein (*byt*) und seinen Ersatz durch ein Wachsen an Grauen und trügerischer Illusion merken lassen.⁴⁹

In dieser Argumentation wird freilich der Unterschied zwischen primärer Wirklichkeitsauffassung, einem speziellen "Weltwissen"⁵⁰, und sekundärer Interpretation eines Textes nach Maßgabe des speziellen Wissens in der Schwebe gelassen. Der schillernde Begriff des *byt* leistet dem Vorschub. Dagegen

⁴⁶ Der symbolisch vermeinte Gegensatz zwischen "schön" und "häßlich", den Kalbouss (wie Anm.I), S.153, sieht, besteht in dieser Weise nicht und ist vom Romantext her gedacht. Nach eigenen Angaben stand Kalbouss der Dramentext nicht zur Verfügung. Er folgt hier offenbar der widersprüchlichen Auslegung durch A.Čebotarevskaja (wie Anm.I6), S.333. Rudimente des den Roman bestimmenden Gegensatzes sind natürlich noch vorhanden, insbesondere ließe sich die Episode der Maskenprämierung so deuten.

⁴⁷ Neben den weiter unten zitierten Äußerungen Sologubs und der Čebotarevskaja taucht das Wort auch im Personenverzeichnis auf (zur *nedotykomka*): *Все на сцене становится как бред*. D.w. gilt das polnische Äquivalent *szal* als Schlüsselwort der Epoche (vgl. Podraza-Kwiatkowska, M.: *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*. Kr.1975, S.125f.); vermutlich hat *bred* für die russische Kommunikationssituation eine ähnliche Funktion.

⁴⁸ Čebotarevskaja (wie Anm.I6), S.332.

⁴⁹ Ebenda, S.334.

⁵⁰ Vgl. die Ausführungen von de Beaugrande, R.-A. und Dressler, W.: Einführung in die Textlinguistik. Tübingen 1981, S.88ff. zum Begriff der *Kohärenz*.

scheint der Text eher zu belegen, daß *byt* hier im Sinne einer Theaterkonvention fungiert, also mit einer deutlichen Stilisierung eingebracht wird, die zunächst auf den "abstrakten Autor" als den Urheber weist und erst dann eine Abbildfunktion hat: es ist sozusagen *byt* "wie man ihn in Rußland für Rußland darstellt". *Byt* ist hier ein konventionalisiertes Zeichen, wenn auch komplexer Struktur, und in seiner Konventionalität ein Gemeinplatz, der geeignet war, in der zugehörigen Kommunikationssituation Aufmerksamkeitssignal und Ausgangspunkt für eine andere Argumentation abzugeben als die, die zunächst mit dem Gemeinplatz assoziiert wurde⁵¹.

Innerhalb des Dramas vollzieht sich also ein Wandel der Darstellungsweise und wird als solcher durch die Stilisierung bewußt gemacht, um den Rezipienten auf den von Sologub intendierten "Sinn" zu bringen. Insofern auch ließe sich von einem "Monodrama" sprechen, weil selbst die personenhaften Figuren von der Stilisierung abhängen und damit vom "abstrakten Autor" und es nicht ihr eigener "Wille" ist, der sie antreibt. Freilich brauchte die Subtilität der Stilisierung nicht erkannt zu werden oder war nicht inszenierbar, wie offenbar im vorliegenden Fall, so daß "monodramatisch" im engeren Sinn nur die Darstellungsweise über den *Wahn* (*bred*) des Helden blieb⁵².

Der *Wahn* des Helden ist sowohl Thema als auch Darstellungsweise. Wie beschrieben, setzt die Darstellungsweise recht früh mit dem Auftreten der *nedotykomka* ein, verdichtet sich in Peredonovs visualisierten Träumen und kumuliert im V. Akt, dem Maskenball, mit dem eine neue thematische Qualität des Wahns erreicht wird. Denn die Träume werden noch dem eigentlichen Wachzustand gegenübergestellt; der Maskenball aber hat die Qualität der Träume trotz Wachzustand. Darstellungsweise und Thema gehen eine neue Verbindung ein - es ist nun ein allgemeiner *Wahn*, der über die Darstellungsweise in Peredonov motiviert wird (ohne ein kausales Moment!). Ein Merkmal ist die chorartige

⁵¹ Diese Komponenten sind vermutlich schon dem Roman eigen.

⁵² Die Darstellungsweise entfaltet ihre eigentliche innovatorische Kraft ohne die Motivationsbasis des *Wahns*; vgl. z.B. die Gestalt des "Freundes" in Przybyszewskis Drama *Die Mutter* (*Matka*) (beide Versionen 1902; russische Übersetzung ab 1904); vgl. Galska (wie Anm. 38), S.137.

Stimmführung der Personen, die stellenweise nicht mehr individualisiert werden und folglich nicht mehr "personenhaft" sind, obwohl sie doch die nur verkleideten handelnden Personen der vorangehenden Akte darstellen: es sprechen nunmehr *Gäste, Damen, Gymnasiasten*; dazwischen bruchstückhafte Mitteilungen, die im Roman über das letzte Drittel des Textes verstreut sind und die bestimmte Episoden abschließen, alles das gesprochen von Personen, die nur anhand ihrer Stimme zu identifizieren wären⁵³: Chripač tut seine Meinung über Varvara und Peredonov kund; Veršina erzählt von Martas Verlobung mit Murin, d.w. wird von Peredonovs abstrusen Denunziationen der Spielkartenfiguren berichtet; als genuin dramatisches Mittel der dreimalige Verweis Peredonovs auf das Messer, das er bei sich trägt und mit dem er den "Hammel" Volodin schließlich "schlachtet" u.a.m. Peredonovs Wahn findet einen Höhepunkt im Versprechen der *nedotykomka*, wenn Peredonov das Gesellschaftshaus anzünde, werde er wieder *glücklich und frei* (S.97). Der Maskenball selbst kumuliert in Preisverleihung und anschließender Verfolgung der *Geisha* (alias Saša) durch die mißgünstigen Masken.

Brandstiftung und Mord werden zusammengezogen. Heißt es im Roman noch, daß der Brand und die sonstigen Ereignisse auf dem Maskenball am anderen Tage das Stadtgespräch bildeten, setzt hier der Brand ein absolutes Ende (laut abschließender Regieanweisung):

Сквозь дым и пламя видно, как в зале мечутся в смятении оставшиеся там маскированные. В столовой смятение возрастает. Валяются столики, трещит стойка буфета, - давка.

So steht die "Apokalypse", als dessen symbolischer Ausdruck das Szenarium in der zugehörigen Kommunikationssituation ggf. gedeutet wurde, in der Nachbarschaft des Mordes an Volodin (vgl. die letzten Repliken unmittelbar davor):

ГОСТИ

- Человека убили...
- Зарезали...
- Пожар...
- Спасайтесь...
- Господа, здесь произошла трагедия, - зовите городского.

⁵³ Nur im Nebentext behalten sie ihren Namen.

V.a. die letzte Replik wird von der Čebotarevskaja auktorial ge-
deutet und als Argument im Sinne der Neuinterpretation der Figur
Peredonovs durch das Drama angeführt: die Tragödie des Men-
schen Peredonov, die über die Form des Monodramas vermittelt wer-
de, bilde den Gehalt des Stückes⁵⁴.

Im Roman sagt der Erzähler:

Да, ведь Передонов стремился к истине, по общему закону
всякой сознательной жизни, и это стремление томило его.
Он и сам не сознавал, что тоже, как и все люди, стремится
к истине, и потому смутно было его беспокойство. Он не
мог найти для себя истины, и запутался, и погибал.
(XXV, S.345f.)

Zwar fällt am Ende des Dramas die bewertende Bezeichnung *Tragödie*, während der Erzähler letztlich Peredonovs Handlungen im Sinne der Tragödiendefinition bewertet, ohne den Namen zu verwenden⁵⁵, aber auf der Bühne wirkt, erstens, die Zuweisung nicht unbedingt auktorial und bedarf, zweitens, der mitfühlenden Einsicht des Rezipienten in ihre formalen Voraussetzungen nach dem Maßstab von Sologubs *sobornoe dejstvo* und des einen im Monodrama formalisierten Willens. Die erwartete Einsicht stützt sich damit wesentlich auf verschiedene Konstituenten der Kommunikationssituation. Die Veränderung der Darstellungsweise von *byt* zu *bred* gibt nur den innertextuellen Anlaß ab. Daher blieb die gewünschte Einsicht eventuell aus, wie die publizistischen Bemühungen Sologubs und seiner Frau gerade um dieses Drama ahnen lassen. Zudem ist *Melkij bes* wegen seiner milieuhaften Basis ein "Monodrama" ganz eigener Art und ein Unikum auch innerhalb von Sologubs Dramenproduktion. Diese Unikalität teilt es durchaus mit seinem Prätext, dem Roman.

7

Sologubs Bemühungen um das rechte Verständnis seines Dramas haben schließlich auch den im Nachhinein schwer ausgrenzbaren Aspekt eines Ungenügens am Theater selbst. Über die Aufführungen

⁵⁴ Čebotarevskaja (wie Anm.I6), S.335f.

⁵⁵ Im Text zudem nur ein Segment neben anderen.

in der Provinz, z.B. in Kiev, die der Moskauer Inszenierung vorangingen, äußert sich Sologub sehr diplomatisch⁵⁶. In Moskau hatte sich ein von dem seinerzeit bekannten Theaterunternehmer K.N.Nezlobin neugegründetes Privattheater des Stückes angenommen. Nezlobin hatte wohl beträchtliche Ambitionen und beabsichtigte, in Moskau mit bislang nicht aufgeführten Stücken in- und ausländischer Autoren konkurrenzfähig zu werden⁵⁷. Wenn Sologub noch 1918 über die von der Publikumsgunst abhängigen Privattheater klagt⁵⁸, klingen Erfahrungen nach, die wohl auch in Nezlobin ihren Anlaß hatten; denn im Zusammenhang mit der Inszenierung des *Melkij bes* gab er sozusagen zu Protokoll:

Ich glaube nicht, daß zur Zeit irgend eine Theateraufführung die Intention eines Autors der Gegenwart zu erfüllen in der Lage wäre. Dem steht das Mißverhältnis von Kräften und Mitteln des Gegenwartstheaters zu den Bestrebungen der literarischen Moderne entgegen ... Der heutige, am Milieu (*byt*) geschulte Schauspieler ... kann einen heutigen Autor nicht völlig zufriedenstellen...

Dabei hatte die Aufführung angeblich Erfolg⁶⁰. Auch der schon zitierte Sergej Auslender, ein Modeschriftsteller jener Zeit, ist im ganzen positiv gestimmt, obwohl er das Drama ganz anders versteht, als Sologub offenbar wollte. Bei Auslender finden sich auch einige nähere Angaben zur Inszenierung, v.a. zur Rollenverteilung und zum Spiel.

Regie führte Nezlobin selbst⁶¹. Mit seinem Regisseur,

⁵⁶ E.Ja.: U F.Sologuba (wie Anm.43). Die Uraufführung fand Ende 1909 im Kiever Theater *Solovey* statt. Vgl. "Teatr i iskusstvo" 1909, Nr.46, S.820 (*Po provincii*). Auch sie in Anwesenheit Sologubs und vor vollem Haus.

⁵⁷ Živokini-Mardžanišvili, N.: Iz vospominanij. In: Konstantin Aleksandrovič Mardžanišvili. Tvorčeskoe nasledie. Pis'ma. Vospominanija i stat'i o Mardžanišvili. Tbilisi 1966, S.252-280, hier S.267.

⁵⁸ Sologub, F.: Nabljudenija i mečty o teatre. In: Russkaja mysl' 1918, Nr.I-2, S.I-20, hier S.3ff.

⁵⁹ In: Birževye vedomosti, 10.3.1910 (večernij vypusk); zitiert nach: Russkaja literatura konca XIX - načala XX v. [Bd.3] 1908-1917. Mo.1972, S.451.

⁶⁰ Slonim, M.: Russian Theater. From the Empire to the Soviets. N.Y. 1961, S.203f.; Field (wie Anm.15), S.81, Anm.I. Beide folgen vermutlich den Angaben in *Teatr i iskusstvo*, die wegen ihrer einseitigen Parteinahme aber mit Vorsicht zu behandeln sind (vgl. unten).

⁶¹ Vgl. "Teatr i iskusstvo" 1910, Nr.2, S.28 (*Chronika*). Die Angaben der *Teatral'naja encyklopedija* (IV 1965, S.1036, s.v. *Sologub*), daß Mardžanov Regie geführt habe, sind offenbar unrichtig.

dem nachmals berühmten Georgier Kotě Mardžanišvili (Mardžanov), war es angeblich wegen eben dieses Stückes zum Bruch gekommen, wie Emil Beskin, der Rezensent der Zeitschrift *Teatr i iskusstvo* zu berichten weiß⁶². Beskin geht in seiner Aufführungsrezension auf diese Querelen ein und nimmt deutlich Partei gegen Mardžanov wie auch gegen das nach seinem Geschmack zu modernistische Stück (bzw. den Roman!). Nezlobin habe

mit einem Gespür, dem jedes Lob gebührt, die Exzesse der Peredonovščina, soweit es möglich war, mit dem milieuhaften (*bytovoj*) Teil des Stückes verdeckt,

während Mardžanovs Intentionen genau die entgegengesetzte Richtung genommen hätten, nämlich die *abstoßenden Elemente* einer *sexuellen Neurasthenie* in den Vordergrund zu schieben. So sei es Nezlobin gelungen, aus dem *Melkij bes* eine Reihe interessanter und effektvoller Bilder zu machen. Das Urteil gibt seine Maßstäbe zu erkennen und wirft ein Schlaglicht auf die Ursachen für Sologubs Unzufriedenheit mit der solchermaßen publikumswirksamen Inszenierung seines Stückes.

Ob nun Mardžanovs Absichten Sologub tatsächlich besser entsprechen hätten, sei dahingestellt. Er hatte zu jener Zeit offenbar noch keine spezielle Regiekonzeption, wie sich allein schon an der Zahl von 130 Inszenierungen in den Jahren 1907 bis 1909 erweisen läßt⁶³. Sein Stil bildete sich erst nach seiner Tätigkeit am Künstlertheater heraus und trug wohl wie dieses "naturalistische" Züge, zu denen er aber angeblich schon vorher tendiert haben soll⁶⁴. Zumindest hatte jedoch Mardžanov ein genuines Interesse an der Moderne, ein Interesse, das für Nezlobin doch bezweifelt werden darf⁶⁵.

⁶² Beskin (wie Anm.37), S.54.

⁶³ Gugušvili, E.: Kotě Mardžanišvili. Mo. 1979, S.84.

⁶⁴ Ebenda.

⁶⁵ Mardžanov nahm in einem Brief vom 9.8.1917 (an seinen Sohn) das künstlerische Urheberrecht an dem neugegründeten Theater für sich in Anspruch (*Я соиздаю Незлобинский театр*) und führte als Grund für seine so rasche Trennung die *prisposobljaemost'* des Theaters an, womit wohl die Anpassung an das Publikum gemeint war. (In: wie Anm.57, S.66-68, hier S.67). Daß er Sologub schätzte, geht aus einem Interview hervor, welches er 1907 einer Kiever Zeitung gegeben hatte und in dem er, nach den Auswahlkriterien für sein Repertoire gefragt, die *besten Muster des neuen Dramas* nennt, darunter Čechov, Ibsen, Andrejev, Przybyszewski, Hauptmann und Sologub. (Gugušvili: wie Anm.57, S.64).

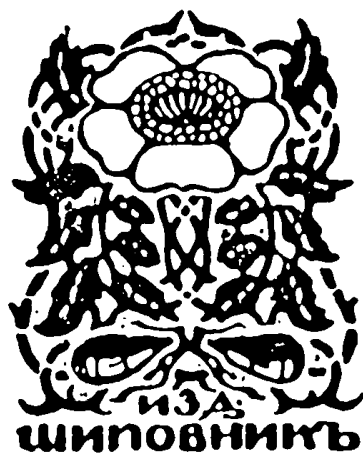
So zeigen sich schließlich die Gründe, warum das Drama *Melkij bes* vergleichsweise unbekannt blieb. Es erlag dem Mißverständnis, eine Adaption des berühmten Romans im Geiste der damals vom Publikum besonders gering geschätzten Milieustücke zu sein, und war somit überflüssig; denn die "Milieu"-Enthusiasten fanden natürlich im Roman ihren Gegenstand in epischer Breite und in der ganzen Nuanciertheit, deren die narrativen Strukturen fähig sind. Hier dagegen

fehlt vieles Wichtige, das Gewebe des Romans ist zerrissen, die Handlung entwickelt sich nicht in ihrer ganzen Fülle⁶³.

Aber das Drama ist ein bemerkenswerter Versuch, aus der Verbindung zweier mehr oder weniger konventioneller Darstellungsweisen etwas Neues zu schaffen, dem allerdings auch ein wirklich neues Theater hätte entsprechen müssen⁶⁴.

⁶³ Auslender (wie Anm.42), S.51.

⁶⁴ Nach Fertigstellung des Typoskripts wurde Verf. folgender Aufsatz bekannt, der sich zumindest dem Titel nach mit dem gleichen Gegenstand beschäftigt wie die vorliegende Untersuchung: Garaban, D.: K poëtike povestvovatel'noj i dramatičeskoj modeli mira v romane i p'ese F.Sologuba *Melkij bes*. In: *Studia russica* (Budapest) 2 1979, S.171-191. Garaban geht es um den Parallelismus zwischen Saša und Peredonov, in denen er zwei Stadien ein und denselben, letztlich "peredonovščina" bedeutenden Figur sieht. Die Erörterung formaler Eigenheiten der Texte dient dem Nachweis, daß der Parallelismus trotz dramenspezifischer Modifikationen in das Drama hinübergenommen worden sei.



Die Sologub-Forschung seit 1945 - Materialien zu einer
Bibliographie
Zusammengestellt von Bernhard Lauer

Die ersten zwanzig Jahre seiner schriftstellerischen Publikationstätigkeit (1884-1904) waren für Fedor Sologub überwiegend von Mißerfolgen und Enttäuschungen gekennzeichnet, ehe ihm mit dem Roman *Melkij bes* (zuerst erschienen 1905; als Buch 1907) der große Durchbruch gelang und er damit schlagartig im ganzen Lande und bald auch im Ausland bekannt wurde. Von der russischen Revolution von 1905 bis zum Ende des ersten Weltkrieges (1918) zählte Sologub zu den berühmtesten und erfolgreichsten Schriftstellern der modernen russischen Literatur, was sich in zahlreichen Ausgaben und Folgeauflagen seiner Werke und schließlich gar in einer zwanzig Bände umfassenden Edition seiner *Gesammelten Werke* (1913 bis 1914) äußerte; in diesen Jahren sind darüber hinaus Zeitungen und Zeitschriften voll von kritischen und unkritischen Artikeln, Aufsätzen und systematischen Abhandlungen zu diesem Werk, und es erscheinen eine ganze Reihe von Studien, die speziell nur diesem Dichter gewidmet sind¹. Doch schon in den zwanziger Jahren begann sein Ruhm zu verblassen, und viele russische Schriftsteller vor allem der jüngeren Generation sahen in ihm nur mehr einen 'lebenden Klassiker'. Nach seinem Tode (1927) konnten zwar in den dreißiger Jahren noch einmal der *Melkij bes* sowie eine kleinere Gedichtauswahl in seinem Heimatland erscheinen, bald schon geriet jedoch auch dieser Dichter zusehends in die Schußlinie einer von utilitaristischen und politischen Gesichtspunkten bestimmten Literaturwissenschaft, die in Fortsetzung der Traditionen der soziologischen Kritik des neunzehnten Jahrhunderts den Wert eines literarischen Kunstwerkes mehr nach seiner ideologischen Ausrichtung und dem Grad seiner "Widerspiegelung der Wirklichkeit" messen wollte denn nach seiner künstlerischen Qualität. Diese Angriffe wurden dann unter den Bedingungen des zweiten Weltkriegs²

¹ Vgl. dazu besonders die in nachfolgender Bibliographie genannten Arbeiten von E. Biernat (Nr. 152) u. H. Baran (Nr. 314) sowie meine eigenen Ausführungen in Nr. 337, S. 17-44.

² Noch während des Krieges waren beispielsweise die Memoiren des ehemaligen Serapionsbruders und jüngeren Zeitgenossen Sologubs, K. Fedins, die unter den

und des sich verschärfenden Stalinismus soweit fortgesetzt, daß man Fedor Sologub neben anderen (überwiegend symbolistischen und akmeistischen) Schriftstellern schließlich ganz offen als "reaktionär", "antisowjetisch", "minderwertig" und "schädlich" brandmarkte und auch ihn damit aus dem Kreise der publikationswürdigen Schriftsteller ausschloß³.

Somit war mit dem Ende des zweiten Weltkrieges und bis weit in die ersten Nachkriegsjahre hinein der Zugang zur Erforschung des Sologubschen Werkes (wie überhaupt der russischen Moderne) größtenteils verschüttet, zumal sich auch im Ausland die Quellenlage als sehr schwierig gestaltete und die meisten Werke nur noch unter größten Anstrengungen zugänglich waren. Im Osten wie im Westen war damit der Name Fedor Sologub zunehmend in Vergessenheit geraten und die Kenntnis seines Lebens und Werkes wurde nach dem Kriege zunächst nur in der russischen Emigration weiter tradiert. Erst seit der Wende zu den sechziger Jahren setzte allmählich ein Neubeginn ein, als man vor allem in der amerikanischen und westdeutschen Slawistik die Werke dieses Dichters wiederentdeckte. Eine breitere Forschung begann dann schließlich etwa mit dem Jahre 1968, und seither ist die wissenschaftliche Diskussion um Fedor Sologub nicht mehr abgerissen. Allerdings wurden dabei die Akzente in den verschiedenen Ländern und einzelnen Richtungen sehr verschieden gesetzt. Während man sich in den neueren sowjetischen Arbeiten meist auf den hier als 'teilweise realistisch' und 'gesellschaftskritisch' verstandenen *Melkij bes* sowie auf die Lyrik konzentriert hat, standen in der westlichen

Titel "Gor'kij sredi nas" 1943 und 1944 zweibändig in Moskau erschienen waren, unter den heftigen Beschuß der offiziellen Kritik geraten, u.a. auch deshalb, weil sie Kapitel über so unzeitgemäße Schriftsteller wie Remizov oder Sologub enthielten; vgl. dazu näher J.M. Blum: Konstantin Fedin. A Descriptive and Analytic Study. 's-Gravenhage-Paris 1967, S. 73-77.

³ Diese Kampagne spitzte sich vor allem in den Auseinandersetzungen um die Leningrader Literaturzeitschriften *Zvezda* und *Leningrad* zu, in deren Verlauf auch Sologub neben Merežkovskij, Z. Gippius, Vjač. Ivanov, Belyj, Kuzmin, Vološin und vor allem Zoščenko und der als "Dirne und Nonne" (A.A. Ždanov) diffamierten Achmatova unter die "Vertreter des reaktionären Dunkelmannen- und Renegatentums in Politik und Kunst" aufgenommen wurde; vgl. dazu näher die in nachfolgender Bibliographie genannten Titel Ždanovs (Nr. 6) u. Plotkins (Nr. 9).

Sehr interessant ist in diesem Zusammenhang übrigens die Tatsache, daß der Name Sologub u.a. auch auf den sog. "Schwarzen Listen" der Nationalsozialisten anlässlich der großen Bücherverbrennungen und der Entfernung unerwünschter Titel aus den öffentlichen Bibliotheken des Deutschen Reiches (Mai 1933) gestanden hat. Vgl. beispielsweise die *Schwarze Liste (Schöne Literatur)* des Ausschusses zur Neuordnung der Berliner Volks- u. Stadtbüchereien, S. 5.

(sowie auch in der polnischen) Forschung vor allem Fragen der symbolistischen Prosa im Mittelpunkt, wobei man sich neben dem genannten Roman zunehmend auch mit der Trilogie *Tvorimaja legenda* und den Erzählungen des Dichters beschäftigte. Überdies ist in den letzten Jahren auch ein vermehrtes Interesse am dramatischen Werk Sologubs spürbar. Das chronologisch geordnete Nebeneinanderstellen der verschiedenen Arbeiten wird diese Unterschiede im folgenden sehr deutlich werden lassen⁴.

Diese Bibliographie versucht den Neubeginn der Sologub-Forschung und ihren Werdegang seit 1945 darzustellen. Sie kann dabei keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben, verzeichnet jedoch die wichtigsten monographischen Arbeiten, Aufsätze und Besprechungen, soweit sie dem Verfasser bekannt geworden sind. Hierbei stehen notwendigerweise marginale Beiträge neben großen Forschungsarbeiten; zur Dokumentation wurden - vor allem in den Jahren vor 1960 - auch sich der Forschung entgegenstellende Titel aufgenommen.

Grundsätzliche Berücksichtigung fanden zunächst alle Titel, die sich unmittelbar auf das Leben und Werk Sologubs beziehen bzw. in verschiedenen Zusammenhängen auf wesentliche Aspekte darin verweisen. Nachschlagewerke und Literaturgeschichten wurden hier selektiv nur insoweit aufgeführt, als sie für die Entwicklung der Sologub-Forschung nach 1945 wichtig erschienen, und sie erscheinen vorwiegend nur in den beiden ersten Nachkriegsjahrzehnten genannt. Ähnliches gilt für Anthologien und Chrestomathien, die nur in Ausnahmefällen aufgenommen werden konnten. Fremdsprachige Übersetzungen der Werke Sologubs fanden immer dann Berücksichtigung, wenn sie bemerkenswerte Vor- oder Nachteile sowie einen kritischen Kommentar enthielten. Relativ durchgängig erfaßt wurden auch alle neuerlichen Veröffentlichungen von Briefdokumenten und anderen Archivmaterialien, da hierdurch in vielen Fällen eine neue Betrachtungsweise ermöglicht worden ist. Soweit für bestimmte Autoren (meist unmittelbare Zeitgenossen des Dichters) im betrachteten Zeitraum größere Werkausgaben mit Bezügen zu Sologub erschienen, wurden lediglich diese aufge-

⁴ Eine ausführlichere Überblicksdarstellung der Geschichte der Kritik und Erforschung des Sologubschen Lebens und Werkes von den Anfängen am Ende der 90er Jahre des vergangenen Jahrhunderts bis in die 80er Jahre dieses Jahrhunderts findet sich in meiner Dissertation (Nr. 337), S. 15-60, darin bezüglich der Nachkriegsentwicklung bes. S. 48ff. u. 55ff.

listet und alle weiteren Einzelpublikationen von Werken dieser Autoren außer Acht gelassen, es sei denn diese Texte fanden keine Aufnahme in die Gesamtausgabe. Einfache Textreprints wurden grundsätzlich nicht berücksichtigt. Dasselbe gilt für bibliographische Arbeiten mit Sologub-Bezügen, die im betrachteten Zeitraum vernachlässigt werden können. Verschiedentlich werden jedoch Hinweise und Beschreibungen zu noch unpublizierten Sologubmaterialien in den verschiedenen Archiven und Nachlässen angeführt. Mehrbändige Werke, deren Bände über einen Zeitraum von mehreren Jahren erschienen sind, finden sich in der Regel unter dem Erscheinungsjahr des ersten Bandes verzeichnet, es sei denn, daß hier nur ein einzelner Band in Betracht zu nehmen ist. Auf eine Kommentierung der angegebenen Titel wurde weitgehend verzichtet; nur in Einzelfällen wurden zusätzliche Hinweise zu der im Titel enthaltenen Information gegeben. Die bibliographischen Angaben wurden nach Möglichkeit immer exakt am Original ermittelt; soweit dies nicht geschehen konnte und sekundäre Quellen zur Hilfe genommen werden mußten, ist dies mit einem Sternchen (*) markiert.

Der Verfasser hofft, mit dieser Zusammenstellung Anregung für eine breitere Grundlage hinkünftiger Diskussion und Forschung geben zu können; nachträgliche Hinweise zu ihm nicht bekanntgewordenen Titeln wird er gerne entgegennehmen.

BIBLIOGRAPHIE

1945

1. M. Dobužinskij: Vstreči s pisateljami i poétami (1. Vjačeslav Ivanov i "Bašnja"; 2. Sologub; 3. Remizov; 4. Kuzmin; 5. Blok). In: Novyj žurnal, 1945, Nr. 11, S. 282-296, hier bes. S. 286-288. [Erinnerungen].

1946

2. V. Jureneva: Zapiski aktrisy. Mo.-Lg.: Iskusstvo, 1946, bes. S. 146-147 u. 157. [Erinnerungen].

3. Russkaja literatura v biografijach i obrazcach. (S portretami pisatelej). Hrsg. von K.S. Nefelov. Praga: Knigoizd-vo "Chutor", 1946, S. 251-253.

4. V. Snow: Russian Writers. A Bio-Biographical Dictionary from the Age of Catherine II to the October-Revolution of 1917. New York: International Book Service, 1946, S. 182-183.

5. V. Veresaev: Vospominanija. Izd. tret'e, dop. Mo.-Lg.: OGIZ u. GICHL, 1946, u.a. S. 448-449.

6. A.A. Ždanov: Doklad o žurnalach "Zvezda" i "Leningrad" [Stenogramm]. In: Znamja, 1946, Nr. 10, S. 7-26, hier S. 10. [Sologub als schädlicher Schriftsteller].

1947

7. C.M. Bowra: Introduction. In: A Book of Russian Verse. Translated into English by Various Hands and Edited by C.M. Bowra. London: Macmillan & Co. LTD, 1947, S. XIII-XX. [Enthält auch Gedichte Sologubs S. 83-85].

8. C. Lăzărescu: Feodor Sologub. In: Națiunea [Bukarest] 2, 9.6.1947, Nr. 359. [Zum 20. Todestag des Dichters].

9. L.A. Plotkin: Partija i literatura. In: Zvezda, 1947, Nr. 10, S. 154-167, hier bes. S. 161. [Achmatova, Gumilev, Sologub u.a. als "unerwünschte" Schriftsteller].

10. G. Struve: Tri sud'by (Blok, Gumilev, Sologub). In: Novyj žurnal, 1947, Nr. 16, S. 209-228; Nr. 17, S. 193-211; hier bes. Nr. 17, S. 204-211. [Vgl. auch Nr. 311].

1948

11. V.I. Lenin: K voprosu o politike Ministerstva narodnogo prosvješčenija. In: ders., Sočinenija. Bd. 19. Mo.: Gospolitizd., 1948, 119. [Leninsatz mit Benutzung des Wortes "Peredonov" aus dem Roman "Melkij bes"]

1949

12. M. Gor'kij: Sobranie sočinenij v tridcati tomach. Mo.:

GICHL, 1949-1956, bes. Bd. 10, S. 449-460 (Russkie skazki, III); Bd. 23, S. 120-123 (Ešče poët); Bd. 24, S. 158-162 (Nesvoevremeno); s.a. Reg. in Bd. 30, S. 768.

13. K.D. Muratova: "Russkie skazki" (Iz istorii literaturnoj bor'by M. Gor'kogo). In: Izvestija AN SSSR, Otd. literatury i jazyka, 1949, Bd. 8, Heft 2, S. 124-136, bes. S. 125-130.

14. R. Poggioli: Il fiore del verso russo. Turin: Giulio Einaudi, 1949, S. 3-153 (Poeti russi del novecento; darin zu Sologub bes. S. 28, 30-31, 40-43) u. S. 171-180 (3 Gedichte in ital. Übersetzung).

15. N.A. Téffi: Iz vospominanij. In: *Novoe russkoe slovo (New York), 9.1.1949, Nr. 13 407.

1951

16. Z. Gippius-Merežkovskaja: Dmitrij Merežkovskij. Paris: Ymca-Press, 1951, S. 65-67. [Zur Frühzeit des russ. Symbolismus].

17. R. Ivanov-Razumnik: Pisatel'skie sud'by. New York: Literaturnyj fond, 1951, S. 13-19 (Fedor Sologub). [Biographie der 20er Jahre; Rettung des literarischen Nachlaß].

18. K.N. Lomunov: Tolstoj v bor'be protiv dekadentskogo iskusstva. In: Lev Nikolaevič Tolstoj. Sbornik statej i materialov. Hrsg. von D.D. Blagoj u.a. Mo.: Izd. AN SSSR, 1951, S. 22-97, hier S. 72-73.

19. B. Mejlach: Lenin i problemy russkoj literatury konca XIX - načala XX vv. Issledovanija i očerki. Izd. vtoroe. Mo.-Lg.: GICHL, 1951, u.a. S. 159-162, 221, 267. [Erstausgabe: 1947; weitere Auflagen: 1956 u. noch 1970].

1952

20. G. Ivanov: Peterburgskie zimy. New York: Izd. Čechova, 1952, bes. S. 185.

21. E. Lo Gatto: Storia del teatro russo. 2 Bde. Firenze: G.C. Sansoni, 1952, bes. Bd. 2, S. 145-148; s.a. Reg.

22. A. Volkov: Očerki russkoj literatury konca XIX i načala XX vekov. Mo.: GICHL, 1952, bes. S. 428ff. (Poézija dekadansa). [Vgl. auch Nr. 43 u. 85].

1953

23. G. Struve: Neizdannye materialy dlja biografii Gumileva i istorii literaturnych tečenij. In: Opyty 1, 1953, S. 181-190, bes. S. 187ff. [u.a. Briefe O. Mandel'stams u. Gumilevs an Sologub (1913)].

1954

24. G. Donchin: French Influence on Russian Symbolist Versification. In: The Slavonic and East European Review, 1954, Nr. 33, S. 161-187.

25. A.V. Fedorov: Poézija buržuaznogo upadka (Simvolizm, akmeizm, futurizm). In: Istorija russkoj literatury. Bd. 10. Mo.-

Lg.: Izd. AN SSSR, 1954, S. 764-799, hier bes. S. 790-794.

26. A.M. Gor'kij: Pis'ma k K.P. Pjatnickomu. Mo.: GICHL, 1954, s. Reg. (Archiv A.M. Gor'kogo, 4).

27. J. Lavrin: Russian Writers. New York: Van Nostrand, 1954, bes. S. 255. [Zum "Melkij bes"].

28. L.N. Tolstoj: Brief an L.Ja. Gurevič, 8-9.11.1895. In: ders., Polnoe sobranie sočinenij. Bd. 68. Mo.: GLI, 1954, S. 250. ["Tjaželye sny"].

1955

29. G. Adamovič: Odinočestvo i svoboda. New York 1955, S. 164-165. [Zur Poetik Sologubs u. Z. Gippius].

30. N.S. Ašukin u. M.G. Ašukina: Krylatye slova. Literaturnye citaty. Obraznye vyraženiya. Mo.: GICHL, 1955, S. 414-415 u. 536-537. ["Peredonov", "Peredonovščina" u. "Tvorimaja legenda" als geflügelte Worte].

31. S. Makovskij: Portrety sovremennikov. New York: Izd. Čechova, 1955, u.a. S. 122, 196, 274.

32. E. Zamjatin: Lica. New York: Izd. Čechova, 1955, S. 29-37 (Fedor Sologub).

1956

33. W.E. Harkins: Dictionary of Russian Literature. New York: Philosophical Library, 1956, S. 379-382.

34. V.V. Vorovskij: Literaturno-kritičeskie stat'i. Mo.: GICHL, 1956, S. 158-174 (V noč' posle bitvy) u. 175-183 (O buržuaznosti modernistov). [Vor allem zur "Tvorimaja legenda"].

35. E. Zamjatin: Sovremennaja russkaja literatura. In: Grani (Ffm.), 1956, Nr. 32, S. 90-101, passim.

1957

36. N.S. Burlakov, G.A. Pelisov u. I.P. Uchanov: Russkaja literatura XX v. Dooktjabr'skij period. Učebnoe posobie dlja vuzov. Mo.: Gos.uč.-ped. izd. Min. prosv. RSFSR, 1957, bes. S. 152-154.

37. A.E. Gorelov: Podvig russkoj literatury. Lg.: Sov. pis., 1957, S. 389-393 (Pered burej).

38. J. Holthusen: Studien zur Ästhetik und Poetik des russischen Symbolismus. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1957; s. Reg.

39. V.G. Korolenko: O literature. Mo.: GLI, 1957, S. 392-393. [Rez. zu "Kniga skazok"].

40. O.A. Maslenikov: Russian Symbolists: The Mirror Theme and Allied Motifs. In: The Russian Review 16, 1957, Nr. 1, S. 42-52, hier bes. S. 46-47. ["Tvorimaja legenda"].

41. F.D. Reeve: Art as Solution: Sologub's Devil. In: Modern Fiction Studies 5, 1957, S. 110-118. ["Melkij bes"].

42. A. Stender-Petersen: Geschichte der russischen Literatur.

Bd. 2. München: Beck, 1957, bes. S. 501-504; s.a. Reg.

43. A.A. Volkov: Russkaja literatura XX v. Učebnoe posobie dlja vuzov. Mo.: Gos. uč.-ped. izd. Min. prosv. RSFSR, 1957, bes. S. 229ff. (Literatura buržuaznogo upadka), 236, 241.

1958

44. Anonymus: [Vorwort]. In: F. Sologub. Melkij bes. Kemerovo: Kemerovskoe knižnoe izd., 1958, S. 2. [Rechtfertigung der Ausgabe].

45. N.I. Chardžiev: Zametki o Majakovskom. In: Novoe o Majakovskom. Mo.: Nauka, 1958, S. 396-430, hier S. 420-421 (Zverinye obrazy); (Lit. nasl., 65).

46. G. Donchin: The Influence of French Symbolism on Russian Poetry. 's Gravenhage: Mouton, 1958 (Slavistic Printings and Reprintings, 19), passim.

47. Istorija ruskoj kritiki v dvuch tomach. Hrsg. von B.P. Gorodeckij u.a. Bd. 2. Mo.-Lg.: Izd. AN SSSR, 1958; s. Reg.

48. E. Lo Gatto: Storia della letteratura russa contemporanea. Milano: Nuova accademie editrice, 1958, S. 129-137; s.a. Reg.

49. W. Lettenbauer: Russische Literaturgeschichte. Wiesbaden: Harrassowitz, 1958; s. Reg.

50. V.I. Percov: Realizm i modernistkie tečenija v ruskoj literature načala XX veka. In: ders., Pisatel' i novaja dejstvitel'nost'. Literaturno-kritičeskie stat'i. Mo.: Sov. pis., 1958, S. 305-330, hier bes. S. 326-327.

51. V. Setschkareff [Sečkarev]: Laodamia in Polen und Rußland. Studien zum Verhältnis des Symbolismus zur Antike. In: Zeitschrift für Slavische Philologie, 1958, Nr. 1, S. 1-32.

52. K.D. Muratova: M. Gor'kij v bor'be za razvitie sovetskoj literatury. Mo.-Lg.: Izd. AN SSSR, 1958, S. 30-44. [Sologub und der "Sojuz dejatelej iskusstva"].

1959

53. E.C. Bristol: The Lyric Poetry of Fedor Sologub. Berkeley: Univ. of California (Diss.), 1959. II, 192 S.

54. A.M. Gor'kij: Pis'ma k pisateljam i I.P. Ladyžnikovu. Mo.: GICHL, 1959 (Archiv A.M. Gor'kogo, 7); s. Reg.

55. P.P. Širmakov: Rukopisi i perepiska I.A. Bunina. In: Bjulleteni rukopisnogo otdela Puškinskogo Doma 8, 1959, S. 113-134, hier S. 116. [4 Briefe an Sologub (1907-1908) mit Textstellen].

1960

56. A.A. Blok: Sobranie sočinenij v vos'mi tomach. Hrsg. von V.N. Orlov u.a. Mo.-Lg.: GICHL, 1960-1963, bes. Bd. 5, S. 66-82 (Bezvremen'e), S. 160-163 (Tvorčestvo F. Sologuba) u. 209-232 (Literaturnye itogi 1907 goda), usw.; s.a. Reg. in Bd. 8, S. 729.

57. E.C. Bristol: Fedor Sologub's Postrevolutionary Poetry. In: The American Slavic and East European Review, 1960, Nr. 3, S. 414-422.

58. I. Ėrenburg: Ljudi, gody, Źizn' [Fortsetzung]. In: Novyj mir 36, 1960, Nr. 9, 87-136, hier S. 96. [Sologub in Paris].

59. J. Holthusen: Fedor Sologubs Romantrilogie (Tvorimaja legenda). Aus der Geschichte des russischen Symbolismus. 's Gravenhage: Mouton, 1960. 80 S. (Musagetes, 9).

60. A.A. Morozov: Russkaja stichotvornaja parodija. In: Russkaja stichotvornaja parodija (XVIII-načalo XX v.). Lg.: Sov. pis., 1960, S. 5-88, hier bes. S. 78-88.

61. R. Poggioli: The Poets of Russia (1890-1930). Cambridge (Mass.): Harvard Univ. Press, 1960. XIX, 383 S.; s. Reg.

62. F. Schwarz: Nachwort. In: F. Sologub. Meisternovellen. Zürich: Manesse, 1960, S. 369-384.

1961

63. A. Field: Sologub's Prose: A Critical Analysis of its Symbolism and Structure. New York: Columbia Univ. (M.A. Diss.), 1961. II, 75 S.

64. A. Field: "The Created Legend": Sologub's Symbolic Universe. In: The Slavic and East European Journal, 1961, Nr. 5, S. 341-349.

65. L.D. Opuľ'skaja: Tolstoj i ruskie pisateli konca XIX - načala XX v. In: Lev Tolstoj. 2 Bde. Mo.: Nauka, 1961 (Lit. nasl., 69/1), S. 103-140, hier S. 137.

1962

66. K. Fedin: Sobranie sočinenij v devjati tomach. Mo.: GICHL, 1962, Bd. 9, S. 133-325 (Gor'kij sredi nas). [Erinnerungen; Sologub in den 20er Jahren].

67. A. Field: The Theatre of Two Wills: Sologub's Plays. In: The Slavonic and East European Review, 1962, Nr. 6, S. 80-88.

68. L. Frejĥkina: Dni i gody Vl.I. Nemiroviča-Dančenko. Letopis' Źizni i tvorčestva. Lg.: Vserossijskoe teatral'noe obščestvo, 1962, bes. S. 36, 323-326, 373, 405.

69. Ė.L. Nuralov: Kritika russkogo dekadansa v ěstetike L.N. Tolstogo. In: Vestnik Moskovskogo Gos. un-ta im. M.V. Lomonosova, Serija 7 (Filologija i Źurnalistika), 1962, Nr. 5, S. 31-42, bes. s. 37-38. [u.a. "TjaŹelye sny"].

70. Russkaja literatura XX veka. (Dooktjabr'skij period). Chrestomatija. Hrsg. von N.A. Trifonov. Mo.: Gos. uč.-ped. izd. Min. prosv. RSFSR, 1962.

71. E.J. Simmons: Introduction. In: F. Sologub. The Petty Demon. New York: Random House, 1962.

72. M. Slonim: From Chekhov to the Revolution. Russian Literature 1900-1917. New York: Oxford Univ. Press, 1962, S. 96-99.

1963

73. Central'nyj gos. archiv literatury i iskusstva SSSR. Puťevoditel'. Literatura. Hrsg. von N.F. Bel'čikov u.a. Mo.: Glavnoe archivnoe upravlenie, 1963, S. 429. [Beschreibung von Fonds

482 (Fedor Sologub); 470 Aufbewahrungseinheiten].

74. J. Holthusen: Russische Gegenwartsliteratur. Bd. 1 (1890-1940. Die literarische Avantgarde). Bern-München: Francke, 1963, s. Reg.

1964

75. K.I. Čukovskij: Sobranie sočinenij v šestih tomach. Mo.: Chud. lit., 1964-1969, bes. Bd. 3, S. 239-627 (Živoj kak žizn', Vysokoe iskusstvo) u. Bd. 6, S. 332-367 (Putevoditel' po Sologubu).

76. B. Filippov: "Dom iskusstv" i "Sumasšedšij korabl'" [Einführung]. In: O. Forš. Sumasšedšij korabl'. Povest'. Washington: Inter-Language Literary Association, 1964, S. 7-55, bes. S. 30-32.

77. L. Ginzburg: O lirike. Mo.-Lg.: Sov. pis., 1964, bes. S. 262-263 u. 289.

78. M. Gor'kij i sovetskaja pečat'. Hrsg. von R.P. Panteleeva. Mo.: Nauka, 1964 (Archiv Gor'kogo, 10), Bd. 1, S. 289-291 (Zum "Melkij bes"); Bd. 2, s.Reg.

79. Istorija ruskogo romana. Hrsg. von A.S. Bušmin u.a. 2 Bde. Mo.-Lg.: Izd. AN SSSR, 1962-1964, hier Bd. 2, S. 521-525.

80. Istorija ruskoj literatury v trech tomach. Hrsg. von D. D. Blagoj. Mo.-Lg.: Izd. AN SSSR, 1958-1964, Bd. 3 (Literatura vtoroj poloviny XIX - načala XX vekov), bes. S. 767-769; s.a. Reg.

81. R. Ivanov-Razoumnik [Ivanov-Razumnik]: Destinées d'écrivains. In: Le Contrat Social 8, 1964, Nr. 5, S. 281-289, hier S. 286-289. [=franz. Übers. von Nr. 17].

82. D.S. Mirskij: Geschichte der russischen Literatur. München: Piper, 1964, bes. S. 407-412; s.a. Reg. [Engl. 1926].

83. M.L. Mirza-Avakjan: Brjusov i literaturnaja sreda (1893-1904gg.) In: Brjusovskie čtenija 1963 goda. Erevan 1964, S. 85-100, hier bes. S. 94.

84. I. Odoevceva: Na beregach Nevy. F.K. Sologub. In: Novyj žurnal, 1964, Nr. 75, S. 109-125.

85. A.A. Volkov: Russkaja literatura XX veka. Dooktjabr'skij period. Mo.: Prosveščenie, 1964, S. 377ff. (Dekadentskie tečeni-ja).

1965

86. A.A. Blok: Zapisnye knižki 1901-1920, Hrsg. von V.N. Orlov u.a. Mo.: Chud. lit., 1965, s. Reg.

87. D. Čiževskij [Tschižewskij]: O platonizme v ruskoj poézii. In: Mosty, 1965, Nr. 11, S. 198-205.

88. S.M. Gancevič: Sologub. In: Teatral'naja énciklopedija. Hrsg. von P.A. Markov u.a. Bd. 4. Mo.: Sov. énciklopedija, 1965, Sp. 1036-1037.

89. Gor'kij i Leonid Andreev. Neizdannaja perepiska. Mo.: Nauka, 1965 (Lit. nasl., 72), S. 553-554. [u.a. ein Brief Andreevs

an Sologub (1916)].

90. V.N. Il'in: Fedor Sologub - "nedobryj" i zagadočnyj. In: *Vozroždenie*, 1965, Nr. 158, S. 58-75.

91. R. Ivanov-Razumnik: *The Memoirs of Ivanov-Razumnik*. With a Short Introduction by G. Jankovsky. Transl. from the Russian by P.S. Squire. London: Oxford Univ. Press, 1965.

92. E. Kostka: Heinrich Mann and Fyodor Sologub. In: *Rivista di letteratura moderne e comparate* 18, 1965, Heft 4, S. 241-258.

93. L.V. Krutikova: "Severnyj vestnik". In: *Očerki po istorii ruskoj žurnalistiki i kritiki*. Hrsg. von V.G. Berezina u.a. Bd. 2. Lg.: Izd. Leningradskogo un-ta, 1965, S. 394-412, bes. S. 407.

94. E. Lo Gatto: *Histoire de la littérature russe des origines à nos jours*. Bruges: Desclée de Brouwer, 1965, S. 650-652; s.a. Reg.

95. A.A. Polikanov, Z.V. Udonova u. I.T. Trofimov: *Russkaja literatura konca XIX - načala XX vv. Mo.: Vysšaja škola*, 1965, S. 218ff. (Dekadentskie tečenija).

96. V. Smirenskij: K istorii "pjatnic K.K. Slučevskogo". In: *Russkaja literatura*, 1965, Nr. 3, S. 216-226.

97. I. Safrazbekjan: *Novye materialy ob istorii sozdanija sbornika "Poézija Armenii"*. In: *Literaturnaja Armenija* 7, 1965, Nr. 11, S. 106-110. [Darin S. 110 ein Brief Brjusovs an Sologub (1916)].

1966

98. Ju. Annenkov: *Dnevnik moich vstreč. Cikli tragedij*. New York: Inter-Language Literary Associates, 1966. 2 Bde; s. Reg.

99. J. Forsyth: Introduction. In: F. Sologub. *Melkij bes/The Shabby Demon* [=Reprint der Ausgabe von 1933]. Letchworth (Hertfordshire): Bradda-Books, 1966, Bl. 1a-3b.

100. A.M. Gor'kij: *Pis'ma k E.P. Peškovej 1906-1932. Mo.: Chud. lit.*, 1966 (Archiv A.M. Gor'kogo, 9); s. Reg.

101. V. Markov: *On Modern Russian Poetry*. In: *Modern Russian Poetry. An Anthology with Verse Translations*. Edited by V. Markov and M. Sparks. Indianapolis: Macgibbon, 1966, S. LI-LXXX, bes. S. LVI-LVII.

102. K.D. Muratova: *Voznikovenie socialističeskogo realizma v ruskoj literature. Mo.-Lg.: Nauka*, 1966; s. Reg.

103. K.M. Novikova u. L.V. Ščepilova: *Russkaja literatura XX veka. (Dooktjabr'skij period). Učebnoe posobie dlja studentov filologičeskich fakul'tetov. Mo.: Vysšaja škola*, 1966, S. 243ff. (Dekadentstvo).

104. N.T. Pančenko: *Avtografy A.V. Lunačarskogo v Puškinskom Dome*. In: *Russkaja literatura*, 1966, Nr. 2, S. 212-216. [Hinweise zum Verhältnis Lunačarskijs zu Sologub u. dessen Frau; Ausreiseartrag nach 1917; Briefzitate (1918-1922)].

105. F.D. Reeve: *The Russian Novel*. New York 1966, S. 310-324 (The Petty Demon) u. 333-334 (Peterburg [Sologub u. Belyj]).

1967

106. I.A. Bunin: Iz zapisej. In: ders., *Sobranie sočinenij v devjati tomach*. Hrsg. von A.S. Mjasnikov u.a. Mo.: Chud. lit., 1964-1967, Bd. 9, S. 270-298, bes. S. 288-289.
107. K. Čukovskij: Kak plenitel'ny vesny... In: *Nedelja*, 18.-24.6.1967, Nr. 26 (382), S. 18-19. [Erinnerungen].
108. Ju. Ivask: F. Sologub. K sorokaletiju so dnja smerti: 1927-1967. In: **Russkaja mysl'*, 7.12.1967, Nr. 2664.
109. I.M. Judina: Dva pis'ma V.V. Veresaeva k F.K. Sologubu [1925]. In: *Russkaja literatura*, 1967, Nr. 3, S. 211-214.
110. Pis'ma V.Ja. Brjusova. In: *Zapiski otdela rukopisej*. Bd. 29. Mo.: Kniga, 1967, S. 218-246, hier S. 239-240. [An Sologub (1922)].
111. E. Zamjatin: *Lica*. Hrsg. von M. Korjakov u. V. Bondarenko. New York: Inter-Language Literary Associates, 1967, bes. S. 29-37 (Fedor Sologub), passim.

1968

112. S. Čikovani: Mysli, vpečatlenija, vospominanija. Perevod s gruzinskogo. Mo.: Sov. pis., 1968, bes. S. 85-86. [Reaktionen auf Sologubs Tod; Majakovskij].
113. J. von Guenther: *Von Rußland will ich erzählen. Der dramatische Lebenslauf der russischen Literatur*. München: Südwest-Verlag, 1968; s. Reg.
114. A.L. Grigor'ev: Russkij modernizm v zarubežnom literaturovedenii. In: *Russkaja literatura*, 1968, Nr. 3, S. 199-215, bes. S. 212ff.
115. G. Kalbouss: *The Plays of Fjodor Sologub*. New York: New York Univ. (Diss.), 1968. 248 S. (Ann Arbor: Univ. Microfilms, 1969).
116. U. Kirsten: Zur Rezeption der "toten Seelen" durch die symbolistische russische Prosa. In: *Zeitschrift für Slawistik* 13, 1968. Nr. 3, S. 373-385, hier S. 378ff.
117. P.V. Kuprijanovskij: Iz istorii rannego russkogo simvolizma. Simvolisty i žurnal "Severnyj vestnik". In: *Russkaja literatura XX veka. (Dooktjabr'skij period)*. Sbornik statej. Hrsg. von N.M. Kučerovskij. Kaluga: Tul'skij gos. ped. in-t im. L.N. Tolstogo, 1968, S. 149-172.
118. P.V. Kuprijanovskij: M. Gor'kij i žurnal "Severnyj vestnik". In: *M. Gor'kij i ego sovremenniki*. Hrsg. von K.D. Muratova. Lg.: Nauka, 1968, S. 21-50, hier S. 45-46.
119. E. Lo Gatto: *La letteratura russo-sovietica. Nuova edizione aggiornata*. Firenze-Milano: Sansoni-Accademia, 1968, bes. s. 28-31.
120. Th. Mann: *Russische Anthologie*. In: ders., *Schriften und Reden zur Literatur, Kunst und Philosophie*. Ffm.-Hbg.: Fischer, 1968, Bd. 1, S. 110-120.
121. *Mastera russkogo stichotvornogo perevoda*. Hrsg. von E.G. Etkind. 2 Bde. Lg.: Sov. pis., 1968, Bd. 1, S. 61ff.; Bd. 2, S.

414 u.a.

122. W. Orłow [Orlov]: W kręgu symbolistów. In: Poezja, 1968, Nr. 10, S. 33-45, hier S. 35-38 (Fiodor Sołogub).

123. K. Pomorska: Russian Formalist Theory and its Poetic Ambiance. 's Gravenhage-Paris: Mouton. 1968, bes. S. 72-73 (Slavistic Printings and Reprintings, 82).

124. O. Ronen: Toponyms of Fedor Sologub's "Tvorimaja legenda". In: Die Welt der Slawen 13, 1968, S. 307-316.

125. I.R. Safrazbekjan: I. Bunin, K. Bal'mont, V. Ivanov, F. Sologub - perevodčiki antologii "Poëzija Armenii". In: Brjusovskie čtenija 1966 goda. Erevan: Ajastan, 1968, S. 210-228, bes. S. 227-228.

126. G. Selegen': Prechitraja vjaz'. Simvolizm v ruskoj proze: "Melkij bes" Fedora Sologuba. Washington: Victor Kamkin, 1968. 223 S.

1969

127. S.I. Bělza: Don Kichot v ruskoj poëzii. In: Servantes i vseмирnaja literatura, Hrsg. von N.I. Balašov u.a. Mo.: Nauka, 1969, S. 214-238.

128. N. Bogoslovskij: Fedor Sologub. Skazočki (Ključ i otmyčka; Čto budet). In: Literaturnaja gazeta 40, 5.2.1969, Nr. 6 (4188), S. 16.

129. L.K. Dolgopolov: Poëzija russkogo simvolizma. In: Istorija ruskoj poëzii. 2 Bde. Hrsg. von B.P. Gorodeckij. Lg.: Nauka, 1969, Bd. 2, S. 253-329, hier bes. S. 261-262 u. 291-293; s.a. Reg.

130. J. von Guenther: Ein Leben im Ostwind. Zwischen Petersburg und München. Erinnerungen. München: Biederstein-Verlag, 1969; s. Reg.

131. A.I. Kuprin: O literature. Hrsg. von F.I. Kulešov. Minsk: Izd. BGU, 1969, s. Reg.

132. S.M. List: Zu Fedor Sologubs Dramenkonzeption. Berlin: Slawisches Seminar der Freien Universität (Magisterarbeit), 1969.

133. O. Mandel'stam: Sobranie sočinenij v trech tomach. Bd. 3. New York: Inter-Language Literary Associates, 1969, u.a. S. 195. [Brief an Sologub (1915)].

134. I.M. Mašbic-Verov: Russkij simvolizm i put' Aleksandra Bloka. Kyjbyšev: Knižnoe izd., 1969, bes. S. 233-236. [Sologub als Existenzialist].

135. G.I. Movčan: Skazki F. Sologuba. In: Učenyje zapiski Dušanbinskogo gos. ped. in-ta im. T.G. Ševčenko, 1969, Bd. 68 (Russkaja i zarubežnaja literatura), S. 78-85.

136. A.A. Ninov: Russkaja satiričeskaja poëzija 1905-1907 godov. In: Stichtovornaja satira pervoj ruskoj revoljucii (1905-1907). Lq.: Sov. pis., 1969, S. 5-76, hier bes. S. 68-69.

137. T. Poźniak: Dostojewski w kręgu symbolistów rosyjskich. Wr. etc: Ossolineum, 1969 (Prace Wrocław. Tow. Nauk., A 139). [Zum "Melkij bes" u.a.].

138. O. Rohl: Nachwort. In: F. Sologub. Der kleine Teufel. Ro-

man. München: Winkler, 1969 (Die Fundgrube, 44), S. 228-240.

139. B.Ju. Ulanovskaja: O prototipach romana F. Sologuba "Melkij bes". In: Russkaja literatura, 1969, Nr. 3, S. 181-184.

1970

140. M.G. Barker: The Novels of Fedor Sologub. New Haven: Yale Univ. (Diss.), 1970. 264 S. (Ann Arbor: Univ. Microfilms, 1970).

141. S.I. Bělza: "Pol'skaja tema" i perevody s pol'skogo v russkoj poézii konca XIX - načala XX v. In: Pol'sko-russkie literaturnye svjazi. Hrsg. von N.I. Balašov u.a. Mo.: Nauka, 1970, S. 345-364, bes. S. 347-348.

142. A. Field: Translator's Preface. In: F. Sologub. The Petty Demon. Bloomington: Indiana Univ. Press, 1970.

143. Y. Zamyatin [E. Zamjatin]: A Soviet Heretic: Essays by Yevgeny Zamyatin. Edited and Transl. by M. Ginsburg. Chicago u. London: Univ. of Chicago Press, 1970; s. Reg. [Vgl. auch Nr. 32].

1971

144. J. Bailey: Russian Binary Meters with Strong Caesura from 1890-1920. In: International Journal of Slavic Linguistics and Poetics 14, 1971, S.111-133.

145. E.C. Bristol: Fedor Sologub as Lyric Poet. In: Russian Review 30, 1971, Nr. 3, S. 268-276.

146. Vjač. Ivanov: Sobranie sočinenij. 3 Bde. Brjussel': Foyer Oriental Chrétien, 1971-1979, passim. [Kein Reg.!).

147. V.A. Keldyš u. V.A. Maksimova: Letopis' literaturnych sobytij (1901-1907 gody). In: Russkaja literatura konca XIX - načala XX v. (1901-1907). Hrsg. von B.A. Bjalik u.a. Mo.: Nauka, 1971, S. 319-548; s. Reg.

148. T.P. Mazur: Literaturnye "pjatnicy" Slučevskogo. In: Stranicy istorii russkoj literatury. Hrsg. von D.F. Markov. Mo.: Nauka, 1971, S. 264-270.

149. B.V. Michajlovskij: Simvolizm. In: Russkaja literatura konca XIX - načala XX v. (1901-1907). Hrsg. von B.A. Bjalik u.a. Mo.: Nauka, 1971, S. 229-318, hier bes. S. 296-300; s.a. Reg.

150. M.L. Mirza-Avakjan: "Severnyj vestnik" - žurnal rannego modernizma. In: Naučnye trudy Erevanskogo ped. in-ta russkogo i inostrannyh jazykov im. V.Ja. Brjusova, 1971, Nr. 3, S. 186-204.

1972

151. M.G. Barker: Reality and Escape: Sologub's "The Wall and the Shadows". In: The Slavic and East European Journal, 1972, Nr. 4, S. 419-426.

152. E. Biernat: Twórczość Fiodora Sołoguba w ocenie krytyki literackiej epoki modernizmu. In: Zeszyty Naukowe Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Gdańskiego (Filologia Rosyjska), 1972, Heft 2, S. 19-38.

153. P.P. Brodsky: Fedor Sologub. Optimist of Death: A Thema-

tic Analysis of his Short Prose and a Comparison with Selected German and American Authors. Berkeley: Univ. of California (Diss.), 1972. IV, 212 S.

154. J. Holthusen: Sologub's satirisch-utopische Trilogie: "Tvorimaja legenda". In: F. Sologub. Tvorimaja legenda. Eine Legende im Werden. Nachdruck der Bde XVIII-XX der Gesamtausgabe der Werke Sologub's. St. Petersburg 1914. Mit einer Einleitung [hrsg.] von J. Holthusen. München: Fink, 1972, S. V-XI (Slav. Propyläen, 125).

155. R.A. Maguire: Macrocosm or Microcosm? The Symbolists on Russia. In: Review of National Literatures (Jamaica) 3, 1972, Nr. 1, S. 125-152, hier bes. S. 126 u. 132-133.

156. V.D. Mihailovich: Modern Slavic Literatures. A Library of Literary Criticism. Bd. 1: Russian Literature. New York: F. Ungar Publ. Co., 1972, S. 293-298. [Zusammenf. verschied. krit. Urteile über Sologub].

157. K.D. Muratova: Realizm novogo vremeni v ocenke kritiki 1910-ch godov. In: Sud'by russkogo realizma načala XX veka. Hrsg. von ders. Lg.: Nauka, 1972, S. 135-162; s. Reg.

158. V.V. Sergeev: Nekotorye voprosy gnoseologii russkogo simbolizma. In: Romantizm v chudožestvennoj literature. Hrsg. von N.A. Guljaev. Kazan': Izd. Kazanskogo un-ta, 1972, S. 90- 107, bes. S. 100ff.

159. R.S. Struc: "Petty Demons" and Beauty: Gogol, Dostoevsky, Sologub. In: Essays in European Literature in Honor of Lieselotte Dieckmann. Hrsg. von P. Hohendahl. St. Louis: Washington Univ. Press, 1972.

160. E.B. Tager, B.V. Michajlovskij, N.N. Evgen'ev u. Z.S. Pappernej: Modernistskie tečenija i počzija revoljucionnogo desjatiletija. In: Russkaja literatura konca XIX - načala XX v. (1908-1917). Hrsg. von B.A. Bjalik u.a. Mo.: Nauka, 1972, S. 215-311, hier bes. S. 229-239; s.a. Reg.

161. A.A. Tarasova. E.G. Koljada u. M.G. Petrova: Letopis' literaturnych sobytij (1908-1917 gody). In: Russkaja literatura konca XIX - načala XX v (1908-1917). Hrsg. von B.A. Bjalik. Mo.: Nauka, 1972, S. 389-686; s. Reg.

162. V.P. Vil'činskij: Literatura 1914-1917 godov. In: Sud'by russkogo realizma načala XX veka. Hrsg. von K.D. Muratova. Lg.: Nauka, 1972, S. 228-276; s. Reg.

163. S.L. Zalin: Sologub. In: Kratkaja literaturnaja énciklopedija. Hrsg. von A.A. Surkov u.a. Bd. 7. Mo.: Sov. énciklopedija, 1972, Sp. 59-61.

1973

164. J. Bailey: The Evolution and Structure of the Russian Iambic Pentameter from 1880-1922. In: International Journal of Slavic Linguistics and Poetics 16, 1973, S. 119-146.

165. E. Biernatowa: "Mały bes" Fiodora Sołoguba jako próba stworzenia modelu rosyjskiej powieści modernistycznej. In: Zeszyty Naukowe Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Gdańskiego (Filologia Rosyjska), 1973, Heft 3, S. 55-69.

166. V.Ja. Brjusov: Sobranie sočinenij v semi tomach. Hrsg.

von P.G. Antokol'skij. Mo.: Chud. lit., 1973-1975, bes. Bd. 6, S. 283-290 (Fedor Sologub kak poët); s.a. Reg.

167. I.A. Bunin: [Interview in: *Odesskie novosti*, 15.12.1910]. In: Ivan Bunin. Mo.: Nauka, 1973 (Lit. nasl., 84), Bd. 1, S. 364-367.

168. I.I. Gapanovich: Russian Provincial Life in Sologub's "Crooked mirror". In: *Melbourne Slavonic Studies* 8, 1973, S. 31-41. [Zum "Melkij bes"].

169. J.D. Grossmann: Edgar Allan Poe in Russia. A Study in Legend and Literary Influence. Würzburg: Jal-Verlag, 1973, bes. S. 102-118; s.a. Reg. (Colloquium Slavicum, 3).

170. L.J. Ivanits: The Grotesque in F.K. Sologub's Novel "The Petty Demon". Madison: Univ. of Wisconsin (Diss.), 1973. 210 S. [Ann Arbor: Univ. Microfilms, 1973].

171. R. Śliwowski: Fiodor Sołogub. In: *Studia Rossica Posnaniensis*, 1973, Heft 4, S. 45-59.

172. R. Śliwowski: Posłowie. In: F. Sołogub. Mały bies. Przełożył i posłowiem opatrzył R. Śliwowski. Wa.: PIW, 1973, S. 312-324.

1974

173. E. Biernatowa: Szkic życia i twórczości Fiodora Sołoguba. In: *Zeszyty Naukowe Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Gdańskiego (Filologia Rosyjska)*, 1974-1975, Heft 4, S. 27-43.

174. P.P. Brodsky: Fertile Fields and Poisoned Gardens: Sologub's Debt to Hoffmann, Pushkin and Hawthorne. In: *Essays in Literature* 1, 1974, Nr. 1, S. 96-108.

175. J.W. Connolly: The Role of Duality in Sologub's "Tvorimaja legenda". In: *Die Welt der Slawen* 19-20, 1974-1975, S. 25-36.

176. Th. Eekman: The Realm of Rime. A Study of Rime in the Poetry of the Slavs. Amsterdam: Hakkert, 1974, S. 127-128.

177. A. Belyj: Pis'ma k F. Sologubu. Hrsg. von S.S. Grečiškin u. A.V. Lavrov. In: *Ežegodnik rukopisnogo otdela Puškinskogo Doma na 1972 god. Lg.: Nauka*, 1974, S. 131-137. [2 Briefe, 1908-1909].

178. F. Sologub: Pis'ma k L.Ja. Gurevič i A.L. Volynskomu. Hrsg. von I.G. Jampol'skij. In: *Ežegodnik rukopisnogo otdela Puškinskogo Doma na 1972 god. Lg.: Nauka*, 1974, S. 112-130. [17 Briefe, 1894-1897].

179. Korrespondencija russkich pisatelej s lundskimi slavistami. Hrsg. von G. Jaugelis. Lund 1974 (*Slavica Lundensia*, 2), S. 29-31. [1 Brief Sologubs an M.F. Chandomirov, 1923].

180. G. Kalbous: From Mystery to Fantasy: An Attempt to Categorize the Plays of the Russian Symbolists. In: *Canadian-American Slavic Studies* 8, 1974, S. 488-500.

181. K.D. Muratova: Archiv F.D. Batjuškova. In: *Ežegodnik rukopisnogo otdela Puškinskogo Doma na 1972 god. Lg.: Nauka*, 1974, S. 28-48, bes. S. 39 u. 44-45; s.a. Reg. [u.a. zu "Založniki žizni"].

182. L.J. Shein: [Rez. zu Nr. 154 (Holthusen 1972)]. In: Canadian Slavonic Papers 16, 1974, Nr. 3, S. 508-509.

183. E. Starikova: Realizm i simbolizm. In: Razvitie realizma v ruskoj literature. Hrsg. von P.A. Nikolaev. Bd. 3 (Svoeobra-zie kritičeskogo realizma konca XIX - načala XX veka. Voznikno-venie socialističeskogo realizma). Mo.: Nauka, 1974, S. 165-246, hier bes. S. 180-195. [u.a. zu "Tjaželye sny" u. "Melkij bes"].

184. Russkaja stichotvornaja satira 1908-1917-ch godov. Hrsg. von I.S. Ėventov. Lg.: Sov. pis., 1974; s. Reg.

1975

185. J. Bailey: The Development of Strict Accentual Verse in Russian Literary Poetry. In: Russian Literature 9, 1975, S. 87-109.

186. S.D. Cioran: In the Symbolist's Garden: An Introduction to Literary Horticulture. In: Canadian Slavonic Papers 17, 1975, Nr. 1, S. 106-125.

187. M.I. Dikman: Poëtičeskoe tvorčestvo Fedora Sologuba. In: F. Sologub. Stichtvorenija. Hrsg. von M.I. Dikman. Lg.: Sov. pis., 1975, S. 5-74.

188. E. Egeberg: [Rez. zu Nr. 192 (Hansson 1975)]. In: Svan-tevit. Dansk tidsskrift for Slavistik 1, 1975, Nr. 2, S. 99-101.

189. E.M. Elliot: The Early Prose Work of Fedor Sologub. Oxford: Oxford Univ. (Diss.), 1975. 211 S.

190. J.D. Green: "Vesy". Russian Symbolism in the "Balance". Bloomington: Indiana Univ. (Diss.), 1975. 200 S., hier bes. S. 70, 114, 150-151, 156 u. 159. [Ann Arbor: Univ. Microfilms, 1975].

191. A.L. Grigor'ev: Mify v poëzii i proze russkich simboli-stov. In: Literatura i mifologija. Sbornik naučnych trudov. Hrsg. von A.L. Grigor'ev. Lg.: Lgskij gos. ped. in-t im. A.I. Gercena, 1975, S. 56-78.

192. C. Hansson: Fedor Sologub as a Short-Story Writer. Sty-
listic Analyses. Stockholm: Almqvist & Wiksell International,
1975. 176 S. (Acta Universitatis Stockholmiensis, Stockholm Stu-
dies in Russian Literature, 3).

193. E. Kostka: A Literary Quandry: Fyodor Sologub and Hein-
rich Mann. In: ders., Glimpses of German-Slavic Relations from
Pushkin to Heinrich Mann. Lewisburg u. London: Bucknell Univ.
Press, 1975, S. 21-37. [Vgl. auch Nr. 92].

194. Literaturno-éстетičeskie koncepcii v Rossii konca XIX -
načala XX v. Hrsg. von B.A. Bjalik. Mo.: Nauka, 1975; s. Reg.

195. Z.G. Minc u. N. Pustygina: "Mif o puti" i évoljucija pi-
satelej simbolistov. In: Tezisy I vsesozuznoj (III) konferencii
"Tvorčestvo A.A. Bloka i russkaja kul'tura XX veka". Tartu: Tar-
tuskij gos. un-t, 1975, S. 147-152.

196. K.L. Robbins: The Artistic Vision of Fedor Sologub: A
Study of Five Major Novels. Washington: Univ. of Washington
(Diss.), 1975. [Ann Arbor: Univ. Microfilms, 1976].

197. I. Schnack: Rainer Maria Rilke. Chronik seines Lebens und

Werkes. 2 Bde. Ffm: Insel, 1975; s. Reg.

198. Z.V. Udonova: Iz istorii simvolistskoj prozy (O romane F. Sologuba "Tjaželye sny"). In: Russkaja literatura XX veka (Dooktjabr'skij period). Tula 1975, Bd. 7, S. 32-48.

1976

199. Anonymus: [Rez. zu Nr. 192 (Hansson 1975)]. In: Russian Literature Triquarterly 1976, Bd. 13, S. 706.

200. M.G. Barker: [Rez. zu Nr. 192 (Hansson 1975)]. In: The Slavonic and East European Journal 20, 1976, Nr. 3, S. 312-313.

201. R.L. Busch: [Rez. zu Nr. 192 (Hansson)]. In: Canadian Slavonic Papers 18, 1976, Nr. 3, S. 363-364.

202. M.V. Dobužinskij: Vospominanija. Bd. 1 [mehr nicht erschienen]. New York: Knigoizd. "Put' žizni", 1976; passim.

203. A. Flaker: Die slavischen Literaturen 1870-1900. Die slavischen Literaturen zur Zeit des Modernismus. Das Auftreten der Avantgarde und des Expressionismus. In: Jahrhundertende - Jahrhundertwende. 2 Bde. Hrsg. von H. Kreuzer u. H. Hinterhäuser. Wiesbaden: Athenaion, 1976, Bd. 1, S. 311-357 u. Bd. 2, S. 391-428; s. Reg.

204. M. Gor'kij: Neizdannaja perepiska. Hrsg. von B.A. Bjalik u.a. Mo.: Nauka, 1976 (Archiv A.M. Gor'kogo, 14); s. Reg.

205. L.J. Ivanits: The Grotesque in Fedor Sologub's "The Petty Demon". In: Russian and Slavic Literature. Hrsg. von R. Freeborn u.a. Cambridge (Mass.): Slavica Publishers, 1976, S. 137-174; erweitert erschienen auch in: F. Sologub. The Petty Demon. Translated and Introduced by S.D. Cioran with an Appendix and Critical Articles Edited by M.G. Barker. Ann Arbor: Ardis, 1983, S. 312-323. [Vgl. auch Nr. 170].

206. Vjač. Ivanov: Pis'ma k F. Sologubu i An.N. Čebotarevskoj. Hrsg. von A.V. Lavrov. In: Ežegodnik rukopisnogo otdela Puškinskogo Doma na 1974 god. Lg.: Nauka, 1976, S. 136-150. [8 Briefe, 1906-1922].

207. A. Leitner: Die Erzählungen Fedor Sologubs. München: Sagner, 1976. 249 S. (Slav. Beiträge, 101).

208. V.N. Orlov: Pereput'ja: Iz istorii ruskoj poézii načala XX veka. Mo.: Chud. lit., 1976, S. 36-51.

209. W.H. Richardson: "Zolotoe runo" and Russian Modernism: 1905-1910. Berkeley: Univ. of California, 1976. IX, 442 S., passim. [Ann Arbor: Univ. Microfilms, 1977].

210. R. Śliwowski: Fiodora Sołoguba wizja teatru i próby wcielenia jej w życie. In Studia Rossica [Wa.] 1, 1976, S. 239-258.

211. R.D. Timenčik u. A.V. Lavrov: Materialy A.A. Achmatovoj v rukopisnom otdela Puškinskogo Doma. In: Ežegodnik rukopisnogo otdela Puškinskogo Doma na 1974 god. Lg.: Nauka, 1976, S. 53-82, darin bes. S. 53-58; s.a. Reg. [u.a. Sologub u. Achmatova].

212. Valerij Brjusov. Mo.: Nauka, 1976 (Lit. nasl., 85); s. Reg.

213. V.Ja. Brjusov: Pis'ma k F. Sologubu. Hrsg. von V.N. Orlov u. I.G. Jampol'skij. In: Ežegodnik rukopisnogo otdela Puškinskogo

Doma na 1974 god. Lg.: Nauka, 1976, S. 104-125. [33 Briefe, 1896-1916].

214. M.A. Vološin i Fedor Sologub (Zametki i pis'ma [Vološina]). Hrsg. von V.A. Kupčenko. In: Ežegodnik rukopisnogo otdela Puškinskogo Doma na 1974 gog. Lg.: Nauka, 1976, S. 154-157. [2 bis dahin unpubl. Artikel Vološins; Briefwechsel 1907-1927 (8 Briefe)].

215. N.V. [?]: Stichi iz archiva F. Sologuba. In: Grani 31, 1976, Nr. 101, S. 190-199. [u.a. Rez. zu Nr. 187 (Dikman 1975)].

216. Vospominanija i dnevniki XVIII - XX v. Ukazatel' rukopisej. Gos. biblioteka SSSR im. V.I. Lenina. Hrsg. von S.V. Žitomirskaja. Mo.: Kniga, 1976. 621 S.; s. Reg.

1977

217. M.G. Barker: Preface. Introduction. In: F. Sologub. The Kiss of the Unborn and Other Stories. Translated and with an Introduction by M.G. Barker. Knoxville: Univ. of Tennessee Press, 1977, S. VII-XXXVI.

218. D.I. Bažynov: [Stichwort] Sologub, Fedir Kuz'myč. In: Ševčenkivskyj slovnyk. Hrsg. vom Institut literatury im. T.G. Ševčenkova Akademiї nauk ukraїnskoї RSR. Bd. 2. Kyiv 1977, S. 229-230.

219. E. Biernatowa: Z problematyki mitu w rosyjskiej prozie modernistycznej. In: Zeszyty Naukowe Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Gdańskiego (Filologia Rosyjska), 1977, Nr. 6, S. 31-38. [zur Prosa Sologubs u.a.].

220. K. Ciešlik: "Siewiernyj wiestnik". Zarys monograficzny. Szczecin [Stettin]: Wyd. nauk. wyzszej szkoły ped., 1977, bes. S. 110-111 u. 116; s.a. Reg. (Rozprawy i studia, 21).

221. A.L. Crone: [Rez. zu Nr. 187 (Dikman 1975)]. In: The Slavic and East European Journal 21, 1977, Nr. 3, S. 410-411.

222. D. Gerould: Sologub and the Theatre. In: The Drama Review, 1977, Nr. 4, S. 79-84.

223. S.A. Esenin: Sobranie sočinenij v šesti tomach. Hrsg. von B.G. Bazanov u.a. Mo.: Chud. lit., 1977-1980; s.Reg.

224. S.S. Grečiškin: Archiv A.M. Remizova. In: Ežegodnik rukopisnogo otdela Puškinskogo Doma na 1975 god. Lg.: Nauka, 1977, S. 20-45; s. Reg.

225. R.V. Ivanov-Razumnik: Pis'mo B.N. Belomu, 7.12.1927. In: Glagol, 1977, Nr. 1, S. 195-198. [Über die letzten Tage u. d. Tod Sologubs].

226. O. Kostandi: Problema uslovnosti v romane "Melkij bes" F. Sologuba. In: Materialy respublikanskoj konferencii SNO [Studentčeskoe naučnoe obščestvo], 1977, Bd. 3 (Russkaja filologija), S. 58-66.

227. J. Perelmuter: [Rez. zu Nr. 192 (Hansson 1975)]. In: Canadian-American Slavic Studies 11, 1977, Nr. 3, S. 444-445.

228. T.M. Rodina: Russkij teatr v konce XIX - načala XX v. In: Chudožestvennye processy v russkom i pol'skom iskusstve XIX - načala XX veka. Hrsg. von E.A. Borisova u.a. Mo.: Nauka, 1977, S.

159-189; darin bes. S. 172, 174 u. 177.

229. B. Scherr: Notes on Literary Life in Petrograd 1918-1922: A Tale of Three Houses. In: Slavic Review 36, 1977, Nr. 2, S. 256-267, bes. S. 257 u. 264. [u.a. Sologub als Vorsitzender des "Sojuz dejatelej chudožestvennoj literatury" (1918)].

230. I.P. Smirnov: Chudožestvennyj smysl i évoljucija poétičeskich sistem. Mo.: Nauka, 1977, bes. S. 21-22 u. 43-53 (Zametki o rannej poézii Sologuba).

231. L.E. Spiridonova [Evstigneeva]: Russkaja satiričeskaja literatura načala XX veka. Mo.: Nauka, 1977, bes. S. 67-72; s.a. Reg.

232. G.J. Thurston: Sologub's "Melkij bes". In: The Slavonic and East European Review 55, 1977, Nr. 1, S. 30-44.

233. Ustami Buninych. Dnevniky Ivana Alekseeviča i Very Nikolaevny i drugie archivnye materialy. Hrsg. von Milica Grin. 3 Bde. Ffm: Posev, 1977; s. Reg.

234. A.L. Volkov u. L.A. Smirnova: Istorija ruskoj literatury XX veka. Dooktjabr'skij period. (Izd. šestoe, pererab., dop.). Mo.: Prosveščenie, 1977, S. 260-295 (Antirealističeskie tečenija), bes. S. 266 u. 273-274.

1978

235. C. Amiard-Chevrel: L'antiquité et l'esthétique théâtrale des symbolistes russes. In: Revue des Études Slaves 51, 1978, Heft 1-2, S. 9-16.

236. Anonymus: [Rez. zu Nr. 217 (Barker 1977)]. In: Russian Literature Triquarterly 15, 1978, S. 376-377.

237. E. Biernatowa: Proza powieściowa Fiodora Sołoguba. In: Przegląd Humanistyczny 10, 1978, Nr. 1, S. 69-75.

238. A.A. Blok: Pis'ma k žene. Hrsg. von V.N. Orlov. Mo.: Nauka, 1978 (Lit. nasl., 89); s. Reg.

239. J. Bonamour: Le roman russe. Paris: PUF, 1978, S. 143-144; s.a. Reg. (Littératures modernes, 16).

240. P. Brang: Zur Todesmotivik in der russischen Moderne. In: Slavica Helvetica 12 (Schweizerische Beiträge zum VIII. Internationalen Slavistenkongreß). Bern-Ffm.-Las Vegas: Peter Lang, 1978, S. 23-58, hier bes. S. 29, 41-42 u. 52.

241. P.P. Brodsky: [Rez. zu Nr. 217 (Barker 1977)]. In: The Slavonic and East European Journal 22, 1978, Nr. 2, S. 216-217.

242. Vl. Černjavskij: Obrečennyj bessmert'ju. Sologub i ego roman "Melkij bes". In: Grani 33, 1978, Nr. 108, S. 165-186.

243. E.B. Chances: Conformity's Children: An Approach to the Superfluous Man in Russian Literature. Columbus (Ohio): Slavica Publishers, 1978. 210 S., bes. S. 149-155; s.a. Reg. [u.a. zum "Melkij bes" u. zur "Tvorimaja legenda"].

244. L. Dienes: Creative Imagination in Fedor Sologub's "Tvorimaja legenda". In: Die Welt der Slawen 23, 1978, Heft 1, S. 176-186.

245. L.A. Evstigneeva: Satira mjatežnych let. In: Revoljucija 1905-1907 godov i literatura. Hrsg. von B.A. Bjalik. Mo.: Nauka,

1978, S. 139-152, darin bes. S. 150-152. [Über die "Političeskie skazočki"].

246. S.S. Grečiškin: Archiv L.Ja. Gurevič. In: Ežegodnik rukopisnogo otdela Puškinskogo Doma na 1976 god. Lg.: Nauka, 1978, S. 3-29, darin bes. S. 12-13; s.a. Reg.

247. F.P. Ingold: Literatur und Aviatik. Europäische Flugdichtung 1909-1927. Basel: Birkhäuser, 1978; s.Reg. ["Tvorimaja legenda"; Sologub u. N.F. Fedorov].

248. S. Il'ev: Ironičeskij mir peredonovščiny ("Melkij bes" Fedora Sologuba). In: Zeszyty Naukowe Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Gdańskiego (Filologia Rosyjska), 1978, Nr. 7, S. 47-62.

249. V.A. Keldyš: Lev Tolstoj v épochu pervoj russkoj revoljucii. In: Revoljucija 1905-1907 godov i literatura. Hrsg. von B. A. Bjalik. Mo.: Nauka, 1978, S. 67-98, darin S. 92-94. [Vergleich der Erzählungen "Chodynka" (L. Tolstoj) und "V tolpe" (Sologub)].

250. G. Kalbous: Russian Drama and the Self-Conscious Play. In: Russian Language Journal 32, 1978, Nr. 112, S. 107-121, darin bes. S. 113ff.

251. N.E. Krutikova: V načale veka. Gor'kij i simvolisty. Kiev: Naukova dumka, 1978, bes. S. 30-31 u. 295-300.

252. I. Masing-Delic: "Peredonov's Little Tear" - Why is it Shed? The Sufferings of a Tormentor. In: Scando-Slavica 24, 1978, S. 107-124; erschienen auch in: F. Sologub. The Petty Demon. Translated and Introduced by S.D. Cioran with an Appendix and Critical Articles Edited by M.G. Barker. Ann Arbor: Ardis, 1983, S. 333-343.

253. A.V. Lavrov u. R.D. Timenčik [Hrsg.]: I.F. Annenskij. Pis'ma k S.K. Makovskomu. In: Ežegodnik rukopisnogo otdela Puškinskogo Doma na 1976 god. Lg.: Nauka, 1978, S. 222-241, darin bes. S. 227, 229, 232-234 u. 239. [Sologub u. die Zs. "Apollon"].

254. M.G. Petrova: Pervaja russkaja revoljucija v romanach predoktjabr'skogo desjatiletija. In: Revoljucija 1905-1907 godov i literatura. Hrsg. von B.A. Bjalik. Mo.: Nauka, 1978, S. 194-216, darin bes. S. 197-198. [u.a. zur "Tvorimaja legenda"].

255. S.J. Rabinowitz: Fedor Sologub and his Nineteenth-Century Russian Antecedents. In: The Slavic and East European Journal 22, 1978, Nr. 3, S. 324-335.

256. S.J. Rabinowitz: Bely and Sologub: Toward the History of a Friendship. In: Andrey Bely. A Critical Review. Hrsg. von G. Janecek. Lexington: The Univ. Press of Kentucky, 1978, S. 156-168.

257. S.J. Rabinowitz: On the Death of a Poet: The Final Days of Fyodor Sologub. (An Unpublished Letter of Ivanov-Razumnik to Andrey Bely). In: Russian Literature Triquarterly, 1978, Bd. 15, S. 361-368.

258. V.V. Sergeev: O svoeobrazii konflikta v poézii Fedora Sologuba 90-ch godov. In: Voprosy romantičeskogo metoda i stilja. Mežvuzovskij tematičeskij sbornik. Hrsg. von N.A. Guljaev u.a. Kalinin: Kal. gos. un-t, 1978, S. 91-97.

259. R. Śliwowski: Wstęp. In: Fiodor Sołogub. Żądło śmierci. Wybór opowiadań. Wyb., przeł. i wstęp nap. R. Śliwowski. Wa.:

Czytelnik, 1978.

1979

260. H. Baran: Trirodov among the Symbolists: From the Drafts for Sologub's "Tvorimaja legenda". In: Neue Russische Literatur. Almanach 2-3. Salzburg: Slawisches Seminar der Univ. Salzburg, 1979-1980, S. 179-202.
261. M.G. Barker: [Rez. zu:] F. Sologub. Bad Dreams. Translated by V. Smith. Ann Arbor: Ardis, 1978. In: The Slavic and East European Review 22, 1979, Nr. 2, S. 277.
262. A.A. Blok: Pis'ma k Konst. Ėrbergu (K.A. Sjunnerbergu). Hrsg. von S.S. Grečiškin u. A.V. Lavrov. In: Ežegodnik rukopisnogo otdela Puškinskogo Doma na 1977 god. Lg.: Nauka, 1979, S. 147-158; s. Reg.
263. J. Bonamour: "Un Démon Mesquin" de F. Sologub et le roman européen. In: Revue des Études Slaves 51, 1979, Nr. 1-2, S. 53-60.
264. E.C. Bristol: Introduction. In: F. Sologub. Rassказы. Selection and Introduction by E. Bristol. Berkeley: Berkeley Slavic Specialities, 1979, S. 11-51.
265. S.D. Cioran: Foreword. Introduction. In: F. Sologub. Drops of Blood. - Queen Ortruda. - Smoke and Ashes. The Created Legend. Part one, two and three. Transl. and with an Introduction by S.D. Cioran. Ann Arbor: Ardis, 1979, Bd. 1, S. 9-22.
266. N. Denissoff: La guerre de Troie dans le théâtre symboliste russe: Annenskij, Brjusov, Sologub. In: Revue des Études Slaves 51, 1979, Nr. 1-2, S. 65-70.
267. K.A. Ėrberg [Sjunnerberg]: Vospominanija. Hrsg. von S.S. Grečiškin u. A.V. Lavrov. In: Ežegodnik rukopisnogo otdela Puškinskogo Doma na 1977 god. Lg.: Nauka, 1979, S. 99-146, darin bes. S. 134-135 u. 138-146; s.a. Reg. [u.a. wichtige biographische Materialien aus der Frühzeit Sologubs].
268. A.V. Fedorov: Dva poëta (Innokentij Annenskij i Fedor Sologub kak perevodčiki poëzii). In: Sozvučija. Stichi zarubežnych poëtov v perevode I. Annenskogo i F. Sologuba. Mo.: Progress, 1979, S. 5-17.
269. D. Garaban: K poëtike povestvovatel'noj i dramatičeskoj modeli mira v romane i p'ese F. Sologuba "Melkij bes". In: Studia Russica [Budapest] 2, 1979, S. 171-191.
270. D. Greene: Sologub and the Novel: "Melkij bes" vs. "Tvorimaja legenda". *New York: Univ. of Columbia (Diss.), 1979.
271. I. Konevskoj: Pis'ma k Vl.V. Gippius. Hrsg. von I.G. Jampol'skij. In: Ežegodnik rukopisnogo otdela Puškinskogo Doma na 1977 god. Lg.: Nauka, 1979, S. 79-98, darin bes. S. 84-86 u. 97; s.a. Reg.
272. Kratkij spravočnik po naučno-otraslevym i memorial'nym archivam AN SSSR. Hrsg. von B.V. Levšin. Mo.: Nauka, 1979, S. 119 u. 184. [Angaben zum Nachlaß Sologub in Moskau u. Leningrad].
273. B. Łazarczyk: Sztuka translatorska Juliana Tuwima. Przekłady z poezji rosyjskiej. Wr. etc.: Ossolineum, 1979. 115 S., bes. S. 13-14, 24, 35 u. 38-39.

274. Z.G. Minc: O nekotorych "neomifologičeskich" tekstach v tvorčestve simbolistov. In: Tvorčestvo A.A. Bloka i russkaja kul'tura XX veka (Blovskij sbornik 3). Tartu: Tartuskij gos. un-t, 1979, S. 79-120 (Učenyje zapiski Tartuskogo gos. un-ta, 459).
275. A. Pyman: The Life of Aleksandr Blok. 2 Bde. Oxford-London-New York: Oxford Univ. Press, 1979-1980; s. Reg.
276. S.J. Rabinowitz: Fedor Sologub's Literary Children: The Special Case of "Melkij bes". In: Canadian Slavonic Papers 21, 1979, Nr. 4, S. 503-519; auch erschienen in: F. Sologub. The Petty Demon. Translated and Introduced by S.D. Cioran with an Appendix and Critical Articles Edited by M.G. Barker. Ann Arbor: Ardis, 1983, S. 344-356.
277. Russkaja poëzija konca XIX - načala XX veka. (Dooktjabskij period). Hrsg. von A.G. Sokolov. Mo.: Izd. Moskovskogo un-ta, 1979. 558 S., bes. S. 18f. u. 251-261.
278. G.R. Shchurovsky u. P.P. Hart: A Somber Madness: Dionysian Excess in "The Petty Demon" and "Professor Unrat". In: Germano-Slavica 3, 1979, Nr. 1, S. 33-44.
279. V. Smith: On "Bad Dreams". In: Russian Literature Triquarterly 1979, Bd. 16, S. 86-92.
280. V zaščitu iskusstva. Klassičeskaja marksistskaja tradicija kritiki naturalizma, dekadentstva i modernizma. Hrsg. von L.Ja. Rejngardt. Mo.: Iskusstvo, 1979, bes. S. 315-323 (Artikel von M.S. Ol'minskij über Sologub); s.a. Reg.

1980

281. Aleksandr Blok v vospominanijach sovremennikov v dvuch tomach. Hrsg. von V.N. Orlov. Mo.: Chud. lit., 1980; s. Reg.
282. Aleksandr Blok. Novye materialy i issledovanija. Hrsg. vom Central'nyj gos. archiv literatury i iskusstva SSSR (Mo.). Mo.: Nauka, 1980ff. (Lit. nasl., 92 [bisher 3 Bde]; passim.)
283. J.T. Baer: Arthur Schopenhauer und die russische Literatur des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts. München: Sagner, 1980, bes. S. 70-88 (F.K. Sologub [Prosa]) u. 180-188 (F.K. Sologub [Poesie]).
284. M.G. Barker: Erotic Themes in Sologub's Prose. In: Modern Fiction Studies 26, 1980, Nr. 2.
285. A. Benua: Moi vospominanija. V pjati knigach. Hrsg. von N.I. Aleksandrova u.a. 2 Bde. Mo.: Nauka, 1980, bes. Bd. 2, Buch 4, S. 48-49.
286. A.A. Blok: Sobranie sočinenij v šest' tomach. Hrsg. von M.A. Dudin u.a. Lg.: Chud. lit., 1980-1983; s. Reg. [Vgl. auch Nr. 56].
287. S.S. Grečiškin: Archiv S.A. Poljakova. In: Ežegodnik rukopisnogo otdela Puškinskogo Doma na 1978 god. Lg.: Nauka, 1980, S. 3-22; s. Reg. [u.a. Sologub u. der Verlag "Skorpion"].
288. N.S. Gumilev: Neizdannye stichi i pis'ma. Paris: Ymca-Press, 1980, u.a. S. 127 (1 Brief an Sologub, 1915).
289. J. Honzík: Poezie ticha a bouře. In: Zlato v azuru. Ly-

rika ruského symbolismu. Hrsg. von J. Honzik. Praha: Odeon, 1980, S. 5-15, passim.

290. R. Keys: On the Death of Fjodor Sologub. (Unpublished Letters of Andrey Bely and Ivanov-Razumnik). In: Andrey Bely. Centenary Papers. Amsterdam 1980, S. 24-40.

291. L.V. Požilova: Literaturnyj process pjatiletija (1891-1895). Po materialam "Letopisi literaturnych sobytij". In: Russkaja literatura poslednej treti XIX veka. Nekotorye aspekty sistemno-kompleksnogo analiza literaturnogo processa. Hrsg. von Ju.G. Nigmatullina. Kazan': Izd. Kazanskogo un-ta, 1980, S. 80-96; s. Reg.

292. S.J. Rabinowitz: Sologub's Literary Children: Keys to a Symbolist's Prose. Columbia (Ohio): Slavica Publishers, 1980. 176 S.

293. V.V. Sergeev: Problema intuicii v teorii i praktike ruskich simvolistov. In: Problemy romantičeskogo metoda i stilja. Mežvuzovskij tematičeskij sbornik. Hrsg. von N.A. Guljaev u.a. Kalinin: Kal. gos. un-t, 1980, S. 142-160.

294. J. Smaga: Fiodor Sołogub i Paul Verlaine. In: Slavia orientalis 29, 1980, Nr. 3, S. 441-445.

295. V. Stephan: Studien zum Drama des Russischen Symbolismus. Ffm. u. Bern: Peter Lang, 1980. 168 S., passim.

296. E. Thiele: Nachwort. In: F. Sologub. Der kleine Dämon. Roman. Aus d. Russ. übers. u. hrsg. von E. Thiele. Lpz.: Reclam, 1980, S. 299-308. [u.a. zum Übersetzungsproblem der "nedotykomka"].

297. L. Zadražil: Román o mrtvé duši. In: F. Sologub. Posedlý [Melkij bes]. Přeložil J. Piskáček. Praha: Vyšehrad, 1980, S. 264-271.

1981

298. L.A. Avaliani: "Gruzija... navsegda ostanetsja v moej pamjati...". Literaturnoe turne Fedora Sologuba i Igorja Severjanina po Gruzii. In: Literaturnaja Gruzija, 1981, Nr. 3, S. 191-198.

299. A.P. Avramenko: Russkaja poézija konca XIX - načala XX veka. In: Russkaja i pol'skaja literatura konca XIX - načala XX veka. Hrsg. von E.Z. Cybenko u. A.G. Sokolov. Mo.: Izd. Moskovskogo un-ta, 1981, S. 95-118, bes. S. 103-105; s.a. Reg.

300. M.G. Barker: [Rez. zu Nr. 292 (Rabinowitz 1980)]. In: Russian Language Journal 35, 1981, Nr. 121-122, S. 287-288.

301. H. Brzoza: Idejno-filosofskij smysl muzykal'nogo načala v lirike F. Sologuba 1890-1910 gg. In: Revue des Études Slaves 53, 1981, Heft 2, S. 179-191.

302. N.I. Chomčuk: [Stichwort] Sologub. In: Lermontovskaja énciklopedija. Hrsg. von V.A. Manujlov u.a. Mo.: Sov. énciklopedija, 1981, S. 521.

303. J.W. Connolly: The Medium and the Message: Oral Utterance in "Melkij bes". In: Russian Literature, 1981, Bd. 9, S. 357-368.

304. N. Denissoff: Fédor Sologub (1863-1927). Paris: La pen-

sée universelle, 1981. 463 S. [Erste Monographie].

305. C. Ebert: Nachwort. In: Jenseits des Meirur. Erzählungen des russischen Symbolismus. Hrsg. von C. Ebert. Lpz.: Reclam, 1981, S. 389-401. [zweite Aufl.: 1983].

306. J.D. Grossmann [Hrsg.]: Fedor Sologub's Speech in Memory of V.Ja. Brjusov. In: Slavica Hierosolymitana, 1981, Bd. 5-6, S. 421-424.

307. A.V. Lavrov: Materialy Andreja Belogo v rukopisnom otdel'je Puškinskogo Doma. In: Ežegodnik rukopisnogo otdela Puškinskogo Doma na 1979 god. Lg.: Nauka, 1981, S. 29-79, darin bes. S. 46-52. [u.a. vollst. Abdruck von 2 Briefen Belyjs an Sologub, 1912 u. 1915].

308. S. Leiter: Aspects of the Hero-Narrator Relationship in Sologub's "Melkij bes". In: Russian Language Journal 35, 1981, Nr. 121-122, S. 133-144.

309. J. Smaga: Dekadentyzm v Rosji. Wr. etc.: Ossolineum, 1981. 226 S.; passim s. Reg. (Polska akad. nauk, oddział w Krakowie. Prace komisji słowianoznawstwa, 41).

310. I.P. Smirnov: Diachroničeskie transformacii literaturnykh žanrov i motivov. Wien 1981 (Wiener Slav. Almanach, Sonderband 4), bes. S. 122-126 u. 176ff.

311. G. Struve: O četyrech poëtach: Blok, Sologub, Gumilev, Mandel'stam. London: Overseas Publ., 1981, bes. S. 36-43. [Vgl. auch Nr. 10].

312. P.B. Struve: Pamjati F.K. Sologuba. In: ders., Duch i slovo. Sbornik statej. Stat'i o ruskoj i zapadno-evropejskoj literature. Paris: Ymca-Press, 1981, S. 278-280.

313. A.J. Wehrle: Decadence in Russian Literature. In: The Modern Encyclopedia of Russian and Soviet Literature, Bd. 5, 1981, S. 81-89. [z.T. ungenau].

1982

314. H. Baran: Fedor Sologub and the Critics: The Case of "Nav'i čary". In: Studies in 20th Century Russian Prose. Hrsg. von N.A. Nilsson. Stockholm 1982, S. 26-58. (Stockholm Studies in Russian Literature, 14).

315. G. Cheron: F. Sologub and M. Kuzmin. Two Letters. In: Wiener Slavistischer Almanach 9, 1982, S. 369-374.

316. K. Fedin: Gorki unter uns. Bilder aus dem literarischen Leben. Dt. von G. Schwarz. Berlin u. Weimar: Aufbau-Verlag, 1982, bes. S. 189-202. [Vgl. auch Nr. 66].

317. E.V. Ivanova: "Severnyj vestnik". In: Literaturnyj process i ruskaja žurnalistika konca XIX - načala XX veka (1890-1904). Buržuazno-liberal'nye i modernistskie izdanija. Mo.: Nauka, 1982, S. 91-128, darin bes. S. 114-115 u. 120-123; s.a. Reg.

318. G. Janecek: [Rez.] Ekaterina Kulešova. Polifonija idej i simvolov: Stat'i o Belom, Brjusove i Sologube. In: The Slavic and East European Journal 26, 1982, Nr. 4, S. 483. [Die rezensierte Arbeit war mir bisher nicht zugänglich].

319. I.V. Koreckaja: "Novyj put'". "Voprosy žizni". In: Lite-

raturnyj process i russkaja žurnalistika konca XIX - načala XX veka (1890-1904). Buržuazno-liberal'nye i modernistskie izdanija. Mo.: Nauka, 1982, S. 179-232, darin bes. S. 192-194 u. 233; s.a. Reg.

320. A. Leitner: Fjodor Sologub. Die trauernde Braut. In: Die russische Novelle. Hrsg. von B. Zelinsky. Düsseldorf: Schwann Bagel, 1982, s. 120-139.

321. Ju.M. Lotman, Z.G. Minc u. E.M. Meletinskij: Literatura i mify. In: Mify narodov mira. Ėnciklopedija. 1982, Bd. 2, S. 58-65, hier S. 62-64. [u.a. zum "Melkij bes"].

322. Očerki ruskoj literatury Sibiri. V dvuch tomach. Hrsg. von A.P. Okladnikov u.a. Bd. 1 (Dorevoljucionnyj period). Novosibirsk: Nauka, 1982, bes. S. 562-567; s.a. Reg.

323. E.R[ejn]: Fotografii počtov načala veka [Belyj, Severjanin, Sologub, Bal'mont]. Fotografii iz sobranija E. Rejna. In: Den' počzii 1982. Mo.: Sov. pis., 1982, S. 128a-129.

324. C. Rosenthal u. H. Foley: Symbolic Patterning in Sologub's "Melkij bes". In: The Slavic and East European Journal 26, 1982, Nr. 1, S. 43-65; erschienen auch in: F. Sologub. The Petty Demon. Translated and Introduced by S.D. Cioran with an Appendix and Critical Articles Edited by M.G. Barker. Ann Arbor: Ardis, 1983, S. 324-332.

325. A.G. Sokolov: Programma kursa "Istorija ruskoj literatury konca XIX - načala XX veka (do 1917 g.)". Dlja gos. un-tov. Mo.: Izd. Moskovskogo un-ta, 1982, bes. S. 11-12.

326. L. Vogel: [Rez. zu Nr. 292 (Rabinowitz 1980)]. In: Canadian-American Slavic Studies 16, 1982, Nr. 1, S. 136.

327. J. West: [Rez. zu Nr. 292 (Rabinowitz 1980)]. In: The Slavic and East European Journal 26, 1982, Nr. 4, S. 482.

1983

328. M.G. Barker: "The Petty Demon" and the Critics. In: F. Sologub. The Petty Demon. Translated and Introduced by S.D. Cioran with an Appendix and Critical Articles Edited by M.G. Barker. Ann Arbor: Ardis, 1983, S. 306-311.

329. E. Biernat: Technika postaciowania w "Męczących snach" Fiodora Sołoguba. In: Teoria literatury. Praca zbiorowa. Hrsg. von J. Sałajczykowa. Gd.: Uniw. Gdański, 1983 (Skrypty uczelniane), S. 23-44.

330. P.P. Brodsky: The Beast Behind the Bath-House: "Belaja sobaka" as a Microcosm of Sologub's Universe. In: The Slavic and East-European Journal 27, 1983, Nr. 1, S. 57-67.

331. S.D. Cioran: Translator's Foreword. Introduction. In: F. Sologub. The Petty Demon. Translated and Introduced by S.D. Cioran with an Appendix and Critical Articles Edited by M.G. Barker. Ann Arbor: Ardis, 1983, S. 7-8 u. 9-25.

332. C. Ebert: Zur Funktion des Beamtenmotivs in der Prosa des russischen Symbolismus. In: Zeitschrift für Slawistik 28, 1983, Nr. 1, S. 113-120. [Über Sologubs "Melkij bes", Remizovs "Krestovye sestry" u. Belyjs "Peterburg"].

333. M.L. Gasparov: Tautologičeskaja rifma. In: Tekst i kul-

tura. Trudy po znakovym sistemam XVI. Tartu: Tartuskij gos. un-t, 1983, S. 126-134 (Učenyje zapiski Tartuskogo un-ta, 635). [u.a. auch zum Reim bei Sologub].

334. A.L. Grigor'ev u. S.S. Grečiškin: Simvolizm. In: Istorija ruskoj literatury. Hrsg. von N.I. Pruckov u.a. Bd. 4 (Literatura konca XIX - načala XX veka (1881-1917); hrsg. von K.D. Muratova). Lg.: Nauka, 1983, S. 419-479, bes. S. 430-434 u 446-447; s.a. Reg.

335. G. Kalbouss: Sologub and Myth. In: The Slavic and East European Journal 27, 1983, Nr. 4, S. 440-451.

336. H. Kotow: Kształowanie przestrzeni i symbolika przestrzenna w dramacie F. Sołoguba "Zwycięstwo śmierci". In: Teoria literatury. Praca zbiorowa. Hrsg. von J. Sałajczykowa. Gd.: Uniw. Gdański, 1983 (Skrypty uczelniane), S. 115-134.

337. B. Lauer: "On počtom rožden". Studien zur frühen Lyrik von Fedor Sologub (Teternikov). Marburg/Lahn: Philipps-Univ. (Diss.), 1983. XII, 514 S.

338. N.G. Pustygina: Filosofsko-ěstetičeskie vzgljady F. Sologuba 1906-1909 i koncepcija teatra "Edinoj voli". Stat'ja pervaja. In: Tipologija literaturnych vzaimodejstvij. Trudy po ruskoj i slavjanskoj filologii. Literaturovedenie. Tartu: Tartuskij gos. un-t, 1983, S. 109-121 (Učenie zapiski Tartuskogo un-ta, 620).

339. S.J. Rabinowitz: Introduction to the "Sergej Turgenev and Sharik" Fragments from "The Petty Demon" [mit Textabdruck]. In: F. Sologub. The Petty Demon. Translated and Introduced by S.D. Cioran with an Appendix and Critical Articles Edited by M.G. Barker. Ann Arbor: Ardis, 1983, S. 291-305.

340. Russkij Berlin 1921-1923 po materialam archiva B.I. Nikolaevskogo v Guverovskom institute. Hrsg. von L. Flejšman u.a. Paris: Ymca-Press, 1983, bes. S. 267-269, 272, 277-281 u 283-284, 293-295 u. 327; s.a. Reg. [u.a. reiches Briefmaterial, bes. zu A. S. Jaščenko].

1984

341. L. Dolgopolov: Iz avtobiografičeskogo sobranija A.N. Čebotarevskoj. In: Voprosy literatury, 1984, Nr. 1, S. 202-208.

342. J.M. Mills: Expanding Critical Contexts: Sologub's "Petty Demon". In: The Slavic and East European Journal 28, 1984, Nr. 1, S. 15-31.

343. D. Greene: [Rez. zu Nr. 328, 331 usw. (F. Sologub 1983)]. In: The Slavic Review 43, 1984, Nr. 2, S. 351-352.

344. C. Simmons: Croatian and Russian Modernism. In: The Slavic and East European Journal 28, 1984, Nr. 2, S. 371-382, darin bes. S. 374ff. [u.a. zu den "Tjaželye sny"].

NACHTRÄGE

345. N.N. Evreinov: Vsegdašni šašni. Pamjati F. Sologuba. In: *Russkaja mysl', 3.4. u. 8.4.1958.
346. M.G. Petrova: Letopis' literaturnych sobytij 1892-1900 gg. In: Russkaja literatura konca XIX - načala XX v. Devjanostye gody. Hrsg. von B.A. Bjalik u.a. Mo.: Nauka, 1968, S. 261-478; s. Reg. sowie bes. S. 338-340.
347. E.B. Tager: Vozniknovenie modernizma. In: Russkaja literatura konca XIX - načala XX v. Devjanostye gody. Hrsg. von B.A. Bjalik u.a. Mo.: Nauka, 1968, S. 189-212; s. Reg.
348. V.Ě. Mejerchol'd: Stat'i. Pis'ma. Reči. Besedy. 2 Bde. Hrsg. von A.V. Fevral'kij u.a. Mo.: Iskusstvo, 1968; s. Reg.
349. A. Rannit [Hrsg.]: An Unpublished Letter of Fyodor Sologub. In: Russian Literature Triquarterly, 1972, Bd. 4, S. 367-370. [An E.P. Letkova (1904)].
350. Anonymus [Hrsg.]: Fyodor Sologub. Three Unpublished Poems. In: Russian Literature Triquarterly, 1972, Bd. 4, S. 365-366. [1922].
351. E. Egeberg: Fjodor Sologub. In: Ergo 6, 1975, Nr. 4, S. 246-256.
352. V.Ě. Mejerchol'd: Perepiska 1896-1939. Hrsg. von V.P. Koršunova u.a. Mo.: Iskusstvo, 1976; s. Reg.
353. D.D. Šostakovič: Zeugenaussage. Die Memoiren des D. Schostakowitsch. Aufgezeichnet u. hrsg. von S. Volkov. Hamburg: Knaus, 1979; s. Reg. [Sologub in den 20er Jahren; der Tod seiner Frau].
354. L. Ivanits: [Rez. zu Nr. 292 (Rabinowitz 1980)]. In: Canadian Slavonic Papers 23, 1981, Nr. 4, S. 486.
355. I.P. Smirnov: Citirovanie kak istoriko-literaturnaja problema: principy usvoenija drevnerusskogo teksta poëtičeskimi školami konca XIX - načala XX vv. (Na materiale "Slovo o polku Igoreve"). In: Nasledie A. Bloka i aktual'nye problemy poëtiki. Blokovskij sbornik 4. Tartu 1981, S. 246-276, bes. S. 248ff. (Učenyje zapiski Tartuskogo gos. un-ta, 535). [Sologub u. das Igorlied].
356. H. Kotow: Tradycje teatru ludowo-jamarcznego w dramacie F. Sołoguba "Wańka Klucznik i paż Jean". In: Zeszyty Naukowe Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Gdańskiego (Filologia Rosyjska), 1982, Heft 10, S. 31-42.
357. The Russian Symbolists: An Anthology of Critical and Theoretical Writings. Hrsg. von R.E. Peterson. Ann Arbor [Ardis (?)] 1984. 214 S. [darin Texte von u. über Sologub].
358. The Russian Symbolist Theater: An Anthology of Plays and Critical Texts. Ann Arbor [Ardis (?)] 1984. 350 S. [darin Sologubs "Pobeda smerti" u. "Teatr edinoj voli" in engl. Übers.].

Anm.: Die beiden zuletzt genannten Titel lagen bei Redaktionsschluß immer noch nicht vor; die Angaben entstammen einem Buchhändlerprospekt.

NAMENSREGISTER

Im Register sind alle Namen der realen Personen verzeichnet, die in den Aufsätzen oder der Bibliographie (als Verfasser oder Herausgeber sowie ggf. im Kommentar) erwähnt werden. *Sologub* wird nur belegt, wenn er in der Bibliographie als Verfasser genannt oder auf seine Verfasserschaft im Kommentar hingewiesen wird. Pseudonyme sind nur dann aufgelöst, wenn sie auch im Text bzw. der Bibliographie aufgelöst wurden. Normal gesetzte Ziffern bezeichnen die Seite im Text, unterstrichene Ziffern die Nummern der Bibliographie (S.133-160).

- ACHMATOVA, A. 134, 211
 ADAMOVIČ, G. 29
 AJAKS 89,96
 ALEKSANDROVA, N.I. 285
 AMFITEATROV, A. 45-47
 AMIARD-CHEVREL, C. 235
 ANDREEV, L. 130, 89
 ANNENKOV, JU. 98
 ANNENSKIJ, I.F. 253
 ANTOKOL'SKIJ, P.G. 166
 ARCYBAŠEV, M.P. 46
 AŠUKIN, N.S. 30
 AŠUKINA, M.G. 30
 AUSLENDER, S. 122,129,131
 AVALIANI, L.A. 298
 AVENARIUS, A.V. 12f.
 AVRAMENKO, A.P. 299
- BAER, J.T. 283
 BAILEY, J. 144,164,185
 BALAŠOV, N.I. 127,141
 BAL'MONT, K.D. 85, 323
 BARAN, H. 133, 260,314
 BARCHAN, P. 45-47
 BARKER, M.G. 140,151,200,205,
217,236,241,252,261,276,284,
300,324,328,331,339
 BAUDELAIRE, CH. 88
 BAZANOV, B.G. 223
 BAŽYNOV, D.I. 218
 BEAUGRANDE, R.-A. de 125
 BEL'ČIKOV, N.F. 73
 BELYJ, A. 134, 105,177,307,323,
332
 BÉLZA, S.I. 127,141
 BENUA, A. 285
 BEREZINA, V.G. 93
 BESKIN, É. 117,122,130
 BIERNAT[OWA], E. 9,79,117,133,
152,165,173,219,237,329
 BJALIK, B.A. 19, 147,149,161,
194,204,245,249,347,348
- BLAGOJ, D.D. 18,80
 BLOK, A.A. 56,86,238,282,286
 BLUM, J.M. 134
 BOGOSLOVSKIJ, N. 128
 BONAMOUR, J. 239,263
 BONDARENKO, V. 111
 BORISOVA, E.A. 228
 BOWRA, C.M. 7
 BRANG, P. 240
 BRISTOL, E.C. 53,57,145,264
 BRJUSOV, V.JA. 97,110,166,213
 BRODSKY, P.P. 153,174,241,330
 BRZOZA, H. 301
 BUNIN, I.A. 106,167
 BURLAKOV, N.S. 36
 BUSCH, R.L. 201
 BUŠMIN, A.S. 79
- ČEBOTAREVSKAJA, A.N. 9,11,20,103,
 124f.,128
 CECHNOVICER, O. 11,106
 ČECHOV, A.P. 91,99,130
 ČERNJAVSKIJ, VL. 242
 CERVANTES, M. DE 86
 CHANCES, E.B. 243
 CHANDOMIROV, M.F. 179
 CHARDŽIEV, N.I. 45
 CHERON, G. 315
 CHOMČUK, N.I. 302
 CIEŠLIK, K. 220
 ČIKOVANI, S. 112
 CIORAN, S.D. 186,205,252,265,276,
324,328,331,339
 ČIŽEVSKIJ [TSCIŽEWSKIJ], D. 87
 CLARAC, P. 13
 CONNOLLY, J.W. 175,303
 CRONE, A.L. 221
 ČUKOVSKIJ, K.I. 75,107
 CYBENKO, E.Z. 299
- DAL', V. 109
 DEMENT'EV, A.G. 12,20

- DENISSOFF, N. 9, 266,304
 DIENES, L. 244
 DIKMAN, M.I. 9,11, 187,215,221,
 DMITRIEV, P. 45f.
 DOBUŽINSKIJ, M. 1,202
 DOLGOPOLOV, L.K. 129,341
 DOLININ, A. 89
 DONCHIN, G. 24,46
 DOROŠEVIČ, V.M. 89
 DOSTOEVSKIJ, F.M. 101
 DRESSLER, W. 125
 DUDIN, M.A. 286
 DUKOR, I. 101
 DYMŠIČ, A.L. 11

 E.JA. 123,129
 EBERT, C. 305,332
 EDISON, TH.A. 89
 EEKMAN, TH. 176
 EGEBERG, E. 188,351
 ELIADE, M. 86
 ELLIOT, E.M. 9, 189
 ÈRBERG, K.A. (vgl. eigentlich
 SJUNNERBERG, K.A.)
 ÈRENBURG, I. 58
 ESEININ, S.A. 223
 ÈTKIND, E.G. 121
 ÈVENTOV, I.S. 184
 EVGEN'EV, N.N. 160
 EVREINOV, N. 99,103, 345
 EVSTIGNEEVA, L.E. 231,245

 FEDIN, K. 133, 66,316
 FEDOROV, A.V. 25,268
 FEDOROV, N.F. 247
 FEVRAL'SKIJ, A.V. 348
 FIEDLER, L.A. 82
 FIELD, A. 103,129, 63f.,67,142
 FILIPPOV, B. 76
 FLAKER, A. 203
 FLEGON, A. 25
 FLEJŠMAN, L. 340
 FLEKSER, A.L. (Pseud.: VOLYN-
 SKIJ, A.L.) 24
 FOLEY, H. 324
 FOMIN, A.G. 20
 FORŠ, O. 76
 FORSYTH, J. 99
 FREEBORN, R. 205
 FREJDKINA, L. 68
 FRISCH, M. 103

 GALSKA, H. 117,126
 GANCEVIČ, S.M. 88
 GAPANOVICH, I.I. 168
 GARABAN, D. 131, 269
 GASPAROV, M.L. 333

 GEROULD, D. 222
 GINSBURG, M. 143
 GINZBURG, L. 77
 GIPPIUS [-MEREŽKOVSKAJA], Z.N.
 134, 16,29
 GŁOWIŃSKI, M. 80,83,106
 GOGOL', N.V. 24,91,110,124
 GORELOV, A.E. 37
 GOR'KIJ, M. 12,26,54,89,100,204
 GORODECKIJ, B.P. 47,129
 GREČIŠKIN, S.S. 177,224,246,267,
287,334
 GREEN, J.D. 190
 GREENE, D. 270,343
 GRIGOR'EV, A.L. 114,191,334
 GRIMM, J. u. W. 13
 GRIN, M. 233
 GROSSMANN, J.D. 169,306
 GUENTHER, J. VON 113,130
 GUGUŠVILI, E. 130
 GULJAEV, N.A. 158,258,293
 GUMILEV, N.S. 23,288

 HANSSON, C. 20, 188,192,199-201,
227
 HARKINS, W.E. 33
 HART, P.P. 278
 HAUPTMANN, G. 130
 HINTERHÄUSER, H. 203
 HOFFMANN, E.T.A. 94
 HOHENDAHL, P. 159
 HOLTHUSEN, J. 38,59,74,154,182
 HONZÍK, J. 289

 IBSEN, H. 130
 IL'EV, S. 248
 IL'IN, V.N. 90
 INGOLD, F.P. 247
 IVANITS, L.J. 170,205,354
 IVANOV, G. 20
 IVANOV, VJAČ. I. 85f.,134, 146,
206
 IVANOV-RAZUMNIK, R. 17,81,91,225
 IVANOVA, E.V. 317
 IVASK, JU. 108
 IZMAJLOV, A. 73,87,89

 JAMPOL'SKIJ, I.G. 21, 178,213,271
 JANECEK, G. 256,318
 JANKOVSKY, G. 91
 JAŠČENKO, A.S. 340
 JAUGELIS, G. 179
 JUDINA, I.M. 109
 JURENEVA, V. 2

 KALBOUSS, G. 46f.,99,115,125, 115,
180,250,335

- KARAMZIN, N.M. 87
 KELDYŠ, V.A. 147,249
 KEYS, R. 290
 KIRSTEN, U. 116
 KOMMISSARŽEVSKIJ, F.F. 99,101
 KONEVSKOJ, I. 271
 KORECKAJA, I.V. 319
 KORJAKOV, M. 111
 KOROLENKO, V.G. 39
 KORŠUNOVA, V.P. 352
 KOSTANDI, O. 226
 KOSTKA, E. 92,193
 KOTOW, H. 336,356
 KREUZER, H. 203
 KUČEROVSKIJ, N.M. 117
 KRUTIKOVA, L.V. 93
 KRUTIKOVA, N.E. 251
 KULEŠOV, F.I. 131
 KUPČENKO, V.A. 214
 KUPRIJANOVSKIJ, P.V. 117f.
 KUPRIN, A.I. 131
 KUZMIN, M.A. 134
- LA FONTAINE, J. DE 13
 LAUER, B. 12,133,135,337
 LAVRIN, J. 27
 LAVROV, A.V. 177,206,211,253,
267,307
 ŁAZARCZYK, B. 273
 LĂZĂRESCU, C. 8
 LEITER, S. 308
 LEITNER, A. 20,207,320
 LEJKINA, B.M. 108
 LENIN, V.I. 11
 LETKOVA, E.P. 349
 LETTENBAUER, W. 49
 LEVŠIN, B.V. 272
 LINK, H. 102
 LIISOVSKIJ, N.M. 12,20
 LIST, S.M. 132
 LO GATTO, E. 21,48,94,119
 LOMUNOV, K.N. 18
 LOTMAN, JU.M. 321
 LUNAČARSKIJ, A.V. 104
- MAGUIRE, R.A. 155
 MAJAKOVSKIJ, VL. 112
 MAKOVSKIJ, S. 31
 MAKSIMOVA, V.A. 147
 MANDEL'ŠTAM, O. 23,133
 MANN, H. 107
 MANN, TH. 120
 MANUJLOV, V.A. 302
 MARDŽANOV, K.A. [MARDŽANIŠVILI, K.]
129f.
 MARKOV, D.F. 148
- MARKOV, P.A. 88
 MARKOV, V. 101
 MARNIER, J. 13
 MASANOV, I.F. 20
 MASING-DELIC, I. 252
 MAŠBIC-VEROV, I.M. 134
 MASLENIKOV, O.A. 40
 MAZUR, T.P. 148
 MEJERCHOL'D, V.Ě. 99, 348,352
 MEJLACH, B. 19
 MELETINSKIJ, E.M. 321
 MEREŽKOVSKIJ, D.S. 86,134
 MICHAJLOVSKIJ, B.V. 149,160
 MIHAJLOVICH, V.D. 156
 MILLS, J.M. 342
 MINC, Z.G. 195,274,321
 MINSKIJ, N.M. (eigentlich VILEN-
 KIN, N.M.) 24
 MIRSKIJ, D.S. 82
 MIRZA-AVAKJAN, M.L. 83,150
 MJASNIKOV, A.S. 106
 MOCHOVIKOV, F. (eigentlich TETER-
 NIKOV, F.K.) 20f.
 MOROZOV, A.A. 60
 MOVČAN, G.I. 135
 MURATOVA, K.D. 13,52,102,118,157,
162,181,334
- N.V. 215
 NEFELOV, K.S. 3
 NEZLOBIN, K.N. 129f.
 NIETZSCHE, F. 83
 NIGMATULLINA, JU.G. 291
 NIKOLAEV, P.A. 183
 NILSSON, N.A. 314
 NINOV, A.A. 136
 NOVALIS 94
 NOVIKOVA, K.M. 103
 NURALOV, Ė.L. 69
- ODOEVCEVA, I. 84
 OKLADNIKOV, A.P. 322
 OL'MINSKIJ, M.S. 280
 OPUL'SKAJA, L.D. 65
 ORLOV, V.N. 56,86,122,208,213,238,
281
 OSTROVSKIJ, A.N. 100,123
- PANČENKO, N.T. 104
 PANTELEEVA, R.P. 78
 PAPERNYJ, Z.S. 160
 PELISOV, G.A. 36
 PERCOV, V.I. 50
 PERELMUTER, J. 227
 PETERSON, R.E. 357
 PETROVA, M.G. 19,254,346

- PFISTER, M. 102f.
 PINES, D.M. 20
 PISKÁČEK, J. 297
 PLOTKIN, L.A. 134, 9
 PODRAZA-KWIATKOWSKA, M. 82,125
 POE, E.A. 94
 POGGIOLI, R. 14,61
 POLIKANOV, A.A. 95
 POLTAVSKIJ, M. 24
 POMORSKA, K. 123
 POŽILOVA, L.V. 291
 POŹNIAK, T. 137
 PRUCKOV, N.I. 334
 PRZYBYSZEWSKI, ST. 89,126,130
 PÜTZ, P. 113
 PUSTYGINA, N. 195,338
 PYMAN, A. 275

 RABINOWITZ, S.J. 255-257,276,
 292,300,326f.,339,354
 RANNIT, A. 349
 REEVE, F.D. 41,105
 REJN, E. 323
 REJNGARDT, L.JA. 280
 REMIZOV, A.M. 133, 332
 RICHARDSON, W.H. 209
 ROBBINS, K.L. 196
 RODINA, T.M. 228
 RÖLLEKE, H. 13
 ROHL, O. 138
 RONEN, O. 124
 ROSENTHAL, C. 324

 ŠACH-AZIZOVA, T.J. 99
 SAFRAZBEKJAN, I. 97,125
 SAŁAJCZYKOWA, J. 329,336
 SALTYKOV-ŠČEDRIN, M.E. 91
 ŠČEPILOVA, L.V. 103
 SCHERR, B. 229
 SCHNACK, I. 197
 SCHWARZ, F. 62,316
 SELEGEN', G. 126
 SERGEEV, V.V. 158,258,293
 SETSCHKAREFF [SECKAREV], V. 51
 SEVERJANIN, I. 323
 SHCHUROVSKY, G.R. 278
 SHEIN, L.J. 182
 SIMMONS, C. 344
 SIMMONS, E.J. 71, 71
 ŠIRMAKOV, P.P. 55
 SJUNNERBERG, K.A. 267
 SŁAWIŃSKI, J. 81
 ŚLIWOWSKI, R. 9, 172f., 210,259
 SLONIM, M. 129, 72
 SMAGA, J. 294,309
 SMIRENSKIJ, V. 96

 SMIRNOV, I.P. 230,310,355
 SMIRNOVA, L.A. 234
 SMITH, V. 261,279
 SNOW, V. 4
 SOKOLOV, A.G. 277,299,325
 SOLOGUB, F. (eigentlich TETERNIKOV,
 F.K.) passim, 7,14,44,55,62,
 71,73,99,138,142,154,172,178,
 187,217,259,264f.,296f.,331,
 345f.,349f.,357f.
 ŠOSTAKOVIČ, D.D. 353
 ŠPAK, V.S. 12f.
 SPARKS, M. 101
 SPIRIDONOVA, L.E. (vgl. EVSTIGNE-
 EVA, L.E.)
 SQUIRE, P.S. 91
 STARIKOVA, E. 183
 STELTNER, U. 111
 STENDER-PETERSEN, A. 42
 STEPHAN, V. 295
 STERNE, L. 105
 STRUC, R.S. 159
 STRUVE, G. 10,23,311
 STRUVE, P.B. 312
 SURKOV, A.A. 163

 TAGER, E.B. 160,347
 TE-RNIKOV (eigentlich TETERNIKOV,
 F.K.) 12
 TETERNIKOV, F.K. (Pseud.: MOCHOVI-
 KOV, F.; SOLOGUB, F.; TE-RNIKOV)
 11f.,20
 THIELE, E. 116, 296
 THURSTON, G.J. 232
 TIMENČIK, R.D. 211,253
 TOLSTOJ, L.N. 99, 28,65,249
 TRIFONOV, N.A. 70
 TROFIMOV, I.T. 95
 TRZYNADŁOWSKI, J. 94

 UCHANOV, I.P. 36
 UDONOVA, Z.V. 95,198
 ULANOVSKAJA, B.JU. 139
 USPENSKIJ, G.I. 91

 VAN DIJK, T. 103f.
 VENGEROV, S.A. 11f.,20
 VERESAEV, V. 5
 VIL'ČINSKIJ, V.P. 162
 VILENKIN, N.M. (Pseud.: MINSKIJ,
 N.M.) 24
 VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, PH.A.
 89,94
 VOGEL, L. 326
 VOLKOV, A.A. 22,43,85
 VOLKOV, A.L. 234

VOLKOV, S.	<u>353</u>	ZADRAŽIL, L.	<u>297</u>
VOLOŠIN, M.A.	<u>134, 214</u>	ZALIN, S.L.	<u>163</u>
VOLYNSKIJ, A.L. (eigentlich FLEK- SER, A.L.)	<u>24</u>	ZAMJATIN, E.	<u>32, 35, 111, 143</u>
VOROVSKIJ, V.V.	<u>34</u>	ŽDANOV, A.A.	<u>134, 6</u>
		ZELINSKY, B.	<u>320</u>
WEHRLE, A.J.	<u>313</u>	ŽITOMIRSKAJA, S.V.	<u>216</u>
WELLS, H.G.	<u>94</u>	ŽIVOKINI-MARDŽANIŠVILI, N.	<u>129</u>
WEST, J.	<u>327</u>	ZNOSKO-BOROVSKIJ, E.A.	<u>101, 103</u>
		ZOŠČENKO, M.	<u>134</u>

