

Функциональность «чужого пространства» в поэтике художественного произведения

НОННА КОПЫСТЯНСКАЯ

(Львов)

Слова *своё-чужое пространство* употребляются как в прямом значении собственности, так и в переносном – как пространство переживания, как взаимоотношение внешнего (локального) пространства со внутренним (психологическим). *Своё* означает их соответствие, *чужое* – их несоответствие друг другу, а также чувствам, духовным запросам, мечтам человека.

Поэтому *своё/чужое* рассматривается в двух семантических уровнях, каждый из которых имеет ещё несколько подуровней:

1. Своё – внешнее пространство, принадлежащее персонажу, чужое – не принадлежащее ему

- 1.1. чужое, которое становится своим;
- 1.2. чужое, как предмет мечты;
- 1.3. чужое, которое не может стать своим;
- 1.4. потеря своего ради чужого, которое так и не стало своим;
- 1.5. чужое, которое является враждебным;
- 1.6. своё, которое становится чужим.

2. «Своё/чужое» в психологическом восприятии внешнего пространства и в создании внутреннего пространства

- 2.1. восприятие своего локального пространства как внутренне своего;
- 2.2. восприятие своего локального пространства как внутренне нейтрального;
- 2.3. восприятие чужого локального как внутренне своего;

2.4. восприятие своего локального как внутренне чужого;

2.5. переход чужого пространства в своё/чужое время.

Художественное чужое пространство имеет все функции реального жизненного пространства – быть местом действия с определенной эмоциональной окраской, фоном, фактором, определяющим социальный статус, социальные желания человека, влияющим на сознание, чувства, формирующим характер, „душевный ландшафт” (Бахтин 1996:364), физический и духовный облик человека-персонажа. Однако, в отличие от объективно существующего, художественное пространство и время – это возникающие на основе объективной реальности субъективные категории (то, что воспринято, пережито, воссоздано, наново смоделировано субъектом). Они всегда несут отпечаток творческой личности, а так как личность зависима от исторического развития, то и отпечаток этой зависимости. Поэтому в литературе постоянно происходит обогащение времени и пространства чисто художественными функциями.

Свое и чужое пространство в обоих уровнях играет большую роль в образной системе художественного произведения, в построении сюжета, в создании философского плана, в общей поэтике текста, подтекста и кодов надтекста, призванных вызвать читателя на соавторство, втянуть его в общие с автором размышления о жизненных ценностях и псевдоценностях. Оно является одним из главных способов индивидуализации и деиндивидуализации героя, типизации, характеристики (как топографически конкретной, так и обобщённо символической) страны, эпохи, народа, нации, общечеловеческой культуры и одновременно – раскрытия автором самого себя, своих „я”.

Тут очень много возможностей, начиная с ответа на вопрос, имеет ли человек какое-то локальное пространство, которое может считать и физически, и психически своим. Например, герой романа Г. Гессе *Степной волк* его не имеет и не хочет иметь, а герой романа *Замок* Ф. Кафки его не имел, не имеет, жаждет иметь, но никогда его иметь не будет. В романе А. Платонова *Чевенгур* раскрыто, к чему приводит возведение в идеологический и нравственный принцип отсутствие какой-либо собственности у отдельного человека и даже у больших групп людей (в романе это – „прочие”).

Следующий вопрос: воспринимает ли человек то пространство, в котором живет, как своё. Ярким примером может быть героиня Г.Флобера. Эмма живет в своём пространстве быта и мучается, воспринимая его как чужое.

При создании пространства мечты и при противопоставлении его пространству бытия как чужому Г.Флобер создает свою особую поэтику, используя даже в абстрактных понятиях и обобщениях пространственные детали, вводя суггестивные образы-коды, способные функционально заменить длинные описания бальзаковского типа или внутренние монологи Стендаля. Например, Эмма сравнивает свою жизнь с предполагаемыми светскими развлечениями бывших подруг по монастырскому пансиону:

„От шума городских улиц, от гуденья в зрительных залах, от блеска балов их сердца радуются и чувства расцветают. А её жизнь холодна, как чердак со слуховым окошком на север, и тоска бессловесным пауком оплетала в тени паутиной все уголки её сердца”. Как подметил В.Бахмутский, „в отличие от «душевного пространства» романтиков, просторного и свободного, «душевное пространство» флюберовской героини сплошь заставлено вещами” (Бахмутский 1972:56). В связи с этим „пространство романа однородно, бескачественно, но активно; оно постепенно наступает на героиню, круг всё больше и больше сужается” (Бахмутский 1972:58).

Многое объясняет в характере человека то, какая у него потребность в создании и сохранении своего пространства – личного, семейного, общественного, государственного, естественного (см. схемы Копыстьянска 1997:172-178). Отвечая на этот вопрос при создании образа героя, писатель раскрывает жизненные принципы, шкалу ценностей, вкусы индивидуума и одновременно создает и определенный общий тип человека, часто в противопоставлении с другим или другими. Одним из самых распространенных способов является изображение жилища. Мастерски это делает И.Ольбрахт в романе *Удивительная дружба актера Есениуса* при создании конфигурации (Есениус – Ян Веселы), в терминологии Ф.Вшетички – *konfigurace-figurální dvojice* (Všetička 1997: 43) Уютная квартирка Есениуса – обжитая, светлая и теплая. Каждая вещь, картины, особенно старинные часы, не только отражают вкусы хозяина, милы ему, но и участвуют в его размышлениях, и в зависимости от его душевного состояния даются в том или ином освещении. Для жизни и творчества Есениуса нужна определенность, стабильность. У него всё – „навсегда”: отчизна, Прага, театр, любовь, дружба. Нарушение этой стабильности для Есениуса – трагедия. Жилище Яна, которому нужна постоянная смена – временное убежище „...неуютная комнатенка... с фотографиями незнакомых людей по стенам. Веселы и не пытался придать обстановке хоть малейший отпечаток своей личности” – заключает автор свое описание. У

Ольбрахта Есениус и Веселы – не только два типа людей со своим отношением к жизни и искусству, но и две стороны самой жизни.

Чужое пространство и как локальное и как внутреннее – понятие полисемантическое. Это может быть пространство, которое не принадлежит человеку или перестало ему принадлежать. Много жизненных трагедий передается изображением потери того, что ребёнок, (вспомним Сашу из романа А. Платонова *Чевенгур*), взрослый, старый человек считал своим семейным очагом, защищённым пространством, и в один день или час убеждается в том, что оно как своё утеряно, или, что особенно горько, никогда и не было своим.

В литературе отобразено множество трагедий, вызванных потерей своего пространства: семейного, социального (безработица), государственного, этнического (вынужденная эмиграция, как у Э.М.Ремарка: *Триумфальная арка*, *Возлюби ближнего своего*). Углубленная психологизация достигается тогда, когда утраченное перестав быть своим, не стало полностью чужим, потому что за него не перестает болеть душа. С ним связаны воспоминания о счастье или несчастье, перестав быть своим локально, оно остается в душе как рана, или, наоборот, как утешение. В воспоминаниях всё приобретает большую силу, чем в прямом изображении действия.

Трагедия одиночества – центральная проблема литературы – раскрывается именно на этих понятиях свой/чужой. Причем она обусловлена не только пребыванием в чужом, но и в локально своём пространстве: в своей стране, в своем городе, деревне, семье, – когда человек чувствует себя внутренне отчужденным, отторгнутым и может потерять самого себя.

Автор характеризует своего героя (а заодно и самого себя) через пространство, которое его удовлетворяет, материально, духовно, а также и отношением к тому пространству, в котором он добровольно или вынужденно находится. Для Г.Гауптмана и других немецких писателей, которые пребывали на родине, не одобряя фашистского режима, Германия оставалась внешне своим пространством, но внутренне – чужим, отсюда и понятие – „внутренняя эмиграция”.

Изображаемая в произведениях среда является общей для всех действующих лиц, которые, однако, воспринимают её по-разному, иногда даже диаметрально противоположно, чем создается многоплановость их изображения. При всей конкретности пространственных описаний, они получают добавочную функцию метафорического и даже символического

выражения интеллектуального, духовного, морального уровня каждого лица и общества в целом.

Бальзак считал, что прежде чем вводить в действие персонажей, надо, чтобы вещи рассказали их историю. Поэтому он и начинает роман *Отец Горю* с детального изображения улицы, дома, столовой в пансионе мадам Воке, мебели, грязной клеёнки на обеденном столе, раскладывает на составные духоту и смрад в помещении, и только тогда знакомит с хозяйкой, подытоживая, что её особа определяет пространство пансиона, а пансион – её особу. Для Воке – это своё пространство, для Растиньяка – чужое.

Можно рискнуть провести определённую параллель между указанным изображением Бальзака и изображением Кафки в романе *Процесс*: невыносимы для Иосифа К. духота и смрад в комнате художника Титорелли – привычны и приятны для хозяина, такое же самое противопоставление имеет место и в описании чердачных канцелярий. Однако имеется тут не только сходство, но и разница образных систем. Бальзак выстраивал стройную систему закономерностей: экономических, исторических, психологических – и у него всё служит изображению единства человека и среды, социальной типизации и индивидуализации персонажа. У Кафки – не менее стройная система деиндивидуализации, обобщения большого, абсурдного, чужого мира с его закономерностями безумия, бесцельности, безрезультативности всех действий. В таком мире у человека не может быть своего пространства, и такой мир не ограниченный конкретными историческими координатами.

У реалистов всегда наличествует своё и чужое пространство, с определенными задачами и функцией противопоставления, отличающееся друг от друга и в поэтике, и в стиле изображения. Персонажи пребывают и передвигаются в разных личных, социальных, общественных и естественных пространствах, и в зависимости от них создают себе также разные и изменчивые внутренние пространства. У Кафки всё поглощает однообразно и одноцветно изображённое чужое пространство. Протагонисты в романах *Процесс*, *Замок* Ф.Кафки – Иосиф К. и К. обречены пребывать лишь в одном чужом, враждебном им внешнем пространстве, они не могут из него выйти, так как они признали это навязанное им извне пространство своим внутренним, смирились с ним, подчинились ему. Именно в этом, а не только в самом существовании общего зла, Кафка видит трагедию личности и воссоздает её (Kopystianska 1996).

В литературном процессе происходит увеличение функций пространственной детали. За ней остается не только адекватная той, которая ей свойственна в реальности (например, за дверью – функция закрывать, ограничивать или расширять пространство, или создавать препятствие в передвижении. За столом люди работают, едят; стол может объединять, но и мешать объединению). Благодаря субъективному подбору, соответствующему подчинению детали целости, прежде всего в пересечении координат материального бытия и духовного, пространственная деталь приобретает новые дополнительные функции, или же лишается своих основных (примером могут снова служить произведения Кафки). Имеется в частности много способов изобразить пространство угрозы, опасности, страха, которое всегда чужое.

Большую роль играет хронотоп порога (термин М.М.Бахтина). При переходе с одного пространства в другое или когда открывается возможность такого перехода (как в драме Ж. Ануя *Дикарка*) создается ситуация испытания, чаще всего морального, проверка шкалы ценностей у персонажей, а также и истинных отношений между ними (примером может служить в *траченных иллюзиях* Бальзака изменение отношений между мадам Баржетон и Люсьеном Шардоном сразу же после их приезда в Париж – сцена в театре).

Обретение нового локального пространства как своего часто сопряжено с морально-этичными жертвами (Растиньяк, Шардон у Бальзака, Жюльен Сорель у Стендаля), нередко сопровождается психическими травмами, переживаниями. В том, как подана их обусловленность и протекание, раскрывается сущность персонажа и авторское видение мира.

Характер человека раскрывается в том, как он ведет себя, попадая в чужое социальное пространство, имеется ли у него потребность или необходимость (как в случае эмиграции) превратить чужое пространство в своё; трагическое или нетрагическое восприятие ним чужого пространства, готовность или отсутствие её подчинить своё внутреннее пространство локальному, в частности, своему пространству желаний, мечты.

Пространство желания и пространство мечты одинаково строятся на сочетании понятий свой/чужой, но несколько отличаются друг от друга. В пространстве желания присутствует активное начало, стремление к его реализации, тогда как в пространстве мечты оно приглушено. У героев Бальзака преобладает переход пространства мечты в пространство желания. Когда они впервые попадают в пространство своей мечты –

аристократический салон, долго недоступный для дворянина Ежена де Растиньяка из-за его бедности, а для Люсьена Шардона – ещё и из-за его плебейского происхождения, мечта переходит в желание во что бы то ни стало занять в нём место.

Весомым является то, как складываются отношения человек-пространство, как воспринимают человека в чужом пространстве, не замечают или делают вид, что не замечают того, что он чужой, или, наоборот, на каждом шагу ему указывают, что это пространство его никогда не примет (как в романе *Прокаженная* Г.Мнишек). В романах Ремарка человек в чужом государственном пространстве – совершенно бесправный, беззащитный, „лишний”, но трагедия в том, что он таковым является везде, в целом огромном мире, и нигде у него нет пристанища.

Отражена в литературе и другого рода трагедия, когда человек сознательно, а чаще несознательно, содействует превращению своего пространства в чужое, страдает от этого сам и заставляет страдать других (герой романа Ф.Мориака *Клубок змей*, повести Ф. Достоевского *Кроткая*).

Чаще всего ситуация испытания создается изображением экстремального хронотопа. Однако в реалистической литературе, начиная от Г.Флобера, А.Чехова, М.Коцюбинского, ситуация испытания создается и будничным хронотопом, невозможностью вырваться из однообразного, серого пространства, которое в связи со своей бессобытийностью становится всё более чужим.

Формирование внутреннего пространства персонажей писатели изображают по-разному, и как желание сохранить своё «я», и как капитуляцию, деградацию личности, подъём по общественной вертикали, паденье по моральной, бунт, гордое одиночество и т. д. Степень зависимости внутреннего пространства от внешнего – разная, и это также характеризует персонажа и его автора. Я.Гашек сумел наделить своего Швейка полной независимостью его внутреннего пространства от внешнего, но для этого автору пришлось сделать его «дурачком».

Человек в своём единстве физического и духовного всегда, во всех философских, религиозных системах и в искусстве рассматривался как бинарное существо. В процессе развития литературы открывается внутренняя диалогичность, множественность осознанных и неосознанных «я» в одном «Я» человека. Величайшие открытия принадлежат здесь Ф.Достоевскому и М.Бахтину как тонкому исследователю творчества русского писателя. Среди других писателей выдающимся новатором

является Карел Чапек. Герой его романа *Обыкновенная жизнь*, когда углубился в самоанализ обнаружил восемь противоречивых, спорящих между собой „я”, у каждого из которых имеется при общем локальном своё и чужое внутреннее пространство.

То, что в данную эпоху, в определенной этнической и социальной среде общепринято считать своим, бесспорно влияет на создание или ощущение пространства как своего и отдельной личностью, однако влияет по-разному, и в разной мере. Редко общее принимается целиком, чаще – с желанием внести коррективы, изменения, иногда и с отрицанием, с болью.

Как правило, внутренний мир яркой индивидуальности формируется как в гармонии, так и в противопоставлении себя общему. И ещё одно: когда писатель создает образ сильного в моральном отношении человека, он наделяет его способностью оставаться самим собой, сохранять свое достоинство (как Вокульский в *Кукле* Б.Пруса), собственное пространство переживания, оценочные категории не только в чужой, но даже в явно враждебной среде.

В литературе раскрывается также, как по-разному, и в разной степени открыта душа человека для вхождения в неё чужого. Необыкновенно интересным является подмеченное Райнером Грюбелём в произведении К.Брандыса *Рондо* метафорическое использование пространственного определения в создании конфигурации из противоположных особей. О нарраторе говорится как о „человеке с цельным замкнутым кругом обвода” и подразумевается при этом отличающая его согласованность поведения с собственными принципами, независимость и чистая совесть. Бывший товарищ нарратора – Шней способен на неблагоприятные поступки, метаморфозы. Поэтому он определяется как лишенный круговой концентрированности, как человек с разомкнутым кругом-обводом, в котором не хватает затычки. „Вследствие этой отрицательной непоследовательности будущее становится для Шнея постоянной угрозой для правды”, а историю он считает „ложью о лжи” (Grübel 1999: 182).

Отражение того, что в данную эпоху считается своим или чужим и отношение к тому, что воспринимается как чужое, содействует не только индивидуализации, но и типизации, воссозданию для данного времени социально, национально, нравственно типичных персонажей, ситуаций.

И.Ольбрахт, создавая в романе *Никола Шугай разбойник* собирательный образ закарпатской деревни Колочавы, строит его на сопоставлении трёх разных по социальному положению, традициям, жизненным интересам,

национальности групп: крестьян, торговцев, жандармов и чиновников. И разницу в складе мыслей и чувств писатель раскрывает прежде всего на восприятии *свое/чужое*.

Верховинцы ощущают органическую связь с родной природой на каждом шагу в своих верованиях, в быту, труде. Чешские жандармы и чиновники недовольны вынужденным пребыванием в Закарпатье. Всё им тут чужое, и в природе они не видят ничего привлекательного. С утилитарной точки зрения, – по словам врача, – это просто каменистые неурожайные земли. Природа не входит в понимание красоты и жизненных благ торговцев-евреев. Среду обитания они воспринимают как чисто локальное пространство, нейтральное для своего строго замкнутого общинного внутреннего мира.

В каждую эпоху и в каждом литературном направлении что-то меняется в понимании и в образе своего и чужого пространства, и это достойно стать предметом изучения исторической поэтики.

Когда внешнее пространство приобретает функцию формирования внутреннего, отображения характеров, вкусов, интересов, тех или иных состояний души персонажа, то одновременно создается характеристика общества в целом не только в материальном плане, но и в культурном. Особенно важные функции сопряжены с отражением мировосприятия в данную эпоху, философии и эстетики литературных направлений, с созданием авторского и социально-исторического хронотопа. Например, в эпоху классицизма представление о красоте как о необходимости симметрии и гармонии было главным в художественном мышлении и отразилось в разных видах искусства. Разрушение гармонии, начало которому положило барокко и позже романтики, было следствием невозможности принять внешний мир как внутренне свой. У романтиков концепция отношений человека и общества нашла отражение в художественном воплощении трагедии творческой личности в чуждом ей бытовом времени и пространстве. Спустя столетие экзистенциалисты сделали мысль о «заброшенности» человека в мир невозместимого износа духовных ценностей, потери смысла бытия, о его отчуждении от „другого” – одной из главных в своей философии и творчестве.

Характеризует культурную эпоху и само отношение к чужому, инородному, то, как к чему-то хуже и ниже чем своё, то, наоборот, как лучше, интереснее, более достойного внимания. Повышенный интерес к этнически инородному, экзотическому в эпоху романтизма привел к резкому

изменению взглядов на чужое (Косиков 1987) разрешил романтикам значительно расширить пространство и время словесного искусства и искусствоведения. (Копыстьянская 1998).

Одной из функций пространства является отображение общественных изменений, определение времени через отчуждение и „очуждение” (термин Б.Брехта) жизненного пространства, его историзация, одновременно психологизация и лиризация. В этом плане показательным является изображение большого города, столицы, а также захолустного местечка с его застойным бытом (характерное произведение – *Сон* М.Коцюбинского с пространственным лейтмотивом лужи в центре городка) Пространственные определения разрешают также стянуть в один узел разные времена личной и общественной жизни, наложить на прошлое – современное и прогноз будущего.

Литература XX века все далее отходит от прямого мимезиса, поэтому в ней нередко внешнее пространство подчиняется внутреннему, познается через материализацию мысли, чувств, философских взглядов, жизненных позиций автора. Абстрактные понятия, обобщенные характеристики передаются пространственной деталью, вызывающей у читателя ряд ассоциаций. При этом деталь может не терять свои непосредственные функции и лишь восполнятся новыми, но может и терять, став метафорой, аллегорией, символом, эмблемой. Иногда эти новые функции могут быть противоположные реальным функциям.

Пространственные элементы, детали весьма оригинально используются не только для отображения душевных состояний, переживаний, но и для психологических, философских культурологических обобщений.

В литературе отражено происходящее в наше время катастрофическое уменьшение во внутреннем пространстве исконно своего, генетически естественного и разрастание внутренне чужого, которое принимается как своё. Начало этому положил Кафка в романе *Замок*. К., слушая рассказ Ольги о поведении чиновника с её сестрой Амалией, сначала возмущенно осуждает чиновника с нравственно-этичной точки зрения нормального человека, но очень скоро принимает противоположную, противоестественную мораль среды, в которой он очутился.

Интересно исследовать различие в поэтических, стилистических средствах изображения чужого пространства в тексте, подтексте и восприятие его в надтексте. У романтиков огромную роль играет настрой читателя на определённое эмоциональное восприятие изображаемого. У

реалистов первичным является само изображение максимально приближенное к реальности, и вторичным – вызываемое им эмоциональное и ассоциативное прочувствование. Для Ф. Кафки главное с первых строк вызвать общее ощущение чуждости всего. Чужое, лишенное социально-исторической конкретности и бинарности *свое/чужое*, теряет обычную содержательность, становится эмблематичным, схемой кодов, на основании которых (плюс собственный индивидуальный и общий для страны, эпохи опыт: житейский, психический, интеллектуальный) каждый читатель создает свой конкретный исторический надтекст.

Особенно интересно, как изображением чужого пространства, его воздействия на человека создается „волна рецепции”, рецептивное развитие. Изложенное только пунктиром обозначило заявленную в теме проблему, она заслуживает дальнейших исследований. В историческом процессе развития литературы функциональность чужого пространства в художественном тексте и в его восприятии не только расширяется, обогащается, разнообразится, но и в чем-то суживается, упрощается, нередко получает однотонность, однонаправленность.

Литература

- Бахмутский В., 1972, *О пространстве и времени во французском реалистическом романе XIX века (Бальзак и Флобер)*. – Проблемы времени в искусстве и кинематографии. Труды ВГИК, Вып.4: Москва, 1972, 43-55.
- Бахтин М., 1996, *Достоевский*, Москва: „Русские словари”.
- Копыстянська Н., 1997, *Аспекти функціонування простору, просторової деталі в художньому творі*, „Молода нація”, № 5, 172-178.
- Копыстянська Н., 1998, *Хронотоп як аспект вивчення слов'янського романтизму (на матеріалі західнослов'янських літератур у європейському контексті)*. – *Слов'янські літератури. Доповіді. XII Міжнародний з'їзд славістів*, Київ, 57-74.
- Косиков Г., 1987, *Зарубежное литературоведение и теоретические проблемы науки о литературе*. – *Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. Трактаты, статьи, эссе*, под ред. Г. Косикова, Москва, 1987, 5-38.
- Grübel R., 1990, *Aksjologia przestrzeni w powieści K. Brandysa „Rondo”*. – *Czas i przestrzeń w prozie polskiej XIX i XX wieku*, pod red. Cz. Niedzielskiego i J. Speiny, Toruń, 1990, s. 173-198.
- Копыстянська Н., 1996, *Особливості функції просторової деталі у Франца Кафки*. – *Mimesis w dyskursie literackim*, Toruń 1996, 135-148.

Všetička F., 1997, *Co je kompoziční výstavba. – Podoby prózy. O kompoziční výstavbě české prózy dvacátých let 20.století*, Olomouc, 9-97.

Funktionierung des „Fremden Raumes“ in der Poetik eines Literarischen Werkes

Der konstruierte in der Kunst fremde Raum hat alle Funktionen des realen Lebensraumes. Er dient als Handlungsort mit bestimmten emotionalen Nuancen, als Hintergrund, als Faktor, der den sozialen Status sowie soziale Wünsche der Menschen bestimmt und auf das Bewusstsein, auf die Gefühle und die Charakterbildung Einfluss hat.

Zeit und Raum in der Kunst sind aber auf der Grundlage der objektiven Realität gebildete subjektive Kategorien. Sie tragen das Abbild der schöpferischen Persönlichkeit. Deswegen geschieht in der Literatur die Bereicherung der Zeit und des Raumes durch rein künstlerische Funktionen.

Der eigene und der fremde Raum spielen eine grosse Rolle im Gestaltensystem des Werkes, in der Sujetskomposition, in der Bildung der philosophischen Ebene, in der gemeinsamen Poetik des Textes, des Untertextes und der Kodex des Übertextes, die die Aufgabe haben, den Leser zum Mitautor zu machen, ihn zu Überlegungen über die Lebenswerte und Pseudowerte anzuregen.

Der fremde Raum ist eine der wichtigsten Arsten der Psychologisierung, Individualisierung, Deindividualisierung des Helden, der Typisierung, der Charakteristik (konkreten und symbolischen) eines Landes, einer Epoche, eines Volkes, einer Nation, der allgemeinen Kultur und gleichzeitig der Entfaltung von einem Autor selbst, seiner eigenen Ich-Zersplitterung. Die theoretischen Thesen werden durch Beispiele aus der Weltliteratur des XIX. und XX. Jh. versehen.