Фокин Данил Александрович

Петрозаводский государственный университет

Факультет иностранных языков

[zahgurim1938@gmail.com](mailto:zahgurim1938@gmail.com)

Fokin Danil Alexandrovich

Petrozavodsk State University

Faculty of Foreign Languages

[zahgurim1938@gmail.com](mailto:zahgurim1938@gmail.com)

**Символика цвета в лирике Георга Гейма**

**Аннотация:** Георг Гейм – поэт, стоявший у истоков экспрессионистской лирики и заложивший основы поэтики этого направления. Его творчество, однако, является малоисследованным в российском научном пространстве. Одной из основных особенностей поэзии экспрессионизма было обширное использование цвета и цветовых метафор. Они были главным инструментом передачи смысла, настроения, тона стихотворения. В нашем исследовании мы осуществили попытку сопоставительного анализа раннего и позднего творчества Г. Гейма на предмет использования цветовых метафор с целью проследить эволюцию приема и динамику его развития. Также в задачи работы входило установление изменений в цветовых предпочтениях. Анализ проводился на примере 294 стихотворений раннего и позднего периодов творчества.

**Ключевые слова:** Георг Гейм, экспрессионизм, цветовая метафора, XX в.,символика цвета

**Symbolic of color in the lyric of Georg Heym**

**Annotation:** Georg Heym is the poet, who stood at the origins of expressionist lyric and laid the foundations of its poetic. His works, however, are not widely studied in the scientific space. One of the fundamental concepts of the expressionism poetry was the extensive use of colors and color metaphors. They were the main tool of conveying the meaning and tone of the poem. research we tried to compare early and late works of Heym for the use of color metaphors in order to trace the evolution of reception. Besides, the aim of the work was to establish changes in color preferences. 294 poems of the early and late periods of creation were analyzed. .

**Key words:** Georg Heym, expressionism, the color metaphor, XX cent., symbolic of color

ХХ век, ставший революционным в научно-техническом плане, ознаменовавшийся установлением новых социальных отношений и ко всему прочему беспрецедентный по своей жестокости и кровопролитию, является одним из малоизученных периодов развития литературы. Именно в этот временной промежуток происходила наиболее радикальная смена эстетических канонов, звучали призывы разрушить старое в искусстве, чтобы на его руинах возвести нечто новое. В Европе того времени появляется множество художественных течений, выдвигающих иные требования к творящей личности, утверждающих отказ от прежнего, искоренение пережитков. Наименее радикальным и наиболее ярким среди них был экспрессионизм – одно из самых «серьезных и трагичных художественных направлений всей истории искусства. В котором все доведено до абсолютного предела» [Пестова 2004, 5], история которого занимает всего лишь одно десятилетие (1910 – 20). Он характеризуется глубинной рефлексией социальных и общественных процессов. Процессов, которые меняли каждого, а, вместе с тем, все вокруг.

Для освещения основных принципов этого направления мы решили обратиться к небольшому эссе «Экспрессионизм в поэзии» (1917) К. Эдшмида, написанному уже после гибели всех основных его представителей. В нем он озвучивает два существенных положения, необходимых для понимания экспрессионистского мировосприятия и экспрессионизма как литературного феномена. Во-первых, «у экспрессионизма было много предшественников во всем мире и во все времена» [Эдшмид 1986, 302]. Это соответствует весьма распространенному мнению о неясных корнях этого направления. Мнению немецкого писателя вторит М. Топоров: «суть термина «экспрессионизм» раскрывается через сопоставление и (чаще) противопоставление его реализму, импрессионизму, символизму, школе психологического письма» [Топоров 1990, 10]. Теоретически, началом этого литературного направления принято считать 1910 год в который появились сборники М. Брода и Р. Шекеле [Пестова 2004, 17]. Однако каждый значительный представитель, по крайней мере, раннего экспрессионизма (Г. Гейм, Г. Тракль, А. Лихтенштейн, Э. Штадлер) пришел к нему своим собственным путем.

Во-вторых, К. Эдшмид определяет главный эмпирический принцип экспрессионизма: «Вместо вспышки они создали продолжительное волнение. Вместо момента — действие во времени. Они не показывали блестящего циркового представления. Они хотели длящегося события» [Эдшмид 1986, 305]. Как следствие, целью экспрессионистов было создание чего-то не проходящего. Они ставили знак равенства между «Я» и «МИР».

Для них в фокусе внимания находилась «Реальность» меняющейся действительности. Ключевое понятие для теоретиков практически всех художественных течений того времени. И именно Реальность, как манифестировал К. Эдшмид, «должна быть создана нами». Некоторые поэты смогли в ней уловить движение будущего. Предсказать войну до ее начала. Георг Гейм был одним из них, он же является одной из ключевых фигур всего экспрессионизма и оказал влияние на все его дальнейшее развитие.

Долгое время творчество этого поэта находилось на периферии исследовательского интереса, и было открыто вновь лишь недавно, во многом благодаря работам Н. В. Пестовой и переводам А. Чёрного и М. Гаспарова. Поздней лирике Г. Гейма свойственны темы и мотивы, которые впоследствии станут превалирующими среди представителей экспрессионизма, но ранние стихотворения и дневниковые записи демонстрируют его извилистый интеллектуальный и духовный путь.

В 1905 году 18-летний поэт пишет: «То, в чем я нуждаюсь это человечность (Menschentum) и духовная исповедь (Seelenbekenntnis). Поэтому следующими (для прочтения) стоит для меня Гельдерлин, а из современников Рихард Демель. Также я люблю Гете и Шиллера» [Heym 1960, 8]. Благодаря опыту классиков поэт желает обрести человечность, познать душу, стать естественным и честным перед собой. На отсутствие этих качеств он указывает в более ранних записях. Его дневники представляют нам тонко чувствующую и одновременно неуверенную, в каком-то смысле болезненную, личность. Однако, в то же время, она обладает жгучей жаждой свершения, славы. «Падают страдающие выброшенные люди, словно вода меж утесами» [Heym 1960, 6], «Гений должен учиться страдать» [там же, 55] и «знал бы я, что через свою раннюю смерть я обрету славу» [там же, 63]. Именно мысли о "незабвенности" двигают молодого Гейма в его творческом порыве, вне которого он обуреваем частыми мыслями о смерти и суициде. «Я хотел бы умереть рано, но прежде я хочу опустошить бокал счастья (Glücksbecher leeren)» [там же, 70]. Это отчасти напоминает тоску романтиков по утраченной Гармонии и идиллии. Подобные размышления вполне могли быть вызваны чтением Гельдерлина и Новалиса – его любимых поэтов. Позже к ним добавится живопись ван Гога и творчество А. Рембо, в не меньшей степени оказавших влияние на установление стилистических приемов поэта.

У первого он заимствует цветовые решения, указывая в одном из писем, что живопись французского мастера является поэзией. Он стремится вербализировать полотна художника, даже пишет лирическое переложение одной из его картин (*см.* картину *„прогулка заключенных“*(1890) и стих *„Die Gefangenen I“* (1910)). А. Рембо - является для него воплощением гения, достигшего высшего мастерства выражения. Работы с цветообозначениями французского поэта также играют роль в использовании Геймом палитры. Немецкий поэт создает также несколько вариаций на стихотворения французского символиста (*см. напр*. *„Der Schläfer im Walde“* и текст А. Рембо *„спящий в лесу“* („*le dormeur du val“*)).

Таким образом, творческий метод «предэкспрессионистского» периода формировался у Гейма под влиянием романтической и символистской лирики, а также живописи. И в то же время предпосылки к воплощению основных тем позднего творчества появляются уже в юности. Начиная с 1905 года, в его записях бросается в глаза повсеместное повторение в различных вариациях слов «смерть», «мука», «страдание», «ярость - злоба». Они станут раз за разом возникать и в его творчестве, а впоследствии, станут характерными для представителей всего течения. Возможно духовная неустроенность и мрачный, экзистенциальный взгляд на вещи и положение индивида, непостоянство в любовных отношениях, выразились в итоге в форму противопоставления личности внешним процессам.

В раннем творчестве нет столь безнадёжной скорби и покинутости, внутренней и духовной, которая свойственна позднему. Начиная с 1910-го года, поэзия Гейма приобрела столь удушающий, беспросветный характер, в котором не место человеку и богу, поэтому его занимает Город, болезнь, смерть. Этот огромный семантический концепт настолько монументален, его догматы столь непреложны, что их разрушение уже не представляется возможным. Естественно, с нашей стороны было бы неверно утверждать, что Гейм полностью исключает из своего творчества возможность преодоления и спасения (позитивные аспекты). Они проявляются в его лирике, проступают среди разрушения, могил, запаха газовых фонарей, в моргах и на кораблях мертвецов. Можно предположить, что в какой-то момент Гейм просто нашёл способ, в котором он способен выражать в концентрированной форме то, что его тяготит и терзает изнутри. Страданию нужно было придать обличие и раз за разом поэт находит разнообразные возможности на лингвистическом и семантическом уровнях.

Архитектоника текстов Гейма чрезвычайно сложна. Рассмотрение его лирики стоит начать со свойственных ей языковых особенностей. Дж. Роллстон пишет: «они (эти стихотворения) говорят мифологическим языком деструктивности, взывая к чудовищности войны так, как это позже не удавалось большинству ее участников» [Rollestone 2005, 164]. Гейм пытается создать «некое чувство войны, связанное с наследственной традицией» [там же]. И, в то же время, сам наблюдатель безучастен. Перспектива его видения вскрывается посредством хронологической, последовательной фиксации происходящего, от которого он, зачастую, отделен. В этом и выражается предельная степень обезличенности нарратора по отношению реальности действия. Дж. Роллстон определяет двойственность языковых регистров Гейма следующими оппозициями [там же, 165]:

* 1. террор и скука/утомленность
  2. индивидуальность и ее отрицание
  3. миф и демистификация банальности

Эти особенности создают многослойность и противоречивость поэзии Гейма на лингвистическом и семантическом уровнях. Он предстает в роли «всевидящего и всезнающего» творца, сталкивающего противоположности. Можно предположить, что такая перспектива и подобные повествовательные фигуры были заимствованы у Гельдерлина, который, в свою очередь, наследовал их у Пиндара, переводами которого немецкий поэт занимался в конце XVIII века. Гейм не позволяет читателю внести нечто свое. Представленное – непреложно, определенный свершившийся факт. Это весьма значимый принцип для понимания лирики поэта. О «смерти автора», уничтожении его «Я» высказывались и футуристы, и дадаисты, так что эта тенденция, определенно, была не нова. Нова была форма, в которую Гейм обличал его отсутствие.

В нашей работе мы обратились к рассмотрению одного из доминирующих стилистических приемов в поэзии Гейма – цветовым метафорам. Главная цель, стоявшая перед нами – проследить семантическое наполнение цветообозначений, а также провести сравнительный анализ их изменений в разные периоды творчества. Ранее существовали единичные попытки такого подробного сопоставления.

Исследование проводилось в трех направлениях:

– раннее творчество (1899 – 1909) (213 текстов, 144 из которых содержат цвет)

– позднее творчество (1910 – 1912) (81 текст, в 72х из них присутствует цвет)\*

– сопоставление результатов.

Для более ясного понимания предмета исследования стоит уточнить, что принимается за цветовую метафору. Под ней мы понимаем осознанное нарушение в таксономии объектов, их уподобление и присвоение им свойств или признаков другого класса предметов посредством использования цветовых лексем, а также выделение последних в отдельные единицы смысла и «отделение их от чувственно воспринимаемого» [Mautz 1957, 207].

Параметры для анализа были заимствованы из работ К. Ванцек [Wanzeck 2003, 25 - 26] и Н. В. Пестовой [Пестова 2003, 99]. К ним относились дифференциация на преимущественное и абстрактное значения, сильные и слабые культурные символы, а также на уровни качественных и количественных характеристик: поли-, моно-, амбивалентность, активность/пассивность, позитивность/негативность. С помощью этих категорий проводилась семантическая дешифровка цветовых метафор.

В ходе исследования были установлены следующие цветовые доминанты:

– для раннего творчества: красный (63), золотой (54), черный (53),

– для позднего: черный (92), белый (84), красный (82).

**Красная тревога.**

Этимологически красный достаточно рано выделился в самостоятельное понятие. Согласно писанию, Адам был создан из красной глины. Красный также обозначает цвет греха, что отмечает К. Ванцек, приводя следующую цитату из Апокалипсиса: «Поскольку цвет плоти (красный) указывает на похоть плоти»  [Wanzeck 2003, 51]. По этой причине в средние века проститутки должны были носить красную вуаль, чтобы все знали их род занятий [там же]. В словаре братьев Гримм встречаются десятки значений этой лексемы. К основным можно отнести «цвет крови, мяса, цветов, огня, болезней, вызванных заражением крови» [Grimm 1893]. В. Гёте называет красный «самым сильным чувственно-воспринимаемым цветом». [Goethe 1810, 150] Согласно «учению о цвете» он также дает ощущение «серьезности и достоинства, благосклонности и грации» [там же, 132].

Красный самый распространенный цвет в раннем и третий по употреблению в позднем творчестве Гейма. В своем исследовании экспрессионистской цветовой метафоры К. Маутц выделяет следующее: «Красный у Г. Гейма обладает характером опасности, катастрофичности. Как цвет крови и огня, он представляет насильственную гибель и закат» [Mautz 1957, 214]. При общем негативном фоне этого цвета, в раннем творчестве он обладает, в том числе, положительными значениями. Хотя они служат скорее исключением, но по этой причине красный можно назвать амбивалентным и неоднозначным.

С одной стороны он вмещает значения:

1. **Опасность, закат, гибельность, катастрофичность, увядание.**

–  *Und* ***roter*** *tauchte  
In Abendglut die enge Gasse,  
Wie Höllenfeuer anzuschaun.* *(„Die Sünde wider den Geist“ (1904) 14 – 17)\**

– *Tief in den düstren Augenhöhlen lohten*

*Augenäpfel zwei, von Steinen,* ***blutigroten****./*

*Und gräßlich, wie zum Schrei, die fahle Lippe*

*Sich krampft, so war des Toten beinern* („*Das Gerippe“ (1906)* 3 – 6; I – II)

Распространение красного в произведениях находится в предметном поле таких существительных как «смерть/мертвый» (*Tod/Toten*), огонь (*Flammen/Feuer*), вечер/сумерки (*Abend/Dämmerung*), закат (*Abendrot*) и осень (*Herbst*). Области действия выражаются грядущим насилием как процессом огнем как средством и вечером как временем свершения действия. Состояние тревожности и опасности усиливается акустическими лексическими единицами, такими как *Schrei* (Крик) или *donnern* (греметь), *stöhnen* (стонать), *klingeln* (звонить). Так, красный реализуется в качестве раздражителя или «ретранслятора» тревоги. Цвет, зачастую фокусируя внимание на предельно негативных событиях, перенимает также роль метонимического средства, косвенно указывая на них или предвосхищая их (*Und* ***roter*** *tauchte / Wie* ***Höllenfeuer***).

1. **Второе значение «красного»** – **недостижимость, святость, цвет осени, благородство**.

Крайне редко, но красный также выражает спасение «из мутного лабиринта серых будней» как в тексте *„Der Alte vom Berge”* (1904) или от одиночества в *„Das tote Haus”* (1904).

– *Noch hie und da auf goldne Wiesen streuend  
Der* ***roten*** *Blumen Fülle.*

*In der Ferne…(„Der schöne Herbst naht wieder...“(1907 ) 7, 9-10; II*)

– *Auf seinem Haare glühte noch*

*Der Tag nach  
In* ***rötlichem*** *Gefunkel  
Ein Heiligenschein.* („*An einem Abend“ (1904) 5 – 7; I*)

– *Siehst du die* ***dunkelrote*** *Scheibe, dort,  
Die auf dem schwarzen Grunde schwimmt,  
Das ist der Mars! /*

*durch das Glas, die ferne,* ***rote*** *Scheibe glänzen,* („*Der Alte vom Berge“ 1-3, 10*)

Красный в этих примерах имеет широкий спектр оттенков – от красноватого до насыщенного темно-красного и яркого красно-золотого. Гейм наделяет его значениями далекого и возвышенного – *„****Der roten Blumen*** *Fülle. / In der* ***Ferne“***; „*In* ***rötlichem*** *Gefunkel /Ein* ***Heiligenschein*“**. В стихотворении *„Der Alte vom Berge“* для этого, например, используется прием замедления, ретардации: *die* ***ferne****,* ***rote*** *Scheibe.* Двойная акцентуация позволяет считывать красный сначала по отношению к «далекому» (*ferne*), а уже после к диску (*Scheibe*).

В позднем творчестве «красный» практически лишен своих позитивных значений. Этот цвет непостоянен, ситуативен, исчезает быстро и появляется неожиданно. «Красный редко встречается в пейзаже. Его сила – в его отсутствии. Лишь мгновение в экстатическом закате <…> Помните, что великие закаты – это последствия катастроф и катаклизмов» [Джармен 2017, 44] – пишет Д. Джармен и это прекрасно характеризует использование подобных цветообозначений в творчестве Гейма. В поздний период основное негативное значение красного сохраняется, но теперь он будто более «рассеян» по текстам, создает впечатление большей целенаправленности его употребления.

– *Den* ***blutrot*** *dort der Horizont gebiert,  
Der aus der Hölle großen Schlünden steigt,* („*Luna I“ (1911) 1 – 2; I)*

– *Der Abend tritt herein mit* ***roten*** *Sohlen,  
Zwei Lichtern gleich entbrennt sein goldner Bart.*

– *Des fernen Abend****rotes******rote*** *Flammen  
Verglühen sanft auf ihrer Schläfen Pein.* („*Die Irren“ (1911) 9 – 10, 19 – 20; V*)– *"Trinket mein Blut." Er trinkt den Becher leer,  
Der in sein Herz wie* ***rote*** *Lava quillt.  
Sein Gaumen leuchtet wie ein* ***rotes*** *Meer,* („*Das infernalische Abendmahl“ (1911) 25 – 27; VII*)

– *Vom Abend glänzt der* ***rote*** *Bauch dem Baal,  
Die großen Städte knien um ihn her.* („*Der Gott der Stadt“ (1910) 5 – 6; II*)

Красный в поздних текстах Гейма выступает в постоянном взаимодействии с понятиями *«Feuer/Flammen», «Blut» и «Abendrot»* и разнообразными глаголами, обозначающими процесс горения *(«brennen», «quellen», «glühen»*). Гейм провоцирует на когнитивном уровне сильную тревогу, повсеместное чувство опасности. Только в приведенных выше примерах 4 раза встречается закат (сумерки), а также огонь, лава, ад, выраженные различными лексическими единицами. Все это рисует один из главных мотивов раннего экспрессионизма – «закат человечества».

Красный принимает на себя функцию репрезентанта внутреннего переживания, тотальной тревожности и предчувствия «черного». Значение этого цвета в поздних текстах Гейма выглядит однозначно. Использование смежных понятий и символов, косвенно указывающих на него, общее поле, в котором реализуются эти цветовые метафоры и даже названия текстов – все это составные части данного смыслового концепта. Красный предвосхищает «событие». Эти цветовые лексемы выступают в виде репрезентанта гибельных нематериальных явлений. В частности, для огня, «естественным проявлением которого он является» [Grimm 1893] или заката. В завершении можно сказать, что красный также является частью еще большего концепта – Смерти.

**Золотое торжество.**

Наиболее интересным нам кажется наличие золотого цвета в ранней лирике и минимальное его использование в поздней. Мы установили, что он практически лишен негативных коннотаций. «Золотой свет символизирует божественное откровение, божественная аура, она же святой свет, золотая. Он несет также значения великолепия и торжественности» [Immos 2009, 109]. В ранней лирике он противопоставлен ахроматическим оттенкам и вбирает значения духовного и материального богатства.

*–* *Dort fand es Liebe. Und der Buchenwald,*

*der herbstlich* ***goldne****, war der Liebe Haus*

*für schöne Tage. ( „Auf einer Insel landete ich an…“(1907) 6 – 8; II)*

*– Doch tauscht er sich den Glanz des Auges ein,  
Des* ***goldnen*** *Haares zarten Seidenschein, /  
Die ewige Schönheit. Ihm erglänzt der Tag* *(„Das Geschenk des Dichters“**(1906) 4 – 7; I)*

В значении золотого сохраняется восхищенность Гейма поэзией романтиков, Гёльдерлином и живописью ван Гога. Часто его сопровождают производные от корня «*glanz*» (“сияние”) лексемы, В семантическом поле возникают понятия «Altar/Tempel», «*Sonne*», «*Himmel*», «*Schönheit*», что свидетельствует об очищении и спасении. Также он ассоциируется с любовью (*herbstlich* ***goldne****, war der* ***Liebe*** *Haus).*

Иногда золотой выступает неким «балансиром» на контрасте к общей негативной атмосфере произведения:

*– Dann leuchten auf dem dunklen Stein die ernsten*

*Schriften des Tods. Die* ***goldnen*** *Schmetterlinge,*

*die fromme Einfalt bildete, sie scheinen*

*die zarten Flügel glänzend zu entfalten. („Der alte Kirchhof“ (1906) 17 – 20)*

В этом коротком стихотворении, состоящем из 21 строки, 6 раз встречаются лексемы *«Tod/Toten»* (смерть/мертвецы), четырежды *«Grab»* (могила) и дважды *«Gruft»* (могила), а в последних строках появляется золотой. Посредством него высвечивается описываемая картина и именно он «спасает из темной могилы» (*aus dunklem Grab erlöst, Z. 21*). Схожая понятийная основа присутствует также в тексте „*Der Armenkirchhof*“ (1902): «*Die Kreuze/ färbt* ***goldig*** *doch das Sonnenlicht/ und* ***leuchtet in die Gruft*** *hinein» (Z. 4 – 6; II)*. Золотой приобретает у Гейма значение высвобождения, божественности: «*und nur noch ein schmales* ***goldnes Band*** / *Gesponnen auf den* ***tiefen Dunkelheiten***» („*Die Abendwolken“ (1905) 5 – 8; II*). Концепт «золотого» один из немногих, находящихся вне понятийного поля смерти, освобожденного от нее. Можно удостовериться в этом на примере великолепного и блистательного описания идущего на гильотину через город короля Энцио, увенчанного славой, в одноименном стихотворении (*„Enzio“* (1907)), где золотой сопровождает героя, воплощая высвобождение и торжественность акта. В середине поэмы король шепчет: *«Goldne, niemals wird ich schauen» (Z. 38)*. Голову казненного бросают в могилу, лишая его всего золотого великолепия. Сопровождающие этот акт цвета красный палач и тьма.

В заключении стоит отметить, что золотой фактически единственный цвет, преимущественные положительные значения которого использовал Гейм, не добавляя излишней двусмысленности и используя его для «освещения» стихотворений.

**Белая болезнь.**

В позднем творчестве использование золотого сводится к минимуму. Его место занимает белый. «При смешении всех красок – белый выступает их совокупностью <…> с точки зрения чувств белый выступает бесцветным и бессильным. Это тихий, мирный и нежный цвет» [Immoos 2009, 51]. У В. Гёте белый выступает репрезентантом света в противоположность черному. В самых распространенных смыслах, этот цвет вбирает в себя стерильность, чистоту, невинность, иллюзорность. Братья Гримм также отмечают, что белый имеет значение «…сияющего; Это яркий солнечный свет, и цвет (белый) это не что иное, как отраженный свет (reflektiertes Licht)» [Grimm 1893].

Говоря о смысловом содержании этого цвета в лирике Гейма, мы склонны говорить скорее о «белой болезни». Поэту в своем творчестве удалось практически полностью исключить позитивные значения белого и «утянуть его в минус». Таким образом, что корневые лексемы «weiß» становятся лишь еще одним проявлением смерти, а именно – смертельной болезни, смерти материального. Поэтический и семантический концепт «белого» кроется с одной стороны, в «замене» черного для выражения смерти физического, неизлечимой болезни, что неизбежно вернет нас обратно к «черному». С другой стороны – белый часто выступает совместно с черным, либо усиливая эффект последнего, либо выступая проводником к нему.

– *Die Wärter schleichen auf den Sohlen leise,*

*Wo durch das Tuch es* ***weiß*** *von Schädeln blinkt.*

*Wir, Tote, <…> („Die Morgue“ (erste Fassung, 1911) 1 – 3; I)*

– *Und mit* ***weißer*** *Kreide*

*Sind seine Qualen sauber aufnotiert. („Das Fieberspital“ (1910) 5 – 6; II)*

* *<…> die schmale Hand*

*Von einem Kind, wie Wachs so* ***weiß*** *und kalt („Gruft“ (1910) 13 – 14; IV)*

В первом отрывке белый цвет находится в центральной позиции, относясь, одновременно, и к полотенцу (*Tuch*) и черепам (*Schädel*). Его семантическая функция на этом конкретном примере заключается в переносе своих смыслов на оба понятия. Тут виден один из примеров синтетосемии, которая очень распространена среди экспрессионистов. Во втором случае, записывающие свои муки белым мелом больные являют образ неизбежного страдания и гибели – главных характерных качеств белого. Далее в этом же тексте следует перечисление болезней, доказывающих наше предположение.

«Белый обладает эффектами испуга (Schrecken) и ужаса (Entsetzen), приобретает значения спадающей мутной пелены (vollendete Trübe) <…> а также в негативном отношении усиливает момент высвобождения и чистоты» [Mautz 1957, 212].

В поздней лирике использование белого доходит до 0,7 раза на текст, т.е. практически дважды в одном произведении. Причем Гейм организует это с целью «не описать воспринимаемые свойства некой вещи, но привести ее к моменту испуга и ужаса» [Mautz 1957, 213]. Он использует его в качестве предвестника смерти физического, в отличии от того же красного, который выступает как абстрактный репрезентант гибели и, по большей части, не выражает смерть материальных объектов.

Вышеупомянутое значение «белых цветовых метафор» можно встретить, например, в тексте *„Die Professoren” (1910)*: *«Ein* ***weißer*** *Sturm / Von Geifer. Stille dann»,*  где белая пена является явным признаком эпилепсии, приступ которой приводит к гибели, воцарению смерти, к черному. В стихотворении *„Gruft I“* (1910) белый также выражает процесс смерти: *«die schmale Hand / von einem Kind, wie Wachs so* ***weiß und kalt****» (Z. 13 – 14)*. Образ мертвого ребенка строкой ниже дополняется – *«in Staub zerfallnen Blumen» (Z. 16)*. Использование глагола «*zerfallen*» выражает процесс разложения, т.е. отмирания материального, физического в виде цветов.

Периодически данные цветовые единицы обладают семантической амбивалентностью, обозначая одновременно и умирание, и высвобождение посредством него. Но, в любом случае, являются частью одного большого геймовского концепта смерти (зд. см. напр. *„Die Tote im Wasser“* (1910), *„Schwarze Visionen“* (1911)).

**Черное пространство.**

«Как ничто без возможности, как смертельный свет после сожжения солнца, как вечное молчание без будущего – так внутренне звучит черный» [Immoos 2009, 20]. Так описывает черный цвет В. Кандинский. Значения этих цветовых лексем, в подавляющем большинстве, негативны: пессимизм, трагизм, смерть, забвение, пустота. В первую очередь он ассоциируется с «ужасом, недостатком света, мраком» [Grimm 1893] и противопоставляется свету (hell). Братья Гримм предоставляют огромное количество значений этого цвета. Выделяя главное, стоит обозначить «отсутствие всех цветов, цвет злого, цвет ярости, моральной низости» [там же]. Справедливым кажется также дополнение Ф. Иммоса, заметившего, что черный обладает высокой плотностью и массивностью.

Говоря об использовании черного цвета Геймом, сложно не заметить, что он пребывает в лирике поэта повсеместно. Не частое использование самого черного цветового концепта компенсируется метонимическими переносами, такими как *Dunkelheit, Nacht, Finsternis*. Они выступают его паттернами. В ранней лирике, ввиду большого количества текстов, доминанта черного проявляется не столь ярко, как в более поздних текстах.

Говоря о значениях, которыми Гейм наделяет черный цвет, стоит отметить «конечность», «смерть», «безысходность», «бесконечность-вечность», «пустота».

*– Da stockt das Herz, das* ***schwarze*** *Blut versiegt.  
Ein Schein von wilder Lust das Haupt umfliegt. /*

*Ein Schatten sinkt, wie* ***schwarzen*** *Fittichs Strich.  
Das Haupt sinkt auf die Brust hernieder welk. („Der Asket“ (1909) 11 – 12; III, 15 – 16; IV)*

*– Wie auf der Leiche weißem Antlitz spinnen  
Sich* ***schwarze*** *Adern, die die Haut zerbrechen. („Die grauen Wolken fliehen“ (1909) 10 – 12; III)*

В первом отрывке черный дважды употребляется в словосочетании с существительным «голова» (*das Haupt*). Цвет в этом тексте выступает в качестве средства постановки акцентов на процессе – «медленного умирания» (*hinsterbend Haupt*). Далее – «истекает черная кровь» (*das schwarze Blut versiegt*), «спадает тень» (*ein Schatten sinkt*), как «полоса крыла» (*Fittichs Strich*) и в завершении «черная ночь» (*schwarze Nacht*) опускается за распятием и «мертвеца лицо горит в белесом свете» (*brennt in weißem Licht*). Здесь явственно прослеживается один из аспектов, которые мы отмечали выше – когда белый и черный выступают совместно для выражения различных сторон смерти. Образ конечности выражен фразой «опускается черная ночь» и эта идея протягивается через весь текст и сопровождает финальную сцену, в конце которой проявляется белое лицо. Примечательно, что не только в одном этом стихотворении белый проявляется из черного, что мы увидим ниже.

Во втором приведенном отрывке Гейм представляет черные жилы на белом лице *(«auf* ***weißem*** *Antlitz /****schwarze*** *Adern»)*. Здесь черный вновь выступает репрезентантом «смерти», являющей собой скорее не «прекращение жизни», но «отсутствие всего», т.е. неизведанности и гибельности. Как отмечает Н. В. Пестова, «смерть – один из основополагающих моментов виталистической концепции экспрессионизма, она – не противоположность жизни, а значительный феномен ее проявления» [Пестова 2006, 157]. Возможно поэтому ее печать видима практически в каждом произведении.

Черный соотносится с геймовским лирическим миром посредством сопутствующих ему понятий и становится неким пространством, содержащим все начала и все концы. Мрак – это некая всепроникающая материя, ассоциирующаяся со смертью и пустотой, а также с вечностью. Он одновременно проводник таинства, неизведанного и от этого страшного.

Благодаря черному и при помощи него поэт наполняет и насыщает окружающее стонами, гудением и другими акустическими эффектами, возникающими в невидимом пространстве. В дополнение к царящей в произведениях автора ночи и сумеркам, пейзажи и феномены создают психологический климат, в котором происходящее не может восприниматься вне «черного». Этот цветовой концепт становится и состоянием, и следствием этого состояния.

*– Ach, ich kann sie nicht durchdringen,  
Die* ***ewig schwarz*** *die Erd umschlingen.  
Gibt es denn Wahrheit? Ist denn Licht („Mitternacht“ (1902/1903) 4 – 7; II)*

В приведенном отрывке поэт спрашивает: «есть ли правда?» и отвечает: «Это свет». Гейм ставит рядом, в одной строке понятия правды и света. Следуя такой логике можно предположить, что все, что «не правда» – есть тьма. И в доказательство тому – «вечный черный» (*ewig Schwarz*) располагается строкой выше. Следовательно, преобладание этого цвета в лирике можно объяснить с полным, глубоким непринятием, даже отрицанием, реальности. О видении Геймом окружающего можно также судить по строкам другого текста:

*– Der Mond kämpft wunderlich  
Mit großen,* ***schwarzen*** *Wolkenbänken,  
Mir ist, als sollte ich den Urgrund  
Alles Seins ergründen.  
Ich, der bald Pessimist bald Optimist /*

*Und zwischen den Extremen schwankte („Mondaufgang“ (1904) 8 – 12)*

Тьму, по мнению Гейма, нужно исследовать до конца (ergründen), потому что она первопричина всего. Высказывание поэта «*Ich, der bald Pessimist bald Optimist*» исчерпывающе поясняет по меньшей мере его душевное состояние того периода, кроющееся в противоречивости и неуверенности.

В поздней лирике черный становится преобладающим. Он встречается практически в каждом тексте поэта, а его концентрация на 81 текст из двух сборников, содержащих цветовые метафоры, достигает 91. Как отмечал Х. Гиппер «во время использования цветов речь идет скорее не о «толковании вещи» (Sacherklärung), сколько о внутреннеязыковой закономерности (Gesetzmäßigkeit)» [Gipper 1956, 546]. И эта закономерность заключается в том, что цветообозначения, наполненные интертекстуальным смыслом, воздействуют на соседние слова, «обособляются и высвобождаются от чувственно воспринимаемого» (Verselbständigung und Loslösung vom sinnlich Wahrnehmbaren) [Mautz 1957, 229]. Это очень важное явление для поздней лирики поэта. Слово, вбирающее в себя цветовое значение, переносит его на соседнее понятие (Nachbarbegriff), распределяя и распространяя, тем самым, часть своих смыслов по лирическому отрезку. Цвет будто бы «завоевывает» власть в произведениях Гейма.

# *– Wie Feuerregen füllt den Ozean Der schwarze Gram. Die großen Wogen türmt Der Südwind auf, der in die Segel stürmt, Die schwarz und riesig flattern im Orkan.* *(„Der fliegende Holländer“ 1 – 4; I)*

# *– Die Unterwelt, der stillen Städte Hafen, Wo schwarze Segel ziehen, Boot an Boot. Und schwarze Fahnen wehn die langen Gassen Der ausgestorbnen Städte…(„Schwarze Visionen“ 24 – 27; VIII – IX)*

# *– Sie wandern an dem Strom, der schwarz und breit Wie ein Reptil, den Rücken gelb gefleckt („Die Dämonen der Stadt“ 17 – 20; V)*

# Мы можем заметить на этих примерах, что понятия и феномены будто бы «окружены» цветом. В наиболее объемных работах доминант черного подавляющ. В основном он выступает перед существительным в роли определения или причастия при нем, но по семантической функции черный «сливается» со следующей за ним лексической единицей. *Der schwarze Gram, Die schwarz … im Orkan, schwarzer Sturm, schwarze Schatten* – на этих примерах видно, как черный выступает преимущественной смысловой единицей относительно феноменов. Цвет производит эмоционально-психологический эффект от явления. Мы встречаем сначала черный или его репрезентант, а уже потом определяемое понятие, которое уже на когнитивном уровне ассоциируется с этим цветовым концептом.

# Черный также создает атмосферу вокруг объектов и предметов. Во втором примере над всей строфой, выделенное паузой, находится «*Die Unterwelt*» (загробный мир), чье пространство создается за счет Черного.

# В „*Die Dämonen der Städte*“ (1910) всюду раздается шипящий звук газовых фонарей, огня, шелест мрака и плавления тьмы. Черный вступает в семантические и фонетические связи с такими словами как *schwemmen, schrein,  schwanken, Schrecks, Schläfenhorn, Schlacht, Schatten schwanken*. За счет этого создается общая атмосфера гибельности и фатальности происходящего. Объекты и феномены, демонстрируемые Геймом, находятся на расстоянии ближайшей «досягаемости смерти» и цвет демонстрирует неизбежность конца, апокалипсис. Однако стоит также заметить, что смерть Гейма динамична:

# – *…wälzt ihr Hirn sich schwarz von Ohr zu Ohr In ungeheurem Wirbel schnell herum. („Das Fieberspital“ (1910) 19 – 20; V)*

# *– In Meeres Einsamkeit. Der Ozean Türmt fern sich auf zu schwarzer Nacht, der Blinden. („Der Tod der Liebenden“ (1910) 27 – 28; VII)*

# В доказательство этого соображения мы определили также лексико-фонетическое поле, в котором распространен и с которым взаимодействует черный. На примере текстов („Der ewige Tag“), содержащих «черный» в составе цветовых метафор наиболее часто встречаются понятия *«Nacht»* (13 раз), «*dunkel/Dunkelheit»* (12 раз), *«Tod»* (8 раз). Однако из проведенного анализа наиболее интересным кажется возникновение в семантическом поле черного понятий связанных с различными проявлениями водной стихии – *Sturm* (6 раз), *Strom* (4 раза), по 1 разу – *Ozean*, *Regen*, *Orkan*, *Meer*, *Wasser*. Все эти феномены подтверждают наличие у этого цвета категорий динамичности, активности, которые реализуются как раз за счет семантического поля водной стихии.

Черный поглощает, но при всем этом наделен энергией, являясь в то же время вакуумным, неподвижным и перманентным. Такая замысловатая многоступенчатая смысловая конструкция, значительно увеличивает семантическое поле подобных цветовых метафор.

**«Апокалиптический цветовой треугольник» Гейма (рис.1)**

**(черный – белый – красный).**

Как отдельный пункт в нашем исследовании, мы решили обозначить взаимодействие трех наиболее распространенных цветов поздней лирики Гейма. Все они связаны воедино вокруг одного, преобладающего у поэта концепта – смерти. Неудивительно, что в большинстве текстов эти цвета выступают одновременно. Мы провели анализ стихотворений, в которых данные цветовые элементы выступают единовременно.

**белый**

**красный**

**смерть**

**черный**

(Рис.1)

*– Tief unten brennt ein Licht, ein* ***rotes*** *Mal  
Am* ***schwarzen*** *Leib der Nacht, wo bodenlos  
Die Tiefe sinkt /*

*Die großen Bäume wandern durch die Nacht  
Mit langem Schatten, der hinüber läuft  
Ins* ***weiße*** *Herz der Schläfer /*

*– Der Schlaf. Und seine kalte Schwinge streift  
Die schwere Nacht, die auf den Schläfern liegt  
Und ihre Stirn mit Qualen* ***weiß*** *bereift. („Der Schläfer“ (1910) 2 – 4, I; 13 – 16, IV; 19 – 21, VII)*

В текстах, подобных „*Der Schläfer*“, взаимодействие трех цветов происходит повсеместно, на протяжении всего стихотворения (см. также „*Das Fieberspital*”, „*Styx*”, „*Der Krieg*”, „*Nach der Schlacht*”). Каждая из цветовых лексем, оставаясь в семантическом поле своей конкретной функции, в совокупности воплощают более обширный смысловой концепт, т.е. являясь целостными единицами смысла они, в то же время, являются частями еще большего целого.

Гейм располагает «красное пятно» (*rotes Mal*) «***на»*** «черной плоти ночи» (*am schwarzen Leib der Nacht*), что устанавливает отношения двух цветовых элементов. Черный выступает как глубина, бездна, в то время как видимое находится на его поверхности (также в тексте часто встречается **«auf»**). На возможность подобной интерпретации указывают также слова *«Tiefe»* и *«bodenlos»*. Стихотворение пронизано черным, действие происходит в бесконечных и безграничных черных просторах. Спустя 2 строфы «*Die großen Bäume wandern durch die* ***Nacht***» («огромные деревья бредут чрез ночь»), чья тень *«hinüber läuft / Ins* ***weiße*** *Herz der Schläfer»* («проникает в белое сердце спящего»). Нам уже известно, что, встречая белый, следует ожидать дальнейших мучений. Вкупе с черным этот цвет также проистекает как бы извне, захватывая сердце, которым овладевает черный. В 7й строфе «тяжелая ночь покрывает лоб спящих белыми мучениями и страданиями».

Черный – это нечто потустороннее, в то время как белый – реальное, действительное. Возникший в 1й строфе красный – исчез. Важно обратить внимание на то, что красный и белый выступают в семантическом поле черного цвета. Черный – являясь элементом конечным, вбирающим все и все поглощающим, выступает как предельная величина, к которой стремится все. Так, например, он «окружает» красное пятно, и именно в черном пространстве «индевеет лоб спящего», а над ним «яды по капле роняет холодная луна» (*«Der kalte Mond, der seine Gifte träuft»*). Цикл взаимодействия цветовых метафор сводится здесь, в конце концов, к приходу стирающей все различия и смывающей все страдания Смерти в финальной строфе («*Der Tod geht»*).

Схожее взаимодействие этих цветов встречается в тексте „*Das Fieberspital*”:

*– Sind wie ein graugefurchtes Ackerland,  
Auf dem des Todes großes* ***Frührot*** *blüht.*

*Sie strecken ihre* ***weißen*** *Arme vor,  
Vor Kälte zitternd und vor Grauen stumm. („Das Fieberspital” (1910) 15 – 16)*

Над пугающе серой пахотой «смерти огромна заря расцветает». Цветовая метафора разворачивается далее через «белые руки», которые вытягивают вперед (*vorstrecken*). Этот жест – то ли лунатика, то ли просящего – предшествует картине мозга, который «болтается черный от уха до уха в неистовом вихре»:

*– Schon wälzt ihr Hirn sich* ***schwarz*** *von Ohr zu Ohr  
In ungeheurem Wirbel schnell herum.*

*Dann gähnt in ihrem Rücken* ***schwarz*** *ein Spalt,  
Und aus der* ***weiß****getünchten Mauerwand  
Streckt sich ein Arm. Um ihre Kehle ballt  
Sich langsam eine harte Knochenhand. (там же 19 - 24).*

За спиной «зияет черным трещина из побеленной окрестной стены» из которой высовывается рука, чтоб «горло сжать». «Черное отверстие» вновь демонстрирует нечто неведомое, абстрактное из которого возникает «костлявая рука» (*Knochenhand*), чтобы медленно сдавить горло. Это образ смерти, возникающей лишь в виде появившейся из ниоткуда руки. Белый – нечто материальное, относящееся к действительному миру, через который просачивается фатальное и губительное. В этом тексте мы встречаем подтверждение наших предположений в 16й строфе:

*– Die Kranken…*

*Wie Kröten, von dem Lichte* ***rot*** *gefleckt.  
Die Betten sind wie eine große Stadt,  
Die eines* ***schwarzen*** *Himmels Rätsel deckt. (там же 61 – 64)*

Красный фокусирует внимание на больных, «что как кроты». Их беззащитность усиливается посредством использования этой цветовой метафоры – «красные пятна» – указывают на дальнейшие события. Ниже – «кровати словно град огромный / укрытый тайной черной небосвода». Эта «черная тайна (загадка)» объясняет использование подобной цветовой метафоры в значении черного пространства, как репрезентанта неведомого, фатального. А использование красного оправдывается убийством священника в 19й строфе. Событийный цикл завершен.

Еще одно заслуживающее внимание взаимодействие мы находим в тексте “*Styx*”:

*– Da brüllt der Chor in aufgepeitschter Lust.  
Das Echo rollt im* ***roten*** *Katarakt.  
Ein riesiger Neger steigt herauf und packt  
Den* ***weißen*** *Leib an seine* ***schwarze*** *Brust. („Styx“ (1910) 20 – 24; V)*

Основные семантические значения «красного», как цвета тревоги и опасности, транслируются существительным «эхо», катящегося в «красный водопад». Это отголоски «рычания хора», находящегося в «исступленном желании» (*aufgepeitschter Lust*). Эти две строки строфы находятся в состоянии взаимообмена смыслами. Глагол «*brüllen*», логически относящийся также и к водопаду, выражает рёв поющих, а эхо предполагает наличие некой дистанции между хором и водопадом (источник эха – реципиент звука), в который оно «вкатывается». И как итог – низвергающиеся потоки начинают реветь этим отдаленным многоголосьем. Примечательно здесь и само употребление Геймом слова «*Katarakt*», а не «*Wasserfall*». Поэт применяет омоним, второе значение которого – болезнь «катаракта». Если допустить такой перенос, то убедимся, что красный вновь транслирует катастрофичность.

В третьей строке появляется огромный негр, поднимающий и взваливающий белое тело на свою черную грудь. Интерпретация данных цветовых концептов расщепляется на выделенные нами основные функциональные особенности: красный – выражает тревогу, опасность, белый – мертвая, болезненная и страдающая плоть, а черный – это та сила, которая приводит в движение и управляет всеми этими процессами.

Эти три цвета в творчестве Гейма, выражающие различные стороны смерти и ее проявления вступают друг с другом в активное, динамичное взаимодействие. Черный по Гейму – абстрактная величина, содержащая в себе как смертельные болезни и умирание (белый), так и тревожные состояния и предчувствия (красный), а в совокупности они являются составляющими Апокалипсиса и больше – Смерти.

По итогам проведенного анализа отчетливо проясняются основные аспекты лингвоцветовой картины мира, которая служила основным методом при создании поэтического пространства у Гейма. Концептуальные цветообозначения являются для поэта многоуровневыми структурами, представляющими собой как «символически и ассоциативно насыщенные элементы» [Фархутдинова], так и огромные вариативные категории. Они относятся в равной степени к когнитивным способностям сознания индивида, так и к его культурной (национально-этнической) памяти. По ходу исследования удалось проследить коренной сдвиг, который происходит в поэтике Гейма. В период творчества 1910 – 12 годов, мотив смерти и апокалипсиса, а также «проблемы расщепления, деформации личности и потерей своего места в мире, а также утерей всех иллюзий» [Пестова 2006, 168] становятся главенствующими. В раннем творчестве, напротив, заметно его тяготение к романтическим идеям и важность их переосмысления по отношению к новому, еще не устоявшемуся миропорядку Больших городов.

Гейм создает замкнутое пространство, представляющее либо набор предельно коротких фрагментов – событий («Reihungsstil») метафорической реальности, либо целые эпизоды и/или их последовательность. Такой способ повествования предлагает сложный ребус, который читателем должен быть разгадан. Эти галлюцинации, иллюзии и видения демонстрируют обезличенные и объединенные проявления реальности – все города, все проститутки, все больные, все мертвые – и за счет этого они могут бесконечно расщепляться до частностей и единичностей. Цветонаименования в лирике Гейма являлись тем ядром, вокруг которого строилась и формировалась лингвистическая картина мира поэта. Во многом это было связано с экстралингвистическими факторами и с его собственным опытом переживания самого.

На основе проделанного анализа нам удалось сделать вывод о создании поэтом всеобъемлющего концепта смерти и апокалипсиса в период позднего творчества. После 1910 года поэт исследует «стороны» смерти, которые воплощаются посредством цветовых метафор. В раннем творчестве напротив – цвета выступают смысловыми единицами для передачи конкретного образа, являясь, в принципе, частями общей фигуры стиха.

В ходе исследования были выделены основные значения цветовых единиц и их эволюция в ходе творчества Г. Гейма. Мы предполагаем, что полученные результаты могут служить базой для более масштабного изучения творчества поэта в области когнитивной лингвистики, семиотики и семантики. Помимо этого, полученные данные можно использовать в качестве отправного пункта сравнительного анализа творчества поэтов экспрессионизма.

**Список использованной литературы**

\* Позднее творчество рассматривалось на примере двух сборников „Der ewige Tag“ (1911) и „Umbra Vitae“ (1912, посмертно).

\*\* все тексты приводятся по изданию Heym G., 1964 *Dichtungen und Schriften. Bd. 1.*

*(hrsg.) Schneider K.L.* Verlag Heinrich Ellermann

1. Гаспаров М. Л., 2000 *Об античной поэзии. Поэты. Поэтика. Риторика.* М.: Азбука.

2. Джармен Д., 2017 *Хрома. Книга о цвете.* М.: Ad Marginem/Garage.

3. Пестова Н., Мальцева И., 2003. *Фрагменты национальной языковой картины мира: цвет (на примере поэзии Г. Тракля и его переводов на русский язык) // сопоставительная лингвистика: Бюллетень Уральского лингвистического общества.* – №2. – Екб. – С. 97 – 103

4. Пестова Н. В., 2006. *эстетические принципы немецкого литературного экспрессионизма // языковая норма и эстетический канон* / под. ред. Пархомовского В. Я. и Семенюк Н. Н. — М.: Языки славянских культур. – С. 152 – 186

5. Топоров М., 1990 *Сумерки человечества. Лирика немецкого экспрессионизма / сост. и ред. В. Топоров.* – М.: Московский рабочий.

6. Эдшмид К., 1986 *Экспрессионизм в поэзии // Называть вещи своими именами. Программные выступления поэтов западно-европейской литературы XX века / сост., предисл. и общ. ред. Л. Андреев*. М.: Прогресс. – С. 300 – 316

7. Gipper H., 1956. *Die Bedeutung der Sprache beim Umgang mit Farben* in *Physikalische Blätter* *12: S. 540−548.*

8. Goethe W., 1810 *Zur Farbenlehre.* [Электронный ресурс]. URL: <https://www.lernhelfer.de/sites/default/files/lexicon/pdf/BWS-KUN-0276-05.pdf> (дата обращения 30.05.2019)

9. Grimm J., Grimm W., 1893 *Das deutsche Wörterbuch (Erstbearbeitung).* [Электронный ресурс] URL: <https://www.dwds.de/wb/dwb/search?q=> (дата обращения: 25.06.2019)

10. Immoos F., 2009 *Farbe. Energie der Farbe*. – Amsterdam.

11. Mautz K., 1957. *Die Farbensprache der expressionistischen Lyrik* inDeutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft Und Geistesgeschichte 31/2: 198-240

12. Rolleston J., 2005 *Chronic consciousness in Expressionist Poetry: Ernst Stadler, Else Lasker-Schüler, Georg Heym, Georg Trakl, Gottfried Benn* in *A companion to the Literature of German Expressionism / edit. H. Donahue.* – USA, NY: Camden House. – P. 157 – 185

13. Wanzeck K., 2003. *Zur Etymologie lexikalisierter Farbwortverbindungen.* Amsterdam. – NY: Rodopi B. V.