

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
**«БЕЛГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ  
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»**  
( **Н И У « Б е л Г У »** )

ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ  
ФАКУЛЬТЕТ ИНОСТРАННЫХ ЯЗЫКОВ  
КАФЕДРА АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА И МЕТОДИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ

**ЦВЕТОПОЭТИКА В ТВОРЧЕСТВЕ НИЛА ГЕЙМАНА**

Выпускная квалификационная работа  
обучающегося по направлению подготовки  
44.04.01 Педагогическое образование,  
магистерская программа Образование в области иностранных языков  
очной формы обучения, группы 02051621  
Юдина Надежда Андреевна

Научный руководитель:  
к.ф.н., доцент  
Тимошилова Т.М.

Рецензент:  
к.ф.н., доцент  
(кафедры иностранных  
языков и межкультурной  
коммуникации  
ГБОУ ВО «БГИИК»)  
Белогорцева И.Е.

БЕЛГОРОД 2018

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ.....</b>	<b>4</b>
<b>ГЛАВА I. Теоретические предпосылки исследования.....</b>	<b>7</b>
1.1. Поэтика как ведущий термин настоящего исследования...7	
1.2. Цветопоэтика литературного произведения. Методология цветопоэтики.....	11
1.3. Принципы исследования цветового компонента в романах- фэнтези Нила Геймана.....	18
<b>Выводы по ГЛАВЕ I.....</b>	<b>22</b>
<b>ГЛАВА II. Реализация цветопоэтики в романах Нила Геймана....</b>	<b>24</b>
2.1. Цвет в романах жанра фэнтези Н. Геймана.....	24
2.1.1. Цветомиры в романе Н. Геймана «Никогда» .....	24
2.1.2. Серебряный образ романа Н. Геймана «Звездная пыль».....	29
2.1.3. Цвет в романе Н. Геймана «Американские боги».....	35
2.1.4. Цветовые решения в создании образа людей и богов в романе Н. Геймана «Сыновья Ананси».....	43
2.1.5. Цветовой компонент в романе Н. Геймана «Океан в конце дороги».....	48
2.2. Специфика проявления цветопоэтики в произведениях Нила Геймана.....	54
2.2.1. Образная структура романов Н. Геймана.....	54
2.2.2. Мотивный анализ цветовых маркеров в романах Н. Геймана.....	60
2.2.3. Особенности цветоименований в романах Н. Геймана .....	62
2.3. Взаимодействие цвета, музыки и запахов как проявление цветопоэтики.....	66
<b>Выводы по ГЛАВЕ II.....</b>	<b>73</b>
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....</b>	<b>75</b>

<b>СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....</b>	<b>78</b>
<b>СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ СЛОВАРЕЙ .....</b>	<b>86</b>
<b>СПИСОК ИСТОЧНИКОВ ФАКТИЧЕСКОГО МАТЕРИАЛА.....</b>	<b>87</b>
<b>ПРИЛОЖЕНИЕ.....</b>	<b>88</b>

## ВВЕДЕНИЕ

Настоящая выпускная квалификационная работа посвящена изучению особенностей цветового компонента в романах Нила Геймана (*Neil Richard MacKinnon Gaiman*, 1960) «Никогда» (*Neverwhere*, 1996), «Звездная пыль» (*Stardust*, 1998), «Американские боги» (*American Gods*, 2001), «Сыновья Ананси» (*Anansi Boys*, 2005), «Океан в конце дороги» (*The ocean at the end of the lane*, 2013).

Цвет в художественной литературе – предмет внимания, как лингвистов, так и литературоведов. Цветопись активно используется во всех жанрах литературы как яркое изобразительное средство. В последние годы все больше появляется работ (А.А. Величко, П.В. Перельгина, М.И. Рыжова, П.А. Сулова и других), посвященных исследованию цветообразов в произведениях отечественных авторов. В построении художественного текста, огромную роль играет подбор цветообозначений и их использование. Цвет гармонично дополняет композицию любого литературного произведения. Характер употребления цветковых слов в произведении отражает своеобразие стиля автора, его творческую индивидуальность и неповторимое мировоззрение.

Нила Геймана можно считать ярким представителем современной английской литературы. Чаще всего отечественные и зарубежные исследователи изучают произведения Н. Геймана с педагогической точки зрения (Е.А. Лозовик, R. Paul и другие). Попыток комплексно изучить цветовые особенности произведений Н. Геймана, систематизировать авторские колоризмы, выявить особенности цветопэтики не предпринималось, что и определяет **актуальность настоящего исследования.**

**Объектом исследования** является цветовая сторона фэнтезийных романов.

**Предметом исследования** выступают особенности художественного воплощения и функционирования цвета и света в романах Нила Геймана.

**Цель** работы заключается в выявлении принципов и особенностей создания цветowych миров в произведениях Нила Геймана.

Поставленная цель требует решения следующих **задач**:

- определить теоретические основы исследования поэтики цвета в литературе;
- обозначить основные способы анализа цветового компонента в художественном тексте;
- выделить особенности цветопоэтики в творчестве Нила Геймана, посредством сравнительно-сопоставительного анализа;
- показать значимость визуального восприятия в художественном мире Н. Геймана, определяющую важнейшие особенности его стиля.

**Теоретическая база исследования.** Изучению проблемы поэтики посвящены работы М.М. Бахтина, С.Г. Бочарова, А.Н. Веселовского, М.Л. Гаспарова, Ю.С. Рассказова, Б.В. Томашевского, Н.Д. Тмарченко, Б.А. Успенского, Н.М. Фортунатова, О.М. Фрейденберг, Е.Г. Эткинда, Р. Якобсона, R. Ghosh, J. Miller; исследованиями символики, семантики цвета в русской и зарубежной литературе занимались Б.А. Базыма, М.А. Белей, Ю.А. Бондаренко, А.П. Василевич, Е.В. Зайцева, А.В. Кудрина, Б.Г. Мещерякова, В. Полухина, И.В. Привалова, К. Роу, Л.А. Усманова, Е.О. Шевелёва, К. Allan, M. Dowman, I.C. McManus, E. Ryabina, A. Steinvall, K. Suniarini.

О восприятии цвета, его влиянии на создание сюжетных образов, а также об авторской цветопоэтике писали А.А. Величко, П.В. Перелыгин, М.И. Рыжова, П.А. Суслов, Е. Фарино, Т.В. Цивьян, Е.С. Allek, E. Averill, G. Bae, F. Curta, J. Gao, G. Gottfried, M. Guhe, D. Jameson, A.L. Moro, A. Rokszin, H. Schendan, C. Witzel.

**Материалом** для исследования послужили современные оригинальные тексты романов Нила Геймана «Никогда», «Звездная пыль», «Американские боги», «Сыновья Ананси», «Океан в конце дороги».

В работе использовались следующие **методы**: анализ литературы по исследуемой проблеме, обобщение материала, сравнительно-сопоставительный анализ, контекстуальный анализ, количественный метод, метод сплошной выборки и лингвистического моделирования.

**Апробация работы** состоялась на IV Международной молодежной научно-практической конференции на иностранных языках «Современные тенденции мирового сотрудничества», проходившей в городе Новосибирск в марте 2017 г. В сборнике по итогам конференции была опубликована статья «Colour concepts in Neil Gaiman's creativity».

В сборниках по итогам III и IV Международных научных конференций «Лексикография и коммуникация», проходивших в г. Белгород в апреле 2017 и 2018 гг., были опубликованы статьи «Серебряный образ романа: концептуальный анализ цвета в романе Нила Геймана «Звездная пыль»» и «Особенности цветопоэтики творчества Нила Геймана».

**Структура и содержание работы** определены составом решаемых проблем и задач. Выпускная квалификационная работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка использованной литературы, списка использованных словарей, списка источников фактического материала и приложения.

**Во введении** обосновывается выбор темы исследования, его актуальность, формулируются цели и задачи, определяется объект и предмет исследования.

**В первой главе** рассматриваются основные термины и понятия цветопоэтики, применимые к исследованию, обозначаются основные способы анализа цветового компонента в произведениях.

**Во второй главе** выявляются основные черты цветопоэтики каждого романа, проводится сравнительно-сопоставительный анализ цветообразов, выявляются особенности индивидуально-авторского стиля.

**В заключении** представлены основные выводы по данному исследованию.

## ГЛАВА I. Теоретические предпосылки исследования

### 1.1. Поэтика как ведущий термин настоящего исследования

В настоящее время цвет играет ведущую роль в различных областях искусства, литературы в частности (на примере работ М.А. Белей, Ю.А. Бондаренко, А.А. Величко, Е.В. Зайцевой и других). Цветовой компонент гармонично раскрывает сюжетные образы, вплетается в поэтику текста, становясь неотъемлемой ее частью так же, как и всего творчества автора в целом. Растущий интерес к исследованию цветопоэтики с точки зрения использования цветообозначений и влияния их на восприятие читателя, отражение авторской картины мира (чуть ли не концептуальной) объясняется изменениями в интерпретации поэтики в рамках лингвистики и литературоведения.

Понятие поэтика – ведущий термин в нашем исследовании, в связи с этим уточним его определение. Определение понятия поэтика находим у Р. Якобсона, Д.С. Лихачева, Н.Д. Тамарченко и других.

По мнению структуралиста Р. Якобсона (1975) поэтика «должна занимать ведущее место в литературоведческих исследованиях», «поэтика занимается проблемами речевых структур», а так как лингвистика является общей наукой о речевых структурах, то поэтику можно считать ее составной частью. Поэтика выходит за рамки словесного искусства, выражая речевые пассажи в других областях искусства (кино, балет, опера, графика, фрески, живопись и т.д.). Поэтические особенности должны изучаться не только со стороны лингвистики, но и со стороны семиотики (знаковых систем). Иногда, поэтика в отличие от лингвистики занимается оценками. При этом поэтикой он называет исключительно структуру поэзии (поэтического произведения).

Отождествляя лингвистику и поэтику, построенную на теории речевого воздействия, Якобсон утверждает, что все элементы речевого акта обладают функциями языка. Значит, элементы поэтики несут те же функции, а именно:

- референтативную;
- эмотивную/экспрессивную;
- аппелятивную;
- поэтическую;
- фатическую;
- метаязыковую (Якобсон, 1975: 145).

Вслед за Р. Якобсоном чешский структуралист Я. Мукаржовский утверждает, что поэтика – это эстетика и теория поэтического искусства (цит. по Тамарченко, 2008: 186).

Можно сделать вывод, что в понимании лингвистов-структуралистов поэтика обладает двуплановостью: с одной стороны, является центральной частью литературоведения, с другой стороны, синонимом к отраслям теоретической лингвистики (историческая поэтика – история языка, синхроническая поэтика – синхроническая лингвистика). Кроме того, в их понимании поэтика – это структура поэтического произведения, совокупность его стилистических средств, образов, и т.д., раскрываемая функциями языка.

По Д.С. Лихачеву (1979) термином поэтика следует называть теоретическую основу филологического анализа текстов художественных произведений и их смысловых структур. Поэтика создается, разрабатывается как система из понятий для понимания художественного языка текста (цит. по Тамарченко, 2008:187).

В период постструктурализма возник принцип деконструкции. В основу этого принципа легла семиотическая подмена знаков, или смысла знаков, с целью «пробуждения» скрытых смыслов художественного текста. (Тамарченко, 2008: 178).

В.А. Миловидов (1996) указывает, что в период постструктурализма поэтика прошла процесс динамизации, став учением о средствах фиксации и создания смыслов и об инструментах анализа литературного произведения. (Тамарченко, 2008: 178).

Вопрос динамизации поэтики затрагивается и настоящее время, например, в трудах эстонского лингвиста Григория Утгофа (2015).

Н.Д. Тамарченко (2008) предлагает следующее определение поэтики: «Поэтика – это не только учение о происхождении, становлении и развитии, сущности, видах и формах словесного художественного творчества, но и система научных понятий, которая имеет и философское, и лингвистическое объяснение и которая соответствует предмету своего изучения» (Тамарченко, 2008: 188). В качестве предмета изучения поэтики Н.Д. Тамарченко выделяет язык художественного произведения и произведение в целом на этом языке. Следовательно, исследуя то или иное произведение на предмет поэтики, мы можем обращаться не только к языковым формам, использованным автором, но и расширять рамки исследования, изучая взаимодействие этих форм, образующих целостность произведения. Как видно из определения Н.Д. Тамарченко, поэтика и предмет ее изучения обладают двуплановостью.

На современном этапе существует три основных тенденции рассмотрения поэтики:

(1) когда главным объектом поэтики становится текст, речевая его структура, тогда поэтику следует рассматривать с помощью лингвистики – возникает направление – лингвистическая поэтика.

(2) рассматривая художественный мир произведения, его образы, следует рассматривать поэтику сквозь призму философии, анализировать ценностные структуры на основе эстетики – направленность Эстетика и Поэтика.

(3) когда мы работаем сразу с двумя видами форм объекта (и композиция, и ценности), возникает направление (авторское) «эстетика словесного творчества» (Бахтин, 2002: 87).

Согласно выводам Н.Д. Тамарченко, поэтика не может служить одной определенной идеологии, поэтому он советует разграничивать поэтику и историю литературы, поэтику и литературную критику, с осторожностью отождествлять ее с теорией литературы в целом (Тамарченко, 2008: 188).

Развивая определение и предмет поэтики, Тамарченко выделяет ее основные задачи. К списку основных задач можно отнести:

- выделение литературного произведения на фоне других зафиксированных письменно произведений, раскрыв природу его художественной уникальности;

- отделение произведения словесного искусства от несловесных форм, определение границы речевого материала, его особенностей и возможностей;

- выявление типов произведений, определение в них ведущих структурных компонентов, а также их функциональных особенностей;

- рассмотрение всего словесного художественного творчества, выявление исторических этапов;

- описание специфических аспектов исторических этапов художественного языка;

- изучение закономерностей литературного творчества, его динамики и процессов трансформации (Тамарченко, 2008: 189).

Также отмечается, что первые 3 задачи отвечают требованиям синхронии, следующие три – диахронии. Исследования в рамках синхронии прямо относить к теоретической поэтике, в рамках диахронии – к исторической (Тамарченко, 2008: 189).

Таким образом, в своем развитии поэтика прошла 2 этапа эволюции. Во время первого этапа (до 70-х гг. XX века) сложились традиционные постулаты поэтики. Но именно на втором этапе (1970-2010 гг.) поэтика стала дисциплиной, затрагивающей историю культуры, фольклористику, этнографию, кроме того, в рамках поэтики структурные компоненты текста стали соотносить с авторскими переживаниями и отчасти с читательскими (примером служат работы по поэтике А.А. Потебни, В. Дильтея).

Из вышеприведенных определений ясно, что термин «поэтика» рассматривается по-разному, в зависимости от временного периода и лингвистического направления. Применимо к нашему исследованию мы будем использовать более современную модификацию данного термина, опирающуюся на рассуждения о поэтике вышеприведенных лингвистов и на исторический опыт поэтики в целом.

Под поэтикой мы понимаем структурные элементы литературного произведения (в синхроническом аспекте), специфические особенности творчества писателя (в динамическом аспекте). Полагаясь на принцип деконструкции, мы предполагаем, что цвет, цветовой компонент, цветообозначения могут служить инструментом деконструкции художественного текста в наши дни, и именно они помогают добраться до скрытого смысла образов.

## **1.2. Цветопоэтика литературного произведения. Методология цветопоэтики**

Поэтика уже не выступает как самостоятельное «учение», все чаще проявляется тенденция появления ее в сочетаниях. Современные тенденции в литературоведении выражаются в превращении научных понятий в метафоры (Тамарченко, 2008: 187): «поэтика культуры», «поэтика террора», «поэтика литературы (определенной эпохи)», «поэтика (литературного направления)», «поэтика (творчества) писателя». Такие же примеры мы можем встретить в рамках Словаря понятийных терминов: поэтика постмодернизма, постструктурализм и поэтика (Тамарченко, 2008: 179-186). Однако в современных словарях нет закрепленного термина «цветопоэтики», «поэтики цвета».

Так как рамки научных исследований принимают узкую направленность, в этом случае цветопоэтикой или поэтикой цвета лучше считать систему, специфический набор особенностей «метафорически» прикрепленного явления, в данном случае цвета, то есть те смыслы, которыми цвет наделяет поэтику текста.

Следует отметить, что на современном этапе исследований не существует единой концепции, комплексного подхода к исследованию цветового компонента в художественной литературе, что обуславливает вариативность его анализа в художественных произведениях.

В нашем исследовании мы будем использовать термины поэтика цвета, цветопись, цветообраз, цветообозначение. При этом словосочетания «поэтика цвета» и «цветопоэтика» будем считать синонимичными.

Обращаясь к термину цветопись, мы будем опираться на определение, данное Л.В. Щербой. В своих работах он отмечал, что цветопись – это существенный признак стиля писателя, который используется для выражения идейной и эмоциональной стороны литературного произведения (Щерба: 1957, 56). Цветопись художественного текста раскрывается посредством цветообразов (добавка – также цветообразов), подчиняющих себе поэтику сюжетного пространства.

Т.Ю. Зими́на-Ды́рда считает, что цветообразы очень важны в художественной литературе, так как являются важным звеном в художественном мире произведения и в литературном творчестве писателя. Они являются категориальными элементами цветопоэтики, которые отражают роль художественного образа, порожденного мыслями автора произведения (Зими́на-Ды́рда, 2011: 9).

Присутствие цветообразов в современной литературе стало результатом исторической тенденции к синтезу искусств. Так, например, о цвете писал еще Аристотель; Р. Штайнер, О. Шпенглер, М. Люшер сопоставляли цвет и внутреннее состояние человека, психическое и эмоциональное; в литературе И.В. Гёте анализировал цвет с точки зрения его

эстетической нагрузки: «Цвета действуют и на душу: они могут вызывать чувства, пробуждать эмоции, которые нас успокаивают и волнуют...» (цит. по Зимина-Дырда, 2011: 11).

Т.Ю. Зимина-Дырда отмечает, что в отечественной филологии проблема цветоведения и цветообразов нашла свое отражение лишь на рубеже XIX-XX веков (наиболее ярко в работах Р.В. Алимпиевой, А.Н. Веселовского, С.М. Соловьева). В данных трудах отмечается, что цветообозначения в литературе становятся средством, раскрывающим подтекст, мысли и чувства героев, создающим определенное мировидение и эмоциональный фон.

Важно отметить, что в системе художественного произведения цвето- и светообразы могут выражать как субъективное творческое начало, так и объективную реальность, являясь знаком культуры, эпохи и определенного направления.

Следует отметить, что так как свет и цвет органично связываются с концепцией и стилем творчества того или иного автора, то изучать цвето- и светообразы – означает проникать в глубины подсознания писателя, понимать особенности его личности и своеобразие творческой лаборатории (Зимина-Дырда, 2011: 10).

По Зиминной-Дырда, цветовые и световые образы в прозе могут быть полифункциональны, а именно они способны выполнять:

- предметно-изобразительную, описательную функцию,
- эстетическую функцию – формирование у читателя способность мыслить художественными образами,
- символическую функцию – наличие национально-культурного компонента языка в цветовом компоненте,
- психологическую – (истоки из живописи) влияние на внутреннее состояние зрителя,
- характерологические функции – общий характер картины, образа, персонажа,

- образные функции – предупреждения, разоблачения, формирования системы мотивов и лейтмотивов, выявления типологических сходств героев, конфликтов, обстоятельств.

Полифункциональность цвета упрощает или усложняет композиционную структуру произведения.

Таким образом, «проблема поэтики цвета и света тесно связана с проблемой исторической изменчивости их восприятия, а также постоянной вариативностью цвето- и светоощущения даже в контексте одного произведения» (Зими́на-Ды́рда, 2011: 11). При этом, по словам Соловьева, цветообразы «отражают основные принципы поэтики писателя» (Соловьев, 1979: 55). Исследуя цветообразы, мы раскрываем авторскую картину мира.

Для нашего исследования следует разграничить понятия «цветонаименования» и «цветообозначения». Разработке данных терминов посвятили свои труды А.П. Василевич, А. Вежбицкая, Б. Берлин, П. Кей и другие. Цветонаименования используются в когнитивной лингвистике, описывают процесс репрезентации цвета лексемой языка, а также процесс вариативности выбора данных репрезентантов. Цветообозначение не имеет дела с когнитивной составляющей, но взаимодействует напрямую с языковой стороной вопроса. Поэтому в нашем исследовании мы придерживаемся понятия цветообозначение.

В семантике цветообозначения обязательно заключается психологический компонент, однако в зависимости от контекста одно и то же цветообозначение может создавать разные представления и образы, но именно благодаря психологическому компоненту цветовой компонент наделяется функцией оценки образа и состояния.

Связь цвета и эмоций является разносторонней. Цветовой компонент в стилистических средствах, таких как эпитет, согласно французскому исследователю Р. Герра выполняет функцию создания «атмосферы, психологического климата», которые должны захватить читателя (цит. по Зиминой-Дырда, 2011: 14). Таким образом, через цветовой компонент в

поэтике художественного произведения, возможно, раскрыть индивидуально-авторское мышление.

К вопросу цветопэтики можно также обратиться со стороны исследований текста, как средства хранения культуры (Масленникова, 2012: 65). В данном аспекте язык является средством трансляции культуры, а текст – совокупностью культурных кодов, передающих историческую, этнографическую, национальную информацию, то есть все содержание культуры.

При таком подходе цвет является не только средством к раскрытию культурного кода, но и сам является кодом, так как несет в себе имплицитную информацию (символика, семантика). Цветопэтика становится кодовой структурой текста, с «ключами к раскодировке» в виде цветообозначений, цветообразов, цветовой мотивики текста.

Продолжая тематику художественного текста, необходимо отметить, что текст также является сложным семиотическим знаком, самостоятельной единицей с набором своих характеристик и признаков. С этой точки зрения, текст выражается знаками естественного языка, а художественная действительность хранится в тексте в виде образов. Раскрыть художественные образы помогают семиотические субкоды художественного текста – цвет, запах, музыка. Цвет и запах – средства невербальной семиотики (Художественный текст как семиотический знак).

Согласно теории Т.Ю. Зиминой-Дырда, для авторского замысла важнейшим идейным компонентом являются цвет и свет, выступающие имплицитно-детальными символами, способными открыть авторский мир и его внешнюю цветосветовую фактуру читателю.

Обобщая опыт современных литературоведческих исследований, можно отметить, что цвето- и светопэтика структурирует поэтику сюжетного пространства, делая цвет и свет устойчивыми признаками последнего (Зиминая-Дырда, 2011: 16).

Исходя из вышесказанного, под «цветопэтикой» или «пэтикой цвета» мы понимаем выявление особенностей употребления цветолексики и процесса цветообозначения в целом, изучение специфики раскрытия художественных образов и мотивов в романе, отмеченных маркером цвета.

Как уже упоминалось ранее, цвет несет в себе культурную, или символическую составляющую в рамках других наук.

В литературе значение цвета принято называть «семантикой цвета». С одной стороны, понятия «символика» и «семантика» цвета можно считать синонимичными – они подразумевают раскрытие значения той или иной лексики, с другой стороны, их следует строго разграничивать, так как семантика – это раздел лингвистики, наука о значении того или иного слова, а символика – это и есть само значение, закрепленное за словом. Необходимо разобраться с семантической стороной цветообозначений и символической, так как их необходимо учитывать в процессе интерпретации художественного текста.

Методология исследования цвета базируется на научных работах М.М. Бахтина, М.А. Белей, Е.В. Зайцевой, Т.Ю. Зиминой-Дырда, П.В. Перелыгина, посвященных исследованию цветообразов поэтических произведений отечественных авторов. Анализ данных работ позволил выделить следующие принципы и этапы цветопэтического исследования.

По Т.Ю. Зиминой-Дырда, исследование цветопэтики необходимо проводить в несколько этапов:

1. Выбор языковых примеров, цветообразов;
2. Сравнительно-типологический анализ примеров;
3. Выделение особенностей авторского стиля.

К основным принципам можно отнести, так называемый, контекстуальный принцип: «при анализе цветопэтики литературного произведения необходимо учитывать контекст, так как только в контексте возможно верно уловить семантику цветового компонента» (цит. по Зиминой-Дырда, 2011: 18).

По наблюдениям Е. Фарино при соблюдении следующих принципов возможно снятие культурного кода цвета и раскрытие цветопоэтики художественного произведения. Принципы таковы:

– цветообозначение прикрепляется к другим частям речи, выполняя выделительную и различительную функции, то есть польский исследователь также указывает на важность контекста для выражения этих функций;

– семантика цвета, раскрывающаяся в тексте, позволяет выделить объект среди других, но и привносит свое значение в данный объект – имплицитное символическое содержание;

– символика цвета может включать национально-культурный компонент, субъективно-авторский, а может быть смешанной;

– символика и семантика цвета – ключ к пониманию мироощущения писателя;

– значение цветового компонента зависит от нахождения в определенном контексте: цвет в контексте является кодом к основным сюжетным мотивам;

– мотивный анализ в свою очередь раскрывает цветопоэтику текста верно (на основе повторяемости цвета);

– не всегда автор рассчитывает на читательский опыт воспринимающего текст, таким образом, цвет может заключать в себе авторскую подсказку к декодированию значений;

– любая цветовая выборка является индивидуально-авторской, отображает его реальность;

– статистический анализ помогает разобраться с насыщенностью окраски произведения, ведет к адекватной оценке цветопоэтики, помогает выяснить, к каким цветам автор тяготеет больше всего;

– не стоит углубляться в детальную трактовку оттенков, смешений цветов; следует сосредоточиться на цветообразах, мотивном анализе, истинно раскрывающими нам авторские предпочтения (цит. по Фарино, 2004: 308).

Данные положения о цветообозначении, методах анализа цветowych манипуляций необходимо учитывать при построении цветового круга литературного произведения, при выявлении особенностей его цветопоэтики в целом.

Через цветовую образность произведения передается близость героя, рассказчика к автору в мироощущении, так как колористическое восприятие мира в романах максимально приближено к восприятию мира самим писателем. Цветосветовые решения при этом представлены разнообразно, что выражает субъективное творческое кредо каждого писателя.

### **1.3. Принципы исследования цветового компонента в романах-фэнтези Нила Геймана**

Нил Гейман (*Neil Richard MacKinnon Gaiman*, 1960) – выдающийся английский писатель-фантаст, автор графических романов и комиксов, сценарист, является одним из самых преуспевающих писателей нашего времени. Он родился в Англии, свою творческую карьеру начал там же. Впоследствии Нил Гейман переехал жить в Америку – «страну мечты» (British Council), это решение он считает одним из главных событий в своей жизни.

Гейман является востребованным и в сфере литературы, и в сфере кино. Он успешно работает над сценариями к собственным фильмам: в 2009 году был экранизирован роман *Coraline* (2002), в настоящее время сняты и выпущены сериалы по романам «Никогда» (др. вар. «Задверье»), «Американские боги», а также полнометражный фильм «Звездная пыль».

На развитие его писательского таланта повлияло творческое наследие выдающихся писателей-фантастов К.С. Льюиса (*C.S. Lewis*, 1898-1963), профессора Дж.Р.Р. Толкиена (*J.R.R. Tolkien*, 1892-1973), Дж.Б. Кейбелла

(*James Branch Cabell*, 1879-1958), Э. По (*Edgar Allan Poe*, 1809-1849), Майкла Муркока (*Michael Moorcock*, 1939), Урсулы К. Ле Гуин (*Ursula K. Le Guin*, 1929), Джина Вулфа (*Gene Wolfe*, 1931), Г.К. Честертон (*G.K. Chesterton*, 1874-1936) (*Neil Gaiman Biography*).

В поле зрения нашего исследования пять романов Нила Геймана, охватывающие почти двадцатилетний период его творчества: «Никогда» (*Neverwhere*, 1996), «Звездная пыль» (*Stardust*, 1998), «Американские боги» (*American Gods*, 2001), «Сыновья Ананси» (*Anansi Boys*, 2005), «Океан в конце дороги» (*The ocean at the end of the lane*, 2013).

Литературный опыт своих кумиров Нил Гейман отражает в своих романах. Так к жанру фэнтези Гейман обратился после совместной работы с Терри Пратчетом – английским писателем-фантастом XX века – над романом «Благие Намерения» (*Good Omens*, 1990).

Подобно Урсуле Ле Гуин он создает полноценные цветковые фэнтезийные миры. При создании миров он продумывает все до мелочей, особое место в его творчестве отводится способам перехода из одного мира в другой, коммуникации между ними.

Дж.К. Честертон специализировался на статьях о портретном изображении личности в литературе, Нил Гейман продолжает его традицию, уделяя большое внимание портретным зарисовкам в романах.

Роман «Никогда» (*Neverwhere*, 1996) – дебютный сольный роман писателя, раскрывает жанр «городского фэнтези» (Википедия). Роман повествует о приключениях жителя верхнего Лондона Ричарда Мейхью в Лондоне нижнем, неизвестном ему ранее. Внезапная встреча Ричарда и Двери – главной героини нижнего Лондона, вовлекает их в борьбу за свободу подземного народа. Роман прекрасно описывает реалии столицы Англии, а также знакомит нас с разными типажамми волшебных народов.

«Звездная пыль» (*Stardust*, 1998) – роман, в котором Гейман создает детализированный и яркий фэнтезийный мир Застенья для детей. Повествует о приключениях Тристана в поисках звезды, чтобы доказать свою любовь.

Роман наполнен пейзажными зарисовками мира за стеной, портретными описаниями жителей Застенья, то есть, строится на образах, типичных для жанра фэнтези.

Роман «Американские боги» (*American Gods*, 2001) является одним из самых ярких в творчестве Н. Геймана. В этом романе тяга Геймана к мифам, культуре разных народов раскрывается в полной мере. Роман повествует о противостоянии древних богов нововведениям массовой культуры, а также показывает переплетения культур в американском обществе. В этом произведении он впервые использует Америку в качестве места действия происходящих событий (Neil Gaiman Biography).

Роман «Сыновья Ананси» (*Anansi Boys*, 2005) – считается продолжением романа «Американские боги», так как в нем раскрывается запутанная историю шутника Ананси и его сыновей. Погружаясь в реалии романа, читателю открываются зарисовки серого Лондона и солнечной Флориды, обычных людей и давно забытых и ушедших в забвение богов. Данный роман – яркий пример отражения элитарно-массовой культуры.

«Океан в конце дороги» (*The ocean at the end of the lane*, 2013) – это предпоследний из выпущенных романов Нила Геймана. Благодаря детским воспоминаниям главного героя, мы узнаем историю о том, как древние божества, типичные антагонисты в повествовании, хотят найти свое место в мире людей. В романе ярко раскрываются мотивы дружбы, самопожертвования, вселенской мудрости и столкновения двух миров.

Романы Нила Геймана построены на следующих принципах фэнтезийного романа:

1. Обязательное наличие оппозиции двух миров в сюжете романа: мир богов и мир людей, или мир людей наверху и мир подземных людей, или мир людей и мир магических существ.

2. Взаимодействие миров через посредника: ведьмы, люди, Двери, географические объекты.

3. Фэнтези относится к жанрам литературы постмодернизма, а значит, в основе сюжетов могут лежать загадочные явления, основными действующими лицами могут быть боги, полубоги, разделенные близнецы и т.д.

Главных героев Н. Геймана объединяет то, что в завязке их историй они являются полноценными членами человеческого общества, считают себя людьми, а впоследствии обнаруживают в себе отголоски магического мира (полубог – *Американские боги*; дети богов – *Сыновья Ананси*; дитя человека и наследницы трона Застенья – *Звездная пыль*).

Цветообразы помогают обнаружить новые ракурсы в осмыслении стиля, мировоззрения и творческого метода Н. Геймана, углубить представление о писательской индивидуальности.

Исследование цветового компонента в романах Нила Геймана направлено на:

- выделение спектра функций цветовых и световых образов;
- выявление стилистических и других авторских особенностей в способах передачи цвето- и цветообразных представлений;
- изучение сходств и различий в подходах Геймана к созданию цветообразов в романах разных периодов.

Исследуя произведения современных авторов, мы получаем релевантный материал, отражающий особенности национальной литературы и культуры, характеристику творчества писателя и его способность применять цвето- и цветообразы для ассоциативного воспроизведения целостной картины мира.

## Выводы по ГЛАВЕ I

Поэтика как ведущий термин настоящего исследования претерпела ряд изменений в интерпретации в своем историческом аспекте.

Так, первоначально под поэтикой понимали структуру поэтического произведения. Позже, поэтику стали называть синонимом теории литературы. В период структурализма, под поэтикой понимали двуплановую науку: о проблемах речевых структур и о теории и эстетике языка. В период постструктурализма поэтика прошла стадию деконструкции и стала заниматься «раскодировкой» скрытых смыслов.

Основываясь на определениях Н.Д. Тамарченко, В.А. Миловидова, Д.С. Лихачева, мы рассматриваем поэтику как структуру любого литературного произведения, включающую в себя языковые особенности и особенности языковых взаимодействий в том или ином контексте.

Цвет играет неоднозначную роль в раскрытии художественных образов в литературных произведениях. Цвет – это субкод художественного текста, помогающий найти/обнаружить скрытые идеи автора и раскрывающий поэтику произведения «метафорически».

Исходя из вышесказанного, под «цветопоэтикой» или «поэтикой цвета» мы понимаем выявление особенностей употребления цветолексики и процесса цветообозначения в произведении, изучение специфики раскрытия художественных образов и мотивов в романе, отмеченных маркером цвета.

Методология современных цветопоэтических исследований заключается в пошаговом продвижении к цели изучения цветопоэтики творчества писателя – выявлению индивидуально-авторских особенностей, а именно наработке материалов к исследованию, их анализ, систематизация и непосредственно выявление особенностей.

Окрашивание предметов и образов в литературе цветом принято называть цветообозначениями, которые реализуются в языке. В русском и

английском языках существует расхождение при цветообозначении, а точнее в количестве существующих цветолексем. Система цветообозначений в романе помогает выявить особенности цветопэтики произведений Нила Геймана.

Романы Геймана построены на основных принципах фэнтезийного романа: двуплановость миров, взаимодействие миров через посредников, наличие необъяснимых явлений и волшебных персонажей.

Цветообозначения в произведениях Геймана следует изучать, обращая внимание на их динамику, систематизацию и новаторство.

## ГЛАВА II. Реализация цветопоэтики в романах Нила Геймана

### 2.1. Цвет в романах жанра фэнтези Н. Геймана

В данной главе предпринимается попытка систематизировать цветообразы и мотивы, отмеченные цветом, выявить особенности авторской цветопоэтики на примере романов Нила Геймана «Никогде», «Звездная пыль», «Американские боги», «Сыновья Ананси», «Океан в конце дороги».

#### 2.1.1. Цветомиры в романе Н. Геймана «Никогде»

Роман «Никогде» (*Neverwhere*, 1996) – первый роман Нила Геймана, созданный писателем самостоятельно. Действие романа происходит в двух мирах: Лондоне наверху (*London above*) и нижнем Лондоне (*London below*).

Гейман тщательно относится к созданию миров: светлого, реального – верхнего, и темного, мрачного – нижнего. Основными цветами, задействованными в романе, являются ахроматические противоположности – черный и белый (*black, white*), их вариант серый (*grey*), а также цвета, входящие в цветовую палитру – красный, зеленый, коричневый, оранжевый (*red, green, brown, orange*).

В цветовом плане романа можно выделить две стороны: Верхний Лондон и Нижний Лондон. Лондон наверху описывается при помощи колоризмов реального мира «голубое небо», «серое небо», «черное такси»; Лондон внизу описывается в мрачных красках «черный», «серый», «тьма», с вкраплениями цветообразов «факел», «лампочка».

Типичными цветообразами Лондона наверху становятся образы неба:

..... *the cloudless sky was transmuting from royal blue to a deep violet* ....  
(Gaiman, 1996: 129);

*The last smudge of orange sun faded into nocturnal purple* (Gaiman, 1996: 130).

Гейман использует усложненные оттенки для описания неба, чтобы подчеркнуть его неповторимость. Возможно, в этом романе через образы неба раскрывается любовь писателя к своей родине.

Небо Лондона – место единения двух миров. На него приходят любоваться жители подземного мира, так как своего неба у них нет.

Создавая образ Лондона наверху, автор уделяет внимание деталям, характерным для реальной жизни: ярко-желтый стикер (*‘...a yellow Post-it note...’* (Gaiman, 1996: 13), как напоминание, черное такси, типичное только для Лондона (*He caught a black taxi* (Gaiman, 1996: 18), ярко-оранжевый тролль на столе у Ричарда:

*“The subject has never come up,” said Richard, picking up one of the creatures from his desk. It had a shock of Day-Glo orange hair, and a slightly baffled expression, as if it were lost* (Gaiman, 1996: 13).

Эти детали, с одной стороны, несут в себе описательный компонент, с другой стороны, наделяют жизнь Ричарда символическим и психологическим подтекстом: желтый – как средство тренировки плохой памяти, оранжевый – средство для пробуждения и активизации сил.

Лондон внизу находится территориально под землей, там практически нет цвета, поэтому автор прибегает к световым решениям.

*The crimson flame cast huge shadows on the tunnel walls <...> They climbed in total darkness* (Gaiman, 1996: 39).

*It was daylight (how was it daylight? a tiny voice asked, in the back of his head. It had been almost night when he entered the alley, what, an hour ago?)* (Gaiman, 1996: 39).

Светообразам присущи контрасты: дневной свет – крошечная тьма ночи.

Быт Лондона внизу строится по принципу «услуга за услугу», все предметы там старые, потрепанные.

*She fumbled at the rat's side, and pulled out a much-folded piece of brown paper, which had been held on with something that looked to Richard like a vivid blue rubber band* (Gaiman, 1996: 35).

Особое внимание в романе писатель уделяет портретным зарисовкам главных и второстепенных персонажей. Цветовые портреты становятся частью цветового пространства миров романа. Колоризмы в портретах используются для детального описания глаз, волос, бороды, кожи.

*He was a fresh-faced, boyish young man, with dark, slightly curly hair and large hazel eyes...* (Gaiman, 1996: 5).

*The man sat in a doorway. His beard was yellow and gray, and his eyes were sunken and dark* (Gaiman, 1996: 19).

Описание некоторых персонажей остается неизменным на протяжении всего романа, прежде всего это образы Крупа и Вандемара, созданные фрагментарно:

*They wore black suits, which were slightly greasy, slightly frayed, and even Richard, who counted himself among the sartorially dyslexic, felt there was something odd about the cut of the coats* (Gaiman, 1996: 27).

*... second, Mr. Croup has eyes of a faded china blue, while Mr. Vandemar's eyes are brown* (Gaiman, 1996: 9).

Образы других персонажей создаются сразу, например, образ Карабаса:

*He wore a huge dandyish black coat that was not quite a frock coat nor exactly a trench coat, and high black boots, and, beneath his coat, raggedy clothes. <...> And he grinned white teeth, momentarily, as if at a private joke of his own, and bowed to Richard, and said, "De Carabas, at your service, and you are...?"* (Gaiman, 1996: 37).

Образ Двери автор создает на протяжении всего романа, чтобы подчеркнуть его динамику. Рассмотрим эту особенность на примере цвета волос Двери: сначала это *'a dark reddish color under the dirt'* (Gaiman, 1996:

25); в ходе развития сюжета ее волосы ‘... *was a dark shade of auburn, with copper and bronze highlights*’ (Gaiman, 1996: 43); к развязке романа они становятся ‘*red hair shone in the dawn like burnished copper*’ (Gaiman, 1996: 268).

С изменением цвета волос героини меняется и ее внутреннее состояние: в ходе повествования романа она переживает трагедию, скрывается от наемных убийц, в конце повествования ее жизненный путь становится устойчивее, а волосы наполняются красками жизни.

Гейман уделяет внимание описанию цвета глаз в романе. Обратим внимание на глаза главной героини – Двери.

*And her eyes... Richard realized that he could not tell what color her eyes were. They were **not blue, or green, or brown, or gray**; they reminded him of **fire opals**: there were **burning greens and blues**, and even **reds and yellows** that vanished and **glinted** as she moved* (Gaiman, 1996: 33).

Глаза Двери отражают ее возраст, характер, стремления – они меняются в зависимости от ее решений и жизненных ситуаций.

Такой прием при создании образов требует авторской концентрации, благодаря этому приему усиливается интерес со стороны читателей, привлекается внимание к тому, как меняются и перевоплощаются герои.

Безусловно, Дверь – один из самых ярких женских персонажей в произведениях Геймана, взятых для исследования.

Отличительной особенностью портретики романа являются зубы. Их можно рассматривать как знак принадлежности к разным народам или занимаемому социальному положению.

*Then he smiled at Richard with **yellow teeth*** (Gaiman, 1996: 62).

*He bared his teeth at her, **yellow and black and brown*** (Gaiman, 1996: 98).

Население Лондона внизу различается по расе, цвету кожи:

*Five almost identically dressed, **pale** young women walked past him* (Gaiman, 1996: 94).

*Her skin was **the color of burnt caramel**, and her smile would have stopped a revolution (Gaiman, 1996: 96).*

Среди стилистических особенностей романа можно выделить использование метонимии, прямых и обратных метафор при создании портретных цветообразов нижнего мира:

*A **pink nose and two small black eyes** peered out from under the sofa. ...It was **dark brown**, with a long **pink tail** (Gaiman, 1996: 34).*

*...he paused, swallowed, her **opal-colored eyes** brimming with tears (Gaiman, 1996: 71).*

*She wore dappled leather clothes, mottled in shades of **gray and brown** (Gaiman, 1996: 79).*

Цветолексемы передают эмоциональное и физическое состояние героев:

*He was moving from a **red rage** to an oily **gray sulk** (Gaiman, 1996: 115).*

В романе встречаются примеры цветовой антропонимии, топонимии, цветовой компонент используется в названии болезни с акцентом на лексеме ‘*black*’:

*‘The **Black Friars** are custodians of a key,’ it said (Gaiman, 1996: 157).*

*And how is the Creature from the **Black Lagoon**? (Gaiman, 1996: 17).*

*We brought the **Black Plague** to Flanders (Gaiman, 1996: 114).*

В данном романе мы нашли цветовой компонент с религиозным подтекстом иронического содержания:

*Oh, bless my little **black** soul, Mister Vandemar, do you see what I see? (Gaiman, 1996: 20).*

Таким образом, цветовое пространство нижнего и верхнего Лондона организуется при помощи портретных образов, в которых сделан акцент на глазах, волосах, зубах, расовой принадлежности. Пейзажные зарисовки и описание неба также важны при создании этих образов.

Один и тот же цвет служит для изображения сразу нескольких состояний. Цветовой компонент в этом романе выполняет эмотивную,

психологическую функции, функцию передачи физического состояния и отношения к религии.

Следует отметить, что автор использует в романе и цветовую антропонимию.

### 2.1.2. Серебряный образ романа Н. Геймана «Звездная пыль»

Цветовое пространство романа «Звездная пыль» (*Stardust*, 1998) строится на лексемах *'silver'*, *'black'*, *'grey'*, *'green'*, *'white'* и *'blue'*. Ведущую роль играет серебряный цвет.

Особенностью этого романа выступает лексика: серебро в романе выражается не только прилагательными лексемами, но и существительными *'the moon'*, *'moonlight'*, *'the star'*, *'dust'*, *'silver'*, *'lead'*, *'stone'*, *'granite'*, и в большей степени глаголами.

Грамматическим классом глаголов репрезентируется серебряный цвет в романе. Глагол *'glimmer'* становится ведущим, так как несет в себе сему мерцания, а также по признаку частотности. «Мерцают» в романе неожиданные образы: от искр огня до героя романа, что проводит параллель к мерцанию звездной пыли. Варианты этого глагола – *'glow'*, *'shine'*.

*...and above them the lights of the myriad stars, which glittered and twinkled and blazed, chilly and distant and more numerous than the mind could encompass* (Gaiman, 1998: 32).

*There was no moonlight between the trees, but the unicorn glimmered and shone with pale light, like the moon, while the girl herself glittered and glowed as if she trailed a dust of lights. And, as she passed through the trees, it might have appeared to a distant observer that she seemed to twinkle, on and off and off and on, like a tiny star* (Gaiman, 1998: 87).

В теории цветových кругов серебряный цвет (*silver*) является вариантом серого цвета (*grey*), что, казалось бы, противоречит тому, чтобы поставить этот цвет во главе цветového пространства. Однако тенденция возвышения серебряного цвета над серым заключается в названии романа, которое несет в себе значимые маркеры серебряного цвета (*Stardust*). Мы видим в этом также проявление авторской стилизации.

Лексема '*silver*' в своем исходном значении – это самостоятельный драгоценный металл, обладающий ценностью; в русской и англоязычной семантической модели слово '*silver*' приобретает качественные характеристики, становится материалом изделий (украшений, монет и т.д.).

Чаще всего лексема '*silver*' вступает в романе в контекстуальные связи с лексемой '*chain*'. Образ цепочки несет в себе символический смысл «единения» в русской и англоязычной культурах, объединяя героев романа единой линией судьбы, показывает их благородное происхождение:

*Dunstan reached down to the **silver chain** that ran from her wrist to her ankle, and off away in the grass. He tugged on it. It was stronger than it looked* (Gaiman, 1998: 35).

Слово *серебряный* обогащается индивидуально-авторским смыслом «судьбы»: для кого-то повороты судьбы даются легко, а кому-то приходится побороться за свое счастье.

*It glittered in the moonlight. Tristran took it; the little man's gift seemed to be a thin **silver chain**, with a loop at each end. It was cold and slippery to the touch...* (Gaiman, 1998: 98).

В приведенном выше примере можно выявить основную семантическую характеристику серебряного цвета, как материала: холодность. В этом примере герой романа ощущает только лишь физическую холодность серебра, что воплощает прямое цветové значение лексемы.

*'Exactly,' said the witch-queen, putting a **circlet of silver** upon her head. 'The first in two hundred years. And I'll bring it back to us'* (Gaiman, 1998: 108).

В этом примере «серебряный цвет» отличается двуплановостью семантики, совмещая наравне с прямым значением метафорическое. Через ассоциации с физической и духовной холодностью создается атмосфера враждебности.

Лексема *'silver'* в сочетании с лексемами *'pin'*, *'coin'*, *'fire'* выражает качественные характеристики предметов. Данные лексемы входят в ассоциативный ряд носителей языка, но находятся не на ведущих позициях.

*And there was, attached to the baby's blanket with a silver pin, a scrap of parchment, upon which was written in an elegant, if slightly archaic, handwriting the following words: Tristran Thorn* (Gaiman, 1998: 39).

*Tertius had slipped a silver coin to Letitia the chambermaid...* (Gaiman, 1998: 81).

*Far, far below he could see the real world: the sunlight pricking out every tiny tree, turning every winding river into a thin silver snail-trail glistening and looping across the landscape of Faerie* (Gaiman, 1998: 208).

Цветосветовое пространство создается на уровне контекста (*a silver coin*), фонетически (*a thin silver snail-trail*) и стилистически (*like silver fire*).

Серебро сопровождает героев на протяжении всего романа, отражаясь в мелких, но очень значимых деталях. Серебро становится метафорой звездной пыли, ненавязчиво сияющей на страницах романа.

При помощи серого цвета Н. Гейман создает новые семантические связи, нестандартные для англоязычной культуры, обозначая детали внешности, архитектуры серым цветом:

*The town of Wall stands today as it has stood for six hundred years, on a high jut of granite amidst a small forest woodland. The houses of Wall are square and old, built of grey stone, with dark slate roofs and high chimneys...* (Gaiman, 1998: 46).

Серый цвет раскрывает тематику обыденности. Образ жителей Застенья, смирившихся с равномерной текучестью жизни в серых тонах, как и сам город, наделяет серебряный цвет новыми семантическими связями:

*The inhabitants of Wall are a taciturn breed, falling into two distinct types: the native Wall-folk, as grey and tall and stocky as the granite outcrop their town was built upon; and the others, who have made Wall their home over the years, and their descendants (Gaiman, 1998: 7).*

Серый вербализуется не только лексемой прилагательного 'grey', но и близкими ей по цветовому нейтральному значению лексемами 'pale', 'wall', 'granite', принадлежащих к разным грамматическим категориям частей речи. Последняя лексема, в свою очередь, выступает как существительное и прилагательное и несет в себе сему надежности и крепости. На страницах романа она дополняет лексему 'grey', раскрывая метафорически образы романа:

*The Stormhold had been carved out of the peak of Mount Huon by the first lord of Stormhold, who reigned at the end of the First Age and into the beginning of the Second. It had been expanded, improved upon, excavated and tunneled into by successive Masters of Stormhold, until the original mountain peak now raked the sky like the ornately carved tusk of some great, grey, granite beast. <...> Four of his sons were dead: Secundus, Quintus, Quartus and Sextus, and they stood unmoving, grey figures, insubstantial and silent (Gaiman, 1998: 42).*

Цветообозначения включаются во временные и пространственные координаты поэтического мира автора. Ассоциации с дождем, звездным небом порождают представление о бесконечности, обуславливают связь серебряного цвета с концептами дорога, волшебные миры. Эти смыслы актуализированы в тексте в метафорических сочетаниях цветовых слов с абстрактными именами, обозначающими временные и пространственные промежутки.

Художественный образ неба, маркированный серебряным цветом, используется автором как способ передачи индивидуального человеческого взгляда на мир:

– *Primus. Go to the window.*

*Primus strode over to the opening in the rock wall and looked out.*

– *What do you see?*

– *Nothing, sire. I see **the evening sky** above us, and clouds below us.*

*The old man shivered beneath the mountain-bear skin that covered him.*

– *Tertius. Go to the window. What do you see?*

– *Nothing, Father. It is as Primus told you. **The evening sky** hangs above us, **the color of a bruise**, and **clouds carpet** the world beneath us, all **grey and writhing**.*

<...>

– *And you? What do you see?*

*He looked out of the opening. The wind was bitter on his face, and it made his eyes sting and tear. One star **glimmered**, faintly, in **the indigo heavens**.*

– *I see **a star**, Father (Gaiman, 1998: 48-49).*

Разнообразие цветообозначений в этом эпизоде дополняется новыми оттенками (*'indigo'*), обратными метафорами (*'the colour of a bruise'*), данные маркеры цвета гармонично разбавляют светящийся образ романа.

Ночное небо, мерцающие звезды в романе поднимают тематику вечности. Идея о просторе связывается с цветовыми маркерами смешанного типа или ахроматического порядка:

*...the sky above was **a deep color** – **blue perhaps, or purple, not black** – sprinkled with more stars than the mind could hold (Gaiman, 1998: 32).*

Черный цвет создает атмосферу враждебности, продолжает тематику благородства крови, черным цветом детализируются особенности одежды героев.

Лексемами-существительными *'night'*, *'twilight'*, *'evening'*, *'dusk'* метафорически репрезентируются черный и серый цвета:

*Coats of **night!** Coats of **twilight!** Coats of **dusk!** (Gaiman, 1998: 22).*

Данные репрезентанты расширяют семантическое поле «серебряного цвета», что в большей мере отражает индивидуально-авторский подход к цвету.

Хроматические цвета в романе (*yellow, green, red, purple, blue*) сопровождают создание образов романа, однако проявляются в сюжете подобно пыли – ненавязчиво, в мелких деталях:

*Five girls sat beside, and upon the branches of, the oldest apple tree in the orchard, its huge trunk making a fine seat and support; and whenever the May breeze blew, **the pink blossoms** tumbled down like snow, coming to rest in their hair and on their skirts. The afternoon sunlight dappled **green and silver and gold** through the leaves in the apple orchard* (Gaiman, 1998: 42).

*High above him the stars glittered and gleamed, and the harvest moon shone **golden yellow, the color of ripe corn*** (Gaiman, 1998: 65).

Если рассмотреть начальное семантическое значение лексем *'gold'*, *'golden'*, мы подобно серебру, снова увидим значение драгоценного металла, качественной характеристики предмета. С одной стороны, золотой цвет ярко дополняет сияющую палитру цветовых вариантов серебряного цвета, с другой, лексемы золота, противопоставляются серебру. Данная оппозиция «серебро – золото» («луна – солнце», «день – ночь» в своих разных проявлениях), лишь одна из многих, представленных в романе. Роман «Звездная пыль» – первый из романов Геймана, в котором поэтический мир автора построен на принципе дихотомии.

Волшебные существа фэнтезийного мира в романе тоже репрезентируются серебряными оттенками, однако, при помощи образных метафор:

*This lion was huge, **the color of sand in the late afternoon*** (Gaiman, 1998: 145).

*There was certainly something odd about the stars: perhaps there was more color in them, for **they glittered like tiny gems**...* (Gaiman, 1998: 31).

Таким образом, в романе «Звездная пыль» получают актуализацию как общекультурные, типичные для носителей английского языка компоненты семантики и символики проанализированных лексем, создающих серебряное цветосветовое пространство романа, так и индивидуально-авторские смыслы,

обусловленные своеобразием мировосприятия писателя. Все вместе они создают образ романа в виде падающей звезды, которая оставляет за собой россыпь мерцающих огоньков в ночном небе.

### 2.1.3. Цвет в романе Н. Геймана «Американские боги»

Основные цвета в романе – красный, желтый, синий (*red, yellow, blue*), дополнительные – оранжевый, зеленый, пурпурный/фиолетовый (*orange, green, purple*).

Однако ни один англоязычный писатель не может ограничить повествование рамками шести цветов. В романе встречаются и другие цвета, например, коричневый (*brown*), черный (*black*), белый (*white*), серый (*gray*), алый (*scarlet*) и т. д. Так коричневый и алый, согласно теориям цветовой организации, мы можем включить в цветовой круг романа как результат смешения пурпурного и красного, красного и оранжевого, но черный, белый и серый мы к нему отнести не можем, поскольку черный и его оттенки, и белый цвет являются ахроматическими.

Мы полагаем, что основу цветового круга романа составляют красный, оранжевый, желтый, зеленый, синий, пурпурный и коричневый цвета, но не будем забывать, что цветовой переход из белого в черный (то есть все оттенки серого цвета), в любом случае взаимодействуют с цветовым кругом романа.

Следует разграничить понятия «цветовой круг» и «цветовой план» романа, так как это, с одной стороны, позволит взаимодействовать сразу всем цветам и оттенкам, задействованным в романе, а с другой стороны, упростит процесс построения цветопоэтики романа.

Таким образом, на основе частотности употребления в романе, черный, белый, красный, оранжевый, желтый, зеленый, синий и коричневый цвета

составляют основу цветового плана романа. Розовый и алый цвета являются дополнительным, поскольку фигурируют в мотивике текста не так часто, как выше обозначенные цвета. Цветовые пары *'white – silver'*, *'yellow – gold'*, *'red – pink'*, *'red – ginger'* и *'red-scarlet'* образуют систему цветовых вариантов.

С помощью добавочных лингвистических элементов (*pale*, *dark-*, *light-* и т. д.) создаются промежуточные оттенки цветового плана романа.

Цвет в романе динамичен. Несмотря на то, что роман состоит из четырех частей (*'Shadows'*, *'My Ainsel'*, *'The Moment of the Storm'*, *'Epilogue: Something That the Dead Are Keeping Back'*), в цветовом плане он делится лишь на две части:

- яркую, насыщенную цветами спектра первую часть (по сюжетной линии с момента завязки до начала войны между богами);

- мрачную вторую, с превалирующим присутствием черного, серого и белого цветов.

Цветовой компонент романа служит созданию портретного образа персонажа:

*He was looking at Mr. Nancy, an old **black** man with a pencil mustache, in his check sports jacket and his **lemon-yellow** gloves, riding a carousel lion as it rose and lowered, high in the air; and, at the same time, in the same place, he saw a jeweled spider as high as a horse, its eyes an **emerald** nebula, strutting, staring down at him; and simultaneously he was looking at an extraordinarily tall man with **teak-colored skin** and three sets of arms, wearing a flowing ostrich-feather headdress, his face painted with **red** stripes, riding an irritated **golden** lion, two of his six hands holding on tightly to the beast's mane; and he was also-seeing a young **black** boy, dressed in rags, his left foot all swollen and crawling with **blackflies**; and last of all, and behind all these things, Shadow was looking at a tiny spider, hiding under a withered **ocher** leaf (Gaiman, 2001: 131).*

Автор для создания образов героев использует разные цвета, что способствует индивидуализации образа каждого героя. Цветовая палитра,

выбранная для создания образов героев, включает в себя все основные цвета, задействованные в романе, а также их оттенки.

Автор показывает читателю, как выглядел персонаж до войны и после нее, дает возможность рассмотреть образ одного и того же героя в разных жизненных ситуациях. Темные цвета военного времени сменяются светлыми. Тем самым автор акцентирует внимание читателя на том, как происходит освобождение душ героев от ужасов войны. Цветовые портреты некоторых героев не меняются на протяжении всего романа.

Для создания цветового образа второстепенных персонажей, автор использует выборочную колоризацию, но при этом, ни один второстепенный персонаж не остается без нее.

*The woman at the passenger assistance desk (short and **brown**, with a mole on the side of her nose) (Gaiman, 2001: 20).*

*He smiled at the memory, displaying an **iron-colored** tooth (Gaiman, 2001: 77).*

*The old woman in the **red** sari stepped into the firelight. On her forehead was a small **dark blue** jewel (Gaiman, 2001: 138).*

Дифференциация населения американского общества по цветовому признаку помогает создать цветовую картину, приближенную к реальности:

*His skin was **dark brown**. His forehead was high and his **dark hair** was tightly curled (Gaiman, 2001: 464).*

*A tired **white woman** stared at him from behind the counter (Gaiman, 2001: 16).*

*She massages his **white** shoulders with her **brown** fingers (Gaiman, 2001: 31).*

*Me too. So now I'm living here in the north. Long way from **white man's** diseases. **White man's** roads. **White man's** road signs. **White man's** yellow Miatas. **White man's** caramel popcorn (Gaiman, 2001: 512).*

Цветовая дифференциация американского населения раскрывает мотив вражды и дружбы.

Цветовые предпочтения автора выражены наиболее ярко при описании глаз человека и животных:

а) у человека:

*She had long, **chestnut** hair and eyes so **blue** Shadow mistakenly thought she was wearing tinted contact lenses (Gaiman, 2001: 18).*

*There was a young fair-haired man "I'll be there, sir," said the young man, his **pale blue** eyes blazing (Gaiman, 2001: 428).*

б) у животного или мифического существа:

*She had **brown** hair and **brown** skin and her eyes were **the deep golden-amber of good honey**. Her pupils were vertical slits (Gaiman, 2001: 476).*

*He is not wearing his sunglasses, and in the dim room his eyes burn **with scarlet flames** (Gaiman, 2001: 190).*

Персонажи Геймана – полубоги, они обладают способностью менять свое обличие и цвет глаз, что является одной из особенностей цветопоэтики романа.

Особое внимание писатель уделяет цветообозначению отдельных деталей, предметов быта:

*He read **the yellowing press** clipping framed at eye level, with a photo of Jack and two alligators (Gaiman, 2001: 26).*

*... and the grass was **the color of dirt** (Gaiman, 2001: 246).*

*There was a **black** Humvee parked in front of it (Gaiman, 2001: 215).*

Колорирование отдельных деталей служит различным целям:

1. Показать социальный статус персонажа:

*... with a **matte black** Zippo lighter (Gaiman, 2001: 53).*

*Wednesday pulled out a **narrow gold** lighter (Gaiman, 2001: 76).*

2. Выразить психологическое (эмоциональное) состояние героя:

*At the end of the room was a small dais, and, on it, a **cream-colored** casket with several displays flowers arranged about it: **scarlets and yellows and whites and deep, bloody purples**. <...> A small woman walked in through the door, and hesitated. Her hair was a **coppery red**, and her clothes were expensive and very*

**black**. *Widow's weeds, thought Shadow, who knew her well. <...> was holding a sprig of violets, wrapped at the base with **silver foil**. <...>*

*Laura lay with her eyes closed, and her arms folded across her chest. She wore a conservative **blue suit** he did not recognize. Her long **brown hair** was out of her eyes (Gaiman, 2001: 47-48).*

3. Подчеркнуть гармонию/дисбаланс в окружающем мире:

*There were heavy storm clouds coming in, it was getting **dark** fast, it felt like **night**, not morning, and he had a long drive ahead of him (Gaiman, 2001: 314).*

4. Подчеркнуть комизм и реализм ситуации:

*Wednesday walked out into the firelight, a big old man with a glass eye in a **brown suit** and an old Armani coat (Gaiman, 2001: 136).*

Нил Гейман продолжает расширять границы семантизации цвета, добавляя цветное описание внешности, предметов быта, жилища, героев в своем произведении.

Рассмотрим пример, в котором семантизация цвета представлена наиболее ярко:

SOMEWHERE IN AMERICA *Los Angeles. 11:26 P.M.*

*In a **dark red** room – **the color of the walls is close to that of raw liver** – is a tall woman dressed cartoonishly in too-tight silk shorts, her breasts pulled up and pushed forward by the **yellow** blouse tied beneath them. Her **black** hair is piled high and knotted on top of her head. Standing beside her is a short man wearing an **olive** T-shirt and expensive **blue** jeans. He is holding, in his right hand, a wallet and a Nokia mobile phone with a **red-white-and-blue** faceplate.*

*The **red** room contains a bed, upon which are **white** satin-style sheets and an **oxblood** bedspread. <...> The woman hands the man a small **red** candle. 'Here,' she says. 'Light it.' <...> **Red** silk scarves over the lamp in the corner of the room make the light **red**. <...> It seems to him that the lights in the **red** room have been dimmed, and the sole illumination comes from the candle, which burns with a bright flame (Gaiman, 2001: 27-28).*

Автор использует красный цвет в его базовом состоянии для описания номера в отеле – места, где разыгрывается яркая любовная сцена. В данном эпизоде мы имеем дело с переплетением двух планов: введение персонажа из мифологии в роман и акт соблазнения мужчины при акцентуации на значении красного цвета. Билкис, или она же царица Савская, Сивилла, возлюбленная царя Соломона, известная под разными именами в библейской и мусульманской традиции, устраивает себе жертвоприношение, соблазняя мужчину. Все атрибуты в номере отеля красные, без отклонения в оттенки. Они создают атмосферу страсти, решительных действий. Читателю становится ясно, что у героев нет пути назад: акт человекоубийства неизбежен.

Однако, несмотря на тот факт, что красный цвет играет ведущую роль в эпизоде и оказывает гипнотическое воздействие и на главного героя, и на читателя, автор использует и другие цвета: черный, белый, желтый, оливковый (зеленый), синий, чтобы разрядить атмосферу и подчеркнуть принадлежность героев к определенному социальному классу.

Рассмотрим пример семантизации во второй цветовой части романа:

*The sky was now **the color of midnight**. There was a single cold star shining high above him, **a blazing, twinkling light**, and nothing else. He observed, without surprise, that he was now fully dressed, in jeans and **a white T-shirt**.*

*She was waiting for him at the bottom of the steps. There was no moon in the sky, but she was bathed in moonlight nonetheless: her **white** hair was **moon-pale**, and she wore the same lace-and-cotton nightdress she had worn that night in Chicago.*

*Her face was **silvered** by the moonlight (but no moon hung in that **plum-black sky**, and now, at the foot of the steps, even the single star was lost to view) and she looked both solemn and vulnerable. <...> When he turned around to thank her, he saw nothing but **darkness** (Gaiman, 2001: 469-472).*

Автор обращается к цветообозначениям *white*, *moon-pale*, *moonlight*, *darkness*, *silvered* для описания процесса спуска в мир мертвых.

Цветообозначения заставляют работать воображение читателя и создавать яркие запоминающиеся образы героев.

На лексическом уровне цветообозначения выражены в основном прилагательными в первой цветовой части романа:

*The drink was a tawny **golden** color* (Gaiman, 2001: 36).

*The top light burned **red*** (Gaiman, 2001: 12).

*A small **green** Nissan pulled up* (Gaiman, 2001: 112).

Во второй цветовой части романа автор использует существительные для описания мрачной атмосферы перед бурей:

*Winter **darkness** descended, the afternoon slowly **graying** into night* (Gaiman, 2001: 123).

*'But it's just dark. You mustn't be afraid of **the dark**.'* (Gaiman, 2001: 145).

Стилистические средства, используемые автором в романе, метафоры, эпитеты, сравнения, вставные предложения, игра слов выходят за рамки привычного цветообозначения и могут быть отнесены к разряду основных при раскрытии цветопоэтики романа. Вот некоторые из них: *the deep golden-amber of good honey, the color of the walls is close to that of raw liver; as yellow as if they had been dipped in iodine, his hair was a reddish gray; his beard <...> was grayish red, the color of melted vanilla ice cream, earth-brown eyes.*

Особенностью цветопоэтики романа Нила Геймана является раскрытие уровня мотивики при помощи цвета. Каждый из мотивов сюжета наделен несколькими цветами. Так, например, мотив войны раскрывается черным, серым, красным цветами. При этом красный цвет раскрывает мотив любви и страсти, а черный, белый и серый – мотив природы. Природа обозначается зеленым, оранжевым, желтым цветами наравне с темными: синий, пурпурный. Мотив реальной жизни передается наиболее ярко коричневым цветом:

*Nancy had exchanged the deputy's uniform for a thick **brown cardigan**, <...> and **brown loafers**. 'You call them. It's what the old bastard would have wanted'* (Gaiman, 2001: 422).

*Mr. Nancy shrugged. He crunched down on his dark brown french fries, grinned his approval. 'Mm-mm. These are fine fries,' he said* (Gaiman, 2001: 425).

*... carrying a brown supermarket bag filled with twenty-dollar bill* (Gaiman, 2001: 108).

Роману присуща цветовая антропонимия и топонимия: имя главного героя романа – Тень (*Shadow*):

*... and Shadow was a big man* (Gaiman, 2001: 26).

Тень в естественнонаучном понимании – это переходный момент между светом и тьмой. Наш герой – полубог, то есть не принадлежит ни к миру людей, ни к миру богов, ни к миру живых, ни к миру мертвых, он – связующий элемент между ними. В сюжете романа ему отведена роль мудрого воителя, именно он определяет ход божественного противостояния. Название первой части романа “*The Shadows*” символическое: мистические тени – забытые боги.

География романа отмечена символическим черным цветом: *Blacksburg* (по пути к месту бдения), *Black Forest* (место жертвоприношений у древних поселений). Цветообозначение в именах собственных придает произведению художественную выразительность, остроту сюжету романа.

Введение цветового компонента в роман упрощает процесс восприятия реального и вымышленного миров, образов людей и природы. Мы можем выявить такие тенденции в авторской цветопоэтике, как особенности структуры цветообозначений (разнообразная лексика, цветовые стилистические средства), разноплановость цветовой организации. Цвет присутствует на уровне фабулы, повествования, в образах персонажей. Посредством прикрепления цветового субкода к необычным для англоязычной культуры образам расширяются семантические границы цвета. Гейман использует цветовую антропонимию и топонимию.

#### 2.1.4. Цветовые решения в создании образа людей и богов в романе Н. Геймана «Сыновья Ананси»

Создавая роман «Сыновья Ананси», Н. Гейман продолжает историю древних богов в современном мире, развивая одну из ветвей романа «Американские боги». В центре внимания оказывается история детей западноафриканского бога – Ананси.

В цветовом плане этого романа раскрывается система цветовой дихотомии: люди – боги, Англия – Америка, реальный мир – мир фэнтезийный.

Главными героями романа становятся боги и полубоги в мире людей. В завязке и основной части романа внешне они не отличаются от простых людей. Главные и второстепенные персонажи отмечаются маркером цвета в равной степени:

*Spider was taller, and leaner, and cooler. He was wearing a **black-and-scarlet** leather jacket, and **black** leather leggings, and he looked at home in them* (Gaiman, 2005: 55).

Цветовой компонент чаще встречается в одежде.

Черный цвет служит нескольким целям: с помощью описания одежды создает не только презентабельный образ персонажа, но и раскрывает мотив скорби, будучи помещенным в иной контекст.

There were thirty people, perhaps more, standing around the grave. The women wore **dark** dresses, and big **black** hats trimmed with **black** lace, like fabulous flowers. The men wore suits without sweat stains. The children looked solemn. 23

Портреты, как и в романе «Никогда», снова создаются с использованием выборочной детализации. Н. Гейман оставляет читателю возможность додумать образ самостоятельно, но при этом детали настолько точно задают направленность, что создать неверный образ не получится:

*He was a middle-aged **white** man with receding, very fair hair. If you happened to see Grahame Coats and immediately found yourself thinking of an **albino ferret** in an expensive suit, you would not be the first* (Gaiman, 2005: 47).

Гейман продолжает традицию разделения населения по цвету кожи, отражая многонациональное население Англии и Америки.

Наиболее ярко оппозиция люди-боги раскрывается через цвет глаз: у людей глаза описываются полным цветом (*blue, gray, brown*), а у богов встречаются вариации и переливы цвета (*golden* др.):

*She had **warm brown eyes** and a good heart, even if geography was not her strongest suit* (Gaiman, 2005: 8).

*The man blinked his **golden eyes*** (Gaiman, 2005: 130).

*The woman in the next cave mouth was very beautiful, and her eyes were **black oil drops**, and her whiskers were **snowy white** against her skin* (Gaiman, 2005: 133).

*...there, the color of a rotten log in shallow water, was Crocodile, his eyes as **black as glass*** (Gaiman, 2005: 136).

*They glared at him with the **crazed ruby eyes of killer rabbits**, and they rushed toward him* (Gaiman, 2005: 175).

Используя эпитеты и сравнения при описании глаз богов, автор возносит тем самым богов выше людей.

Текст романа построен на принципе светового и цветового контраста, что подтверждает использование в романе метода дихотомии.

*In the **yellow sodium light**, the spider was **black*** (Gaiman, 2005: 49).

Боги противопоставляются друг другу.

*He had tipped his hat to them, for he wore a hat, a **spotless green fedora**, and **lemon-yellow gloves**, and then he walked over to their table.*

*<...>There was **karaoke**. There was **dancing*** (Gaiman, 2005: 5).

Яркий образ Ананси раскрывает суть характера бога-шутника, обманщика. С помощью лексем *green* и *lemon-yellow* создается атмосфера веселья, шутки, приподнятого настроения.

Из-за несносного характера Ананси у него много врагов среди богов. Так, например, бог-птица, которая по сюжету должна разобраться с детьми Ананси, облачается в темные цвета: *She was older than Rosie, for a start, her **blue-black hair** streaked here and there with **silver**. Her skin was not the **warm brown** of Rosie's skin but **black** as flint. She was wearing a ragged ochre raincoat* (Gaiman, 2005: 163).

Цвета, раскрывающие образ Ананси, становятся синонимами к шуткам, песням и раскрывают мотив радости, а бог-птица с ведущей лексемой *black* – ненависти. Контрасты создаются не только на уровне цветового компонента (лексически), но и на уровне персонажей и сюжетных образов.

Пейзажные зарисовки также контрастны. Америка противопоставляется Англии:

*The **lights** of Los Angeles **glimmered and twinkled** beneath them.*

*The people at the party seemed to divide neatly into the ones with the **silver plates**, covered with perfect canapés, and the ones who picked things off the silver plates, or who declined to* (Gaiman, 2005: 50).

*It was early in the morning in South London. The **light** was **blue-gray**.*

*Fat Charlie got out of bed, troubled by his dream, and walked to the window. The curtains were open. He could see the sunrise beginning, a huge **blood orange of a morning sun** surrounded by gray clouds tinged with scarlet. It was the kind of sky that makes even the most prosaic person discover a deeply buried urge to start painting in oils.*

*Fat Charlie looked at the **sunrise**. **Red** sky in the morning, he thought. Sailor's warning* (Gaiman, 2005: 53).

*It was **early evening** in Florida, which meant that in London it was the dead of **night*** (Gaiman, 2005: 126).

Небо Англии писатель описывает детально, используя стилистические обороты, в то время как Америка описывается с помощью глагольных форм. Глаголы становятся средством передачи темпа и образа жизни в Америке – упрощенная жизнь, а развернутые стилистические обороты при описании

неба в Англии раскрывают истинную любовь к исторической родине писателя, как и в романе «Никогда».

Небо в фэнтезийном мире отличается от неба в мире людей: *'clouds roiled across the **sour milk** sky'* (Gaiman, 2005: 139).

Следует обратить внимание на моменты перехода из одного мира в другой, которые происходят с помощью ведьм и совершения обрядов.

*Then one of the women at the table gestured and dropped something into the bowl in the middle of the table, and it flared up so brightly that Fat Charlie was momentarily blinded. He shut his eyes, which, he found, did no good at all. Even with his eyes closed, everything was much too bright for comfort.*

*He rubbed his eyes against the **daylight**. He looked around.*

*A sheer rock face skyscrapered up behind him: the side of a mountain. Ahead of him was a sheer drop: cliffs, going down. He walked to the cliff edge and, warily, looked over. He saw some white things, and he thought they were sheep until he realized that they were clouds; large, white, fluffy clouds, a very long way below him. And then, beneath the clouds, there was nothing: he could see the **blue** sky, and it seemed if he kept looking he could see the **blackness** of space, and beyond that nothing but the chill **twinkling of stars** (Gaiman, 2005: 129).*

Необычно, что в этом романе появляется спонтанное размышление на тему цвета, раскрывающееся посредством языковой игры: через сплетение лексем названия цвета *orange* и названия фрукта *an orange* перебрасывается мостик к цветолексеме *blue* и создается новый фрукт *blues*. В результате получаем новый сорт фруктового сока.

*'I wonder what they would have called **oranges**,' said Fat Charlie into the silence, 'if they weren't **orange**. I mean, if they were some previously unknown **blue** fruit, would they have been called **blues**? Would we be drinking **blue** juice?'* (Gaiman, 2005: 80).

Гейман использует разнообразную лексику для создания цветообразов в романе. Прилагательные, прикрепленные к существительному, выполняют

описательную функцию, различительную, а также раскрывают социальный статус персонажей.

Гейман использует в большом количестве составные формы цветового компонента, чем приближает ту или иную деталь близко к реальности.

*They stumbled through the **neon-and-striplight** world* (Gaiman, 2005: 67).

*They were women who had squeezed into tube tops, and they had **reddish too-much-sun-too-early** tans, and they were all young enough to be his daughters* (Gaiman, 2005: 19).

Через существительные лексемы *darkness, light, dark, shadow* Гейман обычно раскрывает световое пространство романа:

*Fat Charlie shook his head and kept walking, past the caves that line the rocky walls at the end of the world. As he passed the **darkness** of each cave, he would glance inside. There were people of all shapes and all sizes, tiny people and tall people, men and women. And as he passed, and as they moved in and out of **the shadows**, he would see flanks or scales, horns or claws* (Gaiman, 2005: 135).

*Now the **darkness** in the cave seemed almost palpable, as if something thin and **dark** had been laid over his eyes* (Gaiman, 2005: 138).

Лексема *colour* вводит стилистические обороты, для описания деталей быта богов, их глаз, неба. Гейман, как и в романе «Звездная пыль», использует цветолексемы драгоценных камней при описании неба и глаз, чтобы подчеркнуть их неповторимость.

*He was drinking something more or less **the color of electricity** from a long, frosted glass* (Gaiman, 2005: 99).

*Eyes **the color of polished emeralds** flashed in the man's face* (Gaiman, 2005: 133).

*...and was standing in the open air, on a treeless, **copper-colored plain**, beneath a sky the **color of sour milk*** (Gaiman, 2005: 138).

*The sky though the windows **was bluer than sapphires*** (Gaiman, 2005: 172).

Цветовое пространство романа раскрывается широким спектром красок. Ведущими лексемами становятся *black, white, red*, они же

раскрывают мотивику романа. Цветовая дихотомия становится признаком цветопоэтики автора.

### 2.1.5. Цветовой компонент в романе Н. Геймана «Океан в конце дороги»

Цветовой план романа строится на черном (*black*), красном (*red*), сером (*gray*), голубом (*blue*), белом (*white*) и зеленом (*green*) цветах, с вкраплениями желтого (*yellow*).

В первую очередь, внимание читателя привлекают бытовые и пейзажные зарисовки.

*I had forgotten that the bricks of the house were **chocolate-brown*** (Gaiman, 2013: 4).

*The little country lane of my childhood had become a **black** tarmac road* (Gaiman, 2013: 5).

Цветовое сосредоточение на деталях показывает читателю, как работают механизмы памяти: происходит сравнение цвета, который был и который есть, что было и что есть теперь:

– деталь скамейка: *It all came back and even as it came back I knew it would not be for long: all the things I remembered, sitting on the **green** bench beside the little pond that Lettie Hempstock had once convinced me was an ocean* (Gaiman, 2013: 12);

– деталь в комнате: *I was sad: my bedroom had a tiny little **yellow** washbasin they had put in for me, just my size* (Gaiman, 2013: 13);

– деталь подарок: *He gave my sister and me an opal each, a rough **black** rock with **green-blue-red** fire in it* (Gaiman, 2013: 14);

– деталь в машине: *Two days later, on Monday, my father took delivery of a **black** Rover, with cracked **red** leather seats* (Gaiman, 2013: 22).

Цветы являются вариантом цветового природного компонента. Использование такого компонента характеризует Геймана как писателя, ориентирующего свои книги на читателя, который владеет схожей с ним картиной мира: чтобы воспринять это изображение целиком, необходимо знать, как эти цветы выглядят, или жить в похожем типе пригорода.

*The **daffodils** sat like patches of **sunlight**, making that **dark** wooden kitchen even more cheerful. The floor was made of **red** and **gray** flagstones. The walls were whitewashed* (Gaiman, 2013: 29).

Цветы как брызги цвета разукрашивают серость будней.

*It was a **gray** day, but there were **butter-yellow** daffodils everywhere, and narcissi in profusion, with their **pale** outer petals and their **dark orange** trumpets* (Gaiman, 2013: 57).

Далее писатель аккуратно вводит персонажей. В центре его внимания глаза, волосы, детали одежды.

*In the kitchen was a tall, rangy man with **tanned** skin and a checked shirt. He was drinking coffee at the kitchen table, **I could smell it**. In those days all coffee was instant coffee, a bitter **dark brown** powder that came out of a jar. <...>*

*He had a thick chain of **pale gold** around his neck* (Gaiman, 2013: 10-11).

Запахи в романе играют неоднозначную роль: помогают цветовому субкоду текста раскрыться полноценно, дополняют его. Запахи говорят о воспоминаниях ребенка – дети запоминают все на уровне осязания и обоняния.

Гейман вводит цветовой компонент вкраплениями, что наталкивает на мысль, что с одной стороны, это лишь детская память, которая воспроизводит воспоминания обрывками, а с другой стороны, что это способ привлечь внимание читателя и позволить ему додумать, что там есть еще.

*Her **red-brown** hair was worn relatively short, for a girl, and her nose was snub. She was freckled. She wore a **red** skirt – girls didn't wear jeans much back then, not in those parts. She had a soft Sussex accent and sharp **gray-blue** eyes* (Gaiman, 2013: 17).

*Her **red-brown hair** was streaked with gray, and cut short. She had **apple cheeks**, a **dark green** skirt that went to her knees, and Wellington boots (Gaiman, 2013: 19).*

Персонаж-антагонист Урсула происходит из древних богов, давно забытых, она хочет перебраться в мир людей, заново обрести почитателей, хочет остаться в нем, поэтому и перевоплощается, используя цвета реального мира, которые отражаются в оттенках ее глаз, макияже. Цвет одежды переносится из ее прежнего мира.

Так Урсула выглядела в своем древнем мире – мире океана:

*I thought I was looking at a building at first: that it was some kind of tent, as high as a country church, made of **gray** and **pink** canvas that flapped in the gusts of storm wind, in that **orange** sky: a lopsided canvas structure aged by weather and ripped by time (Gaiman, 2013: 35).*

Так Урсула выглядит в реальном мире:

*The woman was very pretty. She had shortish **honey-blonde** hair, huge **gray-blue** eyes, and **pale** lipstick. She seemed tall, even for an adult (Gaiman, 2013: 45).*

*I just looked at her, all grown-up and **blonde**, in her **gray** and **pink** skirt, and I was scared (Gaiman, 2013: 45).*

She was wearing different clothes today: a **gray** skirt, of the kind they called a midi, and a **pink** blouse (Gaiman, 2013: 56).

Все, что Урсула привносит в реальный мир, имеет цветовой компонент *gray* или *silver*. Как и в романе «Американские боги» серый цвет несет сему пограничности, то есть Урсула находится, как бы между мирами. Серебряный компонент в этом романе раскрывается с новой стороны: Урсула знает потребности и жадность людей, поэтому дает им серебряные монетки. *Silver coin*, в отличии от подобного символа в романе «Американские боги», здесь не оберегает, а наоборот приносит несчастье или смерть.

*She produced a small **gray** purse, the kind my mother kept in her handbag for her coins, that fastened with a metal butterfly clip. It looked like it was made of*

*leather. I wondered if it was mouse skin. She opened the purse, put her fingers into the opening, came out with a large **silver** coin: half a crown* (Gaiman, 2013: 45).

Серо-голубые глаза Урсулы раскрывают мотив обмана: глаза – это зеркало души, голубые глаза у Геймана обычно передают добрые намерения и чистую невинную душу героев, а Урсула – персонаж-антагонист.

Мотив океана находит свое отражение в глазах котят – жителей древнего мира. Для их описания автор использует обратные метафоры и сравнения:

*It closed its **vivid blue** eyes, **the color of an ocean**, and it slept, and it purred* (Gaiman, 2013: 81).

*It opened its eyes as I got up: they were a **vivid blue-green**, unnatural and odd, **like the sea in summer**, and it mewed a high-pitched questioning noise* (Gaiman, 2013: 93).

Оттенок глаз меняется, как меняется и сам океан под действием Луны, погоды, времени года.

Исходя из вышеприведенных примеров, можно сделать вывод, что именно цветовой компонент наиболее ярко способствует раскрытию мотивики романа. В романе наряду с мотивом обмана фигурируют также мотив бесстрашия, самопожертвования, дороги. Мотивы бесстрашия и самопожертвования создаются через контрасты:

*The girl who was walking toward us, across the field, wore a **shiny red** raincoat, with a hood, and a pair of **black** Wellington boots that seemed too big for her. She walked out of the **darkness**, unafraid* (Gaiman, 2013: 73).

Мотив дороги связан с переходом из одного мира в другой мир и наоборот:

*We walked, hand in hand, through a wood of **blue-tinged evergreens**, and we crossed a **lacquered red and yellow** bridge over an ornamental pond; we walked along the edge of a field in which young corn was coming up, like **green** grass planted in rows; we climbed a wooden stile, hand in hand, and reached another field, planted with what looked like small reeds or furry snakes, **black and***

*white and brown and orange and gray and striped, all of them waving gently, curling and uncurling in the sun* (Gaiman, 2013: 38).

Погода играет важную роль в романе, отражает мотивы борьбы и сопротивления, а также мирного времени. Небо окрашивается палитрой красок, не только в зависимости от мира, но и от событий, например:

*The day was still **gray*** (Gaiman, 2013: 20).

*It had turned cold, and the sky was a **bleak and charmless gray*** (Gaiman, 2013: 55).

*...in that **orange** sky: a lopsided canvas structure aged by weather and ripped by time* (Gaiman, 2013: 35).

Чистота и невинность души раскрывается через белые одежды:

*... then Lettie Hempstock returned and gave me a voluminous **white** thing, like a girl's nightdress but made of **white** cotton, with long arms, and a skirt that draped to the floor, and a **white** cap* (Gaiman, 2013: 80).

Цветовое пространство романа создается в основном прилагательными, но стихия передается существительными и глаголами.

*...and the distant **purple** of horizon* (Gaiman, 2013: 51).

*...a **reddish-brown** chicken pecking at the side of the* (Gaiman, 2013: 31).

***The moon** rose higher. My eyes had adjusted to **the darkness**. I sang, under my breath, mouthing the words over and over* (Gaiman, 2013: 119).

*Lettie Hempstock held me tightly. 'Don't worry,' she whispered, and I was going to say something, to ask why I shouldn't worry, what I had to be afraid of, when the field we were standing in began to **glow**.*

*It **glowed** golden. Every blade of grass **glowed and glimmered**, every leaf on every tree. Even the hedges were **glowing**. It was a **warm light**. It seemed, to my eyes, as if the soil beneath the grass had transmuted from base matter into pure light, and in the **golden glow** of the meadow the **blue-white lightnings** that still crackled around Ursula Monkton seemed much less impressive* (Gaiman, 2013: 76).

Золотое свечение раскрывает мотивы защиты, борьбы, победы добра над злом.

*The **golden glow** dimmed, so slowly, and then it was gone, leaving only vanishing **glimmers** and **twinkles** in the bushes, like the final moments of the fireworks on Bonfire Night* (Gaiman, 2013: 76).

Существительными и глаголами создаются в основном световые образы природы и стихии.

Впервые в своем творчестве Гейман описывает еду, используя цветовой компонент:

*I swished it around with my spoon before I ate it, swirling it into a **purple** mess, and was as happy as I have ever been about anything. It tasted perfect* (Gaiman, 2013: 19).

*For dessert there was the pie, stuffed with apples and with swollen raisins and crushed nuts, all topped with a thick **yellow** custard, creamier and richer than anything I had ever tasted at school or at home* (Gaiman, 2013: 80).

Образ Ананси перешел из романа «Американские боги» в роман «Сыновья Ананси», триада древних ведьм пришла в роман «Сыновья Ананси» из классической литературы. Автор акцентирует внимание на описании языка ведьм.

*Then she took the shilling from Lettie. She squinted at it, sniffed it, rubbed at it, listened to it (or put it to her ear, at any rate), then touched it with the tip of her **purple tongue*** (Gaiman, 2013: 28).

Итак, последний из исследуемых нами романов продолжает череду традиционных образов и мотивов Геймана, но вместе с тем в нем появляются новые детали, способы передачи информации и ее декодирования.

## 2.2. Специфика проявления цветопоэтики в произведениях Нила Геймана

Во всех анализируемых романах автор обращает внимание на детальное описание цветомиров, делая акцент на образах людей, богов, раскрывая мотивику произведений через цветообразы.

### 2.2.1. Образная структура романов Н. Геймана

Наиболее яркие (и по частотности) категории, отмеченные маркером цвета у Геймана – это «Глаза», «Волосы», «Кожа», «Природа». Каждую категорию образов, включающую портретные характеристики, можно подразделить на две подгруппы – мир людей и волшебный мир.

Исходя из полученных данных, представленных в табл. 2.1., мы можем выделить следующие особенности, касающиеся образной структуры романов:

1. Глаза – зеркало души, поэтому Гейман уделяет им детальное и пристальное внимание: глаза реальных людей он создает реальными цветами *gray/grey, blue, brown*. Используя составные компоненты и варианты, он определяет их оттенки: *nut-brown, warm brown, chestnut*. Если у героя в оттенках глаз есть переход из серого в голубой, то автор таким образом дает читателю возможность понять, что этот персонаж не человек и что он пришел в мир людей из другого мира. Например, глаза Лэтти Хэмпсток *blue-gray*, а у Урсулы *gray-blue*, и мы понимаем, что Лэтти защищает мир людей, и душа у нее чистая (глаза голубые), а Урсула лишь прикидывается хорошей.

2. Описывая глаза представителей волшебных миров, Гейман использует развернутые метафоры, эпитеты, метонимию, но больше всего сравнения, тем самым выделяя волшебный народ среди людей.

3. Если у волшебного народа встречаются голубые глаза (*blue*), то чаще всего это говорит о чистоте намерений и души, если мы встречаем темные оттенки (*black*), то перед нами персонаж с явно недружественными мотивами.

4. Авторской находкой являются котята, фигурирующие в романах «Звездная пыль» и «Океан в конце дороги». Котята – представители волшебного мира, изюминка, которую хотел бы иметь каждый ребенок (по сюжету так и есть). У таких котят необычные глаза с переливами, оттенками, которые меняют свой цвет в зависимости от настроения котят. В океане – у котенка глаза в основном синего цвета, но с оттенками морской тематики (океан, море). Гейман использует для передачи таких оттенков сравнения.

5. Волосы и кожа довершают любой портрет, даже вскользь созданный Гейманом.

6. Волосы реальных людей отмечаются лексемами *blonde, fair, gray, brown* и оттенками, *red* и оттенками, то есть приближают персонажей к реальности – в реальном мире мы тоже таких встречаем. У компонента *blonde* есть свои варианты *sand-blonde, pale blonde*.

7. У персонажей волшебных миров волосы обычно либо яркие – волшебные, либо темные – отражают характер. Интересны оттенки черного: *black, raven-black, blue-black*.

8. Внося колоративы в описание кожи, Гейман выполняет несколько задач: подчеркивает мировую многонациональность («Американские Боги», «Сыновья Ананси», «Никогда», «Океан в конце дороги»); отделяет один народ от другого («Американские Боги», «Никогда»); описывает персонажей, дополняя этими описаниями их портреты. Интересно, что лексемы *black, white u pale* наиболее частотны именно в этой категории образов.

9. Образ неба дается со всевозможными оттенками голубого: *blue, bluer than sapphires, from blue to purple, blue-black, untroubled blue*. При этом зачастую описание неба в волшебном мире («Сыновья Ананси», «Океан в конце дороги») получается неожиданным благодаря цвету и стилистической окраске: *color of sour milk, orange*.

Таблица 2.1. Основные цветообразы романов

№	Цвето-образ	<i>Neverwhere, 1996</i>	<i>Stardust, 1998</i>	<i>American Gods, 2001</i>	<i>Anansi Boys, 2005</i>	<i>The ocean at the end of the lane, 2013</i>
1	Человек: глаза	<i>hazel; gray as well, and rheumy</i>	<i>grey; nut-brown</i>	<i>brown; blue-eyed</i>	<i>warm brown; old brown</i>	<i>gray-blue</i>
2	Человек: волосы	<i>dark; dark reddish; reddish; dark shade of auburn, with copper and bronze highlights; red hair shone ..like burnished copper; brown; gray</i>	<i>nut- brown; chestnut</i>	<i>sandy blond; gray; chestnut; coppery red; brown; pale blonde; almost white; fair-haired; gray; orange</i>	<i>gray; black; fair; as blonde as; blonde</i>	<i>fair- haired; gray hair; blonde ...almost white; red-brown; coppery red; mousey- brown; brownish- red</i>

3	Мифическое существо: глаза	<i>a faded china blue; brown; blue; green; gray; fire opals; red; yellow; bead-black; opal-colored; luminescent gray; blue-white; the color of foxgloves; copper-colored; nut brown; odd-colored; pixie eyes; green and blue and flame; black; like huge pearls in the darkness;</i>	<i>black - and-white; dusty blue eyes that changed color depending on her mood, from green and gold to salmon, scarlet and vermilion; sky-blue eyes</i>	<i>pale gray; a darker gray; eyes of a hurt puppy; the green of an antique computer monitor; copper-colored; pale blue; brown; yellowish-green; eyes were the deep golden-amber of good honey; astonishingly blue; orange; eyes the gray of evening; eye a huge cabochon emerald;</i>	<i>golden the color of polished emeralds; as black as glass; crazed ruby eyes of killer rabbits; mad-eyed; black oil drops; the glassy blacks; as black and as shiny as chips of obsidian; eyes burned like emerald torches in the shadows; pale blue;</i>	<i>vivid blue-green; blue-gray; vivid blue, the color of an ocean; a vivid blue-green, unnatural and odd, like the sea in summer; bright blue; red</i>
---	----------------------------	--	---	---	--	--

		<i>pearl gray</i>		<i>orange; embers of a dying fire; dark; blue</i>	<i>black – bead; mad pink eyes; eyes like black holes; eyes the green of the midwinter sea</i>	
4	Мифическое существо: ВОЛОСЫ	<i>black; orange; gray and black; tawny; tufty ginger-colored; iron-haired; golden; dark; purple; green-haired</i>	<i>dark</i>	<i>reddish gray; black; iron-gray; ginger; dark; moon-pale; reddish-orange; silvering; red-haired</i>	<i>tawny yellow; black; raven-black; blue-black; yellow-haired; orange-red</i>	<i>honey-blonde</i>
5	Кожа, особенно сти внешность	<i>the color of burnt caramel; pale</i>	<i>white; pale; glowed</i>	<i>dark brown; dark brown of old mahogany;</i>	<i>darker of skin; yellow; warm</i>	<i>very red; tanned; gray</i>

	и			<i>brown skin;</i> <i>ink-black;</i> <i>black;</i> <i>white;</i> <i>pale</i>	<i>brown;</i> <i>black as</i> <i>flint;</i> <i>extremely</i> <i>pale</i>	
6	Пейзажи: небо, реальный мир	<i>from royal</i> <i>blue to a</i> <i>deep violet,</i> <i>with a</i> <i>smudge of</i> <i>fire; orange</i> <i>and lime</i> <i>green over</i> <i>Paddington;</i> <i>blue-black;</i> <i>perfect</i> <i>untroubled</i> <i>blue</i>	<i>a deep</i> <i>color—</i> <i>blue</i> <i>perhaps,</i> <i>or purple,</i> <i>not black;</i> <i>dawn</i> <i>grey;</i> <i>dark;</i> <i>darkness</i> <i>of the sky;</i> <i>leaden;</i> <i>indigo;</i> <i>golden</i>	<i>gray;</i> <i>purple;</i> <i>uniform</i> <i>gray;</i> <i>iron gray;</i> <i>purple;</i> <i>dark;</i> <i>leaden;</i> <i>color of</i> <i>midnight;</i> <i>black;</i> <i>pale blue</i>	<i>blue;</i> <i>dark;</i> <i>red;</i> <i>sky the</i> <i>color of</i> <i>sour milk;</i> <i>sour milk</i> <i>sky;</i> <i>darkening</i> <i>milky sky;</i> <i>pale;</i> <i>bluer than</i> <i>sapphires;</i> <i>gray</i> <i>London</i> <i>sky;</i> <i>the color</i> <i>of mother-</i> <i>of-pearl</i>	<i>dirty</i> <i>brown and</i> <i>sooty gray;</i> <i>green and</i> <i>blue;</i> <i>dull</i> <i>orange;</i> <i>charmless</i> <i>gray;</i> <i>blue;</i> <i>gray</i>

Таблица иллюстрирует цветовые предпочтения автора. А особенности, о которых было сказано выше, позволяют сделать вывод о том, что в образах, создаваемых Гейманом, есть некая динамика, последовательность, система, которой он старается придерживаться в своих произведениях. Образы

Геймана дают нам ключ к пониманию национально-культурных компонентов и индивидуально-авторских принципов.

### **2.2.2. Мотивный анализ цветовых маркеров в романах Н. Геймана**

Мотив – это повторяющийся компонент литературного произведения, который обладает значимостью. Его характеризует вычленяемость из целого и повторяемость в виде рефренов, лейтмотивов.

Вычленять мотивы в литературном произведении необходимо для понимания авторских взглядов, идей, для общего понимания романа при прочтении.

В параграфах 2.1.1-2.1.5 мы предприняли попытки вычленить и описать некоторые мотивы в романах Н. Геймана. При этом мы обратили внимание на то, какие цветообразы и соответственно цветолексемы сопровождают тот или иной мотив в повествовании. Из-за наполненности цветом выделенные мотивы мы будем называть «цветомотивы».

Наиболее частыми в творчестве Геймана становятся мотивы:

- борьбы и противостояния, войны;
- дружбы;
- самопожертвования;
- смерти;
- скорби;
- любви и страсти;
- ненависти;
- дороги;
- бесстрашия;
- природы;
- океана;



### 2.2.3. Особенности цветоименований в романах Н. Геймана

Опираясь на особенности цветообозначений в англоязычной культуре, выявленные в романах Геймана, мы создали таблицу 2.3., включающую в себя базовые цвета, а также таблицу 2.4., состоящую из цветовых вариантов промежуточных оттенков.

Таблица 2.3. Базовые цвета романов. Лексемы прилагательные

Роман/Цвето- обозначение	<i>black</i>	<i>white</i>	<i>red</i>	<i>green</i>	<i>brown</i>	<i>gray/ grey</i>	<i>yellow</i>	<i>blue</i>	<i>orange</i>	<i>silver</i>
<i>Neverwhere</i> , 1996	<b>77</b>	<b>35</b>	20	20	<b>29</b>	<b>28</b>	17	12	18	14
<i>Stardust</i> , 1998	<b>10</b>	6	2	<b>8</b>	3	<b>9</b>	4	5	-	<b>16</b>
<i>American Gods</i> , 2001	<b>34</b>	23	<b>26</b>	14	<b>30</b>	<b>38</b>	21	19	14	7
<i>Anansi Boys</i> , 2005	<b>59</b>	<b>31</b>	<b>23</b>	17	17	15	<b>22</b>	14	7	7
<i>The ocean at the end of the lane</i> , 2013	<b>46</b>	25	<b>35</b>	20	18	<b>29</b>	10	<b>22</b>	10	10
сумма	<b>226</b>	<b>120</b>	<b>106</b>	<b>79</b>	<b>97</b>	<b>119</b>	<b>74</b>	<b>53</b>	<b>49</b>	<b>54</b>

Основными цветами в романах выступили красный, желтый, синий (*red*, *yellow*, *blue*), и противопоставленные им оранжевый, зеленый, коричневый (*orange*, *green*, *brown*).

Однако романы Геймана не ограничиваются рамками 6 цветообозначений, в них встречаются и другие цвета. Так, по принципу

частотности, черный (*black*), белый (*white*), серый (*gray*), серебряный (*silver*) были внесены в таблицу 2.3.

Коричневый цвет мы включаем в таблицу как результат смешения красного и оранжевого, но поступить аналогичным образом с черным, белым, серым не считается возможным, так как черный цвет и его оттенки (*gray* – здесь же), белый цвет и его оттенки (*silver*) являются ахроматическими. В этом случае мы разграничиваем понятия «цветовой круг» и «цветовой план», так как это дает нам свободу действия с цветообозначениями в романах. Таким образом, мы полагаем, что основа цветового плана исследуемых романов строится на лексемах *red, orange, yellow, green, blue, brown, black, white, grey/gray, silver*.

В наших предыдущих исследованиях цвета в произведениях Геймана (статьи), мы рассматривали лексему *silver* как вариант цветовой лексемы *white*. Однако в данном исследовании мы изменили свою точку зрения и отнесли эту лексему к числу основных, ведущих, так как один из романов полностью построен на данном цветовом компоненте.

Как можно заметить из таблицы, тот или иной цвет так или иначе представлен в композиции каждого из романов. Тем не менее, основа цветописи остается индивидуальной. Так, в основе *'Neverwhere'* лежит триада из черного, белого и коричневого (*black-white-brown*) цветов; *'Stardust'* строится на триаде серебряного, черного и серого цветов (*silver-black-gray*); *'American Gods'* – серый, черный, коричневый (*gray-black-brown*); *'Anansi Boys'* – черный, белый, красный (*black-white-red*); *'The ocean at the end of the lane'* – черный, красный, серый (*black-red-gray*). Общее во всех романах то, что (так же и по частотности) триады разбавляются ярким «цветовым пятном»: серым, зеленым, красным, желтым и голубым соответственно.

Частое использование черного, белого и коричневого цветов объясняется сюжетно-образной структурой романов. Важно отметить, что на примере частотности употребления цветообозначений «Лексемы:

прилагательные» прослеживается динамика их использования писателем: Гейман старается уйти от темных ахроматических цветов и перейти к цветам яркой палитры. В период с 1996 по 2013 год акцент с черного перешел на красный.

В таблице 2.4 представлены лексемы, вводящие в текст цветовые варианты основных цветов, а также их оттенки. Например, *purple, pink, ginger, scarlet, maroon* – являются наиболее частотными вариантами *red*. *Gold, golden, blond(e)* – варианты *yellow, chestnut – brown*.

Таблица 2.4. Оттенки базовых цветов. Лексемы: прилагательные

Роман/Цвето обозначение	<i>purple</i>	<i>pink</i>	<i>gold</i>	<i>golden</i>	<i>blond(e)</i>	<i>ginger</i>	<i>pale -</i>	<i>dark -</i>	<i>light-</i>	<i>reddish</i>	<i>chestnut</i>	<i>scarlet</i>	<i>maroon</i>
<i>Neverwhere,</i> 1996	7	3	-	6	-	1	9	<b>30</b>	2	5	-	2	-
<i>Stardust,</i> 1998	1	1	7	6	-	-	4	5	<b>12</b>	-	1	1	-
<i>American Gods, 2001</i>	3	4	7	15	5	-	17	<b>38</b>	24	3	2	4	-
<i>Anansi Boys,</i> 2005	6	11	4	9	6	6	5	<b>29</b>	16	1	1	2	2
<i>The ocean at the end of the lane, 2013</i>	4	9	-	8	22	1	6	18	<b>22</b>	4	1	-	-
сумма	<b>21</b>	<b>28</b>	<b>18</b>	<b>44</b>	<b>33</b>	<b>8</b>	<b>41</b>	<b>120</b>	<b>76</b>	<b>13</b>	<b>5</b>	<b>9</b>	<b>2</b>

*Pale-, dark-* и *light-* вводят в текст оттеночные компоненты: насыщенные или упрощенные.

Если в сюжетной мотивике романа фигурирует мотив противостояния, враждебности, войны, столкновения двух миров, то в художественной манере

писателя прослеживается тенденция к затемнению цветов, посредством лексемы *dark-*.

Если же сюжетные реалии повествуют больше о светлом – о чувстве любви и привязанности, дружбе и самопожертвовании – в цветовом решении прослеживается тенденция к высветлению образов посредством *pale-* и *light-*.

Световое пространство романов Гейман организует при помощи существительных и глаголов. Наиболее частотные словоформы приведены в таблице 2.5.

Таблица 2.5. Световая организация романов. Лексемы: существительные и глаголы

Роман/Цветобозначение	<i>sunshine</i>	<i>sunlight</i>	<i>lightning</i>	<i>star</i>	<i>moon</i>	<i>moonlight</i>	<i>daylight</i>	<i>shadows</i>	<i>darkness</i>	<i>glow</i>	<i>glitter</i>	<i>glimmer</i>	<i>twinkle</i>
<i>Neverwhere</i> , 1996	-	4	-	-	1	1	4	2	8	1	-	-	-
<i>Stardust</i> , 1998	-	11	2	11	5	5	1	-	4	11	8	4	3
<i>American Gods</i> , 2001	1	3	7	3	6	10	1	3	<b>17</b>	3	4	2	1
<i>Anansi Boys</i> , 2005	3	3	-	6	4	6	4	6	8	1	-	1	5
<i>The ocean at the end of the lane</i> , 2013	1	3	4	1	11	5	-	11	6	9	1	2	1
сумма	<b>4</b>	<b>24</b>	<b>13</b>	<b>21</b>	<b>27</b>	<b>27</b>	<b>10</b>	<b>22</b>	<b>43</b>	<b>25</b>	<b>13</b>	<b>9</b>	<b>10</b>

Существительные – основной способ организации светового фона композиции романов. Привлекает наше внимание световая оппозиция *darkness – sunlight*: автор намеренно использует данный контраст, продолжая традицию конфликта в фэнтезийном романе.

Глаголы вносят динамику в цветосветовое пространство. Лексема *glow* является наиболее частотной, встречается во всех романах, отчего становится универсальной: подходит к любому сюжетному обороту.

Диаграмма в Приложении 1 дает возможность увидеть и сравнить соотношение цветолексем в цветосветовом пространстве каждого романа. Наличие прилагательных лексем преобладает в романе *Neverwhere*, где цветовой компонент выполняет прежде всего описательную и эмотивную функцию. Оттеночные варианты цвета наиболее часто употребляются в романе *American Gods*, раскрывая тем самым суть смыслообразующей и различительной функций. Мотив противостояния, войны в нем тоже организуется за счет световых образов, вводящихся существительными. Обширное использование глаголов света создает образ сияющей звездной пыли в мире волшебном, реальном, пронизывает сиянием главных героев и строки романа *Stardust*.

### **2.3. Взаимодействие цвета, музыки и запахов как проявление цветопэтики**

Существует ряд субкодов в тексте, которые помогают извлечь скрытый смысл из образов, ситуаций, упрощают восприятие. К таким субкодам можно отнести цветовой компонент – субкод цвет, запахи – субкод запах, вкусовые особенности и описания – субкод вкус.

Цветового компонента иногда становится недостаточно, чтобы передать тот или иной образ полноценно, поэтому Гейман в своих романах прибегает к «синестетическим» взаимодействиям.

Во всех романах чаще всего прослеживается взаимодействие таких субкодов, как цвет и музыка.

*Richard stood in the middle of the throng, listening to the music-someone was, for no reason that Richard could easily discern, **singing** the lyrics of "Greensleeves" to the tune of "Yakkety-Yak"-watching the bizarre bazaar unfold around him, and eating his sandwiches (Gaiman, 1996: 89).*

Субкод звука раскрывает цветокод не только романа «Никогда», но и других романов:

*The voice oozed. It **sounded like gray slime**. (Gaiman, 1996: 16)*

*He could see her now, as the sky lightened into a dawn grey. Around them animals were stirring: horses stamped, birds began, waking, to **sing** the dawn in, and here and there across the market meadow, those in the tents were beginning to rise and move. "Now, get along with you," she said softly, and looked at him, half regretfully, with eyes **as violet as the cirrus clouds**, high in the dawn sky (Gaiman, 1998: 34)*

*Everythin' else will just be **flash and thunder** (Gaiman, 2001: 450).*

*In the pocket of her jacket was a small **silver** phone which **played 'Greensleeves'** when it rang (Gaiman, 2005: 183).*

*And as she **sang**, things happened, beneath the **orange** sky.*

*The earth writhed and churned with worms, long **gray** worms that pushed up from the ground beneath our feet (Gaiman, 2013: 37)*

Романы «Американские боги» и «Сыновья Ананси» больше всего насыщены цветомузыкальными примерами. В первом романе герои часто обедают в барах и придорожных кафе, слушают в дороге радио в машине, время войны и сражений сопровождается бушующей стихией:

*Shadow tuned the radio to an oldies station, and listened to **songs** that were current before he was born. Bob Dylan **sang** about a hard rain that was going to fall, and Shadow wondered if that rain had fallen yet, or if it was something that was still going to happen. The road ahead of them was empty and the ice crystals on the asphalt **glittered** like diamonds in the morning sun (Gaiman, 2001: 72)*

В «Сыновьях Ананси» главный бог Ананси – шутник и балагур – покоряет сердца людей песнями, утверждает, что весь мир был создан посредством песни.

*It begins, as most things begin, with **a song**.*

*In the beginning, after all, were the words, and they came with a tune. That was how the world was made, how the void was divided, how the lands and the **stars** and the dreams and the little gods and the animals, how all of them came into the world.*

*They were **sung**.*

*The great beasts were **sung** into existence, after the Singer had done with the planets and the hills and the trees and the oceans and the lesser beasts. The cliffs that bound existence were **sung**, and the hunting grounds, and the **dark**.*

***Songs remain** (Gaiman, 2005: 4).*

Названия некоторых песен – ‘*Greensleeves*’, ‘*Yellow Bird*’, появляющиеся в цветомузыкальных описаниях, сами воплощают в себе цветомузыкальную сему. Они схожи, фигурируют в нескольких романах, и знакомят читателя с англоязычной культурой.

*They sang “**Yellow Bird**” together, which was Marcus’s favorite song that week, and then they sang “Zombie Jamboree,” which was his second favorite, and “She’ll Be Coming Round the Mountain,” which was his third favorite. Marcus, whose eyes were better than Charlie’s, spotted her as they were finishing “She’ll Be Coming Round the Mountain” and he began to wave (Gaiman, 2005: 297).*

Светообразы романа «Океан в конце дороги», как и в романе «Американские боги», сопровождаются «шумовым» музыкальным субкодом:

***The thunder grumbled and rumbled** into a low continuous **roar**, a lion pushed into irritability, and **the lightning** was flashing and flickering like a malfunctioning **fluorescent tube** (Gaiman, 2013: 70).*

Приведенные примеры подтверждают, что цвет взаимодействует с музыкальными (песня на радио, в телефоне, в караоке-баре) и шумовыми (природные явления – гром, ветер) компонентами. Наиболее часто

музыкальный субкод репрезентируется в тексте лексемами 'sing', 'song', 'play', 'thunder', 'roar', при этом в контексте они чаще всего взаимодействуют со светолексемами 'dark', 'darkness', 'lightning'.

Взаимодействие субкодов цвет и запах второе по частотности в романах. Субкоды запаха и цвета вместе создают атмосферу не только эксплицитно, но и имплицитно. Субкод запах репрезентируется глаголами 'smell', 'smell of' и 'scent'. Подобное взаимодействие встречается во всех романах.

*A **white** damask cloth was laid on the table, and a formal **silver** dinner-service on that. The table was piled high with **evil-smelling** foodstuffs. The pickled quails' eggs, thought Richard, **smelled** the worst* (Gaiman, 1998: 171).

*Then he pulled out a bottle, three-quarters filled with a **yellow** liquid, and passed it to Dunnikin. Dunnikin looked at it suspiciously. The Sewer Folk know what a bottle of **Chanel No. 5** looks like, and they gathered around Dunnikin, staring* (Gaiman, 1998: 213) – имплицитно, через название духов автор обращается к личному опыту читателя.

*Hunter sleeps standing up.*

*In her dream, Hunter is in the undercity beneath Bangkok. It is partly a maze, and partly a forest, for the wilderness of Thailand has retreated deep beneath the ground, under the airport and the hotels and the streets. The world **smells** of spice and dried mango, and it also **smells**, not unpleasantly, of sex. It is humid, and she is sweating. It is **dark**, broken by phosphorescent patches on the wall, **greenish grey** fungi that give **light** enough to fool the eye, **light** enough to walk by* (Gaiman, 1998: 165) – во сне охотницы воспоминания о былых победах очень ярко выражаются при помощи субкода цвета и субкода запаха.

***Daylight** shone through the briar-rose hedge, dappling the grass in **gold** and **green**. Something **smelled like heaven**. A tin container was placed beside him* (Gaiman, 1998: 76).

*I'm tired, thought Shadow. He glanced to his right and snuck a glance at the Indian woman. He noted the tiny **silver** necklace of skulls that circled her neck; her*

*charm bracelet of heads and hands that jangled, like tiny bells, when she moved; the **dark blue** jewel on her forehead. She **smelled** of spices, of cardamom and nutmeg and flowers. Her hair was pepper-and-salt, and she smiled when she saw him look at her (Gaiman, 2001: 142).*

*A **gray-skinned** man, his one cyclopean eye a huge cabo-chon emerald, walked stiffly up the hill, ahead of several squat and swarthy men, their impassive faces as regular as Aztec carvings: they knew the secrets that the jungles had swallowed. A sniper at the top of the hill took careful aim at a **white** fox, and fired. There was an explosion, and a puff of cordite, gunpowder **scent** on the wet air (Gaiman, 2001: 430).*

*He stopped at the off-license on the way home and bought a bottle of German **white** wine, and a patchouli-scented candle from the tiny supermarket next door... (Gaiman, 2005: 48).*

*Everything **smelled** like jasmine. He took off his **muddy** shirt, and washed his face and hands with jasmine-scented soap, in a tiny washbasin. <...> He looked at the shirt, which had been **white** when he put it on this morning and was now a particularly grubby **brown**, and decided not to put it back on (Gaiman, 2005: 28).*

*I heard nothing. I **smelled** bread-baking and wax furniture polish and old wood. My eyes were slow to adjust to the **darkness**... (Gaiman, 2013: 9).*

*I climbed down from my tree, and went to the back of the house, past the laundry room that **smelled** of laundry soap and mildew, past the little coal-and-wood shed, past the outside toilet where the spiders hung and waited, wooden doors painted garden **green**. The coal shed **smelled** of damp and **blackness** and of old, crushed forests (Gaiman, 2013: 98).*

В романе «Никогда» мы нашли тройное взаимодействие субкодов (музыкальный, цветовой и вкусовой), описывающих ситуацию, схожую с рассветом, но в нижнем Лондоне:

*A **bell** was struck, a little way away, three times, the **sound** carrying across the water. The world began to **lighten**. Richard thought he could see the squat*

*shapes of buildings around them. The **yellow-green** fog became thicker: it **tasted of ash, and soot, and the grime of a thousand urban years. It **clung** to their lamps, muffling the **light***** (Gaiman, 1996: 177).

В параграфе 2.1.5. мы обращали внимание на цветное описание автором еды. Но иногда такого описания недостаточно для создания образа еды, поэтому автор вводит субкод вкуса, чаще всего имплицитно. Примеры с данным субкодом мы находим в романах «Никогда», «Сыновья Ананси» и «Океан в конце дороги».

He opened his mouth and ***tasted*** the wine once more. It made him ***feel*** happy. It made him ***think*** of skies bigger and ***bluer*** than any he had ever seen, a ***golden*** sun hanging huge in the sky (Gaiman, 1996: 157).

A lizard zapped up one of the struts of the metal fence at the edge of the memorial garden, then poised itself at the top of a spike, ***tasting*** the thick Florida air. <...> The lizard puffed its neck out into a bright ***orange*** balloon (Gaiman, 2005: 32).

*I swished it around with my spoon before I ate it, swirling it into a **purple** mess, and was as happy as I have ever been about anything. It **tasted** perfect* (Gaiman, 2013: 19) – имплицитно, опираясь на опыт читателя.

*My father had found a local baker's shop where they made thick loaves of heavy **brown** bread, and he insisted on buying them. He said they **tasted** better, which was, to my mind, nonsense. Proper bread was **white**, and pre-sliced, and **tasted** like almost nothing: that was the point* (Gaiman, 2013: 15).

Обращает на себя внимание двуплановость взаимодействия субкодов запаха и вкуса с цветовым компонентом. С одной стороны, они могут раскрывать образ одного и того же объекта, явления, а с другой стороны, они могут способствовать созданию целой ситуации в рамках контекста.

Взаимодействие цвета и музыки, или цвета и запаха, или цвета и вкусовой ассоциации само по себе является субкодом к скрытому смыслу высказывания: помогает получить имплицитную информацию об образе, опираясь на примеры из собственного жизненного опыта.

Цветомузыкального взаимодействия на страницах романов, безусловно, больше, чем светомузыкального, цвета и запаха, цвета и вкуса. Это объясняется тем, что музыка играет большую роль в жизни самого писателя. Частотность этих взаимодействий представлена в таблице 2.6.

Таблица 2.6. Взаимодействие субкодов в текстах романов

Роман/Взаимодействие субкодов	Цвет + Музыка	Цвет + Запах	Цвет + Вкус
<i>Neverwhere</i> , 1996	+	+	+
<i>Stardust</i> , 1998	+	+	-
<i>American Gods</i> , 2001	+	+	-
<i>Anansi Boys</i> , 2005	+	+	+
<i>The ocean at the end of the lane</i> , 2013	+	+	+

Мы считаем, что использование подобных взаимодействий и коллабораций, можно отнести к особенностям цветопэтики Н. Геймана.

## Выводы по ГЛАВЕ II

В своем творчестве Нил Гейман прошел долгий путь, прежде чем он обратился к жанру фэнтези. Исследуемые романы отражают эволюцию творчества писателя. Цвет упрощает восприятие, процесс интерпретации текста.

Проведенное исследование, направленное на выявление особенностей цветопоэтики в романах Нила Геймана «Никогда», «Звездная пыль», «Американские боги», «Сыновья Ананси», «Океан в конце дороги» позволило прийти к следующим выводам.

Цвет наделен полифункциональностью. Он выполняет предметно-образительную, описательную, эстетическую, символическую, мотивообразующую функции. Кроме того, цвет передает внутреннее состояние героев: эмоциональное и физическое.

Эти варианты функций возможны благодаря принадлежности цвета к разным областям науки и искусства.

Среди особенностей цветопоэтики были выявлены следующие:

– цветовая антропонимия имеет отражение почти во всех романах – автором вводятся цветовые компоненты в имена героев, названия населенных пунктов, болезней, что несет в себе дополнительную информацию, предлагая читателю задуматься над тем или иным образом;

– необычный способ цветообозначения – использование цветовых стилистических средств: обратные и прямые метафоры, метонимия, эпитеты, сравнения; сравнения занимают лидирующую позицию на страницах романов;

– в отношении сюжета романы делятся на цветовые части, логично дополняющие друг друга: в среднем в романе присутствует от 2 до 4 цветовых частей-планов; чаще всего эти части представляют собой контраст;

– подобно своим литературным кумирам автор создает яркие цветковые портреты, выделяет цветом детали важные для создания образов (глаза, волосы, цвет кожи), ведущими цветами стали черный, белый, серый и красный.

– чаще всего герои вымышленного мира или магические существа отмечены цветами более яркими, необычными, что отражается и в подборе лексем;

– колоризмы, используемые в романах, выражены не только прилагательными, но и существительными, глаголами, что обеспечивает динамику сюжета;

– при помощи цвета в романах раскрываются мотивы любви и страсти, войны, вражды и дружбы, жизни и смерти, перехода из одного мира в другой, перемещения в пределах географии страны и другие;

– работая с текстами романов «Никогда», «Звездная пыль», «Американские боги», «Сыновья Ананси» и «Океан в конце дороги», мы также отметили широкий спектр взаимодействия цветового компонента с различными субкодами текста, непосредственно отправляющими сигнал к органам чувств: обонянию, слуху, осязанию и зрению.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Исходя из результатов исследования цвето- и светового мировоплощения в романах Нила Геймана, мы можем отметить ряд особенностей.

Цветовое пространство романов формируется из «цветосветовых» полей героев, пейзажей, неба, природы.

Романы Геймана имеют собственное индивидуальное пространство, которое характеризуется набором базовых цветообразов, светообразов, мотивов. Цветосветовое пространство романов, в общем, совпадает: образы романа раскрываются целым рядом идентичных цветовых лексем (см. табл. 2.3, 2.4, 2.5).

Цветовое пространство каждого из романов индивидуально. Это объясняется сюжетной стороной романа, композицией, идеями, проблематикой, концентрацией цветовых объектов.

В романах выявлена отработанная схема создания цветовых портретов героев, состоящая из описания глаз, волос, кожи, иногда зубов и языка, одежды.

В романах наблюдается преобладание мужских образов над женскими. Самым ярким женским образом является Дверь (роман «Никогда»). Мужским образам присуще более подробное цветовое описание. Женские образы описываются в основном детально и выборочно.

Цвет кожи выбирается в зависимости от реалий – многонациональная страна или нет.

Цвет выполняет ряд функций в тексте, но чаще всего акцентирует внимание на внутренних переживаниях героев, их физическом состоянии.

Внутреннее состояние героев и их интересы создаются определенной цветосветовой палитрой.

В романах цвет и свет передают практически все события. Используя такой подход, Гейман показывает воплощение характерологической, символической, прогностической функций цвета.

В романах прослеживаются цветосветовые аллюзии: Гейман продолжает развивать свои же идеи и образы, но в пределах уже нового романа, что говорит о своеобразии художественного метода писателя и определенной системе в создании образной структуры в его творчестве.

Цветовой компонент в романах Геймана снимает код с образов, а образы раскрывают мотивику. Мотивы противостояния, дружбы, любви, бесстрашия, смерти, реальной жизни, радости и скорби, ненависти, природы, обмана раскрываются посредством цветовой палитры романов.

Чаще всего мир людей описывается простыми красками, состоящими из базовых цветов и оттенков. Волшебный мир с его обитателями описывается смешанными красками с множеством оттенков, обращает на себя внимание стилистическая изысканность автора в этом случае.

Цветовая антропонимия, топонимия, цветовая дихотомия относятся к особенностям цветопэтики Геймана.

Цветовая насыщенность миров Геймана ставит его романы в один ряд с произведениями Толкиена, Пратчета, являющихся создателями ярких цветowych миров в своих произведениях, но в более масштабном плане.

Индивидуальное цветовое пространство каждого романа состоит из набора определенных красок.

Черный, белый и красный цвет составляют авторскую триаду. Эти цвета фигурируют по частотности чаще всего в каждом из романов, количество этих компонентов увеличивается в зависимости от объема произведения.

Романы насыщены цветообразами, которые передают вполне устоявшиеся ассоциации и символы: по цветам – зеленый удача, черный – ненависть, похороны... и т.д.

Любовь в романе «Американские боги» передается красным и черным цветом, а в романе «Никогда» – автор рисует любовь светлыми красками, подчеркивая этим наигранную или естественную искренность, чистоту.

Гейман максимально полно передает дополнительные смыслы через цвет.

Цветовой компонент обладает систематикой. Мы провели количественный подсчет цветовых примеров в тексте: в 5 романах насчитано свыше 1700 цветовых примеров, раскрывающих 5 категорий образов, 12 мотивов. Наиболее частотны такие цвета как черный, белый, красный.

Таким образом, поэтика цвета романов Геймана разносторонняя и разнообразная.

Цвета, так или иначе, отражают состояние души писателя. Характеристики, заложенные в цвет, помогают читателю декодировать смыслы, глубже понять содержание произведений.

Изучение особенностей цветового компонента в поэтике романов Нила Геймана «Никогда», «Звездная пыль», «Американские боги», «Сыновья Ананси», «Океан в конце дороги» открывает возможность для дальнейших исследований данного компонента с точки зрения когнитивных наук.

**СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Алексеева Л.А. Поэтика цвета в лирике М.И. Цветаевой // Молодой ученый. – 2015. – №20. – С. 584-586. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://moluch.ru/archive/100/22568/> (дата обращения: 17.05.2018)
2. Алимбиева Р.В. Синонимические связи в лексико-семантической группе цветowych прилагательных красного тона // Вопросы семантики. – Калининград: Изд-во КГУ, 1978. – С. 95-105
3. Алимбиева Р.В., Таран С.В. Концептуализация света и цвета как способ выражения перцептивной доминанты в поэтическом тексте (на материале поэзии А. Блока и М. Волошина) // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. – 2012. – № 8. – С. 93-98
4. Базыма Б.А. Психология цвета: Теория и практика. – СПб: Речь, 2005. – 112 с.
5. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – Москва: Ausburg, 2002. – 167 с.
6. Белей М.А. Семантика цвета в постмодернизме на примере романа Бернарда Вербера «Танатонавты» // Modern problems and ways of their solution in science, transport, production and education, 2013. – 13 с.
7. Бондаренко Ю.А. Культурная семантика цвета в поэзии французского и русского символизма // Вестник Костромского государственного университета, 2009. – № 3. – С. 198-201. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/v/kulturnaya-semantika-tsveta-v-poezii-frantsuzskogo-i-russkogo-simvolizma> (дата обращения: 28.04.2018).
8. Бочаров С.Г. Поэтика Пушкина. Очерки. – Москва: Наука, 1974. – 208 с.

9. Василевич А.П. Этимология цветоименований как зеркало национально-культурного сознания // Наименования цвета в индоевропейских языках: Системный и исторический анализ. – М.: КомКнигаб 2007. – С. 9-28. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.philology.ru/linguistics1/vasilevich-07.htm> (дата обращения: 18.05.2018).
10. Василевич А.П., Кузнецова С.Н., Мищенко С.С. Цвет и названия цвета в русском языке // под общ. ред. А.П. Василевича. – М.: Изд-во ЛКИ, 2008. – 216 с.
11. Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание. – Москва: Русские словари, 1996. – 416 с.
12. Величко А.А. Коммуникативно-прагматические особенности цветообозначений в текстовом пространстве романов Т. Гарди: дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.19. – Ставрополь, 2010. – 224 с.
13. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – Л.: Художественная литература, 1940. – 649 с.
14. Гаспаров М.Л. Об античной поэзии: Поэты. Поэтика. Риторика. – СПб: Азбука, 2000. – 481 с.
15. Дильтей В. Сила поэтического воображения. Начала поэтики // Зарубежная эстетика и теория литературы, 1987. – С. 135-142.
16. Зайцева Е.В. Основные цвета в языке поэтики Ф. Тютчева // Вестник Брянского государственного университета, 2012. – № 2(1). – 5 с. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/osnovnye-tsveta-v-yazyke-poezii-f-i-tyutcheva> (дата обращения: 28.04.2018).
17. Зими́на-Ды́рда Т.Ю. Поэтика цвета и света в прозе И.А. Бунина, П.А. Нилуса и А.М. Федорова: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – Москва, 2011. – 29 с.
18. Кудрина А.В., Мещеряков Б.Г. Семантика цвета в разных культурах // Психологический журнал Международного университета природы, общества и человека «Дубна», 2011. – № 1. – С. 1-28. –

[Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.psyanima.ru> (дата обращения: 20.05.2017).

19. Лозовик Е.А. Современная английская литературная сказка в творчестве Нила Геймана: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – М., 2015. – 18 с.

20. Луков В.А. Академик Д.С. Лихачев и его концепция теоретической истории литературы: Монография. – М.: Гуманитарный институт телевидения и радиовещания им. М.А. Литовчина (ГИТР), 2011. – 116 с.

21. Масленникова Е.М. Кодовая организация художественного текста: жесткость и свобода // Вопросы когнитивной лингвистики, 2012. – №3 (032). – С. 65-69.

22. Перелыгин П.В. Цветообразная поэтика в творчестве С.А. Есенина и Н.М. Рубцова. Опыт сопоставительного анализа: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – Тамбов, 2008. – 23 с.

23. Полухина В. Словарь цвета поэзии Иосифа Бродского. – М.: Новое литературное обозрение, 2017. – 189 с.

24. Потебня А.А. Эстетика и поэтика. – М.: Искусство, 1976. – 613 с.

25. Привалова И.В. Интеркультура и вербальный знак: лингвокогнитивные основы межкультурной коммуникации. – Москва: Gnozis, 2005. – 469 с.

26. Проблема выбора термина для названия форм цветообозначений в языке – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.litosean.ru/liocs-628-2.html> (дата обращения: 24.05.2017).

27. Рассказов Ю.С. Теоретическая поэтика литературного произведения. – Краснодар, 1998. – 180 с. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.proza.ru/2009/11/08/231> (дата обращения: 20.04.2018).

28. Роу К. Концепция цвета и цветовой символизм в древнем мире // Психология цвета, 1996. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://psyfactor.org/lib/row.htm> (дата обращения: 17.05.2018).

29. Рыжова М.И. Роман Олдоса Хаксли «Контрапункт»: поэтика неразрешенного диссонанса // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. – 2012. – №2, Т.14. – С. 223-226.
30. Символика цвета. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://mironovacolor.org/theory/humans\\_and\\_color/symbolism/](http://mironovacolor.org/theory/humans_and_color/symbolism/) (дата обращения: 15.05.2018).
31. Соловьёв С.М. Цвет, числа и русская словесность // Знание сила. – 1971. – № 1. – С. 54-57.
32. Солодилова И.А., Щербина В.Е. Лингвокогнитивные и дискурсивные аспекты современной фразеологии. – Оренбург: ОГУ, 2011. – 377 с.
33. Суслов П.А. Цветопэтика рассказов В.В. Набокова: семантика, функциональная значимость, роль в структуре текста: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – Иваново, 2014. – 23 с.
34. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика: учеб. пособие. – М.: Аспект Пресс, 1996. – 335 с.
35. Усманова Л.А. Цветосемантика поэзии О.Э. Мандельштама // Филология и культура, 2012. – № 1 (27). – С. 82-88. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/v/tsvetosemantika-poezii-o-e-mandelsh tama> (дата обращения: 28.04.2018).
36. Успенский Б.А. Поэтика композиции. – СПб: Азбука, 2000. – 348 с.
37. Утгоф Г. Синтаксические исследования. – Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2015. – 146 с.
38. Фарино Е. Введение в литературоведение: учеб. пособие. – СПб: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2004. – 640 с. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.imli.ru/teoriya/Farino\\_E.\\_Vvedenie\\_v\\_literaturovedenie.pdf](http://www.imli.ru/teoriya/Farino_E._Vvedenie_v_literaturovedenie.pdf) (дата обращения: 20.05.2018).

39. Фортунатов Н.М. История русской литературы XIX века: учебник для бакалавров / Н.М. Фортунатов, М.Г. Уртминцева, И.С. Юхнова. – М.: Юрайт, 2012. – 671 с.
40. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. – Москва: Изд-во «Лабиринт», 1997. – 448 с.
41. Художественный текст как сложный семиотический знак. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://studbooks.net/2096495/literatura/hudozhestvennyu\\_tekst\\_slozhnyu\\_semioticheskiy\\_znak](http://studbooks.net/2096495/literatura/hudozhestvennyu_tekst_slozhnyu_semioticheskiy_znak) (дата обращения: 25.05.2018).
42. Цивьян Т.В. Поэтика цвета в автоматических стихах Бориса Поплавского: мифологическая подоплека // Russian Literature LXXI, 2012. – С. 297-312.
43. Шевелёва Е.О. Символика белого цвета в любовной поэзии А.А. Блока и Я.П. Полонского (на примере анализа двух стихотворений) // Молодой ученый, 2015. – № 20 (100). – С. 618-621. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://moluch.ru/archive/100/22575/> (дата обращения: 28.04.2018).
44. Щерба Л.В. Избранные работы по русскому языку. – М.: Учпедгиз, 1957. – 186 с.
45. Эткинд Е.Г. Психопоэтика. – СПб: Искусство, 2005. – 704 с.
46. Юдина Н.А. Влияние музыкального и цветового компонентов на восприятие художественного произведения (на примере романа Нила Геймана «Американские боги») // Вестник СНО НИУ «БелГУ», 2016. – С. 299-305.
47. Юдина Н.А. Серебряный образ романа: концептуальный анализ цвета в романе Нила Геймана «Звездная пыль» // Лексикография и коммуникация – 2017: сборник материалов III Междун. науч. конф. (г. Белгород, 27-28 апреля 2017 г.). – Белгород: ИД «Белгород» НИУ «БелГУ», 2017. – С. 249-255.

48. Якобсон Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против»: Сб. статей. – Москва: Изд-во «Прогресс», 1975. – 204 с.
49. Allan K. The connotations of English colour terms: Colour-based X-phemisms // *Journal of Pragmatics*, vol. 41, 2009. – P. 626-637.
50. Allen E.C., Beilock S.L., Shevell S.K. Working memory is related to perceptual processing: a case from color perception // *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, and Cognition*, vol.37, No. 4, 2011. – P. 1014-1021.
51. Averill E. Why are colour terms primarily used as adjectives? // *Philosophical Quarterly*, vol. 30, 1980. – P. 19-33.
52. Bae G., Allred S.R., Olkkonen M., Flombaum J.I. Why some colors appear more memorable than others: a model combining categories and particulars in color working memory // *Journal of Experimental Psychology: General*, vol. 144, No. 4, 2015. – P. 744-763.
53. Curta F. Colour perception, dyestuffs, and colour terms in twelfth-century French literature // *Medium Aevum*, vol. 73, 2004. – P. 43-61.
54. Dowman M. A Bayesian approach to colour term semantics // *The University of Sydney*, 2006. – 37 p.
55. Gao J. Basic colour terms for black and white in Chinese: with discussions on models of language development // *Journal of Estonian and Finno-Ugric Languages*, vol. 3-1, 2012. – P. 87-128.
56. Ghosh R., Miller J. *Thinking literature across continents*. – Durham and London: Duke University Press, 2016. – 337 p.
57. Gottfried G., Tonks S. Specifying the relation between novel and known: input affects the acquisition of novel color terms // *Child Development*, vol.67, 1996. – P. 850-866.
58. Guhe M., Gurman Bard E. Adaptation of the use of colour terms in referring expressions – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://markusguhe.net/prof/publications/GuheBard\\_Decalog\\_2007.pdf](http://markusguhe.net/prof/publications/GuheBard_Decalog_2007.pdf) (дата обращения: 15.11.2017).

59. Howard R. Flock. Jameson and Hurvich's theory of brightness contrast // *Perception and Psychophysics*, vol. 8 (2), 1970. – P. 118-124.
60. Hurvich L.M. Color vision // Sunderland, Mass., 1981. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://web.mit.edu/abyrne/www/ColourVision.pdf> (дата обращения: 10.11.2017).
61. Jameson D., Hurvich L.M. Theory of brightness and color contrast in human vision // *Vision Research*, vol. 4, 1964. – P. 135-154.
62. MacDonald D. A Theory of Mass Culture // *Diogenes*, vol. 3, 1953. – P. 1-17.
63. McManus I.C. Basic colour terms in literature // *Language and Speech*, vol. 26 (3), 1983. – P. 247-252.
64. Moro A.L. An exploration of colour terms in English-lexifier Atlantic creoles // *Lingua* 117, 2007. – P. 1448-1461.
65. Paul R. Widening gender norms with literature. Teaching Neil Gaiman's *Neverwhere* and gender in a sociocultural language classroom. – Göteborg University, 2014. – 28 P.
66. Rokszin A., Guori-Dani D., Linnert S., Krajcsi A., Tompa T., Csifcsak G. The interplay of holistic shape, local feature and color information in object categorization // *Biological Psychology*, vol. 109, 2015. – P. 120-131.
67. Ryabina E. Differences in the distribution of colour terms in colour space in the Russian, Udmurt and Komi languages // *Journal of Estonian and Finno-Ugric Languages*, vol. 2-2, 2011. – P. 191-213.
68. Schendan H., Lucia L. Object-sensitive activity reflects earlier perceptual and later cognitive processing of visual object between 95 and 500 ms // *Brain Research*, vol. 13, 2010. – P. 124-141.
69. Steinvall A. English colour terms in context. – Umea University, 2002. – 277 p.
70. Suniarini K., Sukarini N., Budiasa I. Semiotic study on colour terms in 'Aquamarine' film // *Humanis, Fakultas Ilmu Budaya Unud*, vol. 18 (2), 2017. – P. 386-395.

71. The use of English colour terms in big data – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.researchgate.net/publication/278020048> (дата обращения: 20.11.2017).

72. Uusküla M. Distribution of colour terms in Ostwald's colour space in Estonian, Finnish, Hungarian, Russian and English // TRAMES, vol. 2, 2006. – P. 152-168.

73. Witzel C. Color Naming – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.allpsych.uni-giessen.de/chris/> (дата обращения: 18.11.2017)

**СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ СЛОВАРЕЙ**

1. Академик. Электронный словарь – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://dic.academic.ru/dic.nsf/brokgauz\\_efron/93857](http://dic.academic.ru/dic.nsf/brokgauz_efron/93857) (дата обращения: 17.04.2017).
2. Академик. Электронный словарь – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/bse/148397> (дата обращения: 19.05.2017).
3. Википедия Свободная энциклопедия – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki> (дата обращения: 25.05.2017).
4. Студопедия. Электронный словарь – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://studopedia.ru/4\\_6184\\_poetika-vidi-poetik.html](http://studopedia.ru/4_6184_poetika-vidi-poetik.html) (дата обращения: 15.05.2017).
5. Тamarченко Н.Д. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. – М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008 – 358 с.

**СПИСОК ИСТОЧНИКОВ ФАКТИЧЕСКОГО МАТЕРИАЛА**

1. British Council. Literature. Neil Gaiman. Biography // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://literature.britishcouncil.org/writer/neil-gaiman> (дата обращения: 19.03.2016).
2. Gaiman N. *Neverwhere*. – BBC Books, 1996. – 285 p.
3. Gaiman N. *Stardust*. – AvonBooks, 1998. – 256 p.
4. Gaiman N. *American Gods*. – HarperCollins Publishers, 2001. – 592 p.
5. Gaiman N. *Anansi Boys*. – Morrow, 2005. – 381 p.
6. Gaiman N. *The ocean at the end of the lane*. – Morrow, 2013. – 153 p.

