

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

П Е Д А Г О Г И Ч Е С К И Й    И Н С Т И Т У Т  
ФАКУЛЬТЕТ ИНОСТРАННЫХ ЯЗЫКОВ  
КАФЕДРА АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА И МЕТОДИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ

**ЦВЕТ И МУЗЫКА В РОМАНЕ НИЛА ГЕЙМАНА  
«АМЕРИКАНСКИЕ БОГИ»**

Выпускная квалификационная работа  
студентки очной формы обучения  
направления подготовки 44.03.05 Педагогическое образование,  
профиль Иностранный язык (первый, второй),  
5 курса группы 02051104  
Юдиной Надежды Андреевны

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

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ</b> .....	3
<b>Глава I. Теоретические предпосылки исследования</b> .....	7
1.1. Музыкальный и цветовой компонент в различных областях науки и искусства.....	7
1.2. Роль цветового и музыкального компонентов в художественной литературе .....	15
1.2.1. Цветопэтика литературного произведения.....	15
1.2.2. Принцип музыкальности в художественной литературе.....	19
1.3. Музыкально-цветовая синестезия в литературе.....	22
1.4. Нил Гейман – представитель литературы нового жанра.....	26
<b>Выводы по ГЛАВЕ I</b> .....	30
<b>Глава II. Своеобразие цветового и музыкального аспектов в романе Нила Геймана «Американские Боги»</b> .....	32
2.1. Особенности многообразия цветовой гаммы в романе .....	32
2.2. Способы и особенности реализации принципа музыкальности в романе.....	42
2.3. Взаимодействие музыки и цвета в романе.....	52
<b>Выводы по ГЛАВЕ II</b> .....	54
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</b> .....	56
<b>СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ</b> .....	59
<b>СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ СЛОВАРЕЙ</b> .....	65
<b>СПИСОК ИСТОЧНИКОВ ФАКТИЧЕСКОГО МАТЕРИАЛА</b> .....	66
<b>ПРИЛОЖЕНИЕ</b> .....	67

## ВВЕДЕНИЕ

Настоящая выпускная квалификационная работа посвящена изучению особенностей цветового и музыкального компонентов в романе Нила Геймана (*Neil Richard MacKinnon Gaiman*, 1960) «Американские боги» (*American Gods*, 2001).

Современный мир – мир инновационных технологий. Изменения в мире отражаются в языке. О литературе XXI века можно сказать, что она «идет в ногу со временем»: в настоящее время развиваются и приобретают популярность жанры научной фантастики и фэнтези, отражающие веяния современного мира и общества.

Развитие новых жанров литературы влечет за собой потребность в исследовании нововведений и видоизменений структурных закономерностей текста, особенностей его лексической составляющей.

Большинство исследований современных ученых-лингвистов посвящены жанру фэнтези, а именно изучению вымышленного мира в фэнтезийных произведениях, границ его пересечения с реальным, выявлению особенностей поэтики авторов, работающих в этом литературном направлении.

В процессе создания художественного образа авторы прибегают к помощи различных стилистических средств и приемов. Цвет и музыка гармонично дополняют композицию любого литературного произведения. Изучение этих компонентов позволяет выявить особенности индивидуально-авторского стиля.

**Актуальность исследования** обусловлена влиянием Нила Геймана на современную английскую литературу и особенностями поэтики его произведений. Художественная манера автора характеризуется пристальным вниманием к внешней стороне действительности, к формам, в которых эта действительность существует и через которые проявляет свое содержание. Цвет

и музыка являются неотъемлемой частью структуры произведения Нила Геймана «Американские боги», однако исследования этого романа, в основном, направлены на изучение мифа и сказки, взаимодействию культур в романе. Музыкальная сторона его произведения, как и цветовая, ещё не изучались, что и определяет актуальность выбранной темы исследования.

**Объект исследования** – цветовой и музыкальный компонент в романе жанра фэнтези.

**Предмет исследования** – специфика музыкальности и цветообозначений в современной художественной литературе.

**Цель работы** – выявить особенности цветопоэтики и реализации принципа музыкальности в романе Нила Геймана «Американские боги».

Поставленная цель предполагает решение следующих **задач**:

- определить теоретические основы исследования по проблеме музыки и цвета в литературе и других науках;

- обозначить основные способы анализа цвета и музыки в художественном тексте;

- выделить характерные черты цветопоэтики и музыкальности в романе Н. Геймана;

- показать значимость визуального и музыкального восприятия в художественном мире Н. Геймана, определяющую важнейшие особенности его стиля.

**Теоретическая база исследования.** Изучению проблемы цвета в живописи и других науках, цветообозначений, цветопоэтики посвятили свои работы С.С. Аверинцев, Б.А. Базыма, М.М. Бахтин, М.А. Белей, С.Г. Бочаров, А. Вежбицкая, А.А. Величко, А.Н. Веселовский, М.Л. Гаспаров, В.П. Глухов, Т.М. Дризде, А.Б. Есин, А.П. Журавлев, И. Игтен, Е.Э. Ковалевская, А.В. Кудрина, Д.С. Лихачев, Е.А. Лозовик, Б.В. Мещеряков, И.Г. Минералова, Ю.С. Рассказов, К. Роу, М.И. Рыжова, Д.А. Севастьянов, Н.В. Серов,

П.А. Суслов, Б.В. Томашевский, А.А. Уфимцева, Е. Фарино, Р.Н. Фрумкина, Е.Г. Эткинд.

Изучением музыкального компонента в литературе и разработкой принципа музыкальности литературного произведения занимались Л.О. Адэр, Б.В. Асафьев, Л.Л. Гервер, А.П. Журавлев, А. Е. Махов, Ю.Н. Холопов.

О взаимодействии музыки и литературы писали Б.В. Асафьев, Л.Л. Гервер, С.А. Гудимова, Н.М. Фортунатова, Ю.Н. Холопов, Е.Г. Эткинд.

**Фактическим материалом** для исследования послужил роман Нила Геймана «Американские боги» на языке оригинала.

В работе используются контекстуальный, описательный, статистический **методы**, а также метод лингвистического моделирования. Для исследования специфики цветообозначений и принципа музыкальности в художественном произведении использовался мотивный анализ.

**Апробация работы** состоялась на научно-практической студенческой конференции в рамках Научной сессии на факультете иностранных языков педагогического института «НИУ» БелГУ 12 апреля 2016 г. В рамках работы секции «Вопросы интерпретации текста» был сделан доклад «Влияние цветового и музыкального компонентов на восприятие художественного произведения».

В рамках Международной научно-практической конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Образование без границ» на базе БГИИК 20 апреля 2016 г. на пленарном заседании был сделан доклад «Особенности цветовых и музыкальных решений в англоязычной литературе».

По итогам работы двух конференций были опубликованы статьи в Вестнике СНО НИУ «БелГУ» и в сборнике материалов Международной научно-практической конференции студентов, аспирантов и молодых ученых.

**Структура работы.** Выпускная квалификационная работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка использованной литературы, словарей, 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** рассматривается функциональная роль цвета и музыки в литературе и искусстве, обозначаются основные способы анализа цветового и музыкального компонентов в произведении.

**Во второй главе** выявляются основные черты цветопэтики романа и реализации принципа музыкальности, выявляются особенности индивидуально-авторского стиля.

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

## ГЛАВА I. Теоретические предпосылки исследования

В истории мировой культуры цвету и музыке уделяется особое внимание. Швейцарский художник XX века Иоханнес Иттен (*Johannes Itten*, 1888-1967) говорил, что цвет — это олицетворение жизни, так как мир без красок представляется нам мертвым (Серов, 2003: 9). Знаменитый американский писатель Генри Уодсуорт Лонгфелло (*Henry Wadsworth Longfellow*, 1807-1882) называл музыку «универсальным языком человечества» (цит. по Гервер, 2001: 147).

### 1.1. Музыкальный и цветовой компонент в различных областях науки и искусства

В искусстве под цветом понимают способность человека художественно во всем разнообразии красок выразить воспринимаемую им картину действительности (Академик). Цвет является неотъемлемой частью изобразительного искусства.

Музыка, в свою очередь, является самостоятельным видом искусства, в котором посредством ритмической и интонационной организации звуков человек воплощает в жизнь воспринимаемые им художественные образы (Холопов).

Исходя из определений понятий цвета и музыки, можно говорить о том, что они служат единой цели, то есть играют единую роль — реализуют индивидуально-авторскую картину мира посредством художественных средств (красок, звуков).

Музыка и цвет используются в различных областях науки и искусства, следовательно, обладают полифункциональностью.

Например, цвет в изобразительном искусстве выполняет ряд задач:

1. Определяет расположен ли объект на переднем плане или на фоне картины (цветовую перспективу).

2. Показывает связь объектов на картине друг с другом и с окружающей средой.

3. Характеризует объект и раскрывает эмоциональную сторону произведения.

4. Помогает художнику передать настроение картины (Академик).

5. Цвет в изображении является одним из компонентов фабулы. (Фабула изображения – информация, заключенная в картине, которая может быть передана словами). Различают внутреннюю и внешнюю фабулу. Внутренняя – содержится непосредственно в том, что изображено на картине, имплицитно. Внешняя фабула – информация, которая идет в дополнение к картине в виде словесного высказывания (например, название картины) (Севастьянов, 2012: 43).

В психологии цвет используется для определения психофизиологического состояния человека, его потребностей, типа поведения, уровня стрессоустойчивости и активности (Википедия Свободная Энциклопедия). Изучению влияния цвета на психику человека посвящены работы Б. Базыма, М. Купера, М. Люшера, А. Мэтьюза.

Макс Люшер в ходе разработки и применения «Цветового теста» опытным путем доказал, что восприятие цвета человеческим глазом универсально, за исключением отклонений от нормы зрения (например, дальтонизм), а вот предпочтения в выборе цвета – у всех субъективны. Он подтвердил также, что выбор того или иного цвета происходит на бессознательном уровне, выявив при этом архетипичность в природе психических реакций.



В психолингвистике к проблеме изучения цвета подходят со стороны науки фоносемантики. Фоносемантика – раздел лингвистики, существующий на стыке фонетики, семантики, лексикологии и психологии, а соответственно и занимающийся проблемой, касающейся данных наук: фоносемантика изучает звуки на предмет обладания значением, некоей характеристикой, которую они несут в себе в составе слова и вне его пределов.

Цвет в фоносемантике играет косвенную роль – характеризует ряд гласных и согласных звуков. Опираясь на теории «семантических дифференциалов» Ч. Осгуда, советский филолог А.П. Журавлев опытным путем выделил шкалы, по которым можно охарактеризовать звук: тяжелый – лёгкий, светлый – темный и т. д. (Википедия Свободная Энциклопедия). Стоит отметить, что данная звуковая особенность доказана эмпирическим путем (литературное подтверждение – стихотворение Артура Рембо), однако не все люди способны «чувствовать» цвет в звуках. Окрашенные звуки несут в себе минимальную символическую составляющую (Глухов, 2005: 208).

Изобразительное искусство отличается богатой историей, в частности историей колористики: каждая эпоха хранит в себе свои особенности употребления цвета. Стоит обратить внимание на эпоху Средневековья, так как, именно в этот период, выдающимися деятелями искусства предпринимались попытки создания цветовых систем и классификации цветов спектра.

Однако не все классификации совпадают хронологически и по количеству с эпохальной периодизацией колористики. Так, например, советский художественный критик и историк искусства И. Маца в своих трудах выделяет 3 периода развития цветовой проблемы:

- период условного цвета – изображенный предмет, его очертания важнее, чем цвет;
- период борьбы за правдивость цвета по формальной логике – за предметами закреплен цвет, отражающий реалии жизни;

– период борьбы за эмпирическую правдивость цвета (период экспрессионизма в изобразительном искусстве) – цветовое впечатление и форма изображенного предмета соответствуют индивидуально-авторскому видению мира, цвет приобретает символическую значимость (цит. по Севастьянову, 2012: 68).

Мы разделяем мнение ведущего современного психолога Б.А. Базыма о том, что понятие «символ» напрямую связано с ассоциативным восприятием мира, передающимся из поколения в поколение на бессознательном уровне.

В рамках современной науки существует несколько подходов к решению проблемы цветовой символики и этапам ее формирования и развития.

В психологии и живописи выделяют 3 этапа в развитии символики цвета:

- космологический (первобытный период);
- богословский (до эпохи Возрождения);
- социально-психологический (Ренессанс – XX век).

Космологический период интересен тем, что ученые-исследователи видят прямую связь между цветами, которыми пользовался первобытный человек (красный, черный и белый), и современными архетипическими проявлениями в видениях, снах. В литературе они находят свое отражение в сказках и мифах.

Согласно этой теории, принято считать, что символика, закрепленная за данными цветами, является фиксированной, так как она закреплена в психобиологическом опыте человека, и возможны лишь незначительные дополнения к цвету.

Период Средневековья характеризуется не отождествлением цвета с богом, а переходом цвета в разряд божественных атрибутов (белый цвет остается символом святости, чистоты, непорочности; красный – символ крови, самопожертвования Христа во имя народа; и т. д.). В этот же период происходят первые попытки создания цветковых систем, классификации цветов спектра, так, например, в средневековой алхимии цвета делились на низшие

(все цвета спектра) и высшие (черный, белый и красный – цвета великого превращения) (Базыма, 2013: 10).

В период Ренессанса были предприняты попытки обобщения цветового опыта, разработаны первые цветовые круги, включающие от 7 до 12 цветов спектра, также были выделены основные цвета, вторичные – те, которые получаются посредством смешения основных цветов, и цвета дополнительные, которые находятся друг напротив друга в цветовом круге, при смешении дают серый цвет (цит. по Севастьянов, 2012: 73).

Попытки выстроить цветовые круги предпринимались писателями и художниками: Гете, Иттенем, Манселлом, Филдом (цит. по Севастьянов, 2012: 70). В основе построения цветовых кругов стоял принцип классификации цветов на базовые и дополнительные, создающие плавный переход от одного цвета к другому в спектре.

У Гете цветовой круг строился из основных красного, желтого и синего цветов, и дополнительных – оранжевого, зеленого и пурпурного/фиолетового. Цвета от красного до желтого в круге считались теплыми, от синего до фиолетового – холодными, зеленый цвет – нейтральным. Данные выводы считаются субъективно-авторскими. При этом символическому компоненту в восприятии цвета при построении цветового круга внимание не уделялось.

Согласно естественнонаучному подходу (в физике) цвета делятся на хроматические (цвета радуги, различаемые глазом) и ахроматические (черный, белый, все оттенки серого). Черный цвет обозначает отсутствие света, белый цвет – полное отражение световых лучей. Белый и черный цвета не включаются в цветовой круг на основании данного подхода, но при этом они взаимодействуют. Согласно естественнонаучной теории, цвета обладают тремя характеристиками: теплота, яркость, насыщенность.

Исследование Б.Г. Мещерякова и А.В. Кудриной в области семантики цвета в разных культурах выявило различия в русской и иноязычной культуре. Согласно их теории, различия в цветовой символике стран мира отражают

культурно-историческое развитие каждого народа, помогают построить картину восприятия мира в той или иной культуре.

Знакомство с функциональной стороной музыки, историей ее развития также необходимо для понимания музыкального построения литературного произведения.

Издревле композиторы использовали музыкальные средства для передачи образов окружающей действительности (природных явлений, исторических событий, романтических историй), своего эмоционального состояния, настроения (радость, печаль, грусть, обида, и т.д.). Следовательно, музыкальные произведения в искусстве выполняют описательную, эмотивную и побудительную или манипулятивную функции (Адэр, 2011: 118).

Музыка обладает сильным воздействием на внутренний мир человека. Она может доставлять наслаждение, вызывать беспокойство, побуждать слушателя к размышлениям, открывать перед ним неизвестные ранее просторы. Музыка выражает чувства, которые иногда невозможно выразить словами (Академик).

Именно поэтому, начиная с XX века, музыка широко используется в науках, связанных с изучением процессов восприятия, мышления, воображения человека, его психики в целом. Ярким примером служит музыкотерапия – метод психологической коррекции: при помощи музыки пациента излечивают от душевных и физических болезней. Музыка в психотерапии может играть не только ведущую роль (прямое воздействие на больного), но и дополнительную (музыка как фон к сеансу психотерапии). Таким образом, музыка может выполнять коррективную и релаксирующую функции.

Музыка в своем развитии прошла долгий путь, от музыки древнего мира, когда зародилась музыкальная грамота, появились первые музыкальные инструменты, до музыкального авангарда (джаз, блюз, рок-н-ролл), царящего по сей день.

С точки зрения теории музыки, выделяют фольклорную музыку и профессиональную. Фольклор – народное, устное творчество, он не записан, автор его неизвестен, фольклорное наследие хранят народы, этносы, оно передается из поколения в поколение наравне с традициями и обычаями. Фольклор сохраняется как на бытовом уровне (передается в рамках семьи), так и на эстетическом – образование в школе.

Профессиональное музыкальное искусство – это вид искусства, включающий в себя все музыкальное наследие (классическую музыку, теорию музыки, язык музыкальной грамоты). В профессиональном музыкальном искусстве композитор обращается к вопросам, тревожащим человеческое сознание – вопросам религии, мироздания, морали и нравственности. Стоит еще раз отметить, что в своем развитии музыка прошла те же этапы, что и живопись, и литература, а, следовательно, она затрагивала те же проблемы, которые были у художников и писателей (Энциклопедия для детей).

Джаз и рок-музыка, будучи веяниями XX века – весомая составляющая профессионального музыкального творчества. Они поднимают новые острые проблемы современного мира – война и мир, техническая революция, социальное неравенство, все виды дискриминации. Виды джаза и рока варьируются от развлекательного до более серьезного, требующие определенной подготовки для их восприятия. Понятие импровизации является одним из ведущих в данных жанрах и представляет собой полет фантазии на сцене (в музыке). Импровизация в музыке имеет общие черты с «потокосознания» в литературе.

К сожалению, то, что создавалось в музыке в период древнего мира сейчас является лишь историческим памятником практически во всех странах мира, за исключением стран востока (Китай и Индия) – там эта музыка исполняется и по сей день наряду с современной. Данный период не только подарил нам основы музыкальной грамоты, но и определенный набор сюжетов, мифов, к которым композиторы, писатели, художники обращались и

обращаются до сих пор. Музыка древнего мира – это фольклор, та музыка, которая хранит в себе истоки развития человеческой цивилизации, та музыка, к которой человек обращается, чтобы обрести потерянную связь с природой и с самим собой, успокоить свою душу и свой разум (Адэр, 2011: 58).

Музыка классицизма, романтизма, импрессионизма и музыкального авангарда заслуживает особого внимания. Как и в литературе, эти эпохи отличаются стремительным развитием, разнообразием музыкальных форм, жанров, сюжетов. Среди них необходимо отметить развитие концертных и симфонических четырехчастных форм, которые стали отправной точкой, переломным моментом в мировой оркестровой музыке. Данные периоды – это творческий поиск, творческие «метания» великих композиторов с целью вдохнуть жизнь в античные сюжеты, возвести их на одну ступень с актуальными, современными историями, попытки ввести изменения в состав оркестра, попытки реорганизовать музыкальную систему в целом. Музыка в своем развитии от классицизма до авангарда приобрела новые качества; появились новые стили, которые хотя в некоторой степени и вытеснили устоявшиеся классические каноны, но, тем не менее, логично вписались в организацию музыкального мира.

Музыкальный символизм проявляет себя эксплицитно, главным образом он заключается в названии произведения («Лебедь» К. Сен-Санса воплощение невинности, нежности и чистоты; «Пляска смерти» К. Сен-Санса – символ душевных терзаний, трудности перехода, торжество смерти над жизнью). Наиболее ярко символика представлена в таких музыкальных жанрах, как балет и опера, где важную роль играют актеры. Их внешность, образ, черты характера могут нести в себе определенные символы так же, как и декорации к постановке. Тексты арий, баллад, исполнение хора создают определенную атмосферу, содержат дополнительный смысл (Энциклопедия для детей).

Также как цвет и музыка выполняют ряд функций в различных областях науки и искусства, они могут включать в себя и компоненты данных наук –

психологический, психолингвистический, лексический, художественный, тем самым придавая ситуации, предмету, герою или его образу дополнительную смысловую нагрузку.

В своем развитии проблематика цвета и музыки прошла несколько этапов. На смену одной культурной эпохе приходила другая, а с ней менялось отношение к восприятию цветовой и музыкальной сторон художественного произведения. Композиторы, писатели, ученые и великие художники совершали свои открытия, вместе с тем приносили новый взгляд на проблематику музыкальности и цветовосприятия.

Каждое художественное произведение – это новый, не похожий на других, взгляд его создателя на мир. В каждом произведении может быть заключен символический смысл. Любое музыкальное произведение обладает символизмом так же, как и цвет наделен символическим, смысловым значением и является инструментом эмоционального воздействия на зрителя. Знание символики того или иного знака, цвета, помогает автору целенаправленно вызывать эмоции (ассоциации) у зрителя. Цвет и музыка являются оригинальным сопровождением, дополняющим фабулу современного художественного произведения.

## **1.2. Роль цветового и музыкального компонентов в художественной литературе**

### **1.2.1. Цветопэтика литературного произведения**

Поэтика, как одна из областей теории литературы, изучает специфику литературных родов и жанров, течений и направлений, стилей и методов,

выявляет законы внутренней связи и соотношения различных уровней художественного целого (цит. по Студопедия). Б.В. Томашевский дает такое определение поэтики: «Поэтика – дисциплина, изучающая конструкцию художественных произведений» (Томашевский, 1996: 115). В зависимости от того, что находится в центре исследования, принято говорить о поэтике романтизма, поэтике романа, цветопоэтики творчества какого-либо писателя в целом или одного его произведения.

Художественная литература является объектом исследования поэтики. Ключом к художественной образности в литературе является лексика, обозначающая цвет. Исходя из вышесказанного, под «цветопоэтикой» или «поэтикой цвета» мы понимаем выявление особенностей употребления цветолексики и процесса цветообозначения в целом, изучение специфики раскрытия художественных образов и мотивов в романе, отмеченных маркером цвета.

В когнитивной лингвистике используется термин «цветонаименование», под которым понимается либо когнитивный процесс названия цвета определенным словом, либо процесс названия одного и того же цвета различными способами (частями речи). Наряду с этим термином существует и другой – «цветообозначение» – процесс называния цвета в языке, который совпадает по значению с цветонаименованием, но включает в себя не когнитивную составляющую, а непосредственно языковую. В нашем исследовании мы будем использовать термин «цветообозначение».

Изучением и разработкой данных терминов в лингвистике занимались А.П. Василевич, Б. Берлин, П. Кей, А. Вежбицкая и многие другие.

На уровне языка наблюдаются некоторые расхождения в подходе к выделению основных цветов спектра. То, о чем идет речь, принято называть «цветообозначением» или «цветонаименованием» – процесс, когда человек выражает цвет в системе языка лексически. Согласно законам физики, солнечный свет через призму можно разложить на спектральные цвета. Цвета



спектра сменяются, плавно переходя друг в друга. Принято считать, что в русской культуре цветов в спектре 7: красный, оранжевый, желтый, зеленый, голубой, синий и фиолетовый. В англоязычной культуре встречается другой вариант – 6 цветов в спектре: красный, оранжевый, желтый, зеленый, синий, пурпурный.

Это явление объясняется несколькими фактами. Во-первых, возможности восприятия и мышления ограничиваются языковыми возможностями языка: в английском языке для «синего» и «голубого» цвета существует лишь одна дефиниция 'blue'.

Во-вторых, интересны крайние цвета, замыкающие круг – пурпурный и фиолетовый: и в русской и в английской традиции эти цвета получаются при помощи смешения красного и синего цвета. Если синего при смешении больше, то получается фиолетовый цвет, если больше красного – пурпурный (Севастьянов, 2012: 56).

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 значение той или иной лексемы, 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.

К настоящему моменту в литературе не разработана единая методология по проблеме цвета, но на основании исследования польского литературоведа Е. Фарино, мы выявили важные принципиальные моменты, способные помочь

раскрыть значение цвета в художественной композиции и выявить особенности цветопоэтики литературного произведения.

1. Лексема цвета в литературном произведении не может существовать сама по себе: языковое выражение цвета обязательно прикрепляется к другим частям речи, иначе оно перестает выполнять свои основные функции – выделительную и различительную.

2. Семантика цвета делится на два типа: различительная и символическая, выполняет одноименные функции соответственно. При различительной функции цвет помогает выделить объект среди других, при символической – цвет наделяется смысловым компонентом, что повышает такой цветовой образ объекта в значимости.

3. Символическая семантика, в свою очередь, делится на национально-культурную и субъективно-авторскую, может быть смешанной.

4. Символическая семантика – ключ к пониманию мироощущения писателя.

5. Значение цвета может зависеть от нахождения лексемы в конкретном контексте.

6. Цветообозначение в целом может нести в себе индивидуальный смысл, вкладываемый автором, в таком случае автор оставляет целенаправленно или бессознательно подсказки к пониманию его субъективной колористики (ситуация, персонажи).

7. Цвет является авторским выбором, его способом отразить реальность.

8. Статистический анализ помогает определить степень цветовой окрашенности произведения, одновременно показывая цветовые предпочтения автора. Благодаря ему читатель сможет правильно и адекватно определить особенности цветопоэтики произведения.

9. Выявить цветопоэтику произведения помогает мотивный анализ, поскольку повторение сочетания цветов в определенных ситуациях раскрывает содержание мотива.

10. Оттенкам следует уделять особое внимание, трактовать их значение очень осторожно (цит. по Фарино, 2004: 308).

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

Подобно изобразительным подходам в живописи, писатели используют цвет для создания и разнообразия фабулы, сюжета произведения, атмосферы в том или ином эпизоде. В литературе цвет может играть номинативно-иллюстративную, эстетическую и символическую функции. С помощью полифункциональности цвета автор может упрощать или усложнять композиционную структуру произведения.

### **1.2.2. Принцип музыкальности в художественной литературе**

Литература и музыка существовали и существуют неразрывно: язык слов и язык музыки формировались параллельно, дополняя друг друга (Адер, 2011: 120). Литературное произведение, особенно современное, часто предполагает в себе синтез, некое сочетание других видов искусства.

При наличии признаков музыкальной формы у того или иного писателя следует говорить о принципе музыкальной поэтики его произведений.

Музыкальные проявления в литературном тексте были подробно изучены М.И. Рыжовой на примере романа Олдоса Хаксли (*Aldous Huxley*; 1894-1963) «Контрапункт» (*Point Counter Point*, 1928), Ю.С. Текутовой на примере поэтики

Роберта Браунинга (*Robert Browning*, 1812-1889), исследование, посвященное музыкальности современных литературных произведений, было проведено А.В. Храмых.

Данные исследования выявили основные компоненты и способы реализации принципа музыкальности в литературном произведении.

1. Фонетический компонент базируется на особенностях ритмики поэтического и прозаического текста (ритм – организация музыки во времени, чередование пауз и звуков), метрических закономерностях, соотношении и чередовании сильных и слабых долей, акцентов.

2. Лексический компонент представлен цитированием или же описанием музыки в произведении, при анализе лексики, ее семантической составляющей, мы определяем роль данного компонента в художественной композиции. Лексика несет в себе музыкальную коннотацию (цит. по Храмых, 2014: 18).

3. Графический компонент выявляется также в ходе анализа музыкальности в художественном произведении, если мы можем провести аналогию с целостной композицией текста и музыкальным произведением, проследить в нем развертывание музыкальной формы как процесса (сонатная, концертная, симфоническая); сюжетный и музыкальный план литературного произведения также могут быть схожими. При наличии данных признаков следует говорить о графической реализации принципа музыкальности в тексте.

Принцип музыкальности в современном литературном произведении на уровне текста также может выражаться в виде реприз, рефренов (данные понятия были заимствованы из музыкальной теории), что в свою очередь помогает разнообразить сюжетный, образно-семантический план произведения (цит. по Храмых, 2014: 22).

Проследить и выявить особенности музыкальных проявлений мы можем на всех существующих уровнях поэтики: образная структура, мотивика, герой, сюжет, композиция (цит. по Храмых, 2014: 14).

А.В. Храмых также определяет музыкальный прием алеаторики и ультрахроматизма как основополагающие компоненты музыкальности.

Алеаторика в музыке – отказ от логичности в тональном построении произведения, расположение компонентов произведения на основе случайного выбора (Википедия). Алеаторика в художественном произведении может проявляться в создании портретного образа персонажа, образов временных категорий прошлого, настоящего и будущего, и т. д. (цит. по Храмых, 2014: 20). Алеаторика в литературе символ стихийности развития человеческой жизни.

Ультрахроматизм в теорию музыки был введен Арсением Авраамовым. Суть этого метода заключается в отказе от двенадцатитоновой равномерной темперации, созданной в эпоху И.С. Баха, и переходе к новой системе звуковой организации, состоящей из микротонов. По мнению Л.О. Адэр, этот переход обозначил решение «двухсотлетнего тупика равномерности» (Адэр, 2011: 115). Данная система предполагает расщепление и измельчение тонового звукового строя. В литературе такое явление, по мнению Храмых, является основополагающим в принципе музыкальности. Ультрахроматизм реализуется посредством дробления целого на части (в образах литературного произведения).

Обращение к именам композиторов, интерпретация их произведений в литературном контексте составляет основу музыкальной концептосферы, что, по мнению Храмых, является одним из признаков музыкальности произведения.

М.И. Рыжова в ходе исследования музыкальных проявлений в творчестве О. Хаксли определила контрапункт как литературный прием, заимствованный в музыкальной сфере. Под контрапунктом подразумевается ритмическая организация, которая может фигурировать на нескольких уровнях: на уровне фабулы произведения, при характеристике речи героев (цит. по Рыжовой, 2012: 226).

Музыкальность в художественном произведении несет в себе философскую составляющую, то есть посредством музыкальных средств в литературу проникает эмоциональная составляющая музыки, ее побудительная часть, затрагиваемая ею проблематика, например, тематика преобразования мира проявляется в эмоциональном нарастании и является схожей с оркестровым крещендо (цит. по Храмых, 2014: 20).

Анализ художественных произведений позволил четко обозначить параллели, по которым соприкасаются музыка и литература как виды искусства, особенности реализации принципа музыкальности в литературе. В литературе принцип музыкальности проявляется многообразно: от особенностей текста до сюжетного построения романа.

### **1.3. Музыкально-цветовая синестезия в литературе**

Ещё со времен древней цивилизации взаимодействию цвета и музыки уделяется особое внимание: Аристотель в трактате «О душе» утверждал, что соотношение цветов подобно музыкальному созвучию, Пифагорейцы считали, что семи цветам спектра соответствуют семь звуковых тонов в музыке, в XVII веке монахом-ученым Л. Кастелем была предпринята попытка создать цветовой клавесин, в котором посредством нажатия клавиши перед зрителем и слушателем возникала цветовая проекция (в виде пятна, цветного флажка, цветной ленты) в специальном окошке.

Вслед за зачатками развития музыкально-цветовой теории, некоторые композиторы обнаруживают у себя способность воспринимать музыку в цвете. Такую способность человека еще называют «цветной слух» или «музыкально-цветовая синестезия».

Отечественные композиторы предпринимали попытки создания собственных музыкально-цветовых произведений и систем. Произведения Н.А. Римского-Корсакова (1844-1908) отличаются «звуковой живописью»: на примере его произведений можно проследить закономерность выражения цветовых образов определенными тональностями. А.Н. Скрябин (1871-1915) – гениальный отечественный композитор – создал искусственную звукоцветовую систему, где каждой тональности присваивается определенный цвет: композитор движется по квинтовому кругу и цветовому спектру (семь тональностей обозначаются семью цветами спектра). Открытые попытки соединить музыку и цвет предпринимал австрийский композитор А. Шёрнберг (*Arnold Franz Walter Schoenberg*, 1874-1951), который видел цветовую окраску в тембровом звучании инструментов оркестра.

Музыкально-цветовые теории других композиторов отмечены на страницах музыкальной истории (Энциклопедия для детей).

Данные теории, не обретя своего естественнонаучного обоснования, нашли его в психологии и неврологии в рамках изучения музыкально-цветовой синестезии (хроместезии), фонопсии.

Синестезия (от греч. «вместе», «ощущение») в настоящее время считается нейрологическим феноменом, при котором на влияние раздражителя откликается не только один отдел сенсорной системы, на который он должен влиять, но и другой, произвольно (Википедия). Под синестезией принято понимать единство чувств. В настоящее время Американская синестетическая организация и Синестетическая организация Великобритании занимаются этими исследованиями (Академик).

Синестезия официально не входит в список заболеваний, так как не мешает нормальной повседневной жизни человека. Однако, практическими исследованиями подтверждено, что часто причиной синестезии могут стать заболевания (эпилепсия, мозговые опухоли). Синестезия передается по

наследству, в подтверждение этому существует ряд ярких примеров (семья писателя В. Набокова) (Академик).

Среди множества форм синестезии (проекторная, ассоциативная, хроместезия, графемно-цветовая и т.д.) нас интересует *хроместезия*, так как, именно она, раскрывает природу объединения воспринимаемых цвета и музыки.

Музыкально-цветовое восприятие работает в последовательности «слышу звук» – «представляю цвет», но никак не иначе, подтверждений обратной последовательности выявлено не было, что также может являться физиологической особенностью человеческого мозга.

В рамках исследований, проведенных с испытуемыми-синестетиками, были выявлены некоторые особенности цветовой окраски музыкальных произведений:

- музыку классическую разные люди обозначают одними и теми же цветами;

- романтическая музыка имеет розовую окраску, в то время как рок-н-ролл окрашивается тяжелыми и густыми цветами (красным – цветом агрессии, темно-синим – депрессивным цветом и т. д.);

- использование цвета и музыки широко применяется в психологии (арт-терапия);

- развитием цветного слуха занимаются в рамках обучения музыке в начальной школе и в заведениях дополнительного образования (музыкальных школах).

Художники и писатели зачастую обладают музыкально-цветовым слухом. Среди них, художник-импрессионист В. Кандинский. Некоторые утверждают, что он в своих произведениях совмещал 4 из 5 ведущих ощущений: запах, осязание, цвет и звук. В одной из своих работ он пишет:

*Голубой цвет, представленный музыкально, похож на флейту, синий — на виолончель и, делаясь все темнее, на чудесные звуки контрабаса; в глубокой,*



торжественной форме звучание синего можно сравнить с низкими нотами органа (Значение цвета и живопись, 1-я часть).

Владимир Набоков – обладатель графемо-цветовой синестезии, делится своими мыслями и образами восприятия мира в автобиографии «Память, говори». По некоторым данным его жена Вера Слоним и его сын также обладают естественной синестезией.

Французские поэты Артур Рембо (*Arthur Rimbaud*, 1854-1891) и Шарль Бодлер (*Charles Pierre Baudelaire*, 1821-1867) писали о синестетических ощущениях в своих произведениях, но сами синестетами не были (нет официальных подтверждений). ‘Correspondances’ Ш. Бодлера о том, что чувства и эмоции нужно и можно смешивать.

Современная британская писательница Джоан Харрис (*Joanne Harris*, 1964) утверждает, что чувствует цвета как запахи. Её книги, с говорящими названиями «Шоколад» (*Chocolat*), «Мальчик с голубыми глазами» (*Blueeyedboy*), раскрывают различные стороны синестезии (Википедия).

Цветомузыкальные отношения ярко выражены в поэзии Бальмонта, в произведениях отечественных поэтов-символистов И. Сельвинского, А. Вознесенского, Н. Матвеева, Б. Ахмадуллиной. Произведения Бальмонта часто сравнивают с произведениями А. Блока, «переполненными» звукоцветовыми примерами синестезии. Синестетические черты присутствуют в произведениях М. Горького и А. Куприна (Галеев).

Льюис Кэрролл (*Lewis Carroll, Charles Lutwidge Dodgson*, 1832-1898), будучи личностью яркой и творческой, запомнившийся своими сказками о путешествиях Алисы по разным мирам, наполнил свои произведения синестетическими компонентами. Кроме того, писатель был левшой, следовательно, у него преобладало развитие правого, творческого, полушария, а это говорит о том, что писатель, скорее всего, обладал синестетическим восприятием мира, хотя на это ссылаются немногие источники (Галеев).

Современный английский писатель-фантаст Терри Пратчетт (*Terence David John Pratchett*, 1948-2015) обладает синестетическими способностями: в романе «Цвет волшебства» (*The Colour of Magic*, 1983) он передает не только музыку посредством цвета, но и пользуется тактильными синестетическими компонентами для создания фабулы произведения. Для передачи синестетических компонентов он использует метафоры и эпитеты.

#### 1.4. Нил Гейман – представитель литературы нового жанра

Нил Гейман (*Neil Richard MacKinnon Gaiman*, 1960) – английский писатель-фантаст, автор графических романов и комиксов, сценарист, является одним из самых преуспевающих писателей нашего времени. Бытовая сторона его жизни ничем не примечательна: родился в Гемпшире (*Hampshire*), Великобритании, вырос в семье бизнесмена и фармацевта, в окружении двух сестер. Окончил старшую школу в 1977, получив при этом лишь среднее образование, отказался от учебы в университете, предпочел работать журналистом. Дважды женат, имеет троих детей. Одним из главных событий в жизни считает переезд в Америку – «страну мечты» (*British Council*).

Развитию его литературного таланта помогло чтение, он начал читать в возрасте 4 лет, по его собственным словам, он буквально жил в стенах библиотеки: *'I wouldn't be who I am without libraries. I was the sort of kid who devoured books...'* (*British Council*). И, конечно же, произведения 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*). Именно

творчество этих писателей повлияло на развитие как научно-фантастического направления в мировой литературе, так и на развитие жанра фэнтези.

Литературный опыт любимых писателей Нила Геймана оказал влияние на становление его индивидуального стиля. Например, Урсула Ле Гуин, издающая детские книги и романы в жанре научной фантастики, в своих произведениях стремилась раскрыть тему культурного взаимодействия в рамках космических цивилизаций, проблему межкультурной коммуникации. Ею был создан ряд книг, объединенных в одну вселенную – Земноморье; она призывала будущих писателей в процессе создания своих миров продумывать каждую деталь: «Мало придумать зеленое солнце, нужно создать мир, в котором оно могло бы для нас существовать» (Булыгина, 2015: 140).

Майкл Муркок – представитель новой волны научной фантастики в Англии в своем творчестве активно сотрудничал с рок группами, он даже выступал в одной из них.

Дж.К. Честертон специализировался на статьях о портретном изображении личности в литературе.

Совместная работа над выпуском романа «Благие Намерения» (*Good Omens*, 1990) с Терри Пратчетом – английским писателем-фантастом XX века, окончательно и бесповоротно определила будущее Геймана: писательская деятельность автора приобрела четкую направленность – жанр фэнтези.

В 1992 году Гейман переезжает жить в Миннеаполис, Америка, где начинает работу над сценариями к сериалам и фильмам в жанре фэнтези, тем самым совмещая сферы работы (литература и кино). Помимо прочего автор реализует себя как успешный детский писатель: *The Day I Swapped My Dad For Two Goldfish* (1997); *M is for Magic* (2007); *Crazy Hair* (2009); *Instructions* (2010).

Подобно своим кумирам Урсуле Ле Гуин и К.С. Льюису, Гейман в произведениях *Stardust* (1999) и *Interworld* (2007) создает детализированные фэнтезийные миры для детей.

Некоторые работы Геймана были экранизированы – в 2009 году *Coraline* (2002), в настоящее время готовится к экранизации роман «Американские боги».

Роман «Американские боги» (*American Gods*, 2001) является ярким представителем произведений современной эпохи, написанных на стыке двух культур: элитарной и массовой. Роман знакомит нас с героями мифов различных этносов, рассказывает о противостоянии двух сторон: старых богов, завезенных в Америку и распространившихся на всей ее территории, и богов новых, являющихся отражением веяний современного общества, а также репрезентирует пересечение культур в современном мире (Neil Gaiman Biography).

Публикация романа вызвала в мире литературных критиков неоднозначные реакции:

«*Mystery, satire, sex, horror, poetic prose –American Gods uses all these to keep the reader turning the pages*» Michael Dirda, *The Washington Post*» (Neil Gaiman Biography).

«*Saying Neil Gaiman is a writer is like saying Da Vinci dabbled in the arts*» – *Minneapolis Star Tribune*» (Neil Gaiman Biography).

Основные черты жанра фэнтези (*Fantasy*) нашли свое отражение в этом романе.

1. В сюжетной линии романа пересекаются два мира: мир реальный и мир фэнтезийный.

2. Фэнтезийный мир в романе взаимодействует с реальным посредством главных героев (людей), географического пространства (карта Америки).

3. Фэнтезийный мир, однако, имеет и иную сторону, может существовать как другое измерение, с характерными для него порталами-дверьми, служащими для перехода. Фэнтезийный мир может быть не виден человеческому глазу.

4. Сюжет романа наполнен загадочными явлениями, людьми божественного происхождения, что ярко отражает всю сущность постмодернистского жанра.

В фэнтезийном романе принято создавать главного героя – человеком, который загадочным образом может проникать в другой мир. У Геймана главный герой – полубог, именно поэтому вокруг него и разворачивается сюжет. Главный герой смог попасть в мир мертвых и вернуться обратно, а это уже отличительная особенность жанра научной фантастики.

*'Gaiman is a treasure house... We are lucky to have him'*, именно так говорит о Геймане современный американский писатель Стивен Кинг (*Stephen Edwin King, 1947*), выпускающий свои романы и сборники рассказов в жанре психологического триллера (Gaiman, 2001: hardback).

## Выводы по ГЛАВЕ I

Для того чтобы правильно истолковать авторское использование цветового и музыкального компонентов в литературном произведении в процессе его интерпретации, необходимо познакомиться с первоисточниками цвета и музыки, их особенностями и историческими этапами развития, обратиться к источникам различных областей науки, культуры и искусства, выявить особенности их функциональной нагрузки:

1. Цвет и музыка используются художниками и музыкантами, прежде всего, для передачи эмоционального состояния произведения. По аналогии с этим постулатом определяется роль цвета и музыки в литературе.

2. Цвет и музыка обладают полифункциональностью, широко применяются в различных сферах науки и искусства, преследуя различные цели, играют разнообразные роли.

3. Знание теории цветовых кругов необходимо для построения цветового круга произведения, выявления основных цветов и дополнительных.

4. Система цветообозначений в литературном тексте определяет особенности его цветопэтики.

5. Принцип музыкальности в произведении реализуется на всех уровнях поэтики.

6. Принцип музыкальности проявляется многообразно: от особенностей текста до сюжетного построения романа.

7. Цветовой и музыкальный компонент являются неотъемлемой частью фэнтезийного романа.

8. Н. Гейман обращается к жанру фэнтези, включая в свои произведения особенности научно-фантастического жанра, подобно своим кумирам.

9. Особенности биографии Н. Геймана отражаются в тематике его произведений. Музыка играет неоднозначную роль в жизни автора.

10. Через цвет и музыку в литературе выявляется индивидуально-авторский стиль, формируется картина англоязычного мира, раздвигаются границы семантических рамок.

11. Знание истории цвета и музыки, проблем колористики, музыкальности и символизма упрощает процесс интерпретации художественного текста, определяет его цветовую композицию, выделяет музыкальный план произведения.

## ГЛАВА II. Своеобразие цветового и музыкального аспектов в романе Нила Геймана «Американские Боги»

Роман Нила Геймана «Американские боги» наполнен цветовыми и музыкальными маркерами. Цвет и музыка в тексте произведения не только способствуют усилению выразительности, они зачастую являются наиболее значимыми «проводниками» смысла.

### 2.1. Особенности многообразия цветовой гаммы в романе

Ученые-исследователи, классифицируя цвета, разделяют их по степени передачи оттенков, по созданию атмосферы (спокойной/тревожной), по принадлежности к той или иной культуре. В искусстве и литературе цвета подразделяют на теплые и холодные, создающие передний план и фон произведения, светлые и темные и т. д.

Опираясь на теорию цветовых кругов и особенности цветообозначений в англоязычной культуре, мы выстроили цветовой круг романа, состоящий из основных (базовых) цветов и дополнительных, включающих систему цветовых вариантов, промежуточных оттенков.

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

Однако ни один англоязычный писатель и ни одно художественное произведение не может быть ограничено 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, 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 преобладающим присутствием черного, серого и белого цветов.

Несмотря на то, что первая часть романа считается яркой, это не исключает того факта, что в ней присутствует и черный, и серый цвет, по отношению ко второй цветовой части романа ситуация, касающаяся присутствия ярких колоризмов абсолютно аналогичная – яркие цвета проявляются среди мрачных тонов, однако значительно реже, чем в первой части (Приложение 1).

Цветовой компонент романа служит созданию портретного образа персонажа:

The man in the dusty bathrobe was short, with *iron-gray hair* and craggy features. He wore *gray* pinstripe pants, shiny from age, and slippers. <...> A narrow smile; a flash of *yellow* teeth <...> and the tips of his fingers were *as yellow as if they had been dipped in iodine* (Gaiman, 2002: 73-75).

His hair was a *reddish gray*; his beard, little more than stubble, was *grayish red*. A craggy, square face with *pale gray* eyes. The suit looked expensive, and was *the color of melted vanilla ice cream*. His tie was *dark gray* silk, and the tiepin was a tree, worked in *silver*: trunk, branches, and deep roots (Gaiman, 2002: 22).

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, 2002: 131).

В данных примерах 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.

Полноценный колорированный портрет автор создает лишь в первой цветовой части романа, когда вводит новых героев. Во второй цветовой части романа также есть примеры полноценного цветового портрета:

His brow creased. The sunlight glinted on his *gray* hair and mustache, making them appear almost *golden* (Gaiman, 2002: 582).

He looked into the old man's twinkling eyes, and he wondered if they had always been that *cornflower shade of blue* (Gaiman, 2002: 583).

An old man came striding across the hillside toward him: he wore a *dark gray* cloak, ragged at the bottom, as if he had done a lot of traveling, and he wore a broad-brimmed *blue* hat, with a seagull feather tucked into the band at a jaunty angle. He looked like an aging hippie, thought Shadow. Or a long-retired gunfighter. The old man was ridiculously tall (Gaiman, 2002: 586).

Mr. Nancy was looking at him with his *earth-brown eyes* (Gaiman, 2002: 545).

When he came back to Shadow at the bar he was looking *brighter*. The whites of his eyes were clear, and the *gray* pallor that had touched his skin was gone (Gaiman, 2002: 548).

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 неё.

The woman at the passenger assistance desk (short and *brown*, with a mole on the side of her nose)... (Gaiman, 2002: 20).

He smiled at the memory, displaying an *iron-colored* tooth (Gaiman, 2002: 77).

The old woman in the *red* sari stepped into the firelight. On her forehead was a small *dark blue* jewel (Gaiman, 2002: 138).

Для создания пейзажных зарисовок автор использует сразу несколько цветов:

On the road once more: *browning* grass meadows slipped past on each side of them. The trees were leafless and dead. Two *black* birds stared at them from a telegraph wire (Gaiman, 2002: 45).

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, 2002: 464).

A tired *white woman* stared at him from behind the counter (Gaiman, 2002: 16).

She massages his *white* shoulders with her *brown* fingers (Gaiman, 2002: 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, 2002: 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, 2002: 18).

The man opened his eyes. There was something strange about his eyes, Shadow thought. One of them was *a darker gray than the other* (Gaiman, 2002: 34).

There was a young fair-haired man "I'll be there, sir," said the young man, his *pale blue eyes* blazing (Gaiman, 2002: 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, 2002: 476).

He is not wearing his sunglasses, and in the dim room his eyes burn *with scarlet flames* (Gaiman, 2002: 190).

Персонажи Геймана – полубоги, они обладают способностью менять своё 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, 2002: 26).

... and the grass was *the color of dirt* (Gaiman, 2002: 246).

There was a *black* Humvee parked in front of it (Gaiman, 2002: 215).

Колорирование отдельных деталей служит различным целям:

1. Показать социальный статус персонажа:

... with *a matte black* Zippo lighter (Gaiman, 2002: 53).

Wednesday pulled out *a narrow gold* lighter (Gaiman, 2002: 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, 2002: 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, 2002: 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, 2002: 136).

А.В. Кудрина и Б.Г. Мещеряков в своих работах отмечают не только семантические границы и различия в русской и англоязычной культуре, но и тот факт, что «базовые» цвета имеют сложную семантику, уходящую корнями в культуру. Семантика основных цветов в европейской культуре, предложенная ими, следующая:

– черный – ночь, темнота, животные, птицы, волосы;

– белый – снег, молоко, облака, цветы;

– красный – кровь, огонь, цветы (розы);

– желтый – солнце, свет, цветы, животные, песок;

– зеленый – природа, растительность;

– синий – вода: море, океан; небо.

Нил Гейман расширяет 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, 2002: 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, 2002: 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, 2002: 36).

The top light burned *red* (Gaiman, 2002: 12).

A small *green* Nissan pulled up (Gaiman, 2002: 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, 2002: 113).

‘But it’s just dark. You mustn’t be afraid of *the dark*.’

‘I’m not,’ said Shadow. ‘I’m afraid of the people in the *dark*.’

‘*Dark* is good,’ said Czernobog. (Gaiman, 2002: 427).

Wednesday had drawn all over the maps in bright marking pens, fluorescent *greens* and painful *pinks* and vivid *oranges* (Gaiman, 2002: 54).

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, 2002: 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, 2002: 425).

... carrying *a brown supermarket bag* filled with twenty-dollar bill (Gaiman, 2002: 108).

Цветовой маркер присутствует в названиях населенных пунктов, именах героев. Имя главного героя романа – Тень (*Shadow*):

... and *Shadow* was a big man (Gaiman, 2002: 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 художественную выразительность, остроту сюжету романа.

Введение цветового компонента в роман не только упрощает процесс восприятия реального и вымышленного миров, образов людей и природы, но и определяет особенности авторской цветопоэтики, а именно:

- особенности структуры цветообозначений (разнообразная лексика, цветовые стилистические средства);
- разноплановость цветовой организации;
- присутствие цвета на уровне фабулы, повествования, в образах персонажей;
- расширение цветосемантических границ.

## **2.2. Способы и особенности реализации принципа музыкальности в романе**

Музыка играет важную роль в жизни людей. В личной жизни Нила Геймана музыка также играет неоднозначную роль (женат на американской рок-звезде). Роман «Американские боги» по жанру относится к разряду фэнтезийный. В фэнтезийном романе мир реальный соприкасается с вымышленным, магическим. Музыка в таком романе играет роль «якоря», с одной стороны, не позволяющего читателю полностью «забыться» в мире мифическом, а с другой стороны, открывающего новый взгляд на классическую и современную музыку.

Музыкальность в романе представлена несколькими способами.

В текст вводятся названия песен современных исполнителей:

Inside the air was thick with smoke and '*Walking After Midnight*' was playing on the jukebox (Gaiman, 2002: 23).

He stared in horror as Mr. Nancy talked the barman into turning on the karaoke machine, and then watched in fascinated embarrassment as the old man belted his

way through *‘What’s New Pussycat?’* before crooning out a moving, tuneful version of *‘The Way You Look Tonight:* (Gaiman, 2002: 548).

.... and then Mr. Nancy was putting on the backing tapes to *‘Don’t Let Me Be Misunderstood’*, and pushing – literally pushing – Shadow up onto the tiny makeshift stage at the end of the bar (Gaiman, 2002: 549).

Данные композиции, согласно сюжету романа, звучат из автоматов или в караоке, преимущественно в барах Америки. Выбор данных композиций примечателен не столько их исполнителями (*Patsy Cline, Tom Jones, Frank Sinatra, Nina Simon* соответственно представленному порядку), сколько жанром песен – кантри-блюз, их лирическим звучанием, создающим приятную расслабляющую атмосферу. Период популярности песен и их исполнителей относится к 1957-1967 годам, а действия романа происходят в двухтысячном (в наши дни). Данный прием – это первый сигнал читателю, чтобы он обратил внимание на образ растворяющегося, ускользающего прошлого.

Имена исполнителей, названия их песен и прямое цитирование песенных строк создают музыкальность произведения:

Shadow pushed open the door, back into the bar. The air was blue with smoke, and the Dixie Cups were on the jukebox singing *‘Iko Iko’*. Shadow smiled, slightly, in recognition of the old children’s song.

<...>

*Look at my king all dressed in red,*

*Iko Iko all day,*

*I bet you five dollars he’ll kill you dead,*

*Jockamo-feena-nay* (Gaiman, 2002: 31-32).

The jukebox began to play the Velvet Underground’s *‘Who Loves the Sun?’* (Gaiman, 2002: 39).

Shadow held the mike as if it was probably live, and then the backing music started and he croaked out the initial *‘Baby ...’* Nobody in the bar threw anything in his direction. And it felt good. *‘Can you understand me now?’* His voice was rough

but melodic, and rough suited the song just fine. *‘Sometimes I feel a little mad. Don’t you know that no one alive can always be an angel...’* (Gaiman, 2002: 549).

*‘I’m just a soul whose intentions are good’*, he sang to the crabs and the spiders and the palmetto beetles and the lizards and the night. *‘Oh lord, please don’t let me be misunderstood’* (Gaiman, 2002: 549).

*Dixie Cups, the Velvet Underground* – группы, которые пользовались популярностью в 60-х годах XX века. В данном случае авторский выбор исполнителей привлекает наше внимание географией своего звучания, потому что данные группы появились на юге и северо-западе страны, а их песни спустя 50 лет зазвучали по всей стране, в романе – в барах северных штатов (Миннесота).

Процитированные строки из песен обладают скрытым смыслом, например, строки песни *Dixie Cups* предупреждают нашего главного героя Тень (*Shadow*) о грядущих переменах, неприятностях и о близкой смерти.

Строки песни *Nina Simon* содержат в себе иронический, близкий к каламбуру подтекст: человек-полубог, только что по сюжету предотвративший войну между старыми и новыми богами, которые не имеют никакого отношения к Библии, а существуют отдельно (в мифах, сказках, веяниях современного мира), взывает к Богу библейскому с просьбой быть понятым.

Безусловно, обращает на себя внимание тот факт, что песенные исполнения появляются в романе в процессе завязки сюжета, знакомства с новыми героями – представителями старых богов. Затем песенные маркеры проявляются в сюжете в ходе развязки (после войны перед нами предстают уцелевшие старые боги, действие происходит также в баре), что говорит о кольцевой композиции романа, музыкальный план обладает логической завершенностью.

Такой музыкальный прием помогает раскрыть образ того места, где собирается большое количество людей, благодаря музыке мотив толпы, мотив компании приобретает художественную окраску.

Автор прибегает к цитированию музыкальных строк в эпитафиях к главам, тем самым настраивает читателя на определенный музыкальный лад, готовит к восприятию информации. «Музыкальный» эпитафия в романе похож на настройку симфонического оркестра перед выступлением.

Авторские песни звучат из радиоприемника машины:

Shadow tuned the radio to an old 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 (Gaiman, 2002: 72).

*Боб Дилан* – яркий представитель кантри-музыки в Америке, музыкант известный во всем мире. Под эту музыку главный герой погружается в размышления, смотрит в будущее с точки зрения человека, умудренного жизнью. Кантри-музыка связывает человека с культурой его народа, побуждает задуматься о проблемах родного этноса, о своем прошлом, обладает расслабляющим эффектом. Музыка Боба Дилана звучит из радиоприемника машины не случайно, она помогает раскрыть мотив дороги в произведении.

Мотив перемещения (дорога, путь, переход) ярко раскрывается в следующем примере:

Shadow read the list of in-flight *music channels* available on transatlantic flights, and then he was looking at the map of the world with red lines on it that showed where the airline flew (Gaiman, 2002: 23).

Следующий пример показывает, что музыка не только сопровождает героев в дороге, создает настроение, но она – один из способов портретной характеристики персонажей, создания и дифференциации их образов через призму выявленных предпочтений.

Kansas was the cheerless gray of lonesome clouds, empty windows, and lost hearts. Shadow had become adept at hunting for radio stations, negotiating between Mr. Nancy, who liked talk radio and *dance music*, and Czernobog, who favored

*classical music*, the gloomier the better, leavened with the more extreme evangelical religious stations. For himself, Shadow liked *oldies* (Gaiman, 2002: 428).

Появление музыкального произведения английской поп-культуры подчеркивает факт пересечения и смешения культур в романе:

A mechanical machine played '*Octopus's Garden*' in a room... (Gaiman, 2002: 123).

Песня рок-н-ролл группы *The Beatles* (1960) неслучайно звучит в романе. В ней поется о придуманном мире, в котором никогда бы не было войны, но в это невозможно поверить. В романе наш герой попадает в такой мир – мир волшебных превращений, где все мифы становятся реальностью, а Боги сходят с небес на землю.

Автор обращается в тексте к произведениям композиторов-классиков:

Wednesday put his finger to his lips, and they walked forward. Farther in, a player piano was playing something that was intended to be *Ravel's Bolero* (Gaiman, 2002: 119).

Czernobog sat on a bench in the wall facing the Mikado machine, tapping out the time with his fingers. Pipes fluted, bells jangled. *The Danse Macabre* came to a tempestuous and discordant end. <...> He stood, reluctant to leave the Mikado and its thundering, jangling music (Gaiman, 2002: 122).

Calliope music played: a *Strauss waltz*, stirring and occasionally discordant. <...> The carousel did not even slow down (Gaiman, 2002: 127).

They were standing in the room of the biggest carousel in the world, listening to *the 'Emperor Waltz'* (Gaiman, 2002: 140).

Произведения Равеля, Сен-Санса, Штрауса звучат в романе не случайно. Они являются яркими примерами эпохи перемен в музыке, когда в порыве творческих исканий композиторы обращались к новым формам, новым жанрам, вводили в симфонический оркестр новые музыкальные инструменты, насыщая музыку новыми оттенками тембра. В сюжете романа классическая музыка звучит при появлении на первом плане богов старого поколения, таким

образом, мы пришли к выводу, что классическая музыка данного периода символизирует процесс забывания и раскрывает мотивы перемен и перехода. Гениальная музыка похожа на старых богов, которых пытаются забыть, но забыть их невозможно. Они, как и музыка, будут жить вечно.

Кульминационные моменты в сюжете первой и второй части романа сопровождаются классической музыкой.

Проявление музыкального компонента на уровне текста – один из самых простых способов реализации принципа музыкальности. Музыкальность на уровне текста позволяет раскрыть ряд художественных мотивов в произведении, охарактеризовать главных героев, выявить их музыкальные предпочтения.

При помощи рефренов художественному произведению задается ритмическая организация. Ритмизация в романе «Американские боги» представлена на примере «природного» рефрена (раскрывающего образ надвигающейся бури, мотив войны):

‘*Storm*’s on the way,’ said Sam (Gaiman, 2002: 10).

‘Changes are coming,’ said the buffalo-man without moving its lips (Gaiman, 2002: 18).

There’s *a storm* coming, and it’s not *a storm* of our making (Gaiman, 2002: 137).

‘I think *a real storm*’s coming,’ said Shadow. He was talking about the weather (Gaiman, 2002: 219).

‘I can get out of here,’ said Sweeney. ‘I can get away before *the storm* hits.’ (Gaiman, 2002: 221).

*The storm*, which had abated at dawn, began to return as the day passed (Gaiman, 2002: 461).

*The storms* of the last few days, to the north and the east, had done nothing to ease the feeling of pressure and discomfort in the air (Gaiman, 2002: 489).

This was the moment of *the storm* (Gaiman, 2002: 537).

Из уст в уста главные герои романа передают друг другу весть о приближающейся войне, благодаря такому виду передачи информации, они собирают себе армию. Рефрен помогает держать читателя в напряжении, увлекая его все дальше и дальше в мир фэнтези.

Природа и человек в своем существовании неразрывны. Природа – зеркало человеческой души, состояние гармонии, внутреннего равновесия, радости, счастья отражается в литературе в образе солнечной погоды, теплого ветра; переживания, в свою очередь, отражаются в форме дождя, холодного ветра, мрачных туч, грозы и молнии. Буря или шторм в романе являются наиболее ярким сопровождением военных действий, разворачивающихся на поле битвы, буря раскрывает мотив противостояния.

Звуки природы играют одну из главных ролей в музыкальном строе романа, вводятся в текст на грамматическом и лексическом уровне:

*The wind* from the plains was rising: he could hear it *howling* around the old motel at the imaginary center of America (Gaiman, 2002: 446).

There was no sound but *the howling of the wind* and the crackling of the candles (Gaiman, 2002:446).

And then they were all looking at Shadow. *The wind was screaming now* (Gaiman, 2002: 447).

The wind *howled* (Gaiman, 2002: 447).

Наиболее ярко звуки природы проявляются в художественной композиции третьей части романа – в кульминационный момент роль музыкального сопровождения играют звуки природы.

В момент, когда замолкает природа, музыкальность произведению придает человек своими варьирующимися тембральными и интонационными ходами. Данный прием раскрывается также на уровне лексики и грамматики:

а) при помощи существительных и описательных прилагательных:

Everywhere was *the sound of music: jangling, awkward music*, ever so slightly off the beat and out of time (Gaiman, 2002: 118).



... and *the voice* came back to him from somewhere deep beneath the world, *in a bass rumble*: Believe everything (Gaiman, 2002: 133).

There was *a rustling, a stir* among the people on the benches (Gaiman, 2002: 136).

The inside of the car filled with her *tinkling laughter* (Gaiman, 2002: 142).

He watched them walking away from him down the street, and felt a pang, like *a minor chord* being played inside him (Gaiman, 2002: 578).

They turn onto the street, where the traffic has stopped completely. *There is a cacophony of horns*, but the cars do not move (Gaiman, 2002: 187).

I was kind of hoping to see *the biggest artificial orchestra* in the whole world (Gaiman, 2002: 141).

б) при помощи глаголов:

And he spat the blood from his mouth and closed his eyes and began *to snore*, in deep and magnificent snores (Gaiman, 2002: 43).

You know what they all *singin'* in the town over there? What are they *singin'?* (Gaiman, 2002: 134).

A squat young man sitting on the bench behind her *hrrumphed* for attention, then said, *with a booming voice* (Gaiman, 2002: 139).

The peculiar-looking young man had said nothing, but now he started *to hum to himself*, a deep, melodic bass humming that made the interior of the car *vibrate and rattle and buzz* (Gaiman, 2002: 142).

Автор вводит в текст фольклорные мелодии, звучащие на живых музыкальных инструментах:

Someone at the far end of the encampment *began to play the harmonica*, which made her, involuntarily, smile and shiver (Gaiman, 2002: 500).

Фольклорная мелодия звучит в романе непосредственно перед финальным сражением, как последнее напоминание о богатой и глубоко уходящей корнями в историю памяти, традициях и обычаях, как призыв остановиться и не вступать в борьбу.

В музыкальной структуре романа встречаются примеры ономотопеи, играющие свою определенную роль в тексте – связь с реальным, внешним миром:

***Tuk-tuk-tuk!*** (Gaiman, 2002: 247).

***Рок!*** (Gaiman, 2002: 583).

Ономотопея в романе является примером реализации принципа музыкальности на фонетическом уровне.

В музыкальном плане роман можно разделить на 4 части, что соответствует его структурной организации. Такое условное разделение позволяет выявить в нем элементы так называемой «неклассической симфонии».

Согласно музыкальным стандартам классическая симфония включает в себя 4 части: быструю и энергичную первую часть (*allegro*) обычно в сонатной форме, вторую часть размеренную и четко организованную обычно в форме вариаций, медленную и сдержанную третью часть обычно в форме скерцо и четвертую, завершающую часть в быстром темпе в форме сонаты.

Помимо классической симфонической формы существует неклассическая симфоническая форма, возникшая в период романтизма в Европе. Толчком к сдвигу классических симфонических канонов в начале XIX века послужила «Девятая симфония» Л. Бетховена (1822-1823), раздвинувшая содержательные, инструментальные, темповые и гармонические границы. К неклассическим симфониям относят симфонии Н. Римского-Корсакова и А. Алябьева, написанные по классико-романтическим канонам в середине XIX века, «Восьмая симфония» Г. Малера (1906), «Севастопольская симфония» Б. Чайковского (1980), «Четырнадцатая симфония» Д. Шостаковича в 11 частях (1969).

В ходе нашего исследования были выявлены основные отличительные характеристики неклассической симфонии:

во-первых, структурная организация симфонии – вместо третьей медленной и мелодичной части возникает яркая, бурная, противоречивая;

во-вторых, содержательная сторона произведения – наличие неограниченного правилами количества компонентов (частей): от трех до бесконечного множества;

в-третьих, изменение в составе оркестра, появление хоровых вставок в первой или в заключительных частях.

Роман Н. Геймана, являясь произведением современной литературы, представляет собой яркий пример 4-частной неклассической музыкальной формы:

1. Первая часть – быстрая, начинается с размеренного вступления, наполняется примерами классических и вокальных произведений, напоминающих арии и хоровые вставки;

2. Вторая часть – умеренная, сдержанная, размеренная;

3. Третья часть – апофеоз, кульминация, быстрая, нарастающая, наполненная настроениями войны и борьбы;

4. Четвертая часть – заключительная, быстрая, в хорошем настроении, подобно зеркалу обладает организацией обратной первой части.

В данном способе организации произведения преобладают черты алеаторики. Черт ультрахроматизма выявлено не было.

Роман «Американские боги» по праву можно называть неклассической литературной симфонией.

На примере романа «Американские боги» были выявлены следующие особенности, а именно музыкальные проявления на всех уровнях поэтики:

– образность структуры: музыкальный компонент как важная составляющая при создании образов природы, окружающего мира, эмоционального плана произведения;

– мотивность: при помощи музыкального компонента логично раскрывается мотив перехода, дороги, войны, толпы и т. д.;

- герой: музыка как обязательный элемент при создании портрета главных героев;
- сюжет: музыка как ведущий и фоновый компонент в сюжете;
- композиция: музыкальный план произведения обладает завершенностью, музыка создает определенную ритмическую организацию романа.

Принцип музыкальности реализуется в романе на уровне текста, лексики, грамматики и фонетики.

### 2.3. Взаимодействие музыки и цвета в романе

Цвет и музыка в тексте произведения не только способствуют усилению выразительности, они зачастую являются наиболее значимыми «проводниками» смысла.

Согласно нашему подсчету, соотношение цвета, музыки и музыкально-цветовых проявлений в романе приравнивается к 50:30:20 соответственно. Мы приняли все примеры цветовых, музыкальных и совместных проявлений (550 случаев) за 100%. Количество примеров цветового компонента в романе составляет 50 % от общего числа (275 примеров), музыкальные примеры – 30% от общего числа (165), совместные составляют 20% от общего числа (135).

В романе «Американские боги» цвет и музыка существуют неразрывно:

He handed the keys to Mr. Nancy and walked away, into *the shadows* of the corridor. They *heard* a motel room door *open*, and they *heard* it *slam* (Gaiman, 2002: 420).

Everythin' else will just be *flash and thunder* (Gaiman, 2002: 450).

.. a tall *black* man spoke in *the voice* of Papa Legba who opens the gates; while Baron Samedi, the voodoo lord of death, had taken over the body of a teenage goth

girl from Chattanooga, possibly because she possessed her own *black* silk top hat, which sat on her *dark hair* at a jaunty angle (Gaiman, 2002: 489).

В первом примере мы имеем дело с цветообозначением в форме существительного, а проявление музыкального в форме бытовых звуков, сопровождающих нашу ежедневную жизнь.

Во втором автор метафорично оперирует цветом и музыкой, представляя их в форме грозы и молнии, которые не могут существовать одна без другой.

В третьем примере роль музыкального сопровождения играют мужские голоса, которые являются прекрасным дополнением к цветовому образу, созданному автором.

Подобно своим кумирам, Гейман использует хроместетические и синестетические приемы в романе:

The boat slipped and slid across the mirror-surface of the underground pool. And then Mr. Ibis said, without moving its beak, ‘You people talk about the living and the dead as if they were two mutually exclusive categories. As if you cannot have a river that is also a road, or *a song that is also a color*’ (Gaiman, 2002: 480).

He perceived *the pain in colors*: the red of a neon bar sign, the green of a traffic light on a wet night, the blue of an empty video screen (Gaiman, 2002: 462).

В первом примере один из героев рассуждает о проявлении цвета в музыки, как о чем-то очевидном, без чего невозможно прожить.

Во втором примере мы видим результат психической перегрузки, проявляющийся в восприятии мира в цветовых категориях красного, зеленого и синего цвета. Эти цвета отражают реалии современного мира, способствуют адаптации романа-представителя массовой литературы.

Таким образом, мы можем сказать, что автор обладает некоторыми синестетическими способностями, помогающими ему создавать и творить в жанре фэнтези.

Благодаря взаимодействию цвета и музыки в романе автору удалось создать яркий, незабываемый и захватывающий мир фэнтези.

## Выводы по ГЛАВЕ II

Нил Гейман в своем романе активно использует цветовой и музыкальный компоненты для создания художественной композиции произведения.

Изучение особенностей цветообозначений в романе позволило выявить характерные черты цветопэтики произведения и стиля автора, а именно:

– автор использует цвет для создания цветowych портретных образов главных героев и второстепенных;

– при описании природы автор может выделять как детали, так и создавать полноценные цветowe картины;

– автор обращает внимание на детали жилища, быта, внешнего вида человека (волосы, глаза, кожа, одежда), выделяя их цветом;

– несколько цветов могут раскрывать и описывать один мотив, в то же время один мотив может быть раскрыт с помощью одного цвета;

– цветовой план романа состоит из 2 частей: яркой и светлой первой части и мрачной второй;

– способы цветообозначения в цветowych частях романа различаются: в первой части автор использует цветолексемы прилагательных, во второй – существительные, глаголы;

– автор использует цветowe метафоры, эпитеты, а также другие стилистические средства, отмеченные цветowym маркером, как один из способов цветообозначения, что положительно сказывается на создании художественной композиции романа;

– в романе происходит попытка расширения семантических рамок англоязычной культуры, как результат «американизации» автора.

Принцип музыкальности в романе реализуется на фонетическом, лексическом, грамматическом и текстовом уровнях. Музыка в романе проявляется на всех уровнях поэтики текста. Автор намеренно вводит в текст

названия произведений, песен, имена исполнителей, цитирует строки из песен, звуки природы, фонетические средства. С их помощью роман «Американские боги» приобретает вид неклассического симфонического произведения, а Нил Гейман становится новатором в создании литературной «симфонии».

Общее количество цветowych, музыкальных и музыкально-цветowych примеров в романе – 550. Соотношение цветowego, музыкального и цветомузыкального компонентов в романе равно 50:30:20.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В современном литературном обществе жанр фэнтези приобретает популярность, кроме того, он развивается, чем привлекает все больше исследователей.

Цвет и музыка играют огромную роль в создании художественных образов, фэнтезийных миров, упрощают восприятие и интерпретацию текста.

Проведенное исследование, направленное на выявление особенностей цветопоэтики и реализации принципа музыкальности в романе Н. Геймана «Американские боги» позволило прийти к следующим выводам.

Цвет и музыка наделены полифункциональностью благодаря взаимодействию с другими науками и видами искусств. Они используются при передаче эмоций, чувств, которые невозможно выразить словами. Цвет и музыка исторически наделены символическими значениями, которые распознаются человеком на бессознательном уровне, передаются в рамках традиций и обычаев, различаются в мировых культурных сообществах.

В литературе цветовой и музыкальный компоненты играют неоднозначную роль: их символические, семантические и психологические составляющие помогают адекватно интерпретировать текст.

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 цветопоэтики произведения Нила Геймана.

Музыкальная составляющая литературного произведения реализуется по канонам принципа музыкальности, который может проявляться на различных уровнях поэтики произведения и творчества автора в целом, играет



немаловажную роль в литературе, помогает создавать образы при помощи фонетических, лексических и графических средств.

В своем творчестве Нил Гейман прошел долгий путь, прежде чем он обратился к жанру фэнтези. Роман «Американские боги» был написан в период профессиональной зрелости писателя. Нил Гейман – английский писатель, прошедший американизацию – на протяжении 20 лет живет в Америке, что обуславливает направленность выбора сюжета его романа в целом. Музыка играет в жизни автора одну из главных ролей.

Среди особенностей цветопоэтики романа были выявлены следующие:

- автор использует разнообразную систему цветообозначений в романе, расширяет семантические границы англоязычной культуры за счет обозначения цветом деталей внешнего вида человека, его жилища;

- автором вводятся цветовые компоненты в имена героев, названия населенных пунктов; необычный способ цветообозначения – использование цветовых стилистических средств;

- в отношении сюжета роман делится на четыре части, однако в сфере цвета роман состоит всего из двух, прямо противоположных друг другу, контрастных частей;

- при помощи цвета автор создает мир реальный и мир вымышленный, особое внимание уделяет созданию мира живых и мира мертвых;

- подобно своим литературным кумирам автор создает яркие цветовые портреты, выделяет цветом детали важные для создания образов;

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

Принцип музыкальности в романе реализован на фонетическом, лексическом и текстовом уровнях. При помощи музыки Гейман характеризует героев, создает сюжетные образы, картины природы, атмосферу в помещении.

Посредством музыки раскрываются мотивы толпы, дороги, войны, внутренних переживаний.

В романе используются названия современных музыкальных произведений и классических, фонетические средства, что превращает произведение по динамике в симфоническое.

Общее количество примеров музыкального, цветового и музыкально-цветового компонентов составляет 550 на 592 страницах художественного текста. Музыка и цвет в романе используются совместно, неразрывно и составляют 20 % от общего количества музыкальных и цветовых примеров.

Изучение особенностей цвета и музыки в романе Нила Геймана «Американские боги» открывает возможности для дальнейших исследований данных компонентов как в его творчестве, так и в творчестве других писателей.

**СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Аверинцев С.С. Поэтика древнегреческой литературы. – М.: Наука, 1981. – 368 с.
2. Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. – СПб: Азбука-классика, 2004. – 446 с.
3. Адэр Л.О. Микротоновая идея: истоки и предпосылки // *Opera Musicologica*. – 2011. – № 3-4 (9-10). – С. 114-134.
4. Адэр Л.О. Микротоновый инструментарий – первые шаги от утопии к практике // *Временник Зубовского института. Инструментализм в истории культуры*. – 2011. – № 7. – С. 52-64.
5. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс: Книга 1 и 2. – Ленинград: Государственное музыкальное издательство, 1963. – 378 с.
6. Базыма Б.А. Психология цвета: Теория и практика. – СПб: Речь, 2005. – 112 с.
7. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – Москва: Ausburg, 2002. – 167 с.
8. 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.
9. Бочаров С.Г. Поэтика Пушкина. Очерки. – Москва: Наука, 1974. – 208 с.
10. Булыгина Н.С., Дейнека Э.А. О семантике, синтаксисе и прагматике «возможных миров» в трехмерном пространстве идиолекта: гипнические галлюцинации и фэнтези // *Критика и семиотика*. – 2015. – №2. – С. 135-160.
11. Василевич А.П. Этимология цветоименований как зеркало национально-культурного сознания // [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

<http://www.philology.ru/linguistics1/vasilevich-07.htm> (дата обращения: 18.05.2015).

12. 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, 2014. – 216 с.

13. Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание. – Москва: Русские словари, 1996. – 416 с.

14. Величко А.А. Коммуникативно-прагматические особенности цветообозначений в текстовом пространстве романов Т. Гарди: дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.19. – Ставрополь, 2010. – 224 с.

15. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – Л.: Художественная литература, 1940. – 649 с.

16. Галеев Б.М. Природа синестезии // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://synesthesia.prometheus.kai.ru/priroda\\_r.htm](http://synesthesia.prometheus.kai.ru/priroda_r.htm) (дата обращения: 12.04.2016).

17. Гаспаров М.Л. Об античной поэзии: Поэты. Поэтика. Риторика. – СПб: Азбука, 2000. – 481 с.

18. Гервер Л.Л. Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века) – М.: Индрик, 2001. – 248 с.

19. Глухов В.П. Основы психолингвистики: учеб. пособие для студентов педвузов. – Москва: Высшая школа, 2005. – 351 с.

20. Гудимова С.А. Астрологическая доктрина в эпоху Ренессанса // Культурология. – 2002. – №4. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://annales.info/evrope/small/gudimova.htm> (дата обращения: 10.12.2015).

21. Дридзе Т.М. Язык и социальная психология: учеб. пособие. – Москва: Высшая школа, 1980. – 224 с.

22. Есин А.Б. Психологизм русской классической литературы: учеб. пособие. – М.: Флинта, 2011. – 176 с.

23. Журавлев А.П. Звук и смысл. – М.: Просвещение, 1991. – 160 с.

24. Значение цвета и живопись, 1-я часть // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://tworismelo.com/art/znachenie-cveta-i-zhivopis-1-ya-chast.html> (дата обращения: 10.02.2016).
25. Значение цвета и живопись, 2-я часть // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://tworismelo.com/art/znachenie-cveta-i-zhivopis-2-ya-chast.html> (дата обращения: 10.02.2016).
26. Иттен И. Искусство цвета. – М.: Издатель Д. Аронов, 2007. – 96 с.
27. Ковалевская Е.Э., Мадяр А.И., Моисеенко Е.В. Выразительный, познавательный и коммуникативный уровни цветопреренции человека как показатели оценки психологических особенностей личности // Украинський антарктичний журнал. – 2013. – №12. – С. 323-334.
28. 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: 20.05.2016).
29. Лозовик Е.А. Современная английская литературная сказка в творчестве Нила Геймана: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – М., 2015. – 18 с.
30. 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.
31. Лурия А.Р. Этапы пройденного пути: научная автобиография. – Москва: Изд-во Моск. ун-та, 1982. – С. 47-69.
32. Махов А.Е. Система понятий и терминов музыковедения в истории европейской поэтики: автореф. дисс. ... д-ра филол. наук. – М., 2007. – 25 с.
33. Минералова И.Г. Русская литература Серебряного века. Поэтика символизма: учеб. пособие. – М.: Флинта наука, 2012. – 350 с.

34. Нил Гейман. Neil Richard MacKinnon Gaiman // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.livelib.ru/author/231252> (дата обращения: 19.03.2016).
35. Проблема выбора термина для названия форм цветообозначений в языке // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.litosean.ru/liocs-628-2.html> (дата обращения: 24.05.2016).
36. Рассказов Ю.С. Теоретическая поэтика литературного произведения. – Краснодар, 1998 // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.proza.ru/2009/11/08/231> (дата обращения: 20.04.2016).
37. Роу К. Концепция цвета и цветовой символизм в древнем мире // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://psyfactor.org/lib/row.htm> (дата обращения: 17.05.2016).
38. Рыжова М.И. Роман Олдоса Хаксли «Контрапункт»: поэтика неразрешенного диссонанса // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. – 2012. – №2, Т.14. – С. 223-226.
39. Сабина А.А. Художественный текст в иноязычной аудитории // Вестник ТГУ. – 2009. – №4 (72). – С. 141-144.
40. Севастьянов Д.А. Цвет в изобразительном искусстве. Учебно-методическое пособие. – Новосибирск: ФГБОУ ВПО Новосибирский Государственный Педагогический Университет, 2012 – 80 с.
41. Серов Н.В. Цвет культуры: психология, культурология, физиология. – Санкт-Петербург: Речь, 2003. – 672 с.
42. Серов Н.В. Эстетика цвета. Методологические аспекты хроматизма // ТОО «БИОНТ», 1997. – 64 с. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://psyfactor.org/lib/aestcolor.htm> (дата обращения: 10.11.2015).
43. Суслов П.А. Цветопоэтика рассказов В.В. Набокова: семантика, функциональная значимость, роль в структуре текста: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – Иваново, 2014. – 23 с.

44. Текутова Ю.С. Косвенное цитирование и его художественные функции в поэзии Роберта Браунинга («Аббат Фоглер») // Вестник ТГУ. – 2011. – №6 (98). – С. 125-128.
45. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика: учеб. пособие. – М.: Аспект Пресс, 1996. – 335 с.
46. Успенский Б.А. Поэтика композиции. – СПб: Азбука, 2000. – 348 с.
47. Уфимцева А.А. Опыт изучения лексики как системы. На материале английского языка. – М.: Изд-во Академии наук СССР, 1962. – 288 с.
48. 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: 20.05.2016).
49. 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.
50. Фрумкина Р.М. Психолингвистика: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – 320 с.
51. Фэнтези – определение жанра и его отличия // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://fantasy-earth.ru/view.php?page=public&a=fantasy> (дата обращения: 19.04.2016).
52. Холопов Ю.Н. К проблеме музыкального анализа. – Москва: Советский композитор, 1985. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.kholopov.ru/hol-analyse.pdf> (дата обращения: 15.02.2016).
53. Холопов Ю.Н. Об эволюции европейской тональной системы // Секция критики и музыкознания Ленинградского отделения Союза композиторов РСФСР: Проблемы лада, сб. статей. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.kholopov.ru/hol-evolution.pdf> (дата обращения: 13.02.2016).

54. Холопов Ю.Н. Теоретическое музыкознание как гуманитарная наука, проблема анализа музыки // Советская музыка. – 1988. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.kholopov.ru/hol-teormus-sm.pdf> (дата обращения: 19.02.2016).

55. Храмых А.В. Принцип музыкальности в поэтике А. Платонова: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – М., 2014. – 23 с.

56. Эткинд Е.Г. Психопэтика. – СПб: Искусство, 2005. – 704 с.

57. Ader L. Microtonal Russia: 1950-1970s myths and realities // New sound: International magazine for music. Special issue: Contemporary music at the Fringe, vol. 41 (1), 2013. – P. 42-57.

58. Hurvich L.M. Color vision // Sunderland, Mass., 1981. // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://web.mit.edu/abyrne/www/ColourVision.pdf> (дата обращения: 10.03.2016).

59. MacDonald D. A Theory of Mass Culture // Diogenes, Vol. 3, 1953. – P. 1-17.



**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: 17.04.2016).
2. Академик. Электронный словарь // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/bse/148397> (дата обращения: 19.05.2016).
3. Википедия Свободная энциклопедия // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki> (дата обращения: 25.05.2016).
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: 15.05.2016).
5. Энциклопедия для детей. Том 7. Искусство. Ч.3. Музыка. Театр. Кино / под ред. В.А. Володин. – М.: Аванта+, 2001. – 624 с.: ил.

**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. American Gods. – HarperCollins Publishers, 2002. – 592 p.
3. Neil Gaiman Awards and Honours // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.neilgaiman.com/About\\_Neil/Awards\\_and\\_Honors](http://www.neilgaiman.com/About_Neil/Awards_and_Honors) (дата обращения: 19.03.2016).
4. Neil Gaiman Biography // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.neilgaiman.com/About\\_Neil/Biography](http://www.neilgaiman.com/About_Neil/Biography) (дата обращения: 19.03.2016).
5. Neil Gaiman Biography // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.thefamouspeople.com/profiles/neil-richard-gaiman-2431.php> (дата обращения: 19.03.2016).
6. Neil Gaiman Journal // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://journal.neilgaiman.com> (дата обращения: 19.03.2016).
7. Neil Gaiman Journal. Archive. American Gods Blog // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://journal.neilgaiman.com/2001\\_02\\_01\\_archive.html](http://journal.neilgaiman.com/2001_02_01_archive.html) (дата обращения: 19.03.2016).

Распределение колоризмов в первой и второй цветовых частях романа

