

ПАМЯТНАЯ ДАТА

Ф.С. ФИЦДЖЕРАЛЬД. «ВЕЛИКИЙ ГЭТСБИ».
К СТОЛЕТИЮ РОМАНА 1925–2025

Литература двух Америк. 2025. № 9.

Literature of the Americas, no. 19 (2025)



Научная статья

<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-246-259>

<https://elibrary.ru/NMWTMA>

УДК 821.111(73).0

This is an open access article
distributed under the Creative
Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

Ирина МОРОЗОВА

ПЕСЕННЫЙ КОД В РОМАНЕ «ВЕЛИКИЙ ГЭТСБИ»

Аннотация: Статья, приуроченная к 100-летию юбилею «Великого Гэтсби»

Ф.С. Фицджеральда, посвящена месту и роли песенных произведений, которые цитируются в романе. При всем внимании к джазовой составляющей, совершенно недостаточно уделено внимания песням, включенным в текст повествования. Восприятие песен в «Великом Гэтсби» разными исследователями в целом сводится к общему мнению о джазовой атмосфере в романе: джаз в «Великом Гэтсби» — это и композиционный прием, и метафора фрагментарности, разорванности, пустоты современного бытия, и ключевой элемент, способствующий разворачиванию основных тем произведения: иллюзорность «американской мечты», гибельность гедонизма «ревущих двадцатых», личная трагедия молодого человека. В статье является еще одна немаловажная функция включения песенных отрывков в текст, усложняющая композицию романа, расширяющая семантическое пространство текста и углубляющая прием «двойного видения», когда автор не дает своей точки зрения, а рассказчик не торопится осуждать Гэтсби, показывая его то как нувориша и гангстера, то как мечтателя-романтика. Фицджеральд намеренно задействует реально существующие песни и одну выдуманную русскую мелодию, чтобы не только воссоздать атмосферу «века джаза», но и сконструировать еще один семантический ряд, который не только совпадает с эмоциональным восприятием происходящего рассказчиком, но и в метафорической форме представляет показанный в романе путь Гэтсби — от экзотического богача через утрату иллюзий к гибели.

Ключевые слова: Ф.С. Фицджеральд, «Великий Гэтсби», «век джаза», песенный код.

Информация об авторе: Ирина Васильевна Морозова, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет, Миусская пл., д. 6, 125047 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1709-0279>. E-mail: irinamoro@gmail.com.

Для цитирования: Морозова И.В. Песенный код в романе «Великий Гэтсби» // Литература двух Америк. 2025. №. 19 С. 246–259. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-246-259>

MEMORABLE DATE

FRANCIS SCOTT FITZGERALD. *THE GREAT GATSBY* CENTENNARY 1925–2025

Литература двух Америк. 2025. № 19.

Literature of the Americas, no. 19 (2025)



Research Article

<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-246-259>

<https://elibrary.ru/NMWTMA>

UDC 821.111(73).0

This is an open access article
distributed under the Creative
Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

Irina MOROZOVA

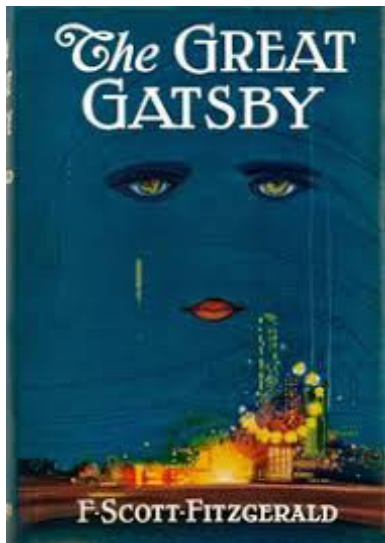
THE SONG CODE IN *THE GREAT GATSBY*

Abstract: The article commemorating the 100th anniversary of the iconic American novel explores the citation of song lyrics in F. Scott Fitzgerald's *The Great Gatsby* and despite the evident focus on jazz elements, far too little attention has been paid to the songs embedded in the narrative. Scholars analyzing the songs in *The Great Gatsby* generally agree on their role in evoking the novel's jazz atmosphere: jazz here serves both as a metaphor for the fragmentation, dislocation, and emptiness of modern existence and as a key device amplifying the novel's central themes — the illusion of the American Dream, the perils of Roaring Twenties hedonism, and the personal tragedy of the protagonist. It also functions as a compositional tool. The article, however, reveals another significant purpose behind the inclusion of song excerpts: they deepen Fitzgerald's technique of “double vision,” where the author refrains from moral judgment and the narrator hesitates to condemn Gatsby, portraying him alternately as a nouveau riche gangster and a grand romantic. Simultaneously, the songs complicate the novel's structure and expand its semantic field. Fitzgerald deliberately incorporates real-world period songs (and one fictional Russian melody) not only to evoke the Jazz Age ambience but also to construct an additional layer of meaning. This layer aligns not just with the narrator's emotional perception of events but also metaphorically traces Gatsby's entire arc — from exotic millionaire to disillusioned dreamer to tragic demise.

Keywords: F. Scott Fitzgerald, *The Great Gatsby*, the Jazz Age, song code.

Information about the author: Irina V. Morozova, Doctor Hab. in Philology, Professor, Russian State University for the Humanities, Miusskaia sq., 6, 125047 Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1709-0279>. E-mail: irinamoro@gmail.com.

For citation: Morozova, Irina. “The Song Code in *The Great Gatsby*.” *Literature of the Americas*, no. 19 (2025): 246–259. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-246-259>



В апреле 2025 г. исполнилось 100 лет с момента первой публикации романа Ф.С. Фицджеральда «Великий Гэтсби». Первоначально не очень тепло принятый читателями-современниками, он, тем не менее, получил восторженные отзывы ведущих представителей американской литературы того времени. Гертруда Стайн писала Фицджеральду об истинном удовольствии, которое доставила ей книга, и сравнивала мастерство Фицджеральда в создании современного мира с искусством Теккерея. Т.С. Элиот считал роман «самым увлекательным» и «чудес-

ным» из всех написанных за последние годы и в Англии, и в Америке и подчеркивал, что «это первый шаг вперед, сделанный американской литературой со времен Генри Джеймса». Эдит Уортон в письме к Фицджеральду признавалась, что роман ей очень понравился, и отмечала, что он продемонстрировал растущее мастерство автора¹.

Однако настоящее признание, причем и международное, пришло к роману уже после смерти автора, в 1940-е гг. Как отмечает Г. Блум,

у «Великого Гэтсби» мало соперников в качестве великого американского романа двадцатого века; несомненно, среди них произведения Фолкнера, Хемингуэя, Кэзер и Драйзера [...] Перечитывая книгу, каждый раз снова испытываешь возрожденное чувство наслаждения, как будто свежесть «Великого Гэтсби» никогда не исчезает [Bloom 2006: 7].

Наверное, это чувство испытывают и все многочисленные литературоведы, бесконечно возвращающиеся к исследованию этого романа.

¹ “Three Letters about the Great Gatsby from Gertrude Stein, Edith Warton, and T.S. Eliot.” In: Fitzgerald, Francis Scott. *The Cruck-Up*, ed. by E. Wilson, 308–311. New York: James Laughlin, 1945.

Не будем здесь останавливаться на разнообразных интерпретациях «Великого Гэтсби», однако в рамках заявленной темы отметим, что самым притягательным предметом для ученых предсказуемо является джазовая составляющая романа, созданного изобретателем всеохватного для эпохи «ревуших двадцатых» определения — «век джаза». В целом подходы к исследованию музыкально-песенного пласта в романе не расходятся с основными принципами анализа модернистского текста, в котором, как известно, музыка является осознанной художественной стратегией, отражающей поиски новой формы повествования, соответствующей тотально изменившемуся миру.

Соответственно, джаз в романе рассматривается как символ эпохи, который отражает ее динамичность, хаотичность и скрытую психологическую надломленность². При этом, как справедливо отмечает К. Кернэт, «для Фицджеральда джаз присутствует в романе не как объект для описания или тема для исследования, а как своего рода звуковой ландшафт и культурный код. Он переводит ритмы эпохи в синтаксис и композицию... Сам роман становится джазовой импровизацией» [Curnat 2013: 46].

Ученые уделяют внимание джазовому стилю, когда «ритм прозы Фицджеральда имитирует джазовую синкопу — резкие смены темпа между лирическими размышлениями и хаотичными диалогами», воспроизводящими джазовую полифонию, повторяющимся образам (долина шлама, вечеринки, зеленый огонек), которые «работают как джазовые риффы, варьирующиеся до финального диссонанса» [Long 1979: 42, 56]. Рассматривают джаз и как метафору незавершенности, что особенно заметно в открытом финале и крушении мечты Гэтсби; сравнивают повествовательные техники Фицджеральда с джазовой импровизацией, где темы варьируются, но не разрешаются [MacCann 2003].

С точки зрения других исследователей, эпоха джаза была не только музыкальным феноменом, но и метафорой распада старых общественных порядков, поэтому так важно описание вечеринок Гэтсби с их «амбициозными мелодиями», которые с хаотичной энергией воспроизводят звучание джазового джем-сейшена: кажущаяся спонтанность скрывает «жесткий ритуал социального восхождения»

² Зверев А.М. Фрэнсис Скотт Фицджеральд. Предисловие // Фицджеральд Ф.С. Последний магнат. Рассказы. Эссе. М.: Правда, 1990. С. 3–18.

[Berman 1994: 90]. Кроме того, джаз оказывается маркером кризиса идентичности —

В эпоху джаза идентичность стала такой же текучей, как музыкальная импровизация. Гэтсби, подобно джазовому музыканту, каждый вечер переосмысливает себя, но это представление неустойчиво. Музыка обрывается, и мечта рушится [Berman 1994: 89], —

и выразителем технократической цивилизации в романе:

Механические ритмы джаза, словно «грязная пыль» долины пепла, символизируют дегуманизирующий пульс современности. Даже в празднике присутствует нечто автоматическое, как будто гости в особняке Гэтсби танцуют под музыку, ускользающую из-под их контроля [Berman 1994: 67].

Следует отметить, что при всем внимании к джазовому эксперименту совершенно недостаточно уделено внимания песням, включенным в текст повествования. Пожалуй, наибольший интерес к этой составляющей романа проявился в антологии *The Great Gatsby: A Musical Companion* под редакцией Гарольда Блума [Bloom 2006], однако и там эти отрывки рассматриваются как знак «призрачного присутствия», и указывается, что тексты песен даны отрывочно, или песни вообще только упомянуты без цитирования слов, как, например, в случае с “The Love Nest”, “Three O’Clock in the Morning” или “Beale Street”. Предполагается, что это отражает эфемерность и мимолетность века джаза, а также что «Фицджеральд намеренно избегал прямых текстов, чтобы подчеркнуть пустоту в шуме и гуле джазового века» [Berman 2009: 114], или что автор «Великого Гэтсби» выбирал популярные песни для усиления контраста между показным весельем и трагедией [Kruse 2014].

Подобная интерпретация, конечно, не лишена логики, однако при этом необходимо помнить и то, что все эти песни были настоящими хитами своего времени, и читателю-современнику их содержание было очень хорошо известно. Представляется, что упоминание песни без включения текста усиливает эмоциональный эффект восприятия той или иной сцены, а цитирование, делая акцент на конкретный фрагмент песни, углубляет тот или иной содержательный аспект повествования.

Восприятие песен в «Великом Гэтсби» разными исследователями в целом сводится к общему мнению о джазовой атмосфере в романе: джаз в «Великом Гэтсби» — это и композиционный прием, и метафора фрагментарности, разорванности и пустоты современного бытия, и ключевой элемент, способствующий разворачиванию основных тем произведения: иллюзорности «американской мечты», гибельности гедонизма «века джаза», личной трагедии молодого человека.

Тем не менее думается, есть еще одна немаловажная функция включения песенных отрывков в текст, усложняющая композицию романа, расширяющая семантическое пространство текста и углубляющая прием «двойного видения», когда автор не дает своей точки зрения, а рассказчик не торопится осуждать Гэтсби, показывая его то как нувориша и гангстера, то как великого романтика. В сущности, вся история Гэтсби отражена в песнях, упомянутых или процитированных в романе, данных через восприятие Ника Каррауэя — рассказчика, который старается казаться беспристрастным.

Первая песня, упоминающаяся на страницах романа, — “The Sheik of Araby” (музыка Т. Снайдера, текст Г.Б. Смита и Ф. Уилера), прозвучавшая впервые в 1921 г. в экранизации романа Э.М. Халл «Шейх» (“The Sheik”, реж. Дж. Мелфорд), где главную роль играл любимец публики Рудольфо Валентино. Эту песню слышит Ник Каррауэй в сцене, где Джордан Бейкер посвящает Ника в план Гэтсби устроить свидание с Дэйзи в его доме.

Well I'm the sheik of Araby
Your love belongs to me
Well at night where you're asleep
Into your tent I'll creep
The stars that shine above
Will light our way to love
Ah you rule this world with me
the sheik of Araby [...]³

История арабского шейха, безответно влюбленного в красавицу-англичанку Диану и проникающего в палатку возлюбленной

³ Здесь и далее источник текстов песен — *Parlor Songs! Preserving America's Popular Music Heritage*. <https://parlorsongs.com/>

с целью украсть ее, коррелирует с восприятием Ником истории Гэтсби, каким он видит его на первых порах: богатство Гэтсби и его чувства столь же экзотичны для него, как и поведение богача-шейха в мелодраме Дж. Мелфорда. Кстати, в русском переводе Е. Калашниковой появляется совершенно другой смысл: она явно романтизирует ситуацию, отсылая читателя к клише «прекрасный принц на белом коне», который появляется во сне (в мечтах, грезах), тем самым подменяя суть происходящего и выводя за рамки сексуальный подтекст. В оригинале герой песни под ночным покровом крадется в палатку спящей девушки, а в переводном тексте он мчится к ней на быстроногом скакуне:

Я арабский шейх,
Люблю тебя больше всех.
Я примчусь к тебе во сне
На быстроногом скакуне

Затем по мере развития сюжета Ник слышит уже упомянутые выше песню “The Love Nest” и следующую за ней “Ain’t We Got Fun?”, которые отражают кульминацию отношений Гэтсби и Дэйзи. Обычно исследователи, как уже отмечалось, сосредоточивают свое внимание именно на этих двух песнях, упоминаемых в знаменательной сцене свидания Гэтсби и Дэйзи и во время «экскурсии» по особняку главного героя. “The Love Nest”, песня Л. Хирша на слова О. Харбаха, впервые прозвучала в 1920 г. в очень популярном в ту пору мюзикле «Мэри». В романе нет строк из песни, но Фицджеральду, как думается, совершенно не нужно было напоминать своим современникам, о чем эта песня, поскольку она была известна практически каждому американцу. В бесхитростном тексте воспевались радости семейного очага, построенного на чувстве любви и похожего на голубиное гнездышко — с «комнатой мечты / грез для двоих» (Dream room for two).

Just a love nest
Cozy and warm
Like a dove rest
Down on a farm
A veranda with some sort of clinging vine,
Then a kitchen where some Rambler roses twine
Then a small room

Tea set of blue
Best of all room
Dream room for two
Better than a palace with a gilded dome,
Is a love nest
You can call home.

Безусловно, указание на эту песню не может быть понято полностью без учета контекста происходящего: особняк Гэтсби только в его воображении может быть простым «гнездышком любви», которое «лучше, чем дворец с золотым куполом», поскольку простота семейного очага явно противопоставлена богатому убранству дома, с показной роскошью сочетающего в себе несочетаемые стили декора: от классического до второго ампира. Такое противопоставление, с одной стороны, показывает искреннее и наивное желание Гэтсби обрести «любовное гнездышко» с Дэйзи, а с другой — безусловно, порождает иронический эффект.

Именно иронию прежде всего склонны видеть исследователи, обращая внимание на то, что Гэтсби и Дэйзи слушают “The Love Nest” в момент, когда их «гнездышко» уже разрушено прошлым [Churchwell 2013: 251], и что песня прерывается исполнением другого музыкального произведения — весьма популярной в 1921–1922 гг. шуточной песенки “Ain’t We Got Fun?” (музыка Р. Уайтинга, текст Г. Кана и Р. Игана), в которой показные веселье и роскошь скрывают истинную бедность:

The rent’s unpaid dear,
We haven’t a bus,
But smiles were made dear,
For people like us.
In the winter, in the summer,
Don’t we have fun.
Times are bum and getting bummer,
Still we have fun.
There’s nothing surer,
The rich get rich and the poor get children,
In the meantime, In between time,
Ain’t we got fun [...]

К. Кернатт называет эту песенку «гимном иллюзиям» «ре-вущих двадцатых» и справедливо считает, что Фицджеральд превращает популярный хит в реквием по эпохе [Curnutt 2007: 81]. По точному замечанию исследователя, строчка “Rich or poor, we’re out for fun” отражает гедонизм 1920-х, но в романе, напротив, она оттеняет сцену, где герои осознают свое несчастье. Ник видит, как дрожащими руками Гэтсби дает Дэйзи прикурить, когда звучит песня о любовном гнездышке, переходящая в насмешливый хит о бедняках и богачах. Эти песни выводят на поверхность истинную суть происходящего: читателю передается нервозность, неуверенность Гэтсби, а также тревожное настроение Ника и ощущение ускользающей мечты:

Когда я подошел, чтобы проститься, я увидел у Гэтсби на лице прежнее выражение растерянности, как будто в нем зашевелилось сомнение в полноте обретенного счастья [...] Были, вероятно, сегодня минуты, когда живая Дэйзи в чем-то не дотянула до Дэйзи его мечтаний⁴.

Таким образом, в этой сцене важна не только отмеченная критиками ирония, но и глубинная, трагическая суть событий — еще не осознаваемая рационально, но воспринимаемая рассказчиком на эмоциональном уровне благодаря песенному включению.

Следующая упомянутая в тексте песня — “Three O’Clock in the Morning” (музыка Дж. Робледо, текст Д. Террис), как замечает Фицджеральд, «модная новинка года». Этот факт лишний раз подтверждает точную привязку романа к определенному году: еще в самом начале повествования Ник сообщает, что в Нью-Йорк он приехал весной 1922-го. Этот год сейчас уже воспринимается как важная веха в истории культуры модернизма. Простой вальс о юной любви, звучащий на фоне джаза и новой «коктейльной» музыки, стал своеобразным символом уходящей эпохи. Он подчеркивает не только мимолетность счастья Гэтсби и Дэйзи, но и прощание с эрой простых чувств.

It’s three o’clock in the morning,
We’ve danced the whole night thru,
And daylight soon will be dawning,

⁴ Фицджеральд Ф.С. Великий Гэтсби // Фицджеральд Ф.С. Великий Гэтсби. Ночь нежна. Рассказы. М.: Худож. лит., 1985. С. 94. Далее ссылки на это изд. даны в тексте в скобках с пометой ВГ и указанием страниц.

Just one more waltz with you,
That melody so entrancing,
Seems to be made for us two,
I could just keep right on dancing
forever dear with you [...]

Этот наивный вальс контрастирует с блюзом “Beale Street” (1917, музыка и текст У.К. Хэнди). Он возникает в ходе размышлений Ника о причинах замужества Дэйзи. События этого периода ее жизни Ник реконструирует, исходя из тех сведений, которые он получает даже не от самой Дэйзи, а от Джордан; таким образом, как всякий «ненадежный рассказчик», Ник дополняет и интерпретирует эти события, исходя из своих собственных представлений об атмосфере южных штатов конца 1910-х:

Ведь Дэйзи была молода, а в ее искусственном мире цвели орхидеи и господствовал легкий, приятный снобизм, и оркестры каждый год вводили в моду новые ритмы, отражая в мелодиях всю печаль и двусмысленность жизни. Под стон саксофонов, ночи напролет выпевавших унылые жалобы «Бийл-стрит блюза», сотни золотых и серебряных тувелек толкли на паркете сверкающую пыль. Даже в сизый час чаепитий иные гостиные сотрясал непрерывно этот сладкий несильный озноб, и знакомые лица мелькали то здесь, то там, словно лепестки облетевшей розы, гонимые по полу дыханием тоскующих труб (ВГ: 136).

Текст блюза опосредованно передает ощущение того «сладкого несильного озноба», намекающего на разлитую в южном воздухе атмосферу сексуального влечения, желания, эротического томления и телесной раскрепощенности.

If Beale Street could talk, if Beale Street could talk
Married men would have to take their beds and walk
Except one or two who never drink booze
And the blind man on the corner singing “Beale Street Blues!” [...]

Сексуальность в “Beale Street Blues” — не в прямых описаниях, а в атмосфере, ритме и культурном контексте: Бийл-стрит в Мемфисе была центром ночной жизни, где царили джаз, алкоголь, проституция

и преступность. Упоминание этой улицы в тексте вызывало ассоциации с грехом, страстью и запретными удовольствиями (например, тема неверности, ночных походов и их последствий точно отражена в строке “married men would have to take their beds and walk”). Именно так, видимо, Ник воспринимает этот период жизни Дэзи, когда она выбрала Тома Бьюкенена с его внушительной фигурой и не менее внушительным состоянием. Интересно, что это единственная мелодия, которую Ник не слышит непосредственно, однако, думается, что Фицджеральд показывает, что в атмосфере «века джаза» музыка, песни естественным образом вплетаются в ход мысли «людей двадцатых».

Последняя песня, упомянутая в тексте, — “Rosary” (музыка Э. Невина, текст Р.К. Роджерса), написанная еще в 1898 г., но долго не терявшая своей популярности: об этом свидетельствует тот факт, что к 1928 г. было продано более 2,6 миллионов пластинок, а среди множества ее исполнителей был знаменитый Энрике Карузо. Так что с уверенностью можно утверждать, что с текстом этой песни современник Фицджеральда также был хорошо знаком. В эпоху джаза она воспринималась как элегантный реликт викторианской эпохи, контрастирующий с новыми ритмами. Ник слышит знакомую мелодию, когда приходит после смерти Гэтсби к Вулфшиму и тот фальшиво ее насвистывает. Обидно, что в русском переводе Е. Калашниковой сделана ошибка, полностью уничтожившая смысл этой сцены. Слово “rosary” переведено как «розовый куст», в то время как на самом деле оно означает католические четки. Текст этого романса является своеобразной молитвой; в ней утрата любимой представлена как беспрерывное «перебирание четок» — вечное воспоминание о навсегда ушедших моментах счастья.

The hours I spent with Thee, Dear Heart!
 Or, as a string of pearls to me,
 I count them over, every one apart,
 My rosary, my rosary.
 Each hour a pearl, each pearl a prayer,
 To still a heart in absence wrung,
 I tell each bead unto the end,
 And there a cross is hung [...]

Фальшивое насвистывание мелодии этого романса подчеркивает притворство, неискренность тех людей, которые при жизни Гэтсби

пользовались его безграничным гостеприимством, но не сочли нужным прийти на его похороны — вместо вечной любви и памяти, о которой поется в песне, Гэтсби ждет скорое забвение. Равнодушие и бессердечие его окружения с горечью наблюдает Ник, искренне переживающий смерть Гэтсби. Можно сказать, что романс «Четки» отчасти предваряет знаменитую фразу, завершающую роман, о суденышках, которых постоянно сносит обратно в прошлое, и вновь, как и в случае с вальсом “Three O’Clock in the Morning”, акцентирует тему прощания с прошлым.

Все песни, использованные Фицджеральдом, соотносятся с началом 1920-х гг., что максимально привязывает события романа к реалиям 1922 г., указанного как время действия. Единственное вымышленное музыкальное произведение, названное в романе, — это занимающая весьма важное место в программе грандиозной вечерники в особняке Гэтсби композиция Владимира⁵ Тостоффа “Jazz History of the World”, якобы с шумным успехом прозвучавшая в мае в Карнеги-холле. Почему Фицджеральд, столь аккуратно подбиравший музыкальные тексты, здесь намеренно отходит от присущей ему точности?

С одной стороны, действительно, русская музыка и русские музыканты стали важной составляющей культурной жизни Нью-Йорка с самого начала XX в., когда в 1903 г. Модестом Альтшуллером был организован Русский симфонический оркестр (Russian Symphony Orchestra), просуществовавший до 1922 г. Только с весны 1921-го до осени 1924-го в Карнеги-холл прошло около десятка различных концертов русской музыки, получивших широкий резонанс. Однако самым необычным и действительно произведшим настоящий фурор, был концерт в знаменитом зале 3 марта 1921 г. Русского симфонического оркестра. Были исполнены «Поэма экстаза» А. Скрябина, сюита из «Шехерезады» Н. Римского-Корсакова и сюита «Жар-птица» И. Стравинского. Этот концерт и многие другие, как, например, танцевальные вечера Айседоры Дункан в Карнеги-холле в 1922 г. в сопровождении Русского симфонического оркестра, исполнявшего музыку русских композиторов, породили дискурс «русской экзотики» в культуре. Возможно, именно на этот факт намекает Фицджеральд.

⁵ Именно Vladimir, а не Vladimír, написано звучащее по-русски имя. Не стоило исправлять эту «ошибку» Фицджеральда в русском переводе Е. Калашниковой, поскольку русские имена в ту пору, вероятно, были не очень в ходу у широкой американской публики и, можно предположить, у самого Фицджеральда, свысока относившегося к иммигрантам.

Почему Фицджеральд дает такое имя мнимому автору несуществующей мелодии, остается неясным. Можно было бы предположить, что прототипом послужил Владимир Дукельский — русско-американский композитор, поэт и автор песен, более известный под псевдонимом Вернон Дюк (Vernon Duke). Однако в 1922 г. Дукельский только начал адаптироваться в США, и хотя некоторые музыканты уже ознакомились с его первыми произведениями, все же он не был широко известен в Нью-Йорке. Вполне вероятно, что Фицджеральд мог встречаться с 19-летним русским юношей, каковым был в 1922 г. Дукельский, но едва ли тот смог привлечь внимание писателя. Поэтому, скорее всего, это вымышленное имя, являющееся собирательным для новой русской волны в американской культуре.

Итак, на вечеринке у Гэтсби звучит музыка, написанная русским композитором, да еще с претензией на понимание и освоение джазового мира, — и это добавляет еще один штрих в образ «века джаза» как экзотичного и непредсказуемого времени, показывая (возможно, и не без фицджеральдовской иронии), как в американский гармоничный мир с музыкой, вроде вальса “Three O’Clock in the Morning”, врывается новая музыкальная струя, завораживающая своими необычными ритмами.

Эта музыкальная композиция непосредственным образом связана и с репрезентацией образа Гэтсби, поскольку она звучит по его собственной просьбе:

Леди и джентльмены! По просьбе мистера Гэтсби мы сейчас сыграем вам новую вещь Владимира Тостова, которая в мае произвела такое большое впечатление в Карнеги-холле. Читатели газет, вероятно, помнят, что это была настоящая сенсация (ВГ: 53).

Таким образом, подобная музыкальная экзотика оказывается своеобразной визитной карточкой Гэтсби в восприятии Ника.

Представляется, что Фицджеральд намеренно задействует реально существующие песни и выдуманную русскую мелодию, чтобы не только создать атмосферу «века джаза», но и сконструировать еще один семантический ряд, который совпадает с эмоциональным восприятием рассказчика и в метафорической форме представляет весь путь Гэтсби — от экзотического богача через утрату иллюзий к гибели.

Таким видится песенный код в «Великом Гэтсби», который во многом определяет неповторимую атмосферу романа и служит зер-

калом, в котором сквозь личину проступает подлинное лицо, сквозь мишуру отражаются вечные истины, и который показывает, кем человек намеревался быть и кем он стал на самом деле, а также поднимает вопрос о том, что значат для человека память, любовь и мечта. Можно согласиться с мнением одного из исследователей, утверждающего, что ««Великий Гэтсби» остается актуальным не потому, что это идеальный роман, а потому, что он глубоко созвучен восприятию читателя. Присущая ему двуплановость и неоднозначность позволяют читателям использовать роман в качестве барометра для измерения собственной жизни и культуры. История Гэтсби становится зеркалом для наших собственных стремлений и неудач» [Batchelor 2014: 6].

REFERENCES

Batchelor 2014 — Batchelor, Bob. *Gatsby: The Cultural History of the Great American Novel*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2014.

Berman 1994 — Berman, Ronald. *The Great Gatsby and Modern Times*. Urbana: University of Illinois Press, 1994.

Berman 2009 — Berman, Ronald. *Translating Modernism: Fitzgerald and Hemingway*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2009.

Bloom 2006 — Bloom, Harold. *Bloom's Guides: F. Scott Fitzgerald's The Great Gatsby*. New York: Chelsea House Publishers, 2006.

Churchwell 2013 — Churchwell, Sarah. *Careless People: Murder, Mayhem and the Invention of "The Great Gatsby"*. New York: The Penguin Press, 2013.

Curnat 2013 — Curnat, K. F. Scott Fitzgerald and Jazz Historicism. In *New Essays on F. Scott Fitzgerald*, edited by Robert A. Martin, 45–62. New York: Oxford University Press, 2013.

Curnutt 2004 — Curnutt, Kirk. *A Historical Guide to F. Scott Fitzgerald*. New York: Oxford University Press, 2004.

Kruse 2004 — Kruse, Horst Hermann. *Scott Fitzgerald at Work: The Making of "The Great Gatsby"*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2014.

Long 2003 — Long, Robert Emmet. *The Achieving of "The Great Gatsby"*. Urbana: University of Illinois Press, 1979.

MacCann 2003 — MacCann, Franc. "Jazz and the 'Unfinished' Nature of *The Great Gatsby*". *The F. Scott Fitzgerald Review* 2 (2003): 45–62.