

Trayana Lateva

(Bulgaria, Paisii Hilendarski University of Plovdiv)

Representations of the 1920's American reality in F. Scott Fitzgerald's *The Great Gatsby*

Abstract: Since the moment of its mass distribution to the present day, F. Scott Fitzgerald's novel *The Great Gatsby* has acquired „mythological status” and has become an integral part of the American literary canon, as it also serves as an example of the representative models of the 1920s. The current paper aims at presenting as comprehensive an overview and interpretation as possible of the constructs of the era that were fundamental to Fitzgerald. In order this to be achieved we trace and analyze the following: the echo of World War I, the concept of the American dream, the rise and fall of Jay Gatsby, the loss of idealism, social belonging and class division, the role of the mass media, the cinematographic techniques used in the novel, the automotive rhetoric and symbolism, the image of the „flapper” in the person of Jordan Baker, as well as the 1920's local crime and corrupt practices.

Keywords: The Roaring Twenties, *The Great Gatsby*, American dream, the flapper girl

Траяна Латева

(България, Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“)

Американската действителност през 1920-те във „Великият Гетсби“ на Ф. С. Фицджералд

Настоящото изследване е част от по-обемна научна разработка, чийто обект са художествените произведения от западноевропейската и американската литература, както и филмовите и телевизионните продукции, отразяващи представянето на 1920-те години на XX век. Целта на проучването е да се установи дали това представяне следва конкретни закономерности и каква е тяхната устойчивост във времето. Необходимостта от открояване на отделни тематични ядра и техните модуси на вписване в литературата и киното ни застави не просто да изготвим обзорен преглед на характерните за десетилетието парадигми чрез изграждането на фактологична рамка, отнасяща се до социално-икономическия и културния контекст, а да съсредоточим вниманието си върху няколко конкретни творби и детайлното им обговаряне. Притеглен на фокус бе и романът на Ф. С. Фицджералд „Великият Гетсби“, тъй като подлага на дисекция определени поведенчески модели, утвърдили се като свойствени за американската действителност през 1920-те в пряк резултат от наличните социални условия, проникващ отвъд най-очевидните и повърхностни пластове на представяния темпорален отрязък, за да го разобличи в неговата многоаспектност. Текстът на Фицджералд предлага критичен прочит на обновителните процеси от този период, като си проправя път към мрачната и плашеща страна на изпълненото с привидно блаженство и изобилие съществуване, за да демонстрира как неосъзнатото разминаване между очаквания и реалност може да бъде причина за разочаровани и пагубни последици.

Задачата ни е да представим изчерпателно тълкувание на опорните за Фицджералд конструкти на епохата, като предложим разяснения по отношение на отгласа от Първата световна война, концепцията за американската мечта, възхода и падението на

Джей Гетсби, загубата на идеализма, социалната принадлежност и класовото разделение в Америка, ролята на средствата за масова информация, употребените кинематографични техники, автомобилната реторика и символика, образа на „флапърката“ в лицето на Джордан Бейкър и референциите към местната престъпност и корупционните практики.

Когато през 1925 г. „Великият Гетсби“ излиза от печат, авторът му Ф. Скот Фицджералд е вече разпознаваемо име на литературния пазар, благодарение на предходните си две творчески прояви, осъществени в същото жанрово поле – „Отсам рая“ (1920) и „Красиви и прокълнати“ (1922), които, за радост на своя създател, не само генерират предимно ласкави отзиви в пресата, но и допринасят за желаните финансов просперитет. Фицджералд без сценливост признава, че се стреми към неговото поддържане и с публикуването на третото заглавие от творческото си портфолио, свидетелство за което е кореспонденцията с издателя му от „Скрибнърс“ Макс Пъркинс. Въпреки първоначалните очаквания, „Великият Гетсби“ не успява да пожъне успех, който да бъде равностоен на предходните търговски начинания – все пак първото издание се продава в 20 000 екземпляра. Обезсърчаващи за Фицджералд се оказват рецензиите, които, без значение дали отразяват възторг или разочарование от прочетеното, в по-голямата част от случаите демонстрират откровена липса на критически усет, което парира още в зародиш всеки опит за проникателно тълкуване на написаното.¹

Възраждане на интереса към романа се отчита по време на Втората световна война, когато попада в списъка на четивата, селектирани за изпращане до интернирани войници като част от кампания за подпомагане на психическото им здраве, инициентирана от „Червеният кръст“. До 1945 г. над 100 000 копия в джобен формат достигат до своите бъдещи читатели. През следващите две десетилетия популярността на „Великият Гетсби“ продължава да набира скорост със забележителни темпове, като тази тенденция намира рационално обяснение в появата на нови англо- и чуждоезични издания на пазара, както и научни изследвания, които, на свой ред, обосновават включването на романа в учебната програма на много американски училища и университети. До края на XX в. обсеget на разпространение и влияние е разширен до такава степен, че на героя на Фицджералд започват да приписват иконичен статус, който гарантира сигурното му място в американския литературен канон като събирателен образ на американската култура и душевност от 1920-те. Американският литературен критик Харолд Блум заявява, че „Великият Гетсби“ е част от онова, което „наричаме американска митология“ и че авторът на романа притежава „митологически статус“ (вж. Bloom/Блум 2010):

Не без основание можем да твърдим, че Джей Гетсби бе най-значимият за САЩ литературен герой на XX век. Нито един образ, създаден от Фокнър или Хемингуей, или от някой от големите ни имена в драматургията, не се откроява така ярко в националната ни митология, както Гетсби. Малцина са живите американци, независимо от пол, раса, етнически произход или социална класа, които не носят поне част от Гетсби в себе си. В каквото и да се е превърнала „американската мечта“, нейният най-пълнокръвен съвременен представител и до днес остава Джей Гетсби – едновременно гангстер и романтичен идеалист, и преди всичко

¹ Наскоро след публикуването на романа през април 1925 г. Фицджералд заявява на приятеля си Едмънд Уилсън, че „от всички рецензии, дори и от най-възторжените, нито една нямаше ни най-малка представа за какво става дума в книгата“.

жертва на собствения си високоромантичен, кийтсиански идеал за любовта (Блум/Bloom 2010: 5).²

През XXI век интересът към романа на Фицджералд, а оттам и към „ерата на джаза“, ведно с всички нейни хедонистични практики, периодично се актуализира и чрез многобройните тематични събития с развлекателен характер, организирани по цял свят – от пищни обществени партита, отразяващи детайлно отличителните за епохата белези, представени в художествения образец (срв. напр. <https://greatgatsbyparty.com/> и <https://www.immersivegatsby.com/>), през театрални спектакли, бурлески, мюзикъли, гала вечери, балове с маски и уъркшопове за суинг танци, до частни празненства, устроени по примера на щедрия домакин от Лонг Айленд и ознаменуващи лични поводи, не без помощта на специален подбор от вещи, облекла, аксесоари, музикално оформление и спиртни напитки. Чуждестранният модел намира почва за развитие и разпространение и на родна територия, за което свидетелства многообразието от събития, вдъхновени от естетиката на пресъздаденото от Фицджералд десетилетие и афиширащи атрактивността си пред широката общественост с обещания за „пътуване във времето“ и потапяне в автентична винтидж обстановка. Със своята богата програма и реквизит подобни пиршества несъмнено поражда възторжени реакции, които дават допълнителен тласък на популяризацията на изходния продукт, но в същото време будят недоумение у по-критичната част от аудиторията, запозната с литературния първоизточник, чието недоволство се основава на убеждението, че авторите интенции се коренят в разобличаването на скритите под лъскавата обвивка порочни модели на 1920-те, функциониращи безотказно и захранващи иначе изпразнената от стойност и съдържание идея за „американската мечта“, а не в тяхното поощряване.³

Романът на Фицджералд отразява период, който се характеризира с несвойствени за предходното десетилетие динамика и прогрес. В Америка 20-те години на миналия век са известни под наименованията „бурните двайсетте“ (*The Roaring Twenties*) и „ерата на джаза“ (*The Jazz Age*), като вторият термин е пряко свързан с Фицджералд и книгата му с разкази, озаглавена „Разкази от ерата на джаза“ (1922), чието публикуване спомага за утвърждаването на упоменатия в заглавието музикален жанр, придобил широко разпространение именно между 1920 и 1929 г. в и отвъд Съединените американски щати, като изразител на духа на цялата епоха. Като генератор на много и необходими промени, които играят съществена роля в процеса по преодоляването на травматичните последици от Първата световна война и непосредствено последвалото я пагубно събитие, вписано в черната статистика – избухването на пандемия, причинена от испански грип, – двайсетте години са ключов период в човешката история. Десетилетието е белязано от икономически просперитет, социална, артистична и културна динамика, поява на съвременни технологии (автомобили, домакински уреди, звукови филми и др.), откриване на нови бизнеси, които бележат бърз растеж, предефиниране на публичния образ на жената и пътят ѝ към по-модерен мироглед (появата на т.нар. „флапър момиче“) и т.н. Всичко това

² „It is reasonable to assert that Jay Gatsby was the major literary character of the United States in the twentieth century. No single figure created by Faulkner or Hemingway, or by our principal dramatists, was as central a presence in our national mythology as Gatsby. There are few living Americans, of whatever gender, race, ethnic origin, or social class, who do not have at least a little touch of Gatsby in them. Whatever the American Dream has become, its truest contemporary representative remains Jay Gatsby, at once a gangster and a romantic idealist, and above all a victim of his own High Romantic, Keatsian dream of love“ (Bloom 2010: 5).

³ В статията, озаглавена *The Sublime Cluelessness of Throwing Lavish Great Gatsby Parties*, Закари Сюуърд пише, че да организираш партита, вдъхновени от романа на Фицджералд, би могло да се сравни по нелепостта си с идеята празненство за детски рожден ден да бъде тематично издържано в духа на Набоковата „Лолита“. Вж. <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2013/05/the-sublime-cluelessness-of-throwing-lavish-em-great-gatsby-em-parties/275592/>

води до усещането, че на хоризонта се задава „ново начало“ към възникване на по-добре устроен и модерен свят.

Наред с положителните промени се обособяват някои негативни аспекти на живота през двадесетте години на миналия век, сред които се откроява разгръщането на организираната престъпност и скандалните нарушения на някои законови разпоредби, особено що се отнася до забраната за внос и продажба на алкохолни напитки и опасни вещества. Обвързано с определени криминални фигури и нелегалната им дейност е и повсеместното откриване на т.нар. „speakeasies“ – барове, които търгуват незаконно с алкохол. В периода 1920-1933 г. ограничаването на тяхното влияние и разклащането на непоклатимото им място в американската култура е почти невъзможно поради постигнатите от тях печалби – предпоставка за продължаващото разрастване на престъпната мрежа, както и на подкупни държавни служители, които не спазват професионалните си задължения. След края на сухия режим обаче, повечето заведения затварят врати и посещаването им излиза от мода.

Знаменателно събитие с обществено-политическо значение през този период е Първата световна война. „Великият Гетсби“ се вписва в поредицата от сюжети на литературното поле от 1920-те, които дават заявка за ангажираност по отношение охуждаването на въпросния исторически момент. Наистина действието в романа на Фицджералд не отразява самия въоръжен конфликт, тъй като е положено извън времевата рамка, асоциирана с преките бойни действия на Голямата война, но експлицитни референции и алюзии към пагубното за милиони събитие, не са спестени.

Още встъпителните редове, въвеждащи разказвача на историята Ник Карауей, са обременени с милитаристична лексика, която, от една страна, намира приложение като деликатен подстъп към изграждането на контекстуалната рамка, а от друга, загатва за естествения порив към осмислянето на настоящето през изпитаното от недалечното минало:

Когато миналата есен се завърнах от Източните щати, почувствах, че искам светът да е в униформа и някак си вечно да стои мирно в морално отношение, не ми бе повече необходима привилегията да се ровя в чуждите души (Фицджералд/ Fitsdzherald 2011: 6).

Впоследствие, при проследяването на родовата история на героя, изникват и директни препратки към конкретни исторически събития – Гражданската война, от която братът на дядо му се измъква невредим и след изпращането на негов заместник се установява на територията на Средния запад през 1851 г., и Световната война, наречена иронично „позакъсняло тевтонско преселение“, по време на която самият Карауей постъпва на служба. В „Echoes of War: Trauma and Ineffability in Fitzgerald's *The Great Gatsby* and *Tender is the Night*“ Флорет Гублом твърди, че въпросната референция може да бъде разчетена като индикатор за ролята на ветерана, преобразил се в разказвач, в по-нататъшните събития в романа. Въпреки че Ник не е пряк участник в бойните действия, той е сред мнозината, превърнали се против волята си в свидетели на част от ужасяващите събития. Това, на свой ред, следва да бъде съизмерено с ролята му в личната история на Гетсби, която също му отрежда позицията на наблюдател, но не и на активен участник, отговорен за пораждаването на конфликтните ситуации или направляващ хода на събитията:

Изборът да бъде на бойното поле не е негов, той не е войник по професия, но въпреки това, дори само с присъствието си, допринася за насилствената ситуация, макар и без да я контролира. Такава представа изгражда той за самия себе си.

В историята на Гетсби Ник не носи пряка отговорност за убийството му и не се явява предпоставка за създаването на конфликти. Но в известна степен той също насърчава любовната връзка между Гетсби и Дейзи, която води до драматични последици. Освен това, той сякаш често се поддава на решенията, които останалите герои взимат, и избягва да предприема независими действия. Докато хората в обкръжението му – вероятно несъзнателно – принуждават Ник да се впуска в едно или друго, той остава косвен участник в събитията, довели до тройната смърт в края на историята, което би могло да се сравни с принудителното му участие във войната (Goublomme/Гублом 2021: 30).⁴

П. Д. Байдлер вижда образа на Ник като положен в контекста на отминали преживявания, останали извън обсега на разказа във „Великият Гетсби“. Критикът тълкува „емоционалната отстраненост“, която според него е присъща на героя, като симптом на посттравматично стресово разстройство, отключило се у редица ветерани, затруднени да се адаптират към „новата нормалност“ в поствоенни условия (Beidler/Байдлер 2013). Някои изследователи считат, че приложената наративна техника пресъздава фрагментарността на мисловния процес на разказвача като пряко отражение на неговата тревожност, породена от участието в армията. Но оскъдните примери в текста не са в подкрепа на това предположение. Неубедително е и посочването на симптоматика за упоменатото отклонение в психиката, за чието безпогрешно констатиране са необходими повече познания в текста, не само началото, останало без категорично потвърждение и конкретизиране в последвалите думи на разказвача:

Контранастъплението ми достави толкова удоволствие, че се завърнах неспокоен (Фицджералд/Fitzgerald 2011: 7).

Освен като елемент от биографичното изложение на Ник, войната е част от миналото и на Гетсби. По време на разходка със скъпия си Ролс Ройс, към която Ник спонтанно се присъединява, богатият, в опит да разсея съмненията относно заниманията си преди установяване в Лонг Айланд, запознава пасажера с факти от миналото си. По време на разговора става ясно, че Гетсби е имал чин лейтенант, а след участието си в битката в Арагонската гора, за чийто ход героят дава подробно обяснение, е повишен в чин майор. Назованата от Гетсби бойна операция е позната и като офанзивата Мъоз-Аргон, провела се в Северна Франция към края на войната и останала в историята като най-голямата битка с американско участие⁵, което е и една от вероятните причини Фицджералд да избере тъкмо нея като решаваща за по-нататъшните успехи в житейския път на Гетсби и

⁴ „As a witness and not an actual actor in the story, Nick's position can be compared to the one he has during the war in which he was forced to participate, like many men at this time. In the war too, like in his narration, his position is perhaps similar to the one of the implicated subjects. He indeed did not choose to fight during the war, he is not a soldier by profession but once again, he contributes to the violent situation that war is, without controlling it. That is how he presents himself. In Gatsby's story, he is not the one killing Gatsby at the end and he never directly creates conflicts. But in a way he also encourages Gatsby and Daisy's love affair that leads to dramatic consequences. Moreover, he seems to often follow the others who decide what they will all do, but Nick does not often make decisions. As the other characters – perhaps unconsciously – force Nick to do some things, Nick indirectly takes part in the events that lead to the triple death at the end of the story, which can perhaps be compared with his forced involvement in war“.

⁵ Офанзивата е проведена в сектора Вердюн и продължава около 50 дни – от 26 септември до 11 ноември 1918 г. Американската армия дава над 100 000 жертви в тази битка, която продължава повече от месец. Това е и най-смъртоносно сражение за армията на Съединените щати, довело до над 350 000 жертви, включително 28 000 германски погубени живота, 26 277 – американски, и неизвестен брой загинали французи. Американските загуби се обясняват с неопитността на много от войските, тактиката, използвана по време на ранните фази на операцията, и началото на глобалната грипна пандемия, наречена „испански грип“.

възхода му от „господин Никой от Никъде“ (Фицджералд/Fitsdzherald 2011: 114) до приказно богатия собственик на имение в Уест Ег.

Подобно на Ник, който не пропуска да направи коментар относно преживяванията си на фронта, макар и зареден с ирония, Гетсби доверява пред приятеля си, че войната е била за него „голямо облекчение“, защото усилено се е стараел да умре, но „като че ли животът ми бе омагьосан“ (Фицджералд/Fitsdzherald 2011: 60). Откровението е достатъчно красноречиво доказателство за неизменчивите възприятия на Гетсби, които следват неотлъчно посоката, зададена от самия него – всяко външно събитие е подложено на преработка, така че да бъде мислено не като значимо за човечеството изобщо, а само за личното съществуване на субекта. Към прекрояването се пристъпва с цел постигане на синхронизация с романтичните представи за съдбовната му мисия, в която участието във войната се явява необходима стъпка за доближаване до величието, за което е призван. Оцеляването си Гетсби тълкува като поредния знак за триумфален изход от подетото рисковано начинание – гаранция за дълготрайно пребиваване в омагьосания кръг на илюзорността.

Спорадичната поява на препратки към политически и военни събития от второто десетилетие на XX век говори за второстепенната им позиция спрямо основния конфликт в романа. Споменаването им в текста е по-скоро „бариера към миналото“ (Berman/ Бърман 1989: 86), докато въведението към него се открива посредством преживявания, асоциирани с други случки от личната история на героите. Придържането към определена историческа детайлност и превръщането ѝ в основно тематично ядро до известна степен би означавало и изместване на фокуса от единствено допустимото „значимо“ присъствие в художествения свят на романа – това на Гетсби.

Краят на войната и привилегированата позиция, в която се озовават Съединените американски щати, са в основата на преосмислянето на една вече позната идея – стремежа към т. нар. „американска мечта“, постепенно наложила се като основополагаща за националната философия, захранваща идеалистичната визия за създаване на равноправно и социално мобилно общество. Терминът е въведен официално години след написването и публикуването на романа – едва през 1931 г. в „Американският епос“ на Джеймс Тръслоу Адамс. Макар и подложен на различни концептуализации, в основата на етоса стои прокламираното в Декларацията за независимост [разбиране](#):

че всички хора са създадени равни, че са надарени от своя Създател с определени неотменими права, сред които са животът, свободата и стремежът към щастие (<https://www.archives.gov/founding-docs/declaration-transcript>).

Оттук следва, че свободната воля, с която всеки човек би следвало да разполага още в мига на появата си, не е единственото, но е достатъчно условие за домогване до възможности, осигуряващи постигането на заложените цели, които на свой ред са лесно достижими чрез полагането на упорит труд в благоприятна среда – в общество, изградено съвършено без налагането на рестрикции.⁶

Романът на Фицджералд осмива тази идея чрез възхода и падението на главния герой Джей Гетсби, чиито несполуки потвърждават, че стремглавото впускане подир омайни миражи може да се изроди в неразумно преследване на недостижимото, чийто краен резултат разкрива трагизма на безрезервната вяра. На теория Гетсби изглежда об-

⁶ Концепцията за американската мечта намира широко разпространение в масовата култура, включително в художествената литература, където наличието ѝ не се ограничава само в рамките на един век или десетилетие – пример за това са „Автобиография“ на Бенджамин Франклин, „Приключенията на Хъкълбери Фин“ (1884) на Марк Твен, „Бабит“ на Луис Синклер, „Американска трагедия“ (1925) на Теодор Драйзер и „Песен на Соломон“ (1977) на Тони Морисън.

разцов пример за сбъдването на американската мечта: той произхожда от скромно семейство на неуспели фермери, във въображението му – отхвърлени като негови истински родители, което не се оказва пречка за ситуирането му на най-високата социална позиция в обществените слоеве, откъдето поглед към необятните възможности е вперил вече не Джеймс Гетс – момчето с „окъсана зелена фланелка и дочени панталони“ (Фицджералд/Fitsdzherald 2011: 87), а Джей Гетсби – „син на Бога“. В случая обаче натрупването на богатството при Гетсби не е резултат на упорита и почтена трудова дейност, а е постигнато по незаконен път – чрез контрабанда на алкохолни стоки, и не носи очакваното удовлетворение, тъй като не спомага достатъчно убедително за реализирането на грандиозния замисъл, залегал в основата на преобразяването му в служител на „една широко разпространена вулгарна и евтина красота“ (Фицджералд/ Fitsdzherald 2011: 88).

Потънал в охолство – маркер, който следва да го изравни по значимост с останалите обитатели на селището, в което е избрал да се засели, героят на Фицджералд остава аутсайдер в очите на елитното общество, чийто членове иначе без свян изпълват градините на огромното му имение, за да се отдадат на лудешки вечери под звуците на джаза. За лишеното от емпатия общество, дотолкова погълнато от егоистичните си стремления, че останало равнодушно пред необходимостта от изграждането на смислени връзки, най-ярко свидетелства сцената на погребението на Гетсби, изпратен от малцина в последния си земен път. На поканата на Ник не откликва нито един от гостите на празненствата, нито един от съмишлениците на покойника, нито дори жената, за чиято любов и внимание Гетсби бленува-бълнува и в последните си мигове – Дейзи Бюканън напуска временно Лонг Айленд заедно със съпруга си и невръстната им дъщеря; стъпките ѝ стават все по-далечни и приглушени, фигурата – все по-малка и безлична, докато не потъне изцяло, погълната от примамливия блясък на зелената светлина.

Перото на Фицджералд е безкомпромисно при поднасянето на критиката, насочена към материалната култура в контекста на „бурните двайсетте“, когато американската мечта преминава през поредната реконцептуализация, така че да бъде отъждествена с физически постижими блага, достъпни благодарение на нарастващите възможности за забогатяване и променящия се морален компас. Романът внушава, че необузданото консуматорство и тенденцията към свръхпотребление са опетнили американския социален пейзаж и са покварили една от основополагащите идеи, залегнали в националната идентичност на американците. Паричната печалба в действителност е възможна, но класовата мобилност се осъществява при следването на набор от правила, чието усвояване може и да гарантира изобилен живот, без обаче той по презумпция да се равнява на индивидуалната представа за щастие.

Непосредствено обвързана с вещественния свят, на който се отдава сериозна значимост от страна на всички герои, е темата за загубата на идеализма, чието поетапно разгръщане следва регресивна траектория, докато не достигне до крайната си точка на пълно отчаяние и разруха. Неин ключов представител в историята на Гетсби се явява зелената светлина, сияеща от дока, ситуиран на отсрещната страна на залива, където се издига имението на богаташа от Лонг Айленд. Три са фазите, през които преминава Гетсби, преди да осъзнае, че е принуден да се изправи пред останките на някогашната красива мечта, изцяло завладяла духа и ума му, като подстъпът към всяка от тях е предприет в унисон със светлината и силата на нейното излъчване. В първа глава Ник наблюдава в „неспокойния мрак“ фигурата на тайнствения непознат, чиято статичност е нарушена в момента, в който той протяга трепереща ръка към малката и далечна зелена светлина – единствения обозрим източник, разкъсващ тъмнината. При тази първа поява проблясъкът е символ на надежда и свързваща нишка между минало и настояще, а в този смисъл и пътеводен ориентир, вярата за чието трайно присъствие е изразена с непоколебимост.

В пета глава, когато дългоочакваната среща между Гетсби и Дейзи вече се е състояла, Ник заключава, че:

може би му беше минало през ума, че огромното значение на тази светлина сега беше изчезнало завинаги. В сравнение с голямото разстояние, което го бе разделяло от Дейзи, светлината бе изглеждала съвсем близо до нея, почти я докосваше. Бе изглеждала така близо, както звезда до луната. Сега тя беше просто зелената светлина на един док (Фицджералд/Fitsdzherald 2011: 83).

Сиянието е загубило своята магичност и мистериозност, защото омайният блян се е сбъднал, поне привидно. Скъсяването на дистанцията с Дейзи – на физическо и душевно равнище, крие обаче рискове, за които Гетсби изглежда неподготвен. За това свидетелстват редицата откази да бъде приет действителният образ на любимата жена, различен от идеалистичните представи за него, родени във въображението на създателя им. Изваял със замах още на 17-годишна възраст разбирането за самия себе си като за богоизбран, Гетсби се ръководи от нестихващия кипеж на сърцето си по „един свят на неизразима пъстрота“ (Фицджералд/Fitsdzherald 2011: 88), в който няма място за реални хора, а само за техните проекции, моделирани по романтичен образец. В края на седма глава Гетсби отново „наблюдава усърдно къщата“, но този път „бди напразно“ – след трагичното произшествие с Мъртъл, крахът на илюзиите е достигнал до своята необратимост, а светлината на отсрещния док се е стопила ведно с всички предишни копнежи.

Като алегория за вярата в раждането и сбъдването на човешките мечти зелената светлина фигурира и в един от заключителните монолози на Ник Карауей, който, обхващан с поглед простиращата се пред него необятна шир, установява, че в съзнанието му е пробягнала мисъл за първите заселници на континента – „свежата зелена гръд на новия свят“ (Фицджералд/Fitsdzherald 2011: 158). Те, подобно на Гетсби, застинали във вълшебния миг на екзистенциалното удивление, долавят оптимизъм зад всяка нова възможност, разсъждава Ник. Финалните думи на разказвача са пропити с горчивина от преживяното, довело до отърсване от наивни очаквания за интегриране в елитното общество, чието разклащане и окончателно сриване се наблюдава при всяка стъпка на задълбочаване в социалния кръг на Джей Гетсби и семейство Бюканън. Трансформацията на иначе търпеливия и смълчан Ник е явна – от доверен съучастник, повярвал с непресторен интерес в любовната история на Дейзи и Гетсби, до разочарования наблюдател, осъзнал противната и скръбна истина за висшата класа, решена да запази позицията и авторитета си на всяка цена, потъвайки „в богатството си и в голямата си небрежност“ (Фицджералд/Fitsdzherald 2011: 157).

Жертва на своите утопични стремежи става и Мъртъл Уилсън, която възприема живота си в мрачната местност като несправедлива участ, откъсваща я от реализирането на заложения в нея потенциал. Граничната позиция на Мъртъл е предпоставена от разминаването между физическата ѝ ситуираност в „долината от пепел“, затрупваща безмилостно всяка възможност за радост под купчини прах, и въображаемото пребиваване в света на заможните, което придобива реални измерения единствено при тайните бягства към наетия от Том градски апартамент, в който любовницата му има свободата да се изживява като изискана дама и домакиня на разкошни празненства. Описанието на жилището дава информация за самия имот, както и за неговите стопани, които демонстрират куха претенциозност и надменност. Всекидневната, изпълнена с „прекалено големи за нея тапицирани мебели“, изглежда пряко отражение на Мъртъл, която с всяка следваща превземка сякаш се надува, докато всичко около нея все повече се смалва. За отсъствието на изтънчен вкус у високомерната дама е показателна и единствената картина в помещението, на която е изобразена „кокошка, кацнала на замацана скала“, а изборът на

четива се свежда само до „няколко стари броя на „Градски клюки“ и книгата „Саймън, наречен Питър“, която за Ник е безсмислена.

Читателят все повече се уверява, че Мъртъл възприема за привлекателно и примамливо всичко, което е с лъскава фасада, след признанието ѝ, че е встъпила в брак с Джордж, само защото го счита за джентълмен. Но слепотата ѝ по отношение на истинската същност за „притежаваното“ проличава двукратно чрез един и същ моден символ – костюма. В първия случай той е взет назаем от съпруга ѝ за сватбеното тържество – показател, че бъдещият жених не разполага с достатъчно средства, за да си позволи закупуване на подобаващо облекло, докато във втория официалният костюм придава завършеност на фигурата му и изтъква авторитетната осанка на Том Бюканън, от когото Мъртъл не може да откъсне очи. И в двата случая е налице впечатление, противоположно на първоначалното, но то е от значение за последвалите изводи на героинята. Въпреки искреността на чувствата си, Джордж не би могъл да бъде възприет за подходящ брачен партньор, тъй като е лишен от финансово благополучие. „Полиран“ до най-малкия детайл, Том оставя различно впечатление у заблудената Мъртъл, която предпочита да възприема мъж, за когото тя е поредната придобивка, ласкаеща егото му и задоволяваща плътските му нужди. Подмамена от вярата си в перспективността на извънбрачните взаимоотношения, Мъртъл ще си въобрази, че е способна да измести Дейзи като милионерска съпруга – жалка фантазмагория, от която ще бъде изтръгната насила. Първо с груб удар от Том, а впоследствие и чрез фатален сблъсък с автомобил, управляван от ненавижданата красавица от Луисвил. Мъртъл ще остане излъгана в очакванията си до последния миг от живота си. Под ръководството на Джордж, ще се впусне безразсъдно и ще сграбчи билета си за нов живот, само за да обагри с кръвта на премазаните си илюзии скучната и потискаща сивота в заобикалящия я пейзаж. Мъртъл така и не осъзнава, че физическият разпад на „долината на пепелта“ всъщност отразява морална гнилоост на съседните богати селища, скрита под блестящата обвивка на капиталистическото общество.

Темата за богатството и социалната принадлежност изпъква при очертаването на различните пространствени ориентири, чиято географска точност е преднамерено детайлно обрисувана, за да отговаря и на класовата диференциация през 1920-те. Разгърнати са две нива на контрастни съизмервания – от една страна, с разгулния си живот богатите жители на Ист и Уест Ег са противопоставени на посърналите и измъчени обитатели на „Долината на пепелта“ – злокобна местност, разположена между селището и близкия метрополис (Ню Йорк). От друга страна, разграничителният знак е сведен не само до физическата им дистанция поради наличието на залив, а е поставен и между Ист и Уест Ег, изобразени в асинхрон по отношение на архитектурата и потеклото на установилите се в тях фамилии.

Социалната йерархия във „Великият Гетсби“ заставя жителите на острова да бъдат разделени на три групи според класовата им принадлежност. На първо място е съсловието на т.нар. „наследени пари“ (*old money*), което включва такива представители като Дейзи и Том Бюканън, както и Джордан Бейкър, които се възприемат за най-изтънчената извадка на американската аристокрация, тъй като принадлежат към заможни родове и наследеното им богатство е по фамилна линия. С присъщия си високопарен маниер, фалш и афинитет към лукс, семейство Бюканън се вписва именно в стереотипа за егоистичната и безгрижна висша класа, която е убедена, че притежанието на несметно състояние ѝ осигурява всевъзможни привилегии. Някои физически белези също издават принадлежността на въпросната фамилия към най-високия етаж от социалната структура. Такива например са златните къдрици и ангелската кожа на Дейзи, както и отделни елементи от облеклото ѝ в монохромни цветове, сред които най-отличаващ е белият цвят,

излъчващ чистота и дискретност, характерни за изискания и елегантен стил на аристокрацията, наричан „минималистичен“. В контраст с нежната фигура на Дейзи изпъква здравото и мускулесто тяло на съпруга ѝ Том, който афишира благосъстоянието си със самонадеян поглед и високомерна походка, а разнообразните му спортни занимания – конна езда, футбол, поло, са допълнителен белег за отреденото му по рождение място сред елитни кръгове. Описанието на имението на семейство Бюканън, из чиито просторни и светли помещения и коридори читателят се „разхожда“ редом до предводителя Каррауей, изучаващ от първо лице великолепната сграда, намираща се сред „белите дворци на модния Ист Ег“ (Фицджералд/Fitsdzherald 2011: 9).

По-голямата част от щатите в Нова Англия първоначално се заселва с богати семейства от европейски произход. Впоследствие се налага известно преструктуриране, тъй като в американското общество зачестяват случаите на внедряване на т.нар. „новобогаташи“ (*new money*), натрупали имането си не по наследствена линия, а със собствени усилия, а през 1920-те поощрени предимно от новопоявили се възможности за замогване чрез незаконни сделки и крайно съмнителни контакти. Събирателен образ на членовете на въпросната класа в романа е Джей Гетсби, който по рождение не притежава грацията и финеса на старата аристокрация, но се стреми към имитирането им чрез пишно разточителство на спечеленото богатство – собствената му резиденция е изградена по подобие на нормандска административна сграда и съчетава в екстравагантно съчетание архитектурни елементи както от готическия стил, така и от ар деко; сред лъскавите придобивки на Гетсби, от които изпитва нескрита радост и гордост, най-силно впечатление правят чисто новият Ролс Ройс и хидропланът, готов за излитане по всяко време от частния плаж към имота; новобогаташът не е пестелив и по отношение на тоалетите си, изработени от луксозни материи и издържани в пастелни тонове. Изброените дотук примери са само част от поведенческия модел, към който Гетсби се стреми да се приспособи, за да бъде възприет като свой в очите на любимата си. Въпреки подобрите сякаш по учебник декори на заслепяващия спектакъл, стремежът към постигане на автентичност на моменти е преувеличен, сякаш за да компенсира отреденото му в Уест Ег място за новобогаташи, което е „по-малко модерното от двете селища“ (Фицджералд/Fitsdzherald 2011: 9). Постигнатият ефект е напълно противоположен на търсения. Подобен е случаят и с обръщението „стари приятелю“, което Гетсби обикновено използва в общуването си с Ник. То се превръща в емблематична за героя фраза, натрапчиво прилагана от него с цел да се прояви като софистициран джентълмен, на когото аристократичните обноски не са чужди.

Освен представителите на висшата класа в романа са представени и нисшите социални пластове или т.нар. *po money*. В тяхно лице се припознават Джордж и Мъртъл Уилсън, както и всички останали герои, населяващи „Долината на пепелта“ и споделящи участва на работещия човек, който така и не се домогва до приемливи условия на живот и остава лишен от правото да се възползва от каквито и да било материални и обществени блага. Те заемат маргинална позиция – невинни жертви на несправедливия ред в модерния социален строй, движен от интересите на двете групи богаташи, чиято борба за непрестанно надмощие задушава изпадналите в недоимък, докато не заглуши изцяло вика им за помощ. Във „Великият Гетсби“ този конфликт е вплътен в сблъсък между Том и Гетсби за сърцето на Дейзи, а начинът, по който се разиграва смъртта на Мъртъл – убийството е извършено от Дейзи („наследените пари“), докато шофира колата на Гетсби („новобогаташите“), е отчетлива индикация за попадането на героинята в обсега на враждебни една на друга сили, които не зачитат съществуването на странични фактори като „незначителни“.

Икономическият подем, благодарение на който посочените съсловия водят охолан живот, намира още едно свое проявление в романа на Фицджералд – това са новите

придобивки, облекчаващи битовия свят на американеца през 1920-те, както и рекламите, подтикващи към щедри инвестиции за нови продукти и бизнес начинания.

Макар че през третото десетилетие на века радиоприемникът навлиза в своята „златна епоха“, друг комуникационен апарат се споменава с настойчива повтораемост – телефонът, превърнал се в средство за общуване от първостепенно значение в ежедневието на хората от „бурните двадесетте“. Освен че служи за осъществяване на дистанционен контакт, предаден лаконично, неговият звън може да бъде натоварен и с негативни конотации – вечерята у семейство Бюканън бива смущавана нееднократно от телефонни обаждания, които изпълват Дейзи със смут и тревога, защото знае, че на отсрещната страна на линията е любовницата на съпруга ѝ; Гетсби неведнъж се оттегля, за да проведе телефонен разговор с мистериозни лица, чиято идентичност така и не се разкрива, а откъслечното предаване на разменените реплики потвърждава енигматичността на богаташа и обсъжданите въпроси, за които Ник предполага, че са свързани с незаконни сделки; очакваното от Гетсби съобщение по телефона, за което заръчва на иконома да следи, преди да се отправи към басейна, така и не идва; Ник телефонира на познатите на Гетсби, за да им съобщи за погребението, но почти никой не откликва с готовност да отдаде последна почит на покойника.

От страна на изследователите на романа „Великият Гетсби“, едно от средствата за масова информация получава особено внимание заради символната си натовареност. Насред пепелявата долина се издига внушителен билборд, на който са изобразени сините огромни очи на доктор Т. Дж. Екълбърг, опасани от рамките на жълти очила. Внимателното обглеждане на рекламното пано води до задължителното регистриране на не особено добре запазеното му състояние, причинено по всяка вероятност под въздействие на неблагоприятните природни фактори. Тълкувани са на повърхностно равнище като белег за предполагаемо отдавнашно датиране на монтажната дейност поради избледнелите и изтрити части, разкъсващи изобразеното лице. Друго значение придава повсеместно възприеманото злокобно присъствие като божествена сила, безмълвно наблюдаваща действията на постоянните жители на долината и на нейните гости – интерпретация, утвърдена в самия текст от Уилсън в мигове след убийството на съпругата му Мъртъл.⁷ Заличаването на определени детайли от визуалното възприятие на всевишния се явява равнозначно на отслабването на неговото влияние над земните му творения. Това, на свой ред, ни се струва обяснимо, ако приемем за достоверна хипотезата за наличието на ново „божество“ – консуматорската култура и пълната ѝ власт над „поданиците“, които следва да наречем „потребители“, чиято основна функция е да поддържат жив „новия организъм“, като величават неговото „дело“, а оттам и изхождащите облаги. В този случай за героите на художествения свят на Фицджералд, обърнали гръб на собствената си съвест и добродетелни нрави, ролята на всевиждащия и всезнаещ творец е минимизирана до степен на пренебрежима необходимост. В същото време ролята на изкустителя, готов да приеме всякакви образи и форми, за да улесни процеса по внедряване на пропагандното преориентиране към нова ценностна система, в чийто център е философията на свръхпотреблението, е изведена в доминантна позиция.

⁷ „– Аз ѝ говорих – измърморил той след дълго мълчание. – Казах ѝ, че мен може да излъже, но не и Господ! Заведох я до прозореца – той станал с усилие и отишъл до задния прозорец, като навел лице и го притиснал в него – и ѝ рекох: „Господ знае какво си правила, всичко, каквото си правила. Мен можеш да излъжеш, но не и Господа!“ Застанал зад него, Михаелис се сепнал, като видял, че той гледа към очите на доктор Г. Дж. Екълбърг, които току-що се били появили, бледи и огромни, от чезнещия нощен мрак. – Господ вижда всичко – повторил Уилсън. – Това е реклама – уверил го Михаелис. Нещо го накарало да се извърне от прозореца и да погледне отново към стаята. Но Уилсън стоял там дълго, с лице до стъклото на прозореца, и кимал в утринния здрач“ (Фицджералд/Fitsdzherald 2011: 140).

Любопитен е и друг детайл от текста, този път кодиран в невинно подхвърлена реплика, която по-младата и/или непосветена читателска аудитория лесно би подминала. В седма глава, след поредния призив на Дейзи всички заедно да се отправят към града, тъй като горещината не ѝ понася, тя неочаквано се обръща към Гетсби с думите „Вие приличате на човека от рекламата“ (Фицджералд/Fitsdzherald 2011: 105). Въпреки че по-нататъшни разяснения не са предложени – Дейзи е прекъсната от Том, преди да внесе повече яснота за изреченото, както и че сравнението изглежда необмислено и под афект от напрегнатата обстановка, допълнително обострена от индиректното признание на Дейзи, че обича Гетсби. Разкриването на идентичността на „човека от рекламата“ се превръща в основен проблем за някои научноизследователски разработки (вж. Dilworth/Дилуърд 2000, Curnutt/Кърнът 2004). Макар и да няма пълно единомислие по въпроса⁸, най-широко разпространено е мнението, че мъжът, на когото Дейзи уподобява Гетсби, е т. нар. „Arrow Collar Man“ – рекламният образ на новото изобретение в модния каталог на нюйоркската компания „Cluett Peabody & Company“ – риза с подвижна яка със заострена форма.⁹ През 1920-те популярността на стройната мъжка фигура, величествено центрирана на всяка от илюстрациите, дело на Дж. К. Лайендекер, надхвърля първоначалните очаквания и мащабите на влиянието ѝ, особено сред женската аудитория, на която се приписват заслугите за фикционализирането и идеализирането на образа.¹⁰ „Мъжът със заострената яка“ започва да се възприема като идеал за мъжественост, а рекламираният продукт се продава не просто като обикновен артикул, а като белег за градска изтънченост (вж. <https://medium.com/@rick.heffner/j-c-leyendeckers-ideal-man-13da8c07fa8c>). За Томас Дилуърд възможните пунктове на сближаване между двата образа са очевидни и многобройни – и мъжът от рекламата, и Гетсби винаги са обрисувани в изряден външен вид, като и при двамата акцент е добре поддържаната коса, подстригана късо; и двамата се асоциират с атлетизъм и скъпи автомобили; Ник сравнява узнаването на подробностите около славното минало на Гетсби с прелистване на „десетина списания“ – масово достъпни печатни медии, където най-често се поместват рекламни материали, подобни на мъжа с ризата (Dilworth/Дилуърд 2000: 86-87). Още по-показателна за Дилуърд е сцената в пета глава, където Гетсби развежда Дейзи из имението си, като не пропуска да ѝ покаже гардероба си, сред които акцент е поставен именно върху ризите, излитащи в „многоцветен безпорядък“ (Фицджералд/Fitsdzherald 2011: 83) към тавана на помещението и плавно спускащи се надолу, за да се приземят в ръцете на Дейзи, която риде, заровила глава в изящната материя. Според изследователя, освен поредното съответствие между богаташа от Лонг Айленд и неговия прототип, деянието на

⁸ В статията си „Daisy’s “Advertisement of the Man” Лиъм Пърдън се противопоставя на традиционното предположение за направената референция, като твърди, че Дейзи всъщност говори за фотография на мъж, рекламиращ шапки за компанията „Dobbs & Co” (вж. <https://vanityfair.blob.core.windows.net/vanityfair19241001thumbnails/Spreads/0x600/20.jpg>). Според Пърдън тази версия изглежда много по-правдоподобна, защото изражението и позата на модела, съчетаващи спокойствие, загадъчност и известна доза екзотичност, са „акуратен визуален израз на бляскавата небрежност“, присъща и на Гетсби. Тезата си критикът подкрепя и с аргумента, че фотографията фигурира в брой на сп. „Time” от септември, 1924 г., което е добре познато на Фицджералд – някои от най-известните събития по това време, отразени на страниците му, са намерили своето място и в романа (вж. Purdon/Пърдън 2018).

⁹ Вж. напр. https://assets.vogue.com/photos/593abd4787334c19a5064248/master/pass/00-tout-arrow_720.jpg и <https://lh4.googleusercontent.com/proxy/pyZBRgGXbKWOM-gUIoh5AUWGWZSaR19fgViV7W-Ksnz26GGY1LcIO2xOSgjXekwjPLo7-tTGtet0Q2Nln-k0SLrh0pTlfxEaLA> Историческата маркетингова кампания датира от 1905 г. и съществува до 1931 г.

¹⁰ За голяма част от жените мъжът от рекламата придобива много по-съществена стойност от замисъла, с който е фабрично натоварен – той застава редом до други големи секс символи от епохата и дава нов повод за стимулирането на сексуалните им фантазии, част от тях споделени в писмена форма и адресирани до обекта на желанията им.

Гетсби и последвалата реакция на Дейзи изразяват „равнотойния баланс между разкошен материализъм и еротично увлечение“, като материалистичният аспект се базира на разбирането за въпросната дреха като красноречив знак за притежавано богатство, а еротичният аспект се съдържа в усещането за „тактилният лукс“ и интимността от допира до вещ, която е била в близост до кожата на собственика ѝ и дори се явява нейно продължение (Dilworth/Дилуърд 2000: 87).

Рекламите намират място и в различни периодични издания, към които героите посягат, не само за да се информират за новостите, а и за да съизмерят своята адекватност спрямо актуалните модни тенденции – Ник разгръща „Трибюн“, Мъртъл изглежда пристрастена към четенето на рубрики, поместени в „Градски клюки“, както и към различни филмови и театрални списания¹¹, а Гетсби използва заучени фрази, предизвикващи недоверчив смях, тъй като произлизат от чужди истории. Емблемите на масовата култура не просто присъстват в романа, а се оказват съставна част от характерните особености на всеки герой:

Възгледите на Том отчасти се базират на бестселъра, който е най-популярен в момента; измислената биография на Гетсби, както Ник инстинктивно предсеща, произхожда от „дузина списания“; принципите си Мъртъл е заучила от „Градски клюки“; дори самоизградения образ на Дейзи, научаваме по-късно, е обвързан с „оркестри, които определяли шлагера на годината, вливайки тъгата и съблазънта на живота в нови мелодии“ като „Бийл Стрийт Блус“ (Berman/Бърман 1989: 91-92).¹²

Алюзии към масово достъпните забавления – киното и театъра – също допълват картината на 1920-те, пресъздадена в художествения свят на Фицджералд. Авторът умело разчита знаците на своето съвремие, сред които е закодиран и творческият импулс за създаване, но и за имитиране на вече произведеното, при това през визуално достъпните и запаметени образи вместо през словесните им форми. Според Бърман, Фицджералд, за разлика от Хемингуей, е силно ангажиран с изследването на идеята за изграждането на личността чрез присвояването и възпроизвеждането на чужди стилове и идеи. Ето защо на голяма част от „актьорския състав“ на романа не са чужди артистичните и изкуствените демонстрации:

Мъртъл например се чувства така сякаш е на сцена, когато е в апартамента си, където е заета с изобретяването на собствения си образ (в един момент тя дори го моделира), за който искрено се надява, че ще се превърне в автентичен. Тази част

¹¹ Бърман обяснява навика на Мъртъл да чете подобни издания: „Списанията на Мъртъл съдържат безкрайно много снимки (включително на атлетични мъже с ботуши за поло) на удовлетворяващия живот, до който човек се домогва чрез закупуване на различни стоки и придобиване на стил. Що се отнася до написаното в тях, те непрекъснато преразказват шаблонни истории от битовия живот: например тази на достойното за внимание бедно момиче, влюбено в богат мъж, чийто прогрес е осуетен от коварната католическа съпруга. Това е сценарият, на който Мъртъл и Катрин се доверяват. Вероятно трябва да се има предвид, че „малките скандални списания от Бродуей“, към които тя е пристрастена, предлагат фикционални истории под формата на новини“ // „Myrtle's own magazines have endless pictures (including those of athletic men in polo boots) of the good life attained through commodities and styles. As for their prose, they keep on retelling formula stories of domestic life: for example, that of the deserving Poor Girl in love with a Rich Man who is thwarted by his conniving and excessively Catholic Wife. That at least is the script in which Myrtle and Catherine believe. We probably ought to bear in mind that the “small scandal magazines of Broadway” to which she is addicted give out forms of fiction in the disguise of news“ (Berman/Бърман 1989: 93).

¹² „For example, Tom's opinions come in part from a crackpot best-seller of the moment; Gatsby's manufactured biography comes, Nick instinctively senses, from “a dozen magazines”; Myrtle's values from Town Tattle; and even Daisy's self-imaging is connected, we later hear, to „the sadness and suggestiveness of life in new tunes“ like Beale Street Blues” (Berman/Бърман 1989: 91-92).

от книгата многократно се позовава на референции с Версай като корелат за фалшиви обноски и маниерност. Дейзи е изключително добър имитатор. Тя е способна да изиграе бляскавото момиче, вярната съпруга, отдадената майка и още безкомпромисно – произхождащото от малък град невинно момиче, заселило се в големия метрополис. Образите и на Том, и на Дейзи се градят чрез кинематографични способности. Изобретателна е и ослепителната и пълна глупост на Честър МакКий – той е фотографирал идиотската си съпруга сто двайсет и седем пъти, откакто се е оженил за нея (Berman/Бърман 1989: 86-87).¹³

Неслучайно първата среща на Ник с двете млади жени напомня за сцена от филм, при която е приложен познат от кинематографията похват – т.нар. „стопкадър“, чиято първа употреба е регистрирана именно през 1920-те в комедията на Хичкок „Шампанско“ (1928). При встъпването си в имението на Бюканън погледът на Ник се плъзва по различни детайли от интериора и проследява с нескрито любопитство изящната им изработка, докато пред него не се появява „единственият напълно неподвижен предмет в стаята“ – диванът, неслучайно зелен на цвят, върху който Джордан и Дейзи блажено са се излегнали. Тук действието временно е „в пауза“, за да се акцентира върху съвършенството на изплувалата пред очите на разказвача картина¹⁴, като вълшебно съновидение. Вторият „стопкадър“ е „направен“ в момента, в който Том затваря прозорците, откъдето само преди миг вятърът е нахлувал на талози в стаята, така че изведнъж „завесите, килимите и двете млади жени останаха неподвижни като балон, който плавно се бе приземил“ (Фицджералд/Fitsdzherald 2011: 12). Следват още няколко подобни „накъсвания“ на действието – в близък план в своята статичност, която ще остане все така неотменна до финала на произведението, е прихваната Джордан, повдигнала нагоре брадичка в знак на превъзходството си над новодошлия гост; наклонената напред в опит да се повдигне от дивана Дейзи, „парализирана от щастие“, ще се окаже красноречиво за социалния и семейния ѝ статут, осигуряващ ѝ безмерно богатство по правилата на висшата класа, равняващо се на щастие, но и лишаващ я от свобода на действията, отказът от която тя допълнително е затвърдила със съпругеското си покорство; и отново Дейзи, този път поела ръката на Ник в своята и задържала я „за миг“, същевременно приковала поглед в своя братовчед така, „сякаш в света нямаше друг човек, когото тя така много искаше да види“ (Фицджералд/Fitsdzherald 2011: 12), като че ли между сплетените ведно ръце тайно притиснат лежи ключът към миналото, към Гетсби, чиято повторна и не по-малко изненадваща поява в живота на Дейзи ще се осъществи благодарение именно на Ник.

За потенциална връзка на романа с филмовото изкуство говори и Роналд Бърман, който отбелязва, че поведението на всички герои, с изключение на Ник, е моделирано по сценарий. Изследователят посочва за пример Дейзи, която доброволно се съгласява да се впише в модела на „приятно глуповатата жена“, промотиран от множество популярни филми по това време, където участие взимат „плиткоумни блондинки“ (Berman/Бърман

¹³ „Myrtle, for example, is on stage in her apartment creating a self (at one point actually modelling it) which she devoutly hopes is the Real Thing. And this part of the book continually invokes Versailles as a correlative for faked manner and mannerism. Daisy is an altogether exceptional imitator. She plays the glamour girl, the loyal wife, the good mother, and always the small-town ingenue in the big city. Both Tom and Daisy are seen through cinematic images or evocations. The dazzling, complete stupidity of Chester McKee is Lcreative“-he has photographed his idiot wife Ja hundred and twenty-seven times since they have been married“ (Berman/Бърман 1989: 86-87).

¹⁴ Освен като кадър от филм, цялата сцена може да се разглежда като произведение на изобразителното изкуство. В центъра на картината са Джордан и Дейзи, излегнали се върху огромен зелен диван, с бели рокли, развети от нахлуващия през отворените френски прозорци вятър. Отстрани на тях – до входа на помещението, стои Ник, който, застопорен в своето изумление, не може да откъсне поглед от жените пред себе си.

1994: 113-127). Сходно разбиране за предназначението на жената в съвременното общество има и Дейзи, когато коментира пред Ник момента на узнаването на пола на новороденото си дете, отбелязвайки, че „най-доброто нещо, което едно момиче може да бъде на този свят, е красива малка глупачка“ (Фицджералд/Fitsdzherald 2011: 20). С последвалото признание, че не таи „никакви илюзии“, защото „всичко е ужасно“, Дейзи издава, че самата тя се е впльтила в образа на нехайно и глуповато създание, което автоматично осуетява предприемането на каквито и да било действия в посока преустановяване на порочния модел на семейно съжителство, опорочено от изневерите на съпруга ѝ. Промяната е настъпила още със заличаването на моминското ѝ име и присвояването на фамилията на съпруга, което задава и двете гледни точки към възприемането на образа ѝ – за Гетсби тя все още е носител на фамилното име Фей, свързано с приказната ѝ красота и добродушност и заставаща я във вярност¹⁵, докато Ник се обръща към нея с Бюканън, което напомня новата ѝ роля на красив трофей за съпруга си и готов продукт, изделие на консуматорското общество, към което се е приспособила напълно. Макар и прекъснал контакта си със своята братовчедка преди лятото на 1922 г., интуицията на Ник не го подвежда и той разкрива престореността в думите и действията на родственицата си още в началото на подновеното им общуване; воалите и завесите в нейното обкръжение са имплицитен знак за свойствената на героинята прикритост.

Измежду многобройните придобивки на преуспелите в романа американци несъмнен акцент е поставен върху превозните средства, в частност – автомобилите, важен аспект от живота през 1920-те. Преди Първата световна война те са луксозна стока, чието притежание е непосилен разход за голяма част от потребителите. През двадесетте години обаче са настъпили промени от първостепенно значение, тъй като производството на моторни превозни средства в Съединените щати и Канада се увеличава. Мултиплицира се броят на фабриките, открити навсякъде по света с концентрация на индустрията в САЩ; различни марки се оказват в силно конкурентни позиции на повечето пазари с лесни за поддръжка продукти, предлагани на разумни цени.

Във „Великият Гетсби“ героите на Фицджералд разчитат на своите автомобили, не само за да си осигурят бърз и лесен превоз от едно място до друго, а и за да демонстрират обществения си статус. За разлика от Дейзи, която управлявала малък автомобил с две места и без покрив, за Джордан не е упоменато да разполага със собствен автомобил, но критиката установява факта, че личното и фамилното ѝ име биха могли да се асоциират с две големи компании за производство на автомобили, чиято дейност се свързва тъкмо с периода на 1920-те – „Jordan Motor Car Company“ и „Baker Motor Vehicle Company“ (вж. Clarke/Кларк 2007).

В първия случай става дума за предприятие, чиято дейност се осъществява в периода 1916-1931 г. Маркетинговата му политика е насочена по-скоро към рекламирането на предлаганата стока въз основа на външния ѝ вид, издържан винаги в изискан стил, така че да бъде привлекателен и за жените шофьори, осмелили се да отнемат привилегированата позиция на противоположния пол зад волана, а не толкова заради иновационни постижения по отношение на монтираните двигатели или други части от техническото устройство на автомобила. Моделите на фирмата привличат вниманието и с провокативните си имена – „Playboy“, „Sport Marine“, „Tomboy“, „Friendly Three“ и др. Превърналият се в иконичен за времето си „Плейбой“ призовава бъдещите си клиенти да обмислят покупка с примамливи слогани, изписани на рекламни постери, които гласят „независимост, свобода, скорост, тръпката да пътуваш – това е животът“. Образът на Джордан е

¹⁵ От англ. „fay“ означава „фея“ и „вяра/вярност“.

недвусмислена репрезентация на тези и други характеристики на новото време, а избобелието от описания на физическия ѝ облик, изразител на елегантност и шик през погледа на Ник, биха могли да се интерпретират като основателен аргумент за имплицитно заложеното съответствие с атрактивната визия на въпросните превозни средства.

Не особено продължителният живот на фирмата напомня за един от феномените на „бурните двадесет“ – т.нар. „flapper girl“, чийто представител в романа е самата Джордан. Тя, за разлика от Дейзи, чиято вътрешна раздвоеност и положеност в два времеви отрязъка (преди-сега) затруднява определянето ѝ към стереотип, симптоматичен за епохата на 1920-те, подлежи на категорично рамкиране. Фицджералд не остава равнодушен към променящите се нагласи и поведенчески модели сред представителите на нежния пол и в творчеството си прави опит да проследи генеалогията им и специфичните им проявления като резултат от формирането не просто на нов тип жена или разбиране за женственост, а на ново поколение млади хора, които търсят широко поле за себеизява¹⁶. Важно е обаче да се има предвид, че

почти от самото начало Фицджералд е със смесени чувства към своето „творение“, опасявайки се, че флапър момичето възплачва не свободата, а моралната анархия и липсата на посока. Впоследствие той все по-често прибегва до образа ѝ като символ не само на новото време, но и на социалния безпорядък и конфликт“ (Sanderson/Сандерсън 2001: 143).¹⁷

За да се убедим в удачното вписване на Джордан в конвенционалните очертания на „новата жена“ от 1920-те, е достатъчно да се позовем на детайлните описания на героинята, които често се свеждат до външните ѝ белези. През погледа на Ник, който не крие удоволствието си да я наблюдава, Джордан изглежда като съвършено олицетворение на елегантността и независимостта на съвременната градска дама:

Тя беше слаба девойка с малък бюст, с изправена стойка, която подчертаваше, като отхвърляше назад раменете си, подобно на млад кадет. Сивите ѝ, зачервени от слънцето очи ме гледаха с учтиво любопитство, отговарящо на моето, от едно бледо, очарователно, недоволено лице (Фицджералд/Fitsdzherald 2011: 14).

Още тук се прокрадва внушението за андрогинната природа на Джордан, тук подсказана чрез сравнението ѝ с млад военнослужещ. Допълнително научаваме, въпреки че Джордан се ползва с немалко преимущества, осигурени ѝ априорно заради принадлежността ѝ към определена социална класа, тя има кариера на голфър, сиреч практикува в професионално поле за играчи от мъжки пол. Желанието ѝ за автономност, граничещо с усещане за самодостатъчност, е демонстрирано и чрез отказа ѝ да задоволи обществените очаквания към жената, които, макар и не така строги, все още битуват през 1920-те – вместо да се стреми към изграждането на дълготрайни отношения с перспектива за брач-

¹⁶ В изследването си, посветено на женските образи в творчеството на Фицджералд, Рена Сандерсън подчертава интереса към „женската тема“, който критиката проявява още при първите стъпки на американския писател в полето на литературата, като уточнява, че тълкуването ѝ обикновено е двояко: „Докато някои го смятат за симпатичен говорител на съвременните жени, немалка част от учените интерпретират произведенията на автора като явно осъждане на жените за неспособността им да откликнат и задоволят романтичните мечти на протагониста“ (Sanderson/Сандерсън 2001: 144) // „While some see him as a sympathetic spokesman for modern women, a large majority read the author's works as outright condemnations of women for their failure to live up to the male hero's romantic dreams“ (Sanderson 2001: 144).

¹⁷ „It is important to understand that, almost from the start, Fitzgerald was ambivalent toward his “creation,” fearing that the flapper embodied not freedom but moral anarchy and lack of direction. Increasingly he used her as a symbol not only of a new order, but also of social disorder and conflict“ (Sanderson/Сандерсън 2001: 143).

но партньорство, Джордан, по модел на „флапърките“ от епохата, се отдава на мимолетни авантюри със стратегически подбрани мъже, чиято интелектуална надареност не бива да надмогва нейната, за да не потиска величавата ѝ особа.

Първоначално пленен от магнетичния ѝ чар, на по-късен етап Ник подлага на съмнение благородната природа на госпожица Бейкър, а основанията за това се редят едно след друго при узнаването на всяка нова подробност от житейската ѝ философия, влизащи в противоречие с изповядваните от него убеждения и принципи. За склонността ѝ да поднася лъжи Ник узнава по епизод от спортната ѝ кариера, прераснал в скандал – на първото си голямо състезание по голф „някой беше подхвърлил, че тя преместила топката си от една крайно неудобна позиция в полуфиналния мач“ (Фицджералд/Fitsdzherald 2011: 54). Нехайното, безразличното и безотговорното ѝ поведение пък стават достояние на обожателя ѝ посредством две сцени, свързани с автомобили. В първия случай Джордан не вдига гюрука на взета под наем кола, въпреки че времето е дъждовно, при това не защото забравя да го стори, а защото не изпитва никаква отговорност към чуждите принадлежности. Вторият случай се отнася до шофьорските ѝ навици, които Ник с право определя като „ужасни“ – за сигурността си на пътя Джордан разчита на надеждността на уменията на останалите участници в движението, което автоматично сваля вината от нея, в случай че предизвика инцидент¹⁸, а характерното за нея увличане по високите скорости и невнимателното управление не ѝ създават притеснения.¹⁹

На Том Бюканън е отредено да шофира синьо купе. Цветът на автомобила, когато на шофьорското място стои собственикът му, препраща еднозначно към синята кръв, течаща във вените на аристокрацията, към чието съсловие се числи Том. Синьото е знак за социалния статус и на гостите, приветствани на партитата в резиденцията на Гетсби, чийто градини, оживени от празничната глъчка, също са оцветени в синьо. В контекста на целия роман обаче употребата на цвета не е ограничена само до вече отбелязаното като възможно рационално тълкуване, а се превръща и в символ на тъгата и отчаянието, изместили първоначалната наивна увереност в домогването до идеала. И ако настойчивото присъствие на синьото и неговите оттенъци, асоциирани с негативни конотации, е лесно доловимо в личната история на не един герой – в светлосините очи на Джордж Уилсън прозират болка и страдание от безизходицата на нещастното съществуване; при първата си поява Мъртъл носи тъмносиня рокля в контраст с безличието на сивата земя, но и загатваща за последвалите терзания; нишката на миналите дни се изплъзва измежду пръстите на Дейзи, докато спомените се редят на фона на блусово музикално оформление, катализатор на меланхолични и депресивни чувства и т.н., то съвсем не би могло да бъде пренебрегнато и в обвързаността си с образа на щедрия домакин от Лонг Айленд, особено в една от ключовите за седма глава сцени, когато на Гетсби е натрапена отго-

¹⁸ „– Ужасен шофьор си – запротестирах аз. – Или трябва да бъдеш по-внимателна, или изобщо не бива да караш.

– Внимателна съм.

– Не, не си.

– Е, нали другите са внимателни – каза тя небрежно.

– Какво общо има това с твоето каране?

– Ще се пазят от мен – настоя тя. – Необходими са двама шофьори, за да стане сблъскване.

– Представи си, че срещнеш някой толкова невнимателен, колкото тебе.

– Надявам се, че това няма никога да стане – отвърна тя. – Мразя невнимателните хора. Затова те харесвам“ (Фицджералд/Fitsdzherald 2011: 54-55).

¹⁹ „Същата вечер водихме любопитен разговор на тема шофиране. Той започна, защото тя бе минала толкова близо до няколко работници, че бронята на колата ни откъсна едно копче от палтото на някакъв човек“ (Фицджералд/Fitsdzherald 2011: 54).

ворността да управлява синьото купе на Том Бюканън. Въпреки първоначалното възражение, огласено двукратно и не без известно притеснение, размяната на превозните средства по инициатива на съпруга на Дейзи става факт – към Нью Йорк се отправят две коли, всяка от тях временно принадлежаща не на законния си собственик. В мига, в който Гетсби хваща волана на чуждата кола, ходът на последвалите събития в хотел „Плаза“ изглежда предрешен. Принудителното изоставяне на познатото свое, в случая верния спътник на Гетсби – Ролс Ройс, който е един от най-важните атрибути на героя в мисията за подновяването на любовните отношения с Дейзи, следва да се приеме не просто като невинна игра на роли, а като своеобразна кастрация, лишаваша мъжа от самоувереност, оттам и способност за извеждането на подетото начинание до удовлетворяващ и желан завършек. Да се гледа на автомобила като фалически символ и доказателство за мъжественост, не е необичайно явление, а през 1920-те дизайнът на някои превозни средства с особено дълга предница, завършваща с емблемата на марката, включително моделът Ролс Ройс на Гетсби, са били преднамерено проектирани така, че да подбуждат асоциации с мъжките гениталии (вж. Lewis/Луис 1980). Не по-малко тревожен фактор в нежеланата „сделка“ е смяната на цвета на управлявания автомобил – преходът от жълто към синьо подготвя читателя за откупуването на любовта на Дейзи, обречено на безнадеждност, и отхвърлянето на идеята за богатство като средство за изтръгване на неизкоренимата печал от нереализираните копнежи.

Парадоксална изглежда ситуацията на Уилсън, който, въпреки че практикува професия на автомеханик, не е в състояние да установи защо собственият му автомобил, стар „Форд“, не е в изправност. Безсилието и явната несръчност в професионално отношение напомнят за безпомощността, проявена и в личен аспект – Уилсън изпитва затруднение да „поправи“ разпадналото се семейно единство, а когато идентифицира причината за емоционалното и физическото дистанциране на съпругата си решава, че съставеният като отпор на бездействието план ще е достатъчен, за да предотврати окончателното скъсване на връзката между двамата. Отново се оказва в слаба позиция и постъпката му бива категоризирана като свойствена на страхливец. Резултатът от усилията му е катастрофален – Мъртъл губи живота си, отчаяният Уилсън оказва сляпо доверие на Том и наказва грешния човек за убийството, а на поредицата от несполучливите му ходове е поставен край със самоубийствен акт, защото „принадлежал на жена си, не на себе си“ (Фицджералд/Fitsdzherald 2011: 120).

Несъмнено обаче който и да е от другите автомобили в романа не би могъл да се сравни с избраницата на Гетсби, приковала удивения поглед на Ник още при първата разходка до къщата му. Възхищението на разказвача от модерната придобивка на съседа му проличава ясно от ласкавото ѝ описание, което не спестява ни един детайл от великолепието на превозното средство, сравнено с крилато създание. „Прелитането“ през моста Куинсбъро е вдъхновяващо за Ник изживяване, по време на което младият мъж се чувства като пътешественик, откриващ сякаш за първи път „цялата тайнственост и красота на света“ (Фицджералд/Fitsdzherald 2011: 62), а сцените, на които приятелите стават свидетели²⁰, прихващат цялото многообразие на динамичния живот в големия град от 1920-те.

²⁰ „Край нас мина мъртвец в катафалка, обсипана с цветя, следвана от два екипажа със спуснати перденца и от по-весели екипажи с приятелите на покойния. Приятелите ни погледнаха с печалните очи и присвитите горни устни на хората от Югоизточна Европа и аз бях доволен, че разкошната кола на Гетсби се включи в техния тъжен празник. Когато прекосяхахме Блакуелс Айланд, край нас мина лимузина, карана от бял шофьор, в която седяха трима модерно облечени негри – двама младежи и една девойка. Изсмях

Наблюдават се известни несъответствия в описанието на цвета на автомобила на Гетсби, които обаче се оказват символно натоварени – първоначално е представен като тъмнокремав, съвършения балансиран примес между бялото (мечтата на Гетсби) и жълтото (материалните блага), а впоследствие, след инцидента с Мъртъл, от боята ѝ сякаш е останал само жълтият цвят, тъй като бленуваното щастливо бъдеще, споделено с любимата, е заклеймено като немислимо (вж. Lance/Ланс 2000: 30). В същото време в романа е прокарана недвусмислена разделителна линия между жълтото и златното – първото е само бледа фалшификация на второто, което е емблема на лукса и просперитета на старата аристокрация, а не на нейните имитатори в новото време, какъвто се явява Гетсби.

Във „Великият Гетсби“ автомобилът е включен в списъка на набор от фалшиви символи на просперитета, което отправя към внушението, че превозното средство е инструмент за разрушение, а не белег за цивилизационен напредък. Показателни за негативното отношение на Фицджералд към най-мощната иновация на неговото съвремие са няколко сцени, описващи злощастни пътни инциденти, чието последователно натрупване подготвя романовото действие за настъпването на кулминационния сблъсък с трагичен финал. Джордан споделя пред Ник, че ден след сватбата на Том и Дейзи, младоженецът неволно блъска автомобила си, което предизвиква широк обществен отзвук, тъй като на пасажерското място се вози камериерка, работеща в хотела, в който той е бил отседнал. Макар и да не е причина за възникването на сериозни последствия, злополуката разкрива тайната за извънбрачната авантюра, поддържана благодарение на удобството и комфорта, които личното превозно средство осигурява. Лекомислието на Том не просто застрашава живота на пътуващите, а и репутацията на младата съпруга, която впоследствие ще разбере, че това е едва първият в последвалата поредица от унижителните актове от сходно естество, с които тя ще се примири.

Не по-малко любопитна за интерпретация е случката, разиграла се в късните часове на денонощието пред имението на Гетсби, на която Ник става неволен свидетел. Първоначалното впечатление, че катастрофираният автомобил е бил под контрола на един от посетителите в библиотеката на Гетсби се разсейва, когато от колата излиза „клатушкащ се индивид“, изпаднал в недоумение от създалата се суетня и неспособен да установи източника на проблема поради прекомерно консумираното количество алкохол. Присъствието на набедения за виновник изглежда донякъде необяснимо, докато не се внася пояснението, че става дума за мъжа с „очи на бухал“ – животното, на което невинният е уподобен частично, е лоша поличба и предвестник на злини, чието настъпване е отложено за самия край на романа и отново се свежда до катастрофален пътен сблъсък, този път с фатални последици. Други детайли от страховития инцидент в „Долината на пепелта“ също са предсказани – на Гетсби, подобно на невинния свидетел пред имението му, също ще бъде приписано неизвършено провинение, а финалното „видение“, изплувало пред Ник в мига, преди да се прибере у дома, извайващо самотната фигура на Гетсби, махащ на верандата за сбогом на своите гости, ще репликира почти дословно оттеглянето му след катастрофата, когато вече е изоставен от Дейзи.

Друг аспект от 20-те години на миналия век, представен във „Великият Гетсби“, е местната престъпност и корупционните практики, проправили си път към всички слоеве на обществената структура. Както споменахме по-рано в изследването, забраната за алкохол насърчава развитието на голяма подземна индустрия в по-големите градове, лидери сред които са Чикаго и Ню Йорк, които в продължение на години са в хватката на

се високо, когато приличните им на жълтыци очи се ококориха към нас с израз на високомерно съперничество. „Всичко може да ни се случи сега, когато прекосихме този мост – помислих си аз, – всичко...“ (Фицджералд/Fitsdzherald 2011: 62).

ирландски обществени дейци, чиято политика работи в подкрепа на контрабандата, проституцията и хазарта, а полицията не се свени да приема подкупи от съмнителни лица, замесени в тези и подобни дейности, пренебрегвайки задължението си да санкционира всяка незаконна практика.

Фицджералд не оставя романа си без герой, „заплетен“ в опасната мрежа на организираната престъпност. Това е един от познатите на Гетсби, с когото се запознава и Ник – Майер Улфсхайм, чийто прототип е видна и лесно разпознаваема за съвременниците на автора фигура от нюйоркската криминална хроника и ключов играч в ерата на „Тамани Хол“²¹, Арнолд Ротщайн. Познат още като основател на организираната престъпност в Съединените американски щати, Ротщайн се слави с богато портфолио, в което са вписани широк набор от престъпни дейности – незаконни залози, лихварство, рекет, трафик на наркотици, измамни търговски схеми и др. Фицджералд предпочита да запази фикционалния му двойник като енигматично присъствие и не предоставя обстоен опис на минали и настоящи занимания, но недвусмислено изтъква противозаконното им естество. Става ясно, че именно Улфсхайм е лицето, подпомогнало Гетсби в мисията по забогатяването му чрез контрабанда на нелегален алкохол.

Налице са препратки и към други ключови за епохата имена и събития – поръчковото убийство на Херман Розентал, представен като близък приятел на Улфсхайм, на стъпалата на хотел „Метропол“ вследствие на предателство²², както и намесата на Ротщайн в нагласяването на резултатите на финала на Световното първенство по бейзбол през 1919 г. и последвалия скандал, шокирал целия спортен свят.²³ Като отговорен за неправомерното вмешателство в романа е посочен Улфсхайм, а Ник, крайно смутен от извършеното, споделя, че никога не му е хрумвало как един човек може да си играе с вярата на петдесет милиона души, което доказва първоначалната му невинност и лековерност, с които прави първите си плахи стъпки в света на богатите.

Предлагаш многобройни интерпретативни посоки, „Великият Гетсби“ генерира все така устойчив интерес в ново време както сред литературните изследователи, така и сред непрофесионалната читателска аудитория. Приложените дотук наблюдения са концентрирани върху ключови за представяната епоха контекстуални ориентири. Придържаме се към вече утвърдени тези в литературоведските проучвания, но привнасяме и

²¹ Допълнителен стимул на престъпността са различни политически организации, внедрени в структурата на местните партии. Такъв е случаят с „Тамани Хол“, която е част от Демократическата партия на Съединените щати, като учредяването ѝ датира от 1790 г., а съществуването ѝ продължава до 60-те години на XX век.

²² Когато началникът на полицията Чарлз Бекер се опитва да договори с Розентал голям процент от незаконните пари, които получава, за да може да продължи криминалната си дейност, Розентал известява за случая на репортер на вестник. Този акт разкрива корупционните практики в „Тамани Хол“ и на нюйоркската полиция. Два дни по-късно хората на Бекер убиват Розентал на стъпалата на хотел „Метропол“. Бекер и четирима от приближените му отиват на електрическия стол за участието си в престъплението.

²³ „Чикаго Уайт Сокс“ разполагат с всички шансове да спечелят Световната серия срещу много по-непретенциозния отбор, какъвто е „Синсинати Редс“. Поради ниската посещаемост на мачовете по време на Първата световна война, заплатите на играчите са значително намалени. Това е и причината „Уайт Сокс“ да заплашат с инициране на стачка срещу собственика си Чарлз Комиски, който отказва да заплати повече пари на играчите. В изматата, осъществена с помощта на букмейкъра и комарджия Джоузеф Съливан, са замесени осем от играчите на отбора, а отправеното предложение е серията да бъде умишлено загубена. Арнолд Ротщайн също участва в схемата, като подтиква Съливан да събере необходимата сума, за да плати на играчите, и да започне да прави залози, че „Уайт Сокс“ ще претърпят провал. Това е исторически момент, запомнен като едно от най-големите сътресения в спорта. Когато скандалните действия са разкрити, благодарение на серия граждански дела, заради финансови загуби вследствие на залагането на „Уайт Сокс“, на замесените в заговора играчи е забранено да практикуват бейзбол до края на живота си и си спечелват прякора „Черните чорапи“.

авторски тълкувания, свързани с разбирането ни за романа като интуитивно предусещане за колективния крах на мечтите, предпоставен от икономическата катастрофа в края на десетилетието и последвалото преобръщане на оптимистичната визия за 1920-те години на XX век.

ЛИТЕРАТУРА

- Beidler 2013: *Beidler, P. D.* The Great Party-Crasher: Mrs. Dalloway, The Great Gatsby, and the Cultures of World War I Remembrance. In: *War, Literature and the Arts*, 25(1), 1-23.
- Berman 1989: *Berman, R.* „Oh, Science and Art, and All That’: Reflections on ‘The Great Gatsby.’ In: *Journal of Aesthetic Education*, vol. 23, no. 3, 85–95.
- Bloom 2010: *Bloom, H.* Bloom’s Modern Critical Interpretations: The Great Gatsby. New York: Infobase Publishing.
- Clarke 2007: *Clarke, D.* Driving Women: Fiction and Automobile Culture in Twentieth-Century America. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Curnutt 2004: *Curnutt, K.* A Historical Guide to F. Scott Fitzgerald. Oxford: Oxford University Press.
- Dilworth 2000: *Dilworth, T.* Advertisement as American Myth: The Great Gatsby and the Arrow Collar Man. In: *The F. Scott Fitzgerald Review*, 7, 80–93.
- Goublomme 2021: *Goublomme, F.* Echoes of War: Trauma and Ineffability in Fitzgerald’s The Great Gatsby (1925) and Tender is the Night (1934). *Faculté de philosophie, arts et lettres, Université catholique de Louvain*, 2021. Prom. De Bruyn: Ben.
- Lance 2000: *Lance, J.* The Great Gatsby: Driving to Destruction with the Rich and Careless at the Wheel. In: *Studies in Popular Culture*, vol. 23, no. 2, 25–35.
- Lewis 1980: *Lewis, D.* Sex and the Automobile: From Rumble Seats to Rockin’ Vans. In: *The Automobile and American Culture, Michigan Quarterly Review*, Vol. XIX, No 4, 518-531.
- Purdon 2018: *Purdon, L. O.* Daisy’s ‘Advertisement of the Man’: An Evasive Self-Revelation. In: *The F. Scott Fitzgerald Review*, vol. 16, no. 1, 160–73.
- Sanderson 2001: *Sanderson, R.* Women in Fitzgerald’s Fiction. In: *The Cambridge Companion to F. Scott Fitzgerald*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Фицджералд 2011: *Фицджералд, Ф. С.* Великият Гетсби. София: Книгоиздателска къща „Труд“ (Fitsdzherald 2011: *Fitsdzherald, F.S.* Velikiyat Getsbi. Sofia: Knigoizdatelska kashta „Trud“).

ЕЛЕКТРОННИ ИЗТОЧНИЦИ

<https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2013/05/the-sublime-cluelessness-of-throwing-lavish-em-great-gatsby-em-parties/275592/>
<https://www.archives.gov/founding-docs/declaration-transcript>
<https://medium.com/@rick.heffner/j-c-leyendeckers-ideal-man-13da8c07fa8c>