

УДК 821(7):7.046.1

DOI: 10.17223/19986645/48/10

**Н.С. Бочкарева, К.А. Майшева**

## **ФУНКЦИИ ФОТОГРАФИИ В РОМАНЕ Ф.С. ФИЦДЖЕРАЛЬДА «ВЕЛИКИЙ ГЭТСБИ»**

*В статье исследуются функции фотографии в экфрасическом дискурсе романа Ф.С. Фицджеральда «Великий Гэтсби» (1925). Обосновывается вывод о том, что фотография в романе занимает промежуточное положение между искусством (живописью) и рекламой (иллюстрацией) на шкале нравственных ценностей. Образ фотографа-неудачника Мак-Ки предвосхищает галерею фотографий, создающих легендарную биографию Джея Гэтсби и обозначающих ее основные этапы (яхта Дэна Коди, Оксфордский университет, вилла в Уэст-Эгге).*

Ключевые слова: американская литература, фотография, экфрасис, «Великий Гэтсби».

### **Введение**

Различные взаимодействия литературы и фотографии (например, в газете или журнале) усиливают «эффект реальности» («reality effect»), соединяют два режима представления «конкретной реальности» («concrete reality») в едином интермедиальном артефакте [1. С. 175]. В отличие от картины, фотография – это «материальный остаток предмета»: «Такие изображения поистине способны узурпировать реальность, прежде всего потому, что фотоснимок не только изображение (в отличие от картины), интерпретация реальности, он также и след, прямо отпечатанный на реальности (с реальности – «stenciled off the real» [2. С. 154]), – вроде следа ноги или посмертной маски» [3. С. 201]. При этом подлинная реальность фотографии часто ставится под сомнение: «Фотография обращает наш взгляд на поверхностное. По этой причине она затемняет скрытую жизнь, просвечивающую сквозь очертания вещей, как игра света и тени. <...> Этот автоматический аппарат не умножает человеческих глаз, а только дает фантастически упрощенную картину, увиденную глазом мухи» (Густав Яноух «Разговоры с Кафкой», цит. по: [Там же. С. 267]).

Исследователи утверждают, что широкое использование фотографических образов в «художественном нарративе» («fictional narratives») характерно для постмодернизма [4. С. 195], появляются даже новые жанры: роман-фотография [5. С. 134], или фото-роман («photo-novel») [4. С. 196], фото-драма [6. С. 404] и др. В современном романе фотография «предоставляет авторам возможность новых форм организации художественного текста, нетрадиционных приемов построения сюжета и создания образов, а также постановки таких насущных общеэстетических вопросов, как проблемы правдивости и правдоподобия изображаемого, субъективности и объективности интерпретации истории в искусстве, соотношения визуальных и словесных образов и т.д.» [7. С. 98]. На рубеже XX–XXI вв. эксперименты с фотографи-

ей становятся определяющими в претензии художников на «простое свидетельство о мире» [8. С. 170]. Однако уже в XIX столетии изобретение фотографии повлияло на «способы наблюдения и восприятия реальности, а также на формы литературного изображения» («modes of seeing and perceiving 'reality' as well as on literary forms of representation») [9. С. 157].

Особенную популярность фотография получила в США в 20-е гг. XX столетия [10. С. XII], в «век джаза» и разочарования в «американской мечте»: «Это был век чудес, век искусства, это был век крайностей и век са-тиры» [11. С. 40]. Роль фотографии в романе Ф.С. Фицджеральда «Великий Гэтсби» («The Great Gatsby», 1925) [12]<sup>1</sup> уже исследовалась на уровне повествования в сравнении с влиянием кинематографа [13. С. 179] и помогла определить амбивалентную позицию рассказчика между реализмом и романтизмом [14. С. 550]. Цель нашего исследования – выявить место и функции фотографии в экфрасическом дискурсе романа.

### **Экфрасический дискурс: картина, плакат, фотография**

Вслед за Дж. Хеффернаном, автором книги «Музей слов: Поэтика экфрасиса от Гомера до Эшбери» (1993), под экфрасисом мы будем понимать «вербальную репрезентацию (изображение) визуальной репрезентации (изображения)» («ekphrasis is the verbal representation of visual representation») [15. С. 3]. В этой парадигме, восходящей к Лессингу, объектом вербальной репрезентации являются только статичные визуальные изображения. В романе Фицджеральда объектами экфрасиса выступают: (1) живописные картины, (2) рекламный плакат и (3) многочисленные фотографии.

Как зарубежные, так и российские исследователи обращают внимание на композицию «Великого Гэтсби» [16–19], но не рассматривают композиционные функции произведений изобразительных искусств. Лаконичное упоминание о живописных произведениях в романе обнаруживается только в первой и девятой (последней) главах, но создает определенную повествовательную рамку.

В первой главе романа упоминается живописное изображение великого предка героя-рассказчика Ника Каррауэя: «Я никогда не видел этого своего предка, но считается, что я на него похож, чему будто бы служит доказательством довольно мрачный портрет («the rather hard-boiled painting»), висящий у отца в конторе» [20. С. 6]. По семейному преданию, Каррауэи ведут свою родословную от герцогов Бэклу, но родоначальником американской ветви считают брата дедушки Ника, который приехал в Америку в 1851 г., послал за себя наемника в Федеральную армию и открыл собственное дело по оптовой торговле скобяным товаром, которое возглавляет отец Ника.

Живописный портрет предка указывает на стабильность существования прошедшей эпохи. Если рассматривать искусство в исторической перспективе, то «портреты – написанные красками, нарисованные, миниатюры – до распространения Фотографии были благами, доступными немногим (bien restreint), призванными подчеркнуть высокий материальный или социальный статус их обладателей» [21. С. 24]. Портрет брата дедушки Ника, на которого

<sup>1</sup> В тексте статьи цитируется этот источник без указания страниц.

он похож, свидетельствует не только о материальном и социальном статусе героя, но и о его нравственных устоях, с утверждения которых начинается роман. Отец Ника наказывал сыну: «Если тебе вдруг захочется осудить кого-то... вспомни, что не все люди на свете обладают теми преимуществами, которыми обладал ты» [20. С. 5]. Именно это правило помогает Нику понять и принять и Гэтсби, и Тома, и Дэйзи, и других героев романа.

Статичный портрет предка Ника противопоставляется готовой упасть картине на стене в комнате Дэйзи Бьюкенен: «Я, наверное, несколько мгновений простоял, слушая, как полощутся и хлопают занавеси и поскрипывает картина на стене (“the groan of a picture on the wall”») [20. С. 11]. «Немиметический» (отсутствует и референт, и изображение), «нулевой» (есть только указание на произведение изобразительного искусства) [22. С. 50] экфрасис картины соответствует импрессионистическому описанию комнаты и девушек, лежащих на тахте. Все предметы в комнате пришли в движение от порыва ветра из окна, но движение картины передается не зрительно, а посредством звука (скрипа, стона). Потрясенная картина свидетельствует о конце эпохи стабильности и является символом неустойчивости «века джаза». В отличие от живописного портрета в конторе отца Ника («hard-boiled painting»), в комнате Дэйзи могла висеть и картина, и рисунок, и фотография («the picture on the wall»). Герои Фицджеральда живут в мире фотографий и фильмов, иллюстрированных журналов и рекламных щитов.

Единственный раз упоминается в девятой (последней) главе романа имя Эль Греко (Доменико Теотокопули) – испанского живописца рубежа XVI–XVII вв., по происхождению грека с острова Крит. В юности Эль Греко обучался иконописи, а в Венеции учился живописи у Тициана. После отстранения королем Филиппом от работы в Эскориале в 1576 г. он селится в Толедо. Скалистая панорама этого города владела воображением художника: «...он писал ее отдельно, писал ее и как фон в своих религиозных картинах, и даже в картине, изображающей Лаокоона» [23. С. 148]. Пейзаж «Вид Толедо» (второе название – «Толедо в грозу») написан в 1604–1610-х гг. На картине изображена «бывшая столица Испании – трагический город, где не раз лилась кровь и сверкали мечи, город монахов и опальных поэтов, таинственный, бледно-серый, выстроенный из обнаженного камня на горном плато» [23. С. 148]. Друзья Эль Греко узнавали «родной город: и сумеречные голые скалы, и замок Алькасар на горе, и построенный еще римлянами мост Алькантара через Тахо» [24. С. 91]. Художник написал небо как «настоящее небо Толедо, покрытое тревожными облаками; пейзаж Толедо – настоящий пейзаж Толедо, и настолько точный, что... им можно было пользоваться, как географической картой» [23. С. 153].

«Ночной пейзаж» («a night scene») Эль Греко появляется в «фантастических снах» («fantastic dreams») Ника Каррауэя, где он сравнивается с Уэст-Эггом («West Egg especially still figures in my more fantastic dreams. I see it as a night scene by El Greco...»). Город на картине окутан мраком и призрачными вспышками света, которые не имеют реально обоснованного единого источника. Больше всего они похожи на грозное освещение, когда молнии вспыхивают то здесь, то там, трепещут на земле. В романе лунный свет не проливается на город, который сгорбил под нависшим над ним мрачным небом

(«a hundred houses, at once conventional and grotesque, crouching under a sullen, overhanging sky and a lustreless moon»). Пейзаж Толедо искусствоведы иногда называют автопортретом художника. В романе Фицджеральда реминисценции к ночному пейзажу Эль Греко выражают позицию писателя, его взгляд на изображаемый им мир.

Свет тусклой луны («a lustreless moon») во сне Ника напоминает искусственный свет фонаря и подчеркивает фальшивость Уэст-Эгга. Кажется, что только сейчас, после смерти Гэтсби, Ник заметил, что все, что его окружает, не является подлинным и настоящим. Дома выглядят банальными и гротескными («conventional and grotesque»). На картине испанского художника что-то загадочное творится с фигурами зданий – «они вытягиваются в длину и причудливо деформируются, словно в зеркале с кривой поверхностью» [23. С. 148]. В пейзаже Эль Греко появляются «извилистые линии, беспокойный ритм, мерцающий свет» [24. С. 87]. «Лихорадочные порывы света на темном и страшном небе» обрисовывают «сверкающим контуром дома и башни Толедо» [23. С. 152]. Кусты на переднем плане картины кажутся «узкими колеблющимися языками пламени, которые тянутся ввысь» [23. С. 149]. «Монументальность, величественность жестов, строгий колорит» сочетаются с «бурным движением, декоративной пышностью, насыщенностью цвета» [25. С. 167]. Контрастность усиливается применением черных и белых красок, которые вместе с тем вносят ощущение благородной и элегантно строгости [26. С. 341]. Эль Греко пишет картину «то в ярко-серой гамме, то в сумрачной оливково-серой, сине-серой и ржаво-зеленой» [26. С. 341].

В фантастических снах Ника пейзаж Эль Греко, как на картине «Лаокоон» (1610–1614), дополняется на переднем плане фигурами «четырех мрачных мужчин во фраках» («four solemn men in dress suits»), несущих женщину «в белом вечернем платье» («a white evening dress»). Ее рука «свесилась с носилок, и на пальцах холодным огнем сверкают бриллианты» («which dangles over the side, sparkles cold with jewels») [20. С. 136]. Мужчины описаны как «solemn» и «gravely», лежащая на носилках в вечернем платье женщина и ее пьяное состояние говорят о том, что вечеринка окончена. Конец вечеринки во сне Ника символизирует конец вечеринок Гэтсби и смерть хозяина виллы. Косвенно похороны Гэтсби и сон Ника ассоциируются и с картиной Эль Греко «Погребение графа Оргаса» (1586–1588). Инфернальные мотивы картин художника вызывают ассоциацию с Апокалипсисом и противопоставляются лживому раю рекламных плакатов и версальских gobelенов, блеску и веселью вечеринок на вилле Гэтсби.

Рекламный плакат окулиста доктора Эклберга привлекает внимание зарубежных исследователей [27. С. 29, 28] и подробно проанализирован нами в другой работе [29]. Дискретный (прерываемый повествованием) экфрасис плаката представлен во второй, седьмой и восьмой главах романа. Голубые в желтой оправе очки «глаза без лица» сопровождают героев перед совершением преступлений (во второй главе Том изменяет Дэзи с Миртл; в седьмой главе Дэзи на машине Гэтсби сбивает Миртл; в восьмой главе Уилсон, муж Миртл, убивает Гэтсби и самого себя). Символизируя искажение «норм правды и морали» («the standards of truth and morality of the American people») [27. С. 26], рекламный плакат подменяет идею Бога в

современном мире, но по-разному воспринимается героями, раскрывая их психологию и мировоззрение (Том подмигивает ему, Ник стыдится и побаивается, Уилсон воспринимает как призыв к мести, а его сосед Михаэлис – только как рекламу).

Будучи тесно связанной с картиной и рекламой, фотография в романе более многочисленна и разнообразна. Для удобства анализа фотографический экфрасис можно разделить на две группы: во-первых, фотографии, поддерживающие «американскую мечту» Гэтсби; во-вторых, образ фотографа Мак-Ки и его работы.

### **Роль фотографии в создании легенды Гэтсби**

Фотография, главным образом, – это «социальный ритуал, защита от тревоги и инструмент самоутверждения» [3. С. 19]. Особенно ярко это проявляется в «легендарной» истории Джея Гэтсби. Трижды в романе (в пятой, шестой и девятой главах) упоминается фотографический портрет («*photograph*», «*portrait*», «*picture*») Дэна Коди, который «стал судьбой» Джеймса Гэтца, «смышленного и до крайности честолюбивого» («*quick and extravagantly ambitious*»).

В конце пятой (центральной) главы, когда Ник и Дэйзи осматривали дом Гэтсби, над его письменным столом они увидели «увеличенную фотографию пожилого мужчины в фуражке яхтсмена» («*a large photograph of an elderly man in yachting costume*») [20. С. 73]. По словам Гэтсби, изображенный на фотографии Дэн Коди был когда-то его лучшим другом («*best friend years ago*»). В начале шестой главы подробно рассказывается история их взаимоотношений. Они встретились, когда яхта Дэна Коди «бросила якорь у одной из самых коварных отмелей Верхнего озера» [20. С. 77]. Именно там семнадцатилетний Джеймс Гетц предупредил владельца «Туоломея» о надвигающемся шторме. В то время Дэн Коди было пятьдесят лет, «он прошел школу Юкона, серебряных приисков Невады и всех вообще металлических лихорадок, начиная с семьдесят пятого года» [20. С. 78]. Джей Гэтсби после смерти Коди получил пятилетний опыт «плаванья» вместо оставленных ему в наследство двадцати пяти тысяч долларов.

Рассказывая в шестой главе романа эту историю, Ник вспоминает портрет Дэна Коди («*the portrait of him*»), висевший у Гэтсби в спальне: «седой человек с обветренным лицом, с пустым и суровым взглядом» («*a gray, florid man with a hard, empty face*»). Характеристика Коди становится составной частью экфрасиса его портрета и определяет одну из основных социальных тем романа – отношение между востоком (East) и западом (West) США: «...один из тех необузданных пионеров, которые в конце прошлого века вновь принесли на восточное побережье Америки буйную удаль салунов и публичных домов западной границы» [20. С. 79].

Наконец, в девятой главе Ник после смерти Гэтсби поднимается в его комнату для поиска какой-либо информации о родителях, но не находит ничего – «только со стены смотрел портрет Дэна Коди, свидетель давно забытых бурь» («*only the picture of Dan Cody, a token of forgotten violence, staring down from the wall*»). Тем самым еще раз подчеркивается не только значимость Коди в жизни Гэтсби, но и подмена настоящих родителей и

истинных привязанностей ложными идеалами, выраженными в фотографиях и газетных вырезках (мечтая о Дэзи, Гэтсби собирал газетные вырезки с упоминаниями о ней). Через два года после убийства Гэтсби Ник помнил только «беспреданное коловращение полицейских, фотографов и репортеров» («an endless drill of police and photographers and newspaper men in and out of Gatsby's front door») около его виллы.

В пятой главе романа при описании комнаты Гэтсби упоминается еще одна фотография, которая стоит на его письменном столе. Прямо под «большой фотографией» («a large photograph») Дэна Коди – «маленькая карточка» («a small picture») самого Гэтсби, снятая, видно, когда ему было лет восемнадцать, – тоже фуражка яхтсмена на задорно вскинутой голове» [20. С. 74]. Одинаковая одежда («yachting costume») и расположение фотографий подчеркивают отношение, которое возникает между учителем и учеником. Однако встреча с Коди лишь осуществляет мечту Джеймса Гэтца о перевоплощении в Джея Гэтсби, который «вырос из его раннего идеального представления о себе» («sprang from his Platonic conception of himself»).

Фотографии старого Дэна Коди и юного Джеймса Гэтца «предоставляют свидетельство», «неоспоримое доказательство» того, что «данное событие произошло» [3. С. 15], но само событие по-разному представляется зрителям (Ник и Дэзи) – эффект «двойного видения» [16. С. 66], – и по-настоящему раскрывается только при втором упоминании портрета Коди. Кажется, что фотографии на яхте, как и газетные вырезки, служат для самого Гэтсби «вещественными доказательствами» его прошлого, его любви и привязанности, его мечты о счастье, готовой исчезнуть под давлением настоящего. Вслед за С. Сонтаг и И. Армстронг «элегический» характер фотографии в литературе подчеркивает С. Чик («Photography is an elegiac art, a twilight art...») [30. С. 143].

Более того, Гэтсби сознательно использует фотографию «для фальсификации и сокрытия правды о реальности» [7. С. 100]. Например, в четвертой главе он показывает Ник «вещь, которую всегда носит с собой» («thing I always carry»), – фотографию, сделанную на территории Оксфордского университета («It was a photograph of a half a dozen young men in blazers loafing in an archway through which were visible a host of spires»). Комментируя изображение, Гэтсби указывает на Тринити-колледж и графа Донкастера слева от себя. Фотография помогает ему подтвердить легенду о своем аристократическом происхождении («I was brought up in America but educated at Oxford, because all my ancestors have been educated there for many years»). Ник подозревает, что рассказ Гэтсби – это неправда. Он слышал эту историю не раз от Джордан и гостей самого Гэтсби. «Мы слышали, однако сомневаемся – но, если нам покажут фотографию, это будет подтверждением» [3. С. 15]. Увидев фотографию Гэтсби в Оксфорде, Ник начинает верить в реальность его вымышленной биографии. Таким образом, фотография «может создать ложное представление о запечатленном событии, истинная суть которого известна только» ее хозяину [7. С. 100]. В седьмой главе романа Гэтсби признается, что попал в Оксфорд случайно и пробыл там только пять месяцев. После военного перемирия некоторые офицеры получили возможность прослушать курс

лекций в любом университете Англии или Франции, и Гэтсби выбрал Оксфордский университет.

Примечательно не только то, как Гэтсби в четвертой главе разыгрывает перед Ником представление, в котором оксфордская фотография играет решающую роль, но и то, как в воображении Ника создаются фантастические картины жизни Гэтсби. Балансирование на границе правды и вымысла, соединение «вещественных доказательств» (орден из Черногории) и откровенных нелепостей (охота на тигров) создают причудливое впечатление полуправды, розыгрыша («they evoked no image except that of a turbaned "character"»). Когда Ник видит фотографии, он начинает верить и в коллекцию рубинов, собранных в европейских столицах. Среди увлечений «молодого раджи» Гэтсби упоминает занятия живописью («painting a little»), которая в романе противопоставляется фотографии.

В девятой главе Генри Ч. Гетц, настоящий отец Джея Гэтсби, показывая Нику фотографию виллы, рядом с которой они стоят, соединяет горе от потери сына с гордостью за него («"Jimmy sent me this picture." He took out his wallet with trembling fingers. "Look there"»). Его гордость возрастает, а горе сменяется волнением. Вилла Джея Гэтсби была «точной копией какого-нибудь Hotel de Ville в Нормандии, с угловой башней» («a factual imitation of some Hotel de Ville in Normandy, with a tower on one side»), где для придания истинного возраста замку не хватало лишь налета и трещин, «где новенькая кладка просвечивала сквозь редкую еще завесу плюща» («spanking new under a thin beard of raw ivy») [20. С. 8]. Дискретный экфрасис виллы рассыпан по всему роману и может стать темой отдельного исследования. Не сам по себе дом, изображенный на фотокарточке, пленяет отца Гэтсби, а та энергия воображения, мечты сына, которая осуществляется в нем («He knew he had a big future in front of him»). Однако он рассматривает на фотографии каждую деталь, с гордостью ожидая восхищения Ника («He pointed out every detail to me eagerly. "Look there!" [he repeated], and then sought admiration from my eyes»).

От частого употребления фотография особняка («a photograph of the house») порвалась по краям и замусолилась («cracked in the corners and dirty with many hands»). Но Генри Гетц неохотно убирает ее в бумажник («He seemed reluctant to put away the picture, held it for another minute, lingeringly, before my eyes»). Фотография для него становится «реальнее» самой виллы («He had shown it so often I think it was more real to him now than the house itself»). Именно она, а не сам дом, который находится рядом, вызывает его восхищение («Jimmy sent it to me. I think it's a very pretty picture. It shows up well»). Можно сказать, что фото особняка заменяет отцу покинувшего его и погибшего сына. По мнению Сонтаг, «фото – это тонкий ломтик и времени, и пространства» [3. С. 37]. Фотокарточка для Гетца становится вневременной, неизменной и бессмертной. «Событие закончилось, а картинка существует, жалуя ему нечто вроде бессмертия (и важность), которого иначе оно было бы лишено» [3. С. 23].

Таким образом, фотографии в романе создают «иллюзию владения прошлым» [3. С. 20]. Они помогают Гэтсби создать легенду о его жизни, которая и станет причиной его трагической смерти. В композиции романа эти фотографии появляются в четвертой (снимок в Оксфорде), пятой и шестой (Коди

и Гэтсби на яхте) и девятой (вилла Гэтсби) главах, постепенно раскрывая перед читателем за фотографическим фасадом настоящую биографию героя. Во второй главе этим фотографиям предшествует образ фотографа-неудачника Мак-Ки, ставящий вопрос об отношении фотографии к искусству.

### **Образ фотографа Мак-Ки и экфрасис его работ**

Честер Мак-Ки – эпизодический персонаж, с которым Ник встречается в съемной квартире Миртл Уилсон, любовницы Тома Бьюкенена. Иллюзии Миртл, вообразившей себя королевой («*throwing a regal homecoming glance around the neighbourhood*»), обнаруживаются уже в обстановке квартиры (гобеленовая обивка с изображением «прелестных дам, раскачивающихся на качелях в Версальском парке» [20. С. 25]). В оригинале («*scenes of ladies swinging in the gardens of Versailles*») подтекст сцен в Версале выглядит еще более двусмысленным (слово “*swinging*” на сленге означает неразборчивость в сексуальных связях). Разбив Миртл нос, Том наносит первый удар по ее иллюзиям. Примечательно, что окровавленная Миртл стремится спасти версальский гобелен («*the tapestry scenes of Versailles*»). Дэзи, насмерть сбившая Миртл на автомобиле, тоже ассоциируется в романе с «королевной» (*king's daughter*).

Представляясь Нику, Мак-Ки заявляет свои претензии на искусство («*He informed me that he was in the “artistic game”, and I gather later that he was a photographer*»). Их несостоятельность обнаруживается в описании работы Мак-Ки – «неясного увеличения» («*dim enlargement*») фотографии умершей матери Миртл, которая «парила, как астральное тело» («*hovered like an ectoplasm*»). Одна из функций фотографии – «запечатлеть достижения индивида в роли члена семьи (или иной группы)» [3. С. 21]. Мак-Ки, видимо, хотел сделать портрет матери своей соседки более значительным и художественным. Комический эффект создается через восприятие Ника: «*The only picture was an over-enlarged photograph, apparently a hen sitting on a blurred rock. Looked at from a distance, however, the hen resolved itself into a bonnet, and the countenance of a stout old lady beamed down into the room*». Вместо шляпки, под которой оказалось лицо старой женщины, рассказчик видит курицу на окутанной туманом скале.

Фотограф Мак-Ки воображает себя художником-пейзажистом, вероятно, поэтому его портрет тоже напоминает сюрреалистический пейзаж. Когда туман рассеялся, Ник обнаружил, что женщина на портрете улыбается. Исследователи сближают образы Мак-Ки и Ника: «Хотя Ник низко оценивает фотографию Мак-Ки, по крайней мере половина его рассказа является ее повествовательным эквивалентом, так как он не может видеть ясно» [14. С. 546]. Действительно, Ник относится с сочувствием к Мак-Ки, вытирая остатки мыльной пены с его лица и провожая его до квартиры. Однако вряд ли можно отождествить их взгляды на мир (сосредоточенный на самом себе и своем «искусстве» – у Мак-Ки, внимательный и сочувствующий – у Ника). Хотя Ник и утверждает, что его взгляд был затуманен виски, рассказ его отличается удивительной точностью.

Том Бьюкенен, издеваясь над фотографом, предлагает ему обратиться за рекомендательным письмом к Миртл, чтобы сделать несколько этюдов ее



мужа («a letter of introduction to your husband, so he can do some studies of him»), например, у бензоколонки («*Georgie B. Wilson at the Gasoline Pump*»). Это высокомерная и грубая пародия на пейзажные этюды («two studies»), сделанные Мак-Ки на Лонг-Айленде: один сам фотограф назвал «*Montauk Point – The Gulls*» («Мыс Монток. Чайки»), а другой – «*Montauk Point – The Sea*» («Мыс Монток. Море»). Нельзя не признать, что названия этих этюдов так же банальны, как те названия, которыми Мак-Ки сопровождает свое портфолио («a great portfolio»): «Beauty and the Beast... Loneliness... Old Grocery Horse... Brook'n Bridge...». Это, конечно, мотивные аллюзии, но они не привязаны к конкретным персонажам романа (см.: [13. С. 201]). Это маркеры «времени и места», характеризующие, в том числе, «поддельное искусство» Мак-Ки («a portfolio of fake art») [31. С. 66].

Отношение Фицджеральда к «мании фотографии» («the photographic craze») (см.: [10. С. XII]) выражено и в образе жены Мак-Ки, которая с гордостью сообщает, что муж сфотографировал ее уже 127 раз с момента их вступления в брак («[he] photographed her a hundred and twenty-seven times since they had been married»). Всех женщин в комнате она воспринимает как объекты для фотографирования, отмечая их удачные позы («If Chester could get you in that pose I think he could make something of it») и споря с мужем по поводу правильного освещения.

Особенно примечательна сцена воображаемой «фотосессии» Миртл Уилсон, в которой обнаруживается «творческий темперамент» («creative temperament») Мак-Ки (см.: [31. С. 66]). Фотограф легко включается в предложенную женой «игру в искусство» («artistic game»), пристально всматриваясь в лицо Миртл и водя рукой перед ее глазами, как бы примериваясь («Mr McKee regarded her intently with his head on one side, and then moved his hand back and forth slowly in front of his face»). Его замечания по поводу света, моделировки и прически так же банальны, как названия его работ («I should change the light. I'd like to bring out the modeling of the features. And I'd try to get hold of all the back hair»).

В этой сцене Миртл становится «объектом» фотографии и наблюдения: «We all looked in silence at Mrs. Wilson, who removed a strand of hair from over her eyes and looked back at us with a brilliant smile». Попадая в объектив камеры, она начинает позировать, «фабрикуя себе другое тело, заранее превращая себя в образ» [21. С. 21] («instantaneously make another body for myself, I transform myself in advance into an image» [32. С. 10]). Позирование – это «социальная игра» («social game»), она изменяет существо личности, т.е. то, чем она является вне изображения: «Фотография – это творение меня в качестве другого, ловкая диссоциация сознания собственной идентичности» [21. С. 24].

Спящий Мак-Ки тоже становится «объектом» фотографии. Его поза с кулаками, сжатыми между ног, характеризуется как «фотография человека действия» («Mr McKee was asleep on a chair with his fists clenched in his lap, like a photograph of a man of action»). Тем самым иронически подчеркиваются его слабость и жизнеподобие («a pale, feminine man»), подчинение жене и заискивание перед окружающими («he was most respectful in his greeting to every one in the room»). По словам Р. Барта, человек никогда не совпадает со своим

образом на фотографии («myself never coincides with my image» [32. С. 12]). Можно сказать, что фотографии создают некие образы, которым герои и вещи в романе стремятся соответствовать.

Но позирование перед объективом камеры – это особая трансформация, не только создание, но и «умерщвление тела» («The Photograph creates my body or mortifies it» [32. С. 11]). Фотографируемый, будучи субъектом, «чувствует себя превращающимся в объект» [21. С. 26] («I am neither subject nor object but a subject who feels he is becoming an object» [32. С. 14]). Именно в такие моменты фотографируемый переживает «микроопыт смерти» («experience a micro-version of death (of parenthesis)»). Как будто пародируя этот эффект, увеличенное изображение умершей матери Миртл парит над комнатой, точно «астральное тело».

Фотографии не только сопровождают героев романа, но и замещают их. Особенно ярко это обнаруживается в образе Джордан Бейкер, которая в последней главе романа напоминает Нику «хорошую иллюстрацию» («a good illustration»). Уже в первой главе в доме Тома Бьюкенена ее лицо кажется Нику знакомым, потому что часто появляется на страницах спортивных журналов («I knew why her face was familiar – its pleasing contemptuous expression had looked out at me from many rotogravure pictures of the sporting life at Asheville and Hot Springs and Palm Beach»). Поддельная легкость ее натуры сначала привлекает, а потом отталкивает Ника. Дэзи Бьюкенен тоже воспринимает Джея Гэтсби как рекламное изображение («the advertisement of the man»).

В седьмой главе романа смена чувств на лице Миртл Уилсон, рассматривающей из окна мастерской Джордан Бейкер, сравнивается с объектами, постепенно поступающими на медленно проявляемой фотографии («So engrossed was she that she had no consciousness of being observed, and one emotion after another crept into her face like objects into a slowly developing picture»). В восприятии Ника взгляд Миртл не случайно совмещается с взглядом доктора Эклберга на рекламном плакате, предвещая смерть Миртл в финале этой самой большой по объему главы.

Таким образом, в романе Фицджеральда на разных уровнях поэтики прямо и косвенно представлен процесс создания и восприятия фотографии: выбор объекта, наблюдение, позирование, съемка, проявление, идентификация. Фотограф Мак-Ки выступает одновременно в качестве субъекта и объекта фотографирования, свидетельствуя о деградации искусства и художника. В художественном мире романа фотографии используются как средство самоутверждения героев и обнаруживают конфликт между иллюзией и реальностью.

### **Заключение**

Экфрасис в романе Фицджеральда «Великий Гэтсби» отражает изменения в культуре XX столетия, которые стали особенно ощутимы в Америке в 20-е гг. прошлого века. Это распространение рекламы, замена живописи фотографией, вытеснение классического искусства массовой культурой и техническими достижениями. В лаконичном и дискретном экфрасисе романа фотография занимает промежуточное положение между искусством и рекламой как определенными полюсами на шкале нравственных и культурных

ценностей. Если реклама окулиста доктора Эклберга выражает ложные представления об американском рае и подменяет образ Бога, то ночной пейзаж Эль Греко символизирует идею подлинного Апокалипсиса.

Живописный портрет предка Ника косвенно свидетельствует об устойчивости его нравственной позиции, выраженной в совете отца никого не осуждать и в его собственных рассуждениях о честности, в то время как фотографии искажают или подменяют подлинную реальность. Эпизодический образ фотографа-неудачника Мак-Ки во второй главе романа предвосхищает галерею фотографий, создающих легендарную биографию Джея Гэтсби и обозначающих ее основные этапы (яхта Дэна Коди, Оксфордский университет, вилла в Уэст-Эгге). Ник сочувствует обоим героям, но с самого начала противопоставляет «вялую впечатлительность» («flabby impressionability») фотографа Мак-Ки, выдаваемую за «творческий темперамент» и «артистическую игру», «необыкновенному дару надежды» («extraordinary gift for hope»), «повышенной чувствительности к проявлениям жизни» («heightened sensitivity to the promises of life»), «романтической готовности» («romantic readiness») и «отзывчивости» («responsiveness») Гэтсби, включившего в свою вымышленную биографию занятия живописью.

Фотография, с одной стороны, является фактом, материальным свидетельством, вещественным доказательством, делающим амбиции Гэтсби реальностью. С другой стороны, она искажает его личность, скрывает его двойную жизнь, подменяет человека вещью даже в глазах его родного отца. В «Великом Гэтсби» фотография, как и реклама, оправдывает ложь. В результате герои романа воспринимают самих себя и своих близких не как живых людей, а как иллюстрации в модном журнале. Вместе с тем фотография часто помогает Фицджеральду проявить истинные чувства персонажа, увидеть за глянцевого картинкой нежную привязанность и несбывшуюся мечту.

#### Литература

1. Böger A. Twentieth-century American Literature and Photography // Handbook of Intermediality / ed. G. Rippl. Berlin/Boston, 2015. P. 173–192.
2. Sontag S. On photography. New York, 2005. 165 p.
3. Сонтаг С. О фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 268 с.
4. Fjellestad D. Nesting – Braiding – Weaving: Photographic Interventions in Three Contemporary American Novels // Handbook of Intermediality / ed. G. Rippl. Berlin; Boston, 2015. P. 193–218.
5. Петрова Н.А. «Филологический роман» как свод маргинальных текстов (три книги о Сергее Довлатове) // Вестн. Перм. ун-та. Российская и зарубежная филология. 2016. Вып. 1(33). С. 131–136.
6. Лавлинский С.П. Фотодрама: художественная структура и креативно-проектный потенциал // Диалог согласия: сб. науч. ст. к 70-летию В.И. Тюпы / под ред. О.В. Федуниной, Ю.Л. Троицкого. М.: Intrada, 2015. С. 404–412.
7. Судленкова О.А. Фотография как прием сюжетной организации литературного произведения // Судленкова О.А. Английская поэзия романтизма и современная проза: ст. разных лет. Минск, 2015. С. 97–103.
8. Сулова И.В. Портрет художника в контексте эпохи: двойная перспектива (роман М.Уэльбека «Карта и территория») // Вестн. Перм. ун-та. Российская и зарубежная филология. 2013. Вып. 3(23). С. 164–171.
9. Straub J. Nineteenth-century Literature and Photography // Handbook of Intermediality / ed. G. Rippl. Berlin; Boston, 2015. P. 156–172.

10. *Reynolds G.* Introduction // *Fitzgerald F.S. The Great Gatsby.* Hertfordshire: Wordsworth Editions, 2001. P. V–XXII.
11. *Фицджеральд Ф.С.* Отзвуки Века Джаза / пер. с англ. А. Зверева // *Фицджеральд Ф.С. Портрет в документах: художественная публицистика.* М., 1984. С. 39–48.
12. *Fitzgerald F.S. The Great Gatsby.* URL: [https://ebooks.adelaide.edu.au/f/fitzgerald/f\\_scott/gatsby/](https://ebooks.adelaide.edu.au/f/fitzgerald/f_scott/gatsby/) (дата обращения: 15.10.2016).
13. *Dessner L.J.* Photography and The Great Gatsby // *Critical Essays on F. Scott Fitzgerald's The Great Gatsby* / ed. Scott Donaldson. Boston, Mass.: G.K. Hall, 1984. P. 175–186.
14. *Barrett L.* 'Material Without Being Real': Photography and the End of Reality in The Great Gatsby // *Studies in the Novel.* Winter 1998. Vol. 30. Is. 4. P. 540–557.
15. *Heffernan J.A.W.* The Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery. Chicago: University of Chicago Press, 2004. 249 p.
16. *Горбунов А.Н.* Романы Френсиса Скотт Фицджеральда / отв. ред. А.А. Елистратова. М.: Наука, 1974. 152 с.
17. *Толмачев В.М.* Композиционное своеобразие «Великого Гэтсби» Ф.С. Фицджеральда // *Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9: Филология,* № 4. 1982. URL: <http://fitzgerald.narod.ru/critics-rus/tolmachev-kompozic.html> (дата обращения: 21.05.16).
18. *Иткина Н.Л.* Роман Ф.С. Фицджеральда «Великий Гэтсби»: композиция, герой, образный строй // *Иткина Н.Л. Эстетические проблемы американской литературы XIX–XX веков: пособие по аналитическому чтению.* М.: РГГУ, 2002. С. 88–133. URL: <http://fitzgerald.narod.ru/critics-rus/itkina-gatsby.html> (дата обращения: 20.02.16).
19. *Усманова А.* Особенности сюжета и композиции в романе Ф.С. Фицджеральда «Великий Гэтсби» // *Русская и сопоставительная филология: взгляд молодых.* Казань, 2003. С. 198–203. URL: <http://fitzgerald.narod.ru/critics-rus/usmanova.html> (дата обращения: 21.05.16).
20. *Фицджеральд Ф.С.* Великий Гэтсби / пер. с англ. Е. Калашниковой // *Фицджеральд Ф.С. Последний магнат: рассказы.* М., 1990. С. 3–140.
21. *Барт П.* Camera Lucida. Комментарии к фотографиям / пер. с фр. М. Рыкина. М.: Ad Marginem, 1997. 221 с.
22. *Яценко Е.В.* «Любите живопись, поэты...»: Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель // *Вопр. философии.* 2011. № 11. С. 47–57.
23. *Дмитриева Н.А.* Краткая история искусств. Вып. 2: Северное Возрождение; страны Западной Европы XVII и XVIII веков; Россия XVIII века. 2-е изд., доп. М.: Искусство, 1989. 318 с.
24. *Левина И.М.* Искусство Испании XVI–XVII веков / ред. И.А. Шкирич. М.: Искусство, 1965. 268 с.
25. *Фейнберг Л.Е.* Секреты живописи старых мастеров. М.: Изобразительное искусство, 1989. 318 с.
26. *Кантерева Т.П.* Искусство Испании: Средние века. Эпоха Возрождения. М.: Изобразительное искусство, 1988. 388 с.
27. *Sanders J.L.* The Art of Existentialism: F. Scott Fitzgerald, Ernest Hemingway, Norman Mailer and the American Existential Tradition. University of South Florida, 2007. 196 p.
28. *Bracken R.C.* The eyes of Doctor T. J. Eckleburg and the diagnostic gaze as moral authority in The Great Gatsby // *Hektoen International Journal,* Chicago, 2009. URL: [http://www.hektoeninternational.org/index.php?option=com\\_content&view=article&id=1898:the-eyes-of-doctor-t-j-eckleburg-and-the-diagnostic-gaze-as-moral-authority-in-the-great-gatsby&catid=113:books-reviews&Itemid=716](http://www.hektoeninternational.org/index.php?option=com_content&view=article&id=1898:the-eyes-of-doctor-t-j-eckleburg-and-the-diagnostic-gaze-as-moral-authority-in-the-great-gatsby&catid=113:books-reviews&Itemid=716) (дата обращения: 09.03.16).
29. *Бочкарева Н.С., Майшеева К.А.* Экфрасис рекламного плаката в романе Ф.С. Фицджеральда «Великий Гэтсби» // *Универсальное и культурно-специфичное в языках и литературах.* Курган, 2016. С. 146–151.
30. *Cheeke S.* Writing for Art: The Aesthetics of Ekphrasis. Manchester: Manchester University Press, 2010. 204 p.
31. *Berman R.* The Great Gatsby and Modern Times. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1996. 199 p.
32. *Barthes R.* Camera Lucida / transl. by R.Howard. 1977. 119 p. URL: [https://monoskop.org/images/c/c5/Barthes\\_Roland\\_Camera\\_Lucida\\_Reflections\\_on\\_Photography.pdf](https://monoskop.org/images/c/c5/Barthes_Roland_Camera_Lucida_Reflections_on_Photography.pdf) (дата обращения: 09.05.16).

**FUNCTIONS OF A PHOTOGRAPH IN F. S. FITZGERALD'S *THE GREAT GATSBY***

*Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology.* 2017. 48. 143–157. DOI: 10.17223/19986645/48/10

Nina S. Bochkareva, Kristina A. Maysheva, Perm State University (Perm, Russian Federation). E-mail: E-mail: bochk@psu.ru / maishik@bk.ru

**Keywords:** American literature, photograph, ekphrasis, *The Great Gatsby*.

The article studies functions of a photograph in the ekphrastic discourse of F.S. Fitzgerald's novel *The Great Gatsby* (1925). Under the term *ekphrasis* the authors understand a verbal representation of a quiescent visual depiction; so the objects of ekphrasis in Fitzgerald's novel are paintings, advertisement posters and numerous photos. The role of a photograph in the novel was examined on the level of narration in comparison with the influence of cinematography (L.J. Dessner), and it helped to figure out the ambivalent position of the narrator between Romanticism and Realism (L. Barrett). Having the works of S. Sontag, R. Barthes, and other researchers as the basis for the authors' ideas, the article brings to a conclusion that in the laconic and discrete ekphrasis of Fitzgerald's novel a photograph takes its interposition between a painting (the "hard-boiled" portrait of Nick's ancestor and El Greco's "night scene") and an advertisement (the billboard of Dr Eckleburg and magazine pictures). While the advertisement of the eye physician expresses the false understanding of America as Paradise and substitutes the idea of God, the Toledo landscape in Nick's nightmare symbolizes the idea of a real Apocalypse.

Ekphrasis in Fitzgerald's novel reflects the cultural changes of the 20th century that became apprehensible in America of the 1920s. They are seen in advertisement proliferation, in substitution of paintings with photographs, in superseding classical arts with pop-culture and technological devices. The image of a photographer-looser McKee and the description of his "artistic game" precede the gallery of photos that created the legendary biography of Gatsby and marked its main points (Dan Cody's yacht, Oxford University, West-Egg villa). Nick sympathizes both protagonists, but from the very beginning he contraposes the "flabby impressionability" of the photographer McKee imagined as a "creative temperament" to the "extraordinary gift for hope", the "heightened sensitivity to the promises of life", the "romantic readiness" and "responsiveness" of Gatsby, who included his studies of painting skill into his biography.

The process of making and perception of photographs is shown directly and indirectly on various poetic levels of Fitzgerald's novel. It is represented as a subject-object relationship (the choice of an object, watching, posing, picture taking, film developing, identification). In the fiction world of the novel photos are used as means of self-actualization and express a conflict between the illusory and the real worlds. Both a photograph and an advertisement justify a lie. And as a result the novel characters do not perceive themselves and their relatives as living beings but illustrations from fashionable magazines. Nevertheless a photo often helps Fitzgerald to "develop" the real feelings of his character and show tender devotion and shattered dreams beyond a glamorous picture. On the one hand, a photo is a tangible thing, material evidence which makes Gatsby's ambitions real. On the other hand, a photo distorts his personality, disguises his living a double life, and as a result a thing substitutes a real person even in his father's eyes.

### References

1. Böger, A. (2015) Twentieth-century American Literature and Photography. In: Rippl, G. (ed.) *Handbook of Intermediality: Literature – Image – Sound – Music*. Berlin; Boston: de Gruyter.
2. Sontag, S. (2005) *On photography*. New York: Oxford University Press.
3. Sontag, S. (2015) O fotografii [On photography]. Translated from English. Moscow: Ad Marginem Press.
4. Fjellestad, D. (2015) Nesting – Braiding – Weaving: Photographic Interventions in Three Contemporary American Novels. In: Rippl, G. (ed.) *Handbook of Intermediality: Literature – Image – Sound – Music*. Berlin; Boston: de Gruyter.
5. Petrova, N.A. (2016) "Filologicheskii roman" kak svod marginal'nykh tekstov (tri knigi o Sergee Dovlatove) [A "philological novel" as a collection of marginal texts (three books about Sergei Dovlatov)]. *Vestnik Permskogo universiteta. Rossiyskaya i zarubezhnaya filologiya – Perm University Herald. Russian and Foreign Philology*. 1(33). pp. 131–136. DOI: 10.17072/2073-6681-2016-1-131-136

6. Lavlinskiy, S.P. (2015) Fotodrama: khudozhestvennaya struktura i kreativno-proektnyy potentzial [Photodrama: an artistic structure and a creative project potential]. In: Fedunina, O.V. & Troitskiy, Yu.L. (eds) *Dialog soglasiya: sbornik nauchnykh statey k 70-letiyu V.I. Tyupy* [Dialogue of consent: a collection of articles dedicated to the 70th anniversary of V.I. Tyupa]. Moscow: Intrada.
7. Sudlenkova, O.A. (2015) *Angliyskaya poeziya romantizma i sovremennaya proza: stat'i raznykh let* [English poetry of romanticism and modern prose: articles of different years]. Minsk: MSLU. pp. 97–103.
8. Suslova, I.V. (2013) Portret khudozhnika v kontekste epokhi: dvoynaya perspektiva (roman M.Uel'beka "Karta i territoriya") [Portrait of the artist in the context of the era: a double perspective (novel by M. Uelbek "Map and Territory")]. *Vestnik Permskogo universiteta. Rossiyskaya i zarubezhnaya filologiya – Perm University Herald. Russian and Foreign Philology*. 3(23). pp. 164–171.
9. Straub, J. (2015) Nineteenth-century Literature and Photography. In: Rippl, G. (ed.) *Handbook of Intermediality: Literature – Image – Sound – Music*. Berlin; Boston: de Gruyter.
10. Reynolds, G. (2001) Introduction. In: Fitzgerald, F.S. *The Great Gatsby*. Hertfordshire: Wordsworth Editions.
11. Fitzgerald, F.S. (1984) *Portret v dokumentakh: Khudozhestvennaya publitsistika* [Portrait in documents: Artistic journalism]. Translated from English by A. Zverev. Moscow: Progress. pp. 39–48.
12. Fitzgerald, F.S. (2001) *The Great Gatsby*. [Online] Available from: [https://ebooks.adelaide.edu.au/f/fitzgerald/f\\_scott/gatsby/](https://ebooks.adelaide.edu.au/f/fitzgerald/f_scott/gatsby/). (Accessed: 15th October 2016).
13. Dessner, L.J. (1984) Photography and The Great Gatsby. In: Donaldson, S. (ed.) *Critical Essays on F. Scott Fitzgerald's The Great Gatsby*. Boston, Mass.: G.K. Hall.
14. Barrett, L. (1998) 'Material Without Being Real': Photography and the End of Reality in The Great Gatsby. *Studies in the Novel*. 30:4. pp. 540–557.
15. Heffernan, J.A.W. (2004) *The Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: University of Chicago Press.
16. Gorbunov, A.N. (1974) *Romany Frensisa Skott Fitsdzheral'da* [The novels of Francis Scott Fitzgerald]. Moscow: Nauka.
17. Tolmachev, V.M. (1982) Kompozitsionnoe svoeobrazie "Velikogo Getsbi" F.S.Fitsdzheral'da [Compositional identity of The Great Gatsby by F.S. Fitzgerald]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 9. Filologiya – Moscow State University Bulletin. Series 9. Philology*. 4. [Online] Available from: <http://fitzgerald.narod.ru/critics-rus/tolmachev-kompozic.html>. (Accessed: 21st May 2016).
18. Itkina, N.L. (2002) *Esteticheskie problemy amerikanskoy literatury XIX–XX vekov* [Aesthetic problems of American literature of the 19th–20th centuries]. Moscow: RSUH. pp. 88–133. [Online] Available from: <http://fitzgerald.narod.ru/critics-rus/itkina-gatsby.html>. (Accessed: 20th December 2016).
19. Usmanova, A. (2003) Osobennosti syuzheta i kompozitsii v romane F.S.Fitsdzheral'da "Velikiy Getsbi" [Features of the plot and composition in F. Fitzgerald's novel "The Great Gatsby"]. In: *Russkaya i sopostavitel'naya filologiya: vzglyad molodykh* [Russian and comparative philology: the view of the young]. Kazan. pp. 198–203. [Online] Available from: <http://fitzgerald.narod.ru/critics-rus/usmanova.html>. (Accessed: 21st May 2016).
20. Fitzgerald, F.S. (1990) *Posledniy magnat. Rasskazy* [The last tycoon. Stories]. Translated from English by E. Kalashnikova Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
21. Barthes, R. (1997) *Camera Lucida. Kommentarii k fotografiyam* [Camera Lucida. Comments on photos]. Translated from French by M. Ryklin. Moscow: Izdatel'stvo "Ad Marginem".
22. Yatsenko, E.V. (2011) "Lyubite zhivopis', poety...": Ekfrasis kak khudozhestvenno-mirovozzrencheskaya model' ["Poets, love painting...": Ekphrasis as an artistic and worldview model]. *Voprosy filosofii*. 11. pp. 47–57.
23. Dmitrieva, N.A. (1989) *Kratkaya istoriya iskusstv* [A brief history of arts]. Vol. 2. 2nd ed. Moscow: Iskusstvo.
24. Levina, I.M. (1965) *Iskusstvo Ispanii XVI–XVII vekov* [The art of Spain of the 16th–17th centuries]. Moscow: Iskusstvo.
25. Feynberg, L.E. (1989) *Sekrety zhivopisi starykh masterov* [Secrets of the painting of old masters]. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo.
26. Kaptereva, T.P. (1988) *Iskusstvo Ispanii: Srednie veka. Epokha Vozrozhdeniya* [The Art of Spain: The Middle Ages. Renaissance]. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo.
27. Sanders, J.L. (2007) *The Art of Existentialism: F. Scott Fitzgerald, Ernest Hemingway, Norman Mailer and the American Existential Tradition*. University of South Florida.

28. Bracken, R.C. (2009) The eyes of Doctor T. J. Eckleburg and the diagnostic gaze as moral authority in *The Great Gatsby*. *Hektoen International Journal*. [Online] Available from: [http://www.hektoeninternational.org/index.php?option=com\\_content&view=article&id=1898:the-eyes-of-doctor-t-j-eckleburg-and-the-diagnostic-gaze-as-moral-authority-in-the-great-gatsby&catid=113:books-reviews&Itemid=716](http://www.hektoeninternational.org/index.php?option=com_content&view=article&id=1898:the-eyes-of-doctor-t-j-eckleburg-and-the-diagnostic-gaze-as-moral-authority-in-the-great-gatsby&catid=113:books-reviews&Itemid=716). (Accessed 09th March 2016).

29. Bochkareva, N.S. & Maysheva, K.A. (2016) Ekfrasis reklamnogo plakata v romane F.S. Fitsdzheral'da "Velikiy Getsbi" [The ekphrasis of the advertising poster in F. Fitzgerald's novel "The Great Gatsby"]. In: *Universal'noe i kul'turno-spetsifichnoe v yazykakh i literaturakh* [The universal and culture-specific in languages and literatures]. Kurgan.

30. Cheeke, S. (2010) *Writing for Art: The Aesthetics of Ekphrasis*. Manchester: Manchester University Press.

31. Berman, R. (1996) *The Great Gatsby and Modern Times*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

32. Barthes, R. (1977) *Camera Lucida*. Translated from French by R. Howard. [Online] Available from: [https://monoskop.org/images/c/c5/Barthes\\_Roland\\_Camera\\_Lucida\\_Reflections\\_on\\_Photography.pdf](https://monoskop.org/images/c/c5/Barthes_Roland_Camera_Lucida_Reflections_on_Photography.pdf). (Accessed 09.05.16).