


Эдвард Хоппер и Эрнест Хемингуэй: к проблеме творческих связей

Герман Мейстер 

Волгоградский государственный социально-педагогический университет, Волгоград, Россия
Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия
Московский городской педагогический университет, Москва, Россия
Контакт для переписки: german.meyster@gmail.com 

Аннотация. В настоящей статье выявляются связи между творчеством представителей реалистического искусства США первой половины XX в. — художника кисти Эдварда Хоппера (1882–1967) и художника слова Эрнеста Хемингуэя (1899–1961). Ранее данная проблема рассматривалась обзорно. Вместе с тем Хоппер и Хемингуэй — «ключевые» фигуры эпохи, которая их сформировала: оба художника являлись экспатриантами, впитали опыт «европейских» эстетических тенденций, были свидетелями двух мировых войн, благодаря чему центральными в их творчестве стали понятия философии экзистенциализма. Будучи self-made men, Хоппер и Хемингуэй прошли схожий путь становления, получили признание в 1920-х гг., когда сформировалась их художественная манера, верность которой они сохранили, несмотря на засилье в искусстве различных течений. При всей разнице в «темпераменте» мастеров их произведения многое связывает на уровне формы (обращение к реалистическому методу, влияние импрессионистских и модернистских тенденций, стремление к простоте, внимание к свету и тьме) и содержания (обращение к темам войны, «потерянности», деиндивидуализации личности, одиночества, пустоты). Изобразительная и тематическая близость некоторых работ Хоппера и Хемингуэя настолько высока, что возникает гипотеза о непосредственном взаимовлиянии художников.

Ключевые слова: Эдвард Хоппер, Эрнест Хемингуэй, американская живопись, американская литература, художественные связи, художественные влияния, типологические связи, искусство США, искусство XX в., интермедиаальная компаративистика

Благодарности: Автор благодарит Ю. Н. Сысоеву, доцента кафедры литературы и методики ее преподавания Волгоградского государственного социально-педагогического университета, за помощь в написании работы.

Цитирование: Мейстер Г. 2023. Эдвард Хоппер и Эрнест Хемингуэй: к проблеме творческих связей // Вестник Тюменского государственного университета. Гуманитарные исследования. Humanitates. Том 9. № 3 (35). С. 6–24. <https://doi.org/10.21684/2411-197X-2023-9-3-6-24>

Поступила 9.03.2023; одобрена 21.09.2023; принята 30.09.2023

Edward Hopper and Ernest Hemingway: Problem of Creative Connections

German Meister✉

Volgograd State Socio-Pedagogical University, Volgograd, Russia
Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia
Moscow City Teachers' Training University, Moscow, Russia
Corresponding author: german.meyster@gmail.com✉

Abstract. This paper focuses on revealing connections between the creative work of two representatives of the US realism of the early 20th c.: the painter Edward Hopper (1882–1967) and the literary artist Ernest Hemingway (1899–1961). This problem has received studied, only if superficially. Yet Hopper and Hemingway were “key” personalities of the epoch which built them: both of the artists were expatriates, absorbed experience of “European” aesthetic trends, witnessed two world wars; that led to the existentialism concepts becoming central ideas in their creative work. Being self-made men, Hopper and Hemingway went through a similar path of personal growth, were recognized in the 1920s when their artistic style developed; the artists were devoted to it despite domination of different movements in art. Regardless of difference between the artists’ “temperament”, the form of their works is mostly similar in the application of realistic method, influence of impressionist and modernist trends, the desire for simplicity, as well as the focus on light and darkness. The pictorial and thematic affinity of Hopper's and Hemingway's several works is so great that a direct mutual influence between the artists seems very likely.

Keywords: Edward Hopper, Ernest Hemingway, American painting, American literature, artistic connections, artistic influences, typological connections, American art, 20th century art, comparative studies, intermediality studies

Acknowledgements: The author of the article is grateful to Julia N. Sysoeva, Cand. Sci. (Philol.), Associate Professor (Institute of Russian Language and Literature, Volgograd State Socio-Pedagogical University) for proofreading the article and for her valuable suggestions.

Citation: Meister G. (2023). Edward Hopper and Ernest Hemingway: Problem of Creative Connections. *Tyumen State University Herald. Humanities Research. Humanitates*, 9(3), 6–24. <https://doi.org/10.21684/2411-197X-2023-9-3-6-24>

Received Mar. 9, 2023; Reviewed Sept. 21, 2023; Accepted Sept. 30, 2023

Введение

В истории американской литературы XX в. особое место занимает межвоенный период первой половины столетия — «золотой век», время, когда свои лучшие произведения создали Ш. Андерсон, У. Фолкнер, Э. Хемингуэй и др. Вместе с тем необходимо помнить: «Значительность, сила и глубина американской литературы часто заслоняют от исследователей... неуклонно следующую за литературой американскую живопись» [Матусовская, 1986, с. 147]. «Ревущие» 1920-е и «бурные» 1930-е гг. ознаменовались также расцветом живописи: формировались новые течения и направления, на авансцену вышли Р. Кент, Дж. О'Киф, Э. Хоппер и др. В литературе и живописи особое место в межвоенный период занимал реализм, к которому принадлежали две важнейшие фигуры искусства этого периода и в целом XX в. — Эдвард Хоппер (1882–1967) и Эрнест Хемингуэй (1899–1961). О связях между их творчеством говорили неоднократно, но в академических трудах мы обнаруживаем лишь постановку данной проблемы [Tusan, 2018]. Целью настоящей работы является целостное рассмотрение обозначенной проблемы — выявление связей между творчеством художника кисти Э. Хоппера и художника слова Э. Хемингуэя с опорой главным образом на теорию типологических схождений [Дюришин, 1979] и интермедиальных отношений [Schroter, 2011].

Прежде обратимся к биографии и творческому пути художников. Оба мастера были погружены в один исторический и культурный контекст. Их взросление пришлось на стык эпох, когда викторианская чопорность сменялась эдвардианским свободомыслием. Хоппер был воспитан в строгих баптистских традициях [Levin, 1995, с. 12], хотя его отрочество прошло в «веселые» девятые годы. Взросление Хемингуэя пришлось на эдвардианскую эпоху, хотя родители воспитывали его согласно викторианской морали [Чертанов, 2010, с. 16]. Становление в переломный период привело к формированию в творчестве художников синтеза художественной традиции и новации.

Хоппер и Хемингуэй — *self-made men*. Художники начали свою карьеру с деятельности, лишь опосредованно связанной с их дальнейшим творчеством: Хоппер занимался иллюстрированием, Хемингуэй — журналистикой. Это был значимый этап в творческом становлении мастеров, при том что работа иллюстратора тяготила Хоппера [Levin, 1980, с. 29], а Хемингуэя, как он сам писал, постепенно губил «проклятый» газетный штамп [Hemingway, 2011, с. 331]. Творческие успехи позволили художникам посвятить себя искусству.

Хоппер как живописец достиг известности к 1920-м гг. [Goodrich, 1964, с. 57], после чего к непризнаваемому художнику постепенно пришел успех. Стоик-одиночка, он смог сохранить творческую индивидуальность, несмотря на засилье в искусстве различных «измов». Такие картины художника, как «Дом у железной дороги» (House by the Railroad, 1925), «Нью-йоркский кинотеатр» (New York Movie, 1939), «Полуночники» (Nighthawks, 1942), составляют значимую часть не только культурного наследия США, но и в целом искусства XX в. 1920-е гг. стали важным периодом и для Хемингуэя: он дебютировал как литератор и почти сразу получил признание [Анастасьев, 1981, с. 3]. В этот период Хемингуэй опубликовал сборники рассказов «В наше время» (In Our Time, 1925) и «Мужчины без женщин» (Men Without Women, 1927), романы «И восходит солнце» (The Sun Also Rises, 1926) и «Прощай, оружие!» (A Farewell to Arms, 1929) — свои важнейшие произведения. В двадцатые годы сформировались те принципы поэтики, которые будут присущи писателю на всём протяжении творческого пути и сделают его важнейшим представителем реалистического искусства XX в.

Отдельно следует сказать о том, как соотносятся характеры мастеров, их образ жизни. «Хемингуэй и Хоппер были независимыми, серьезными художниками, которые одинаково подходили к своему творчеству...» — отмечает Л. Мамунес [Mamunes, 2011, с. 55]. Хоппер отличался молчаливостью и сдержанностью, считал себя стойком [Levin, 1995, с. 327]. Сказанное можно с некоторыми оговорками отнести и к Хемингуэю: его уединение могло смениться шумным весельем. Многие отмечали обаяние Хемингуэя, но скоро разочаровывались в нем. В Хоппере, который был замкнут и угрюм, разочаровывались сразу. Ему не был свойствен «напускной „мачизм“», который замечали у «папы Хэма» [Чертанов, 2010, с. 391]. Здесь обнаруживается принципиальное отличие между двумя фигурами — их «темперамент»: Хоппер был скорее флегматиком, Хемингуэй — холериком. Жизнь Хоппера была тихой, размеренной, «без резких поворотов и потрясений» [Renner, 1990, с. 10]. Подобный образ жизни не привлекал Хемингуэя (писатель так часто попадал в опасные ситуации, что думал застраховать свою жизнь [Чертанов, 2010, с. 203]). При этом можно отметить схожий характер творческой работы художников. Для Хоппера [Renner, 1990, с. 11] и Хемингуэя [Анастасьев, 1981, с. 38] была важна самодисциплина. Хоппер говорил, что идею, которая у него появлялась, он долго вынашивал, не начинал писать, пока всё не продумает [Wagstaff и др., 2004, с. 98]. Работа над полотном «Нью-йоркский кинотеатр» демонстрирует важность, которую художник придавал подготовке: он сделал пятьдесят три эскиза к картине [Levin, 2001, с. 261]. Хемингуэй был также строг к своему тексту, стремился создать из него «драгоценность»: «Я пишу с большим трудом, без усталости сокращая и переделывая», — утверждал писатель [Хемингуэй, 2000, с. 268]. Так, финал романа «Прощай, оружие!» он переписывал по меньшей мере семнадцать раз [Meyers, 1985, с. 215].

Оба художника были экспатриантами. Хоппер путешествовал по Европе в конце 1900-х гг., Хемингуэй жил во Франции в 1920-х гг. и путешествовал по миру на протяжении всей жизни. «Главным» местом пребывания для мастеров стал Париж. Хоппер во французской столице был «маменькиным сынком», он не стал частью парижской богемы, в одиночестве посещал музеи [Souter, 2007, с. 32]. После 1910 г. художник не по-

кидал Америки (решил «только в ней искать темы своего творчества» [Мартыненко, 1989, с. 22]), но часто путешествовал по США. Хемингуэю, наоборот, «не сиделось» в Париже, он был частью столичной богемы. В отличие от Хоппера, он часто менял место пребывания, утверждал, что готов умереть за свою «великую и славную» родину, «но жить здесь — чёрта с два!» [цит. по: Чертанов, 2010, с. 73]. Вероятно, поэтому героями Хемингуэя нередко являются люди, действующие вне своего дома или желающие покинуть его.

Перейдем к выявлению связей между творчеством рассматриваемых художников на изобразительном и тематическом уровнях.

Творческие связи Хоппера и Хемингуэя

Изобразительный уровень

Первое, что обращает на себя внимание при параллельном изучении произведений авторов, — простота, лаконизм. Путь Хоппера — «неуклонное движение к простоте, к чистоте» [Магусовская, 1986, с. 118]. На его «кристаллизованных» полотнах мало оттенков, как и в почерке Хемингуэя, который также стремился к лаконизму, мог практически не использовать фигур речи. Оба художника владели «эллиптическим стилем» [Tusan, 2018, с. 65–66]. Хоппер «вычитал» всё лишнее в своих работах, достигал того предела минимализма, который возможен в рамках реалистического искусства, иногда доходя до предела («Солнце в пустой комнате» (Sun in an Empty Room, 1963)). Деконтекстуализация на его полотнах заставляет зрителя остановиться, поразмышлять о событиях, происходивших до и произошедших после. В творчестве Хемингуэя «телеграфный» стиль и фрагментарная поэтика (*broken narratives*) непосредственно связаны с выработанным писателем принципом *айсберга*: «можно опускать что угодно... если ты знаешь, что опускаешь» (IV, 209)¹. Хоппер и Хемингуэй показывают «кусочек жизни» (Э. Золя) — фиксируют фрагментарный характер современности. Лаконичность работ авторов, возникшая во многом под влиянием Ш. Андерсона (контактно-генетические связи), не лишает их глубины, именно поэтому в произведениях художников «имеет значение каждое слово или образ» [Tusan, 2018, с. 66]. Так, простота Хоппера — это «простота формулы, которая способна в двух-трех знаках и цифрах зашифровать целый мир» [Магусовская, 1986, с. 118]. В тексте Хемингуэя можно отметить насыщенность слов смыслами, их эмоциональную напряженность.

Интерес представляет рассмотрение творчества мастеров в контексте художественной традиции, с точки зрения типологических схождений. Хоппер, о стиле которого до сих пор идут споры, известен главным образом как реалист, последний «настоящий» представитель этого направления в живописи, писавший при этом в уникальной творческой манере [Souter, 2007, с. 156]. Реализм Хемингуэя, явившийся «неким откровением» [Затонский, 1988, с. 133], принадлежит к вершинам литературы XX в.,

¹ Здесь и далее в скобках через запятую указан том (римскими цифрами) и номер страницы (арабскими цифрами) следующего издания: Хемингуэй Э. 1981–1982. Собрание сочинений: в 4 т. М.: Художественная литература.

наследуя лучшим традициям американской литературы. Внимание к реалистическому искусству особенно важно подчеркнуть в контексте настоящего исследования, ведь «именно реализм... составляет основу для наиболее результативного и перспективного взаимодействия различных видов художественного творчества» [Иезуитов, 1982, с. 4]. Отношения авторов с «модными» течениями были сложны: оба в них не совсем вписывались, хотя воздействие актуальных тенденций на художников очевидно, что обусловлено прежде всего «французским» опытом. В частности, можно говорить о значительном влиянии импрессионизма в работах раннего Хоппера: «Лувр и Сена» (*Le Louvre et la Seine*, 1907), «Голубой вечер» (*Soir Bleu*, 1914), «Поезд и купальщицы» (*Train and Bathers*, 1920). Очевидна близость этих произведений импрессионизму: «легкость», отказ от контура, «поэтика впечатлений», интерес к городу, внимание к свету и цвету. Со временем «французские» тенденции в творчестве Хоппера будут ослабевать, хотя в конце жизни он скажет: «Думаю, что я всё ещё импрессионист» [цит. по: Levin, 1980, с. 27]. Искусствовед Е. Матусовская справедливо заметила, что для Хоппера знакомство с модернизмом так же важно, как для Хемингуэя, иначе он «не был бы художником нашего [двадцатого. — Г. М.] столетия» [Матусовская, 1986, с. 146].

Большее влияние модернизм оказал на творчество Хемингуэя. В Париже начинающий писатель познакомился с Г. Стайн, Дж. Джойсом, Э. Паундом, после чего он начал экспериментировать с формой, называл себя «пионером новой эпохи» [Хемингуэй, 2000, с. 268]. При этом У. Фолкнер упрекал его в отсутствии эксперимента [Фолкнер, 1965, с. 179], а Г. Стайн говорила, что он выглядит современным, но пахнет музеем [Анастасьев, 1981, с. 45]. На Хемингуэя повлиял импрессионизм, что заметно в ранних произведениях писателя («У нас в Мичигане» (*Up In Michigan*, 1921–1922)), «Непобежденный» (*The Undefeated*, 1925)), в создаваемых им пейзажах, передаче ощущений героев, внимании к свету и цвету. Отдельно следует сказать о влиянии на писателя творчества П. Сезанна, представителя постимпрессионизма. Хемингуэй причислял французского художника к «самым великим» (I, 360), многому учился у него, «хотел сделать словом то, что Сезанн делал кистью» [Чертанов, 2010, с. 128]. Хоппер называл картины Сезанна «несодержательными» [Souter, 2007, с. 31], хотя многие произведения американского художника, очевидно, «обязаны» знаменитому постимпрессионисту (см. работы, сделанные в Оганките и на Монхигане), он отвергал эту связь [Souter, 2007, с. 75]. Матусовская отмечает, что «Сезанн, оттолкнувшись от импрессионизма, прошел тот же путь, который предстоит преодолеть и ему [Хопперу. — Г. М.], тот путь, который... заставит стремиться к упорядоченности, к отбору, к строгости построения картины, к выявлению структуры мира» [Матусовская, 1986, с. 12].

В целом Хоппер и Хемингуэй пытались сохранить «сложный, шаткий баланс между реализмом и модернизмом» [Fluck, 2009, с. 331] в условиях их сосуществования. Данное замечание важно, учитывая, что наиболее мощные творческие влияния обнаруживаются «при переходе от одного типа художественного сознания к другому» [Гринцер, 2013, с. 16].

Оба автора желали проникнуть в «угодья соседних Муз» (Вяч. Иванов). Художник Хоппер был «ненасытным читателем» [Souter, 2007, с. 153], литературные произведе-

дения оказали на него большое влияние (не случаен интерес к иллюстрированию; см. об этом [Levin, 2018]). Среди избранных писателей Хоппера, для которого надежные друзья были скорее на страницах книг, чем в жизни [Souter, 2007, с. 16], — Мольер, Гёте, Верлен, Пруст, Т. Манн, Ш. Андерсон и др. [Levin, 1980, с. 8]. Писатель Хемингуэй активно интересовался изобразительным искусством, признавался, что учился у художников «не меньше, чем у писателей» [Чертанов, 2010, с. 464] и даже сам хотел стать художником [Callaghan, 1963, с. 107]. Среди предшественников, у которых он больше всего почерпнул, — ряд живописцев: Босх, Брейгель, Гойя, Джотто, Сезанн, Ван Гог, Гоген и мн. др. [Чертанов, 2010, с. 464]. Вероятно, поэтому тексты Хемингуэя, наследовавшего традициям Э. Паунда, тяготеют к поэтике зрительного образа, «живописности» (первый тип интермедальности по А. А. Ханзен-Лёве), что было в целом свойственно для литературного процесса начала века.

Тематический уровень

Хоппер и Хемингуэй были погружены в исторический контекст первой половины XX в., чем обусловлено наличие темы *войны* в их творчестве. Для Хемингуэя эта тема является одной из стержневых (см. «теория раны»): писатель обращается к ней на протяжении всего творчества — от ранних рассказов (сборник «В наше время») до поздних романов («За рекой, в тени деревьев» (*Across the River and into the Trees*, 1950), «Острова в океане» (*Islands in the Stream*, опублик. 1970)), где война предстает главным образом как «непрекращающееся наглое, смертоубийственное, грязное преступление» (II, 9). При этом произведения Хемингуэя наполнены героическим пафосом, который в работах Хоппера практически отсутствует.

Реже тема войны встречается на полотнах Хоппера. Причина этому видится в том, что острая «гражданственность» не свойственна ему как художнику. Но, несмотря на «молчаливый стоический антиисторизм», характерный для героев как Хоппера (прежде всего), так и Хемингуэя [Панеш и др., 2015, с. 107], события мировых войн косвенно находят отражение в работах мастеров. Показательна в этом отношении картина «Донные волны» (*Ground Swell*, 1939; рис. 1).

На картине изображены молодые люди, плавающие на кэтботе и сосредоточенные на буй-колоколе, который, вероятно, издает звуки — предупреждает об опасности. Буй является единственным темным местом на полотне, наполненном светом, он «вторгается» в идиллическую сцену. Важно, что художник работал над этой картиной в период начала Второй мировой войны [Nemerov, 2008, с. 56]. Учитывая исторический контекст, можно сказать, что данный «сюжет» метафоричен. Искусствовед А. Немеров сравнивает колокол с радиоприемником, а команду кэтбота — с американцами, которые сгрудились вокруг него в ожидании новостей о войне [Nemerov, 2008, с. 60]. Колокол предупреждает о скрытой опасности, надвигающейся в ясный и спокойный день. Схожую метафору Хемингуэй положил в основу своего военного романа «По ком звонит колокол» (*For Whom the Bell Tolls*, 1940). Название произведения восходит к проповеди Дж. Донна, отрывок из которой стал эпиграфом к роману. Идея, содержащаяся в эпиграфе, состоит в том, что человек не может быть оторван от человечества, его испытаний: «каждый человек есть

часть Материка», «смерть каждого Человека умаляет и меня, ибо я един со всем Человечеством, а потому не спрашивай никогда, по ком звонит Колокол: он звонит по Тебе» (III, 87). Колокол здесь символизирует известие о катаклизме, который неизбежно коснется каждого. Эта мысль была близка Хемингуэю, свидетелю мировых войн. Хоппер словно визуализирует метафору, которую Хемингуэй положит в основу романа. При этом важно помнить, что художник кисти «гневно отрицал любые политические намерения» [Schmied, 1999, с. 14]. Рассказывая, как его жена плакала, когда узнала о падении Парижа, Хоппер отметил: «Живопись, кажется, является достаточно хорошим убежищем от всего этого...» [Hopper, 1940]. Показательно, что в 1941 г. война перестала быть «европейской» проблемой — произошло нападение на Пёрл-Харбор. Это событие как будто «напомнило» изоляционисту Хопперу, что «каждый человек есть часть Материка».



Рис. 1. Э. Хоппер. Донные волны (1939, Национальная галерея искусства, Вашингтон)

Fig. 1. E. Hopper. *Ground Swell* (1939, National Gallery of Art, Washington)

Тема войны непосредственно связана с темой «потерянности»: война порождает «потерянное поколение», представители которого столкнулись с проблемами адаптации, разочаровывались в социальных идеалах, искали духовную опору и поэтому нуждались в поддержке. К таковым относятся Гарольд Кребс («Дома» (Soldier's Home, 1925)), Джейк Барнс («И восходит солнце»), Фредерик Генри («Прощай, оружие!»). Хоппер

изобразил ситуацию, в которой находились представители «потерянного поколения», в иллюстрации к роману «Жертвование» (*Sacrifice*) С. Ф. Уитмена — «Солдат входит в гостиную» (*Soldier Entering a Parlor*, 1921; рис. 2).



Рис. 2. Э. Хоппер. Солдат входит в гостиную (1921, Музей Уитни, Нью-Йорк)

Fig. 2. E. Hopper. *Soldier Entering a Parlor* (1921, Whitney Museum, New York)

Здесь отчужденность человека, вернувшегося с войны (в первоисточнике — из плена), показана буквально — с помощью вертикальной линии в центре, которая символизирует преграду между тем, кто пришел с войны, и тем, кто о ней только слышал. Подобные «стены» непонимания показывает и Хемингуэй (в рассказах «Дома» и «Ожидание» (*A Day's Wait*, 1933)).

«Потерянность» может пониматься и в более широком значении. Под влиянием Хемингуэя о ней начали говорить применительно к тем, кто оказался «посторонним», не будучи на войне [Толмачёв, 2003, с. 279]. Так, герои рассказов «Чемпион» (*The Battler*, 1925), «Убийцы» (*Killers*, 1927), «Там, где чисто, светло» (*A Clean, Well-Lighted Place*, 1933) потеряны и без военной «раны». Именно в широком значении «потерянность» представлена у Хоппера, о чем свидетельствует неопределенность положения персонажей его картин, их взгляд «в пустоту», замкнутость; они смотрят внутрь себя, стремятся обрести «сущность» («Воскресенье» (*Sunday*, 1926), «Нью-Йоркский кинотеатр», «Контора в маленьком городе» (*Office in a Small City*, 1953)). Добавим, что творчество Хоппера и Хемингуэя можно рассматривать в контексте

философии экзистенциализма (общественно-типологическое схождение; см. о Хоппере — [Ulamoleka, 2014], о Хемингуэе — [Clendenning, 1962, с. 489]): персонажи их произведений — «отчужденные» одиночки, заброшенные в «абсурдный» мир, иррациональности которого они стоически противостоят. Герои Хемингуэя часто находятся в «пограничных ситуациях»: например, фиеста в романе «И восходит солнце», коррида, которая ставит героя в экзистенциальную ситуацию — наедине со смертью. Хоппер почти всегда показывает персонажей в «пограничных ситуациях» («Летний интерьер» (Summer Interior, 1909), «Вечерний ветер» (Evening Wind, 1921)).

«Потерянные» лишились своей индивидуальности, поэтому тема *деиндивидуализации личности* нашла отражение в литературе и живописи эпохи. Персонажи Хоппера деперсонифицированы, имеют «обобщенные» черты лица. Иногда их «одинаковость» подчеркивается включением двойников («Чоп суэй» (Chop Suey, 1929), «Полуночники»). В некоторых работах художника скрыто лицо фигуры: она полностью лишена личности («Девушка за швейной машиной» (Girl at Sewing Machine, 1921), «Одиннадцать утра» (Eleven A. M., 1926), «Комната в Бруклине» (Room in Brooklyn, 1932)). Персонажи на картинах живописца подобны неподвижным механическим копиям людей. Вместе с тем желание интерпретаторов «оживить» фигуры отрицательно воспринималось художником [Кооб, 2004, с. 66]. Герои Хемингуэя часто также деиндивидуализированы: нередко это лишённые портретов «она», «он» и т. д. Они также находятся в состоянии внутреннего напряжения, иногда будучи внешне равнодушными или даже радостными. Матусовская отмечает:

«Тот же путь, который проделал литературный портрет от Норриса и Драйзера к Хемингуэю, портрет живописный прошел от Икинса к Генри и к Эдварду Хопперу... <...> Хоппер лишает персонажей своих картин всех „излишеств“ с тем же безжалостным стремлением к лаконизму, с каким обходился почти без всех внешних примет Хемингуэй...» [Матусовская, 1986, с. 130].

«Потерянность» связана с темой *одиночества*, одной из основных в творчестве Хоппера и Хемингуэя, а также сквозной в искусстве XX в. Глубокое одиночество было известно обоим мастерам. В. Шкловский заметил, что путь, который прошел Хемингуэй, привел его к славе и одиночеству [Шкловский, 1966, с. 428]. Сам американский прозаик говорил: «Жизнь писателя, когда он на высоте, протекает в одиночестве» [Hemingway, 1962, с. 14]. Хоппер «переводил одиночество в краски» [Лэнг, 2020, с. 13], сам был воплощением одиночества [Кооб, 2004, с. 63], хотя утверждал, что данной теме уделяют слишком большое внимание [Лэнг, 2020, с. 23–24]. Сложно найти картину Хоппера, в которой не была бы представлена эта тема. Даже здания на его полотнах кажутся одинокими («Дом у железной дороги», «Закат в Кейп-Коде» (Cape Cod Sunset, 1934)). Хоппер часто изображал только одного человека или несколько человек, которые замкнуты в своем уединении: «Вечер на Кейп-Коде» (Cape Cod Evening, 1939), «Контора ночью» (Office at Night, 1940), «Солнечный свет в кафетерии» (Sunlight in a Cafeteria, 1958) и мн. др. (в целом, персонажи обоих мастеров часто «больны» скопофобией: «Вечер на Кейп-Коде», «Отель у железной дороги» Хоппера и «Что-то кончилось»

(The End of Something, 1925), «Белые слоны» (Hills Like White Elephants, 1927) Хемингуэя). Изолированность героев Хоппера подчеркивает их одинокое нахождение в местах, обычно являющихся людными: на улице («Круглый театр» (The Circle Theatre, 1936)), в кафе («Автомат» (Automat, 1927)), театре («Антракт» (Intermission, 1963)). Художник с бескомпромиссной суровостью показывает изнанку большого города. Его Нью-Йорк — это не шумные улицы Манхэттена или живописные виды Гудзона, а пустынные улицы и номера гостиниц. В произведениях Хоппера, связанных с темой одиночества, можно увидеть романтический оттенок: кажется, художник романтизирует «самодостаточную» уединенность городской жизни («Летнее время» (Summertime, 1943), «Солнечный свет на втором этаже» (Second Story Sunlight, 1960), «Женщина на солнце» (A Woman in the Sun, 1961)). Парадокс состоит в том, что изолированность — это скорее «органичное» состояние для героев Хоппера, в то время как от него принято «спасаться». Герой же Хемингуэя, ощущая одиночество даже в толпе («Прощай, оружие!»), не видит спасения в изоляции, ему близка мудрость Гарри Моргана: «Всё равно человек один не может ни черта» (II, 398).

Одиночество персонажей подчеркивает *пустота*. Она может символизировать *nada* (исп. 'ничто'), противостоящее бытию (у Хоппера — «Полуночники», у Хемингуэя — «Там, где чисто, светло»). В произведениях Хемингуэя показана прежде всего внутренняя пустота персонажей (Джейк Барнс, Фредерик Генри и др.). Так, главный герой романа «И восходит солнце», Джейк Барнс, всячески стремится заполнить внутренний вакуум развлечениями, он бежит от самого себя. Своеобразным моментом истины («страшной минутой просветления» (В. Каверин)) для него становится столкновение с самим собой в пустой комнате, когда слезы текут по его «пустому» лицу. Хоппер, «поэт пустых пространств», наиболее точно изобразил вакуум современной городской жизни («Вечерний ветер», «Автомат», «Окно отеля» (Hotel Window, 1955)), но персонажи его полотен не обманывают себя, а остаются с «пустотой» один на один. В этом «зазоре» обнаруживается принципиально разный способ поведения персонажей обоих художников в состоянии душевной подавленности.

Примеры творческих связей

Рассмотрим обозначенные нами связи между Хоппером и Хемингуэем на примерах. Примечательно, что отдельные работы художников настолько связаны между собой образительно и тематически, что возникает гипотеза об их непосредственном взаимовлиянии.

Кошка под дождем

Обратимся к рассказу Хемингуэя «Кошка под дождем» (Cat in the Rain, 1925) из сборника «В наше время», чтение которого подобно изучению картин Хоппера: их объединяет недосказанность и «некое напряжение» [Ward, 1985, с. 52]. В этом произведении связь между двумя мастерами кажется неразрывной. «В отеле было всего двое американцев» (I, 82), — уже в первом предложении рассказа можно говорить о связи с творчеством Хоппера.

Во-первых, пространство произведения ограничивается территорией гостиницы. Герои в работах художников не знают дома, их пристанища — кафе, отели, вокзалы.

Пространство гостиницы представлено в таких рассказах Хемингуэя, как «Столица мира» (*The Capital of the World*, 1936), «Американский боец» (*War Is Reflected Vividly In Madrid*, 1937), «Комната на стороне сада» (*A Room on the Garden Side*, 1956), и на таких картинах Хоппера, как «Комната в отеле», «Вестибюль отеля» (*Hotel Lobby*, 1943), «Комнаты для туристов» (*Rooms for Tourists*, 1945), «Окно отеля», «Восточный отель» (*Western Motel*, 1957), «Солнечный свет на втором этаже». На этих полотнах изображены одинокие фигуры, погруженные, как и герои Хемингуэя, в себя. Они, подобно Джорджу, герою рассматриваемого рассказа, пытаются «скрыться» в книгах («Комната в отеле», «Вестибюль отеля») или, как американка, смотрят в неопределенную даль («Окно отеля», «Полдень»), т. е. «в себя», что усиливает их одиночество и отчужденность. Обращает на себя внимание схожесть ракурса картин Хоппера с «ракурсом» путешественника, что «сродни постоянному стремлению идти, ехать, уезжать, передвигаться, которое свойственно героям Хемингуэя» [Матусовская, 1986, с. 142]. В. Шкловский отмечает, что герои «Кошки...» «сидят в прозрачной клетке, отъединяющей их от мира» [Шкловский, 1966, с. 428]. В подобную «клетку» помещены и персонажи Хоппера («Ночные окна» (*Night Windows*, 1928), «Полуночники», «Контора в маленьком городе»).

Во-вторых, связь обнаруживается в том, что повествователь акцентирует внимание на одиночестве героев: «было всего двое американцев». Далее усиливается ощущение одиночества: «Они не знали никого из тех, с кем встречались на лестнице...» (I, 82). Хемингуэй также деперсонифицирует героев: известно только имя мужа главной героини, которую автор не называет по имени, остальные герои описываются через свои социальные роли. Хемингуэй, подобно Хопперу, показывает «тотальное» одиночество: «одинок» даже отель, он словно окружен пустым пространством («На площади у памятника не осталось ни одного автомобиля. Напротив, в дверях кафе, стоял официант и глядел на опустевшую площадь» (I, 82)).

Во втором абзаце повествователь создает примечательный образ: «Американка стояла у окна и смотрела в сад» (I, 82). В рассказе пространство делится на два мира — внутри (номер отеля) и снаружи (вне отеля). Границей между ними является окно. Часто на полотнах Хоппера показан вид из или на окно, которое также является границей между «мирами» («Ночные окна», «Утро в городе» (*Morning In a City*, 1944), «Утро в Кейп-Коде» (*Cape Cod Morning*, 1950), «Женщина на солнце»). Женщина у окна (реже — мужчина) — образ, который встречается в работах художника на всём протяжении его творческого пути: от рисунков «парижского» периода (впервые — 1907 г.) до картин последних лет («Женщина на солнце»; ср. *Rückenfigur*). В произведениях обоих художников окно как символ многозначно. Оно может служить границей между светом (внутри) и тьмой (за окном), пространством очага, дома и тьмой, *nada* (см. картину «Полуночники» Хоппера и рассказ «Там, где чисто, светло» Хемингуэя). Но окно может быть и границей между реальностью (внутри) и недостижимым миром, к которому устремлены герои (за окном), — романтический символ (например, на полотне «Утро в Кейп-Коде» или в рассказе «Кошка под дождем»).

Необходимо указать на связь анализируемого произведения с темой войны. Здесь, как и на картинах Хоппера, можно увидеть лишь ее «отголоски». Очевидно, что события неясного прошлого определили жизнь главных героев. Возможно, таким событием является война. Джордж, судя по всему, — представитель «потерянного поколения», он лишен дома и вынужден скитаться вместе с женой. Пространства главных героев в рассказе не пересекаются, между ними возникла стена непонимания. Американка не удовлетворена семейной жизнью, но муж не готов услышать супругу, советует ей замолчать¹. На некоторых полотнах Хоппера также показан семейный кризис — представлены пары, в которых мужчина и женщина существуют сами по себе, они переживают переломный момент и не готовы к коммуникации: «Комната в Нью-Йорке» (Room in New York, 1932), «Летний вечер», «Солнце в городе» (Summer in the City, 1950), «Отель у железной дороги» (Hotel by a Railroad, 1952), «Экскурс в философию» (Excursion into Philosophy, 1959) — все эти работы могут служить иллюстрацией к «Кошке под дождем». При параллельном рассмотрении этих произведений кажется уместным говорить о *трансмедиальной интермедиальности* (Й. Шрётер), когда один нарратив воплощается в различных видах искусства: Хоппер, словно заимствуя сюжет рассказа, осмысливает его средствами живописи.

Полуночники

В контексте настоящего исследования особый интерес представляет картина «Полуночники» (*Nighthawks* (дословно — «Ночные ястребы»), 1942), «главная» работа Хоппера, ставшая культовым произведением (рис. 3).

Судя по всему, на создание этого полотна повлиял, помимо прочего, рассказ Хемингуэя «Убийцы» (1925). Об этом свидетельствуют несколько фактов. Во-первых, Хоппер был знаком с рассказом. Он произвел на него столь сильное впечатление, что художник решил написать главному редактору «Скрибнера», где было опубликовано произведение и где Хоппер работал иллюстратором:

«Для меня стало глотком свежего воздуха случайно наткнуться на столь достойный труд в американском журнале после бесконечной сладенькой водицы, в которой мы барахтаемся и которая олицетворяет собой добрую часть нашей современной литературы. В этой истории нет ни малейшей уступки вкусам толпы, ни подделки действительности, ни фальшивой развязки» [цит. по: Оттанже, 2020, с. 63].

Во-вторых, художник при работе над картиной мог опираться на иллюстрацию к этому рассказу, на которой изображены буфетчик у галлонов кофе и двое киллеров в котелках (см. [Hemingway, 1927, с. 229]). Описание убийц у Хемингуэя и изображение двух мужчин у Хоппера также во многом совпадают: «Они были почти одного роста, лицом непохожи, но одеты одинаково, оба в слишком узких пальто. Они сидели, наклоняясь вперед, положив локти на стойку» (I, 179). Важно также, что сленговое «hawk» — 'топ, кто охотится на людей' [Levin, 1995, с. 350].

¹ Хемингуэй затрагивал тему семейного кризиса в произведениях «Вне сезона» (Out of Season, 1923), «Трехдневная непогода» (The Three-Day Blow, 1925), «Белые слоны», «Канарейка в подарок» (A Canary for One, 1927) и др.



Рис. 3. Э. Хоппер. Полуночники (1942, Чикагский институт искусств)

Fig. 3. E. Hopper. *Nighthawks* (1942, Art Institute of Chicago)

Но связь с названным произведением просматривается и на более глубоком уровне. «Убийцы» — «такой же фрагмент жизни, как и картина Хоппера, рассказ столь же сухой по тону и экономный по средствам, так же зависящий от того, что упускает автор» [Theisen, 2006, с. 9]. Персонажи обоих произведений апатичны, они не контактируют друг с другом, единственное, что их объединяет, — состояние отчужденности и напряженного безысходного ожидания.

Изображение городского одиночества (Хоппер: «Неосознанно, вероятно, я рисовал одиночество большого города» [цит. по: Levin, 1995, с. 349]), а также разделение пространства на зловещую тьму снаружи и «чистое, хорошо освещенное место» внутри в «Полуночниках» вызывают в памяти «лучший короткий рассказ из когда-либо написанных» (Дж. Джойс) [цит. по: Meyers, 1985, с. 259] — «Там, где чисто, светло». Хемингуэй, подобно Хопперу, показывает здесь способность передать настроение места и часа. Кафе, где «чисто, светло», — пристанище, в котором одиночки чувствуют себя комфортно среди хаоса ночи, оно заменяет им дом, а алкоголь помогает заполнить душевную пустоту. Герой Хемингуэя — из тех, «кому ночью нужен свет», «ничего, кроме света, не надо» (I, 268), они нуждаются в спасательном для них свете и страшатся ночи, символизирующей *nada*.

В «Полуночниках» художник создает драматическую игру света и тени. «Тот же резкий контраст между тьмой и светом... должно быть, привлекал Хемингуэя...» — пишет исследовательница Г. Тузан [Tusan, 2018, с. 66]. В творчестве обоих мастеров заметно внимание к свету и тьме. Оппозиция *свет* — *тьма* представлена в таких работах Хоппера, как «Угол» (A Corner, 1919), «Ночные тени», «Ночь в парке» (Night in the Park, 1921), «Вечерний ветер» и др. «Всё, что я хотел писать, — это солнечный свет на стене

дома», — отмечал художник [цит. по: Levin, 1995, с. 139]. Так, в работе над картиной «Летний вечер» (Summer Evening, 1947) его «интересовали не изображенные фигуры, а падающий свет и ночь вокруг» [цит. по: Levin, 1995, с. 401]. Интерес к свету в живописи Хоппера связан в том числе с влиянием импрессионизма. При этом на его картинах мы видим рассеянный по всему полотну чистый и ослепительный свет, который не согревает, но «оголяет» человека, его одиночество, а иногда словно обладает «темной», потусторонней силой («Лунный интерьер» (Moonlight Interior, 1921–1923), «Угольный городок в Пенсильвании» (Pennsylvania Coal Town, 1947), «Люди на солнце» (People in the Sun, 1963)). Примечательно в связи с этим, что в творчестве Хемингуэя яркость красок выступает «оборотной стороной „ничто“» [Толмачёв, 2003, с. 283] внутреннего мира героев. То же относится к «Полуночникам»: с одной стороны, кафе — убежище, которое «противостоит» пространству за окном, с другой — «мертвенно-жёлтая тюрьма» [Лэнг, 2020, с. 29].

Отметим, что оппозиция *свет — тьма* в рассказе «Там, где чисто, светло» имеет экзистенциальный характер. Пространство здесь подобно макрокосму экзистенциальной вселенной, а яркий электрический свет, который в произведениях художников усиливает настроение драматизма и подчеркивает одиночество человека, является экзистенциальным знаком. Персонажи в рассказе также деиндивидуализированы — ни один из них не имеет имени, что может говорить об их «заброшенности».

Сказанное позволяет говорить не только о связях типологического характера между Хоппером и Хемингуэем, но и о контактных интермедиальных связях, при которых «язык одного вида искусства включается в художественную систему другого вида искусства» [Седых, 2008, с. 211].

Заключение

Изучив и проанализировав связи между творчеством художника Хоппера и писателя Хемингуэя, мы можем сделать следующие выводы.

Во-первых, связь между творчеством двух мастеров обусловлена их погруженностью в единый исторический контекст, общностью жизненного и культурного опыта, то есть носит прежде всего типологический характер (общественно-типологические, литературно-типологические и психолого-типологические схождения). Помимо этого, можно говорить о контактных интермедиальных и даже контактно-генетических связях между творчеством двух мастеров. Сказанное свидетельствует о «полиглотизме» (Ю. Лотман) американской культуры первой половины XX в.

Во-вторых, на изобразительном уровне художников связывают: работа в рамках реалистического метода, влияние импрессионистских и модернистских тенденций, стремление к простоте (использование «эллиптического стиля»), внимание к свету и тьме и др.

В-третьих, авторов объединяет обращение к темам войны (от ее «отголосков» до детального изображения), «потерянности» (от связи с послевоенным временем до «универсальной» категории), деиндивидуализации личности, одиночества (от его романтического восприятия до отрицания) и пустоты (внешней и внутренней) — влияние экзистенциальной философии.

Хоппер и Хемингуэй смогли «ясно отразить смутные исторические времена, в которые они жили» [Tusan, 2018, с. 66]: Хоппер в своих работах уловил душевное состояние американской нации первой половины столетия, Хемингуэй показал душевное состояние «потерянного поколения» и вместе с тем всей нации. Это сделало их выдающимися художниками XX в.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

- Анастасьев Н. 1981. Творчество Эрнеста Хемингуэя: книга для учащихся. М.: Просвещение. 112 с.
- Гринцер П. А. 2013. Избранные произведения: в 2 т. Сравнительное литературоведение и санскритская поэтика. М.: РГГУ. Т. 2. 578 с.
- Дюришин Д. 1979. Теория сравнительного изучения литературы. М.: Прогресс. 317 с.
- Затонский Д. 1988. Художественные ориентиры XX века. М.: Советский писатель. 416 с.
- Иезуитов А. Н. (отв. ред.). 1982. Литература и живопись. Ленинград: Наука. 288 с.
- Лэнг О. 2020. Одинокий город. Упражнения в искусстве одиночества. М.: Ад Маргинем Пресс: Музей современного искусства «Гараж», 2020. 352 с.
- Мартыненко Н. В. 1989. Живопись США XX века: пути развития. Киев: Наукова думка. 204 с.
- Матусовская Е. М. 1986. Американская реалистическая живопись: очерки. М.: Искусство. 191 с.
- Оттанже Д. 2020. Эдвард Хоппер: мечтатель без иллюзий. М.: Манн, Иванов и Фербер. 126 с.
- Панеш У. М., Сиюхов С. Н., Казанова И. И. 2015. Э. Хемингуэй и А. Евтых: типологические связи // Вестник АГУ. Серия 2. № 3. С. 105–111.
- Седых Э. В. 2008. К проблеме интермедиальности // Вестник СПбГУ. Серия 9. № 3. С. 210–214.
- Толмачёв В. М. 2003. Литература США между двумя мировыми войнами и творчество Э. Хемингуэя // Зарубежная литература XX в.: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / под ред. В. М. Толмачёва. М.: Изд. центр «Академия». С. 249–290.
- Фолкнер У. 1965. Постарайтесь превзойти себя // Вопросы литературы. № 11. С. 179–188.
- Хемингуэй Э. 2000. Кредо человека // Иностранная литература. № 2. С. 268–272.
- Чертанов М. 2010. Хемингуэй. М.: Молодая гвардия. 529 с.
- Шкловский В. 1966. Повести о прозе: размышления и разборы: в 2 т. М.: Художественная литература. Т. 2. 463 с.
- Clendenning J. 1962. Hemingway's gods, dead and alive // Texas Studies in Literature and Language. Vol. 3. No. 4. Pp. 489–502.
- Fluck W. 2009. The Hopper paradox // Romance with America? Essays on Culture, Literature and American Studies / L. Bieger, J. Voelz (eds.). Heidelberg: Winter. Pp. 319–337.
- Goodrich L. 1964. Edward Hopper. NYC: Whitney Museum of American Art. 72 pp.
- Hemingway E. 1927. The killers // Scribner's Magazine. Vol. 81. Iss. 3. Pp. 227–233.
- Hemingway E. 1962. The Nobel Prize speech // Mark Twain Journal. Vol. 11. No. 4. P. 14.

- Hemingway E. 2011. Letter to Sherwood Anderson, 9 March [1922] // *The Letters of Ernest Hemingway: Vol. 1, 1907–1922* / S. Spanier, R. W. Trogdon (eds.). Cambridge: Cambridge University Press. Pp. 330–332.
- Hopper E. 1940. Letter to Pène du Bois, Aug. 11, 1940 // *Archives of American Art, Smithsonian Institution*. <https://learninglab.si.edu/resources/view/1084903> (дата обращения: 01.01.2023).
- Koob P. N. 2004. States of being Edward Hopper and Symbolist aesthetics // *American Art*. Vol. 18. No. 3. Pp. 52–77.
- Levin G. 1980. *Edward Hopper: The Art and the Artist*. NYC: W. W. Norton & Co. 299 pp.
- Levin G. 1995. *Edward Hopper: An Intimate Biography*. NYC: Knopf. 678 pp.
- Levin G. 2001. *The Complete Oil Paintings of Edward Hopper*. NYC: Whitney Museum of American Art. 386 pp.
- Levin G. 2018. Edward Hopper, landscape, and literature // *立命館言語文化研究 [Ritsumeikan Studies in Language and Culture]*. Vol. 29. No. 4. Pp. 127–143.
- Mamunes L. 2011. Hemingway // *Edward Hopper Encyclopedia*. Jefferson, North Carolina, London: McFarland & Company Publishers. P. 55.
- Meyers J. 1985. *Hemingway: A Biography*. NYC: Macmillan. 644 pp.
- Nemerov A. 2008. Ground Swell: Edward Hopper in 1939 // *American Art*. Vol. 22. No. 3. Pp. 50–71. <https://doi.org/10.1086/595807>
- Renner R. G. 1990. *Edward Hopper: Transformation of the Real*. Köln: Benedikt Taschen. 96 pp.
- Schmied W. 1999. *Edward Hopper: Portraits of America*. Munich; London; NYC: Prestel. 128 pp.
- Schroter J. 2011. Discourses and models of intermediary // *Comparative Literature and Culture*. Vol. 13 (3). <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol13/iss3/3> (дата обращения: 11.07.2023).
- Souter G. 2007. *Edward Hopper: Light and Dark*. NYC: Parkstone Press. 255 pp.
- Theisen G. 2006. *Staying Up Much Too Late: Edward Hopper's Nighthawks and the Dark Side of the American Psyche*. NYC: Thomas Dunne Book. 256 pp.
- Tucan G. 2018. Exploring fragmented worlds: Hemingway and Hopper // *Linguaculture*. Vol. 9. No. 2. Pp. 65–80.
- Ulamoleka A.-C. E. 2014. *A Reconsideration of the Interpretation and Analysis Typically Applied to Edward Hopper's Art During the 1940s*. Plymouth University. <https://pearl.plymouth.ac.uk/handle/10026.1/3166> (дата обращения: 01.10.2023).
- Wagstaff S., Anfam D., O'Doherty B. 2004. *Edward Hopper*. London: Tate. 256 pp.
- Ward J. A. 1985. Anderson and Hemingway // *American Silences. The Realism of James Agee, W. Evans, and E. Hopper*. Baton Rouge. Pp. 35–77.

References

- Anastasyev, N. (1981). *Ernest Hemingway's Creative Work: Book for Students*. Prosveshchenie. [In Russian]
- Grintser, P. A. (2013). *Selected Works in 2 vols.* (Vol. 2). RSUH. [In Russian]
- Durisin, D. (1979). *Theory of Comparative Literature Study*. Progress. [In Russian]

- Zatonsky, D. (1988). *Artistic Reference Points of the 20th c.* Sovetskiy pisatel. [In Russian]
- Iyezuitov, A. N. (Ed.). (1982). *Literature and Art.* Nauka. [In Russian]
- Laing, O. (2020). *The Lonely City: Adventures in the Art of Being Alone.* Ad Marginem Press, Garage Museum of Contemporary Art. [In Russian]
- Martynenko, N. V. (1989). *Painting of the USA of the 20th c: Ways of Development.* Naukova dumka. [In Russian]
- Matusovskaya, E. M. (1986). *American Representationalism: Essays.* Iskusstvo. [In Russian]
- Ottinger, D. (2020). *Edward Hopper. Dreamer without Illusions.* Mann, Ivanov i Ferber. [In Russian]
- Panesh, U. M., Siyukhov, S. N., & Kazanova, I. I. (2015). E. Hemingway and A. Evtykh: typological connections. *Bulletin of ASU. Series 2, (3)*, 105–111. [In Russian]
- Sedykh, E. V. (2008). To the Problem of Intermediality. *Bulletin of St. Petersburg University. Series 9, (3)*, 210–214. [In Russian]
- Tolmachyov, V. M. (2003). The US Literature between Two World Wars and E. Hemingway's Creative Work. In V. M. Tolmachev (Ed.), *Foreign Literature of the 20th c.: Textbook for students of higher education institutions* (pp. 249–290). Akademiya. [In Russian]
- Faulkner, W. (1965). Try to be better than yourself. *Voprosy literatury*, (11), 179–188. [In Russian]
- Hemingway, E. (2000). A Man's Credo. *Inostrannaya literatura*, (2), 268–272. [In Russian]
- Chertanov, M. (2010). *Hemingway.* Molodaya gvardiya. [In Russian]
- Shklovsky, V. (1966). *The Tale of Prose. Reflections and Conversations in 2 vols.* (Vol. 2). Khudozhestvennaya literatura. [In Russian]
- Clendenning, J. (1962). Hemingway's Gods, Dead and Alive. *Texas Studies in Literature and Language*, 3(4), 489–502.
- Fluck, W. (2009). The Hopper Paradox. In L. Bieger & J. Voelz (Eds.), *Romance with America? Essays on Culture, Literature and American Studies* (pp. 319–337). Winter.
- Goodrich, L. (1964). *Edward Hopper.* Whitney Museum of American Art.
- Hemingway, E. (1927). The Killers. *Scribner's Magazine*, 81(3), 227–233.
- Hemingway, E. (1962). The Nobel Prize Speech. *Mark Twain Journal*, 11(4), 14.
- Hemingway, E. (2011). Letter to Sherwood Anderson, 9 March [1922]. In S. Spanier & R. W. Trogdon (Eds.), *The Letters of Ernest Hemingway* (Vol. 1, 1907–1922, pp. 330–332). Cambridge University Press.
- Hopper, E. (1940). *Letter to Guy Pène du Bois, Aug. 11, 1940.* Archives of American Art, Smithsonian Institution. Retrieved Jan. 1, 2023, from <https://learninglab.si.edu/resources/view/1084903>
- Koob, P. N. (2004). States of Being Edward Hopper and Symbolist Aesthetics. *American Art*, 18(3), 52–77.
- Levin, G. (1980). *Edward Hopper: The Art and the Artist.* W. W. Norton & Co.
- Levin, G. (1995). *Edward Hopper: An Intimate Biography.* Alfred A. Knopf.
- Levin, G. (2001). *The Complete Oil Paintings of Edward Hopper.* Whitney Museum of American Art.
- Levin, G. (2018). Edward Hopper, Landscape, and Literature. *立命館言語文化研究 [Ritsumeikan Studies in Language and Culture]*, 29(4), 127–143.

- Mamunes, L. (2011). Hemingway. In *Edward Hopper Encyclopedia* (p. 55). McFarland & Company Publishers.
- Meyers, J. (1985). *Hemingway: A Biography*. Macmillan.
- Nemerov, A. (2008). Ground Swell. *American Art*, 22(3), 50–71. <https://doi.org/10.1086/595807>
- Renner, R. G. (1990). *Edward Hopper: Transformation of the Real*. Benedikt Taschen.
- Schmied, W. (1999). *Edward Hopper: Portraits of America*. Prestel.
- Schroter, J. (2011). Discourses and Models of Intermediary. *Comparative Literature and Culture*, 13(3). Retrieved Jul. 11, 2023, from <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol13/iss3/3>
- Souter, G. (2007). *Edward Hopper: Light and Dark*. Parkstone Press.
- Theisen, G. (2006). *Staying Up Much Too Late: Edward Hopper's Nighthawks and the Dark Side of the American Psyche*. Thomas Dunne Book.
- Tucan, G. (2018). Exploring Fragmented Worlds: Hemingway and Hopper. *Linguaculture*, 9(2), 65–80. <https://doi.org/10.47743/lincu-2018-2-0124>
- Ulamoleka, A.-C. E. (2014). *A Reconsideration of the Interpretation and Analysis Typically Applied to Edward Hopper's Art During the 1940s*. Plymouth University. Retrieved Oct. 1, 2023, from <https://pearl.plymouth.ac.uk/handle/10026.1/3166>
- Wagstaff, S., Anfam, D., & O'Doherty, B. (2004). *Edward Hopper*. Tate.
- Ward, J. A. (1985). Anderson and Hemingway. In *American Silences. The Realism of James Agee, W. Evans, and E. Hopper* (pp. 35–77). Baton Rouge.

Информация об авторе

Герман Мейстер, студент, Волгоградский государственный социально-педагогический университет, Волгоград, Россия; студент, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; студент, Московский городской педагогический университет, Москва, Россия
 german.meyster@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-9214-1879>

Information about the author

German Meister, Undergraduate Student, Volgograd State Socio-Pedagogical University, Volgograd, Russia; Master Student, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; Master Student, Moscow City Teachers' Training University, Moscow, Russia
 german.meyster@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-9214-1879>