

УДК 82.02
DOI 10.17223/19986645/37/13

Д.С. Туляков

УИНДЕМ ЛЬЮИС – КРИТИК МОДЕРНИЗМА

В статье анализируется эволюция критики писателя и художника У. Льюиса, который в 1910-е гг. формулирует эстетические принципы английского авангардного движения «вортицизм» по контрасту с другими живописными течениями, а к середине 1920-х гг. переходит к полемике с писателями-модернистами Э. Паундом, Дж. Джойсом и Т.С. Элиотом с позиции защитника визуальных ценностей. Подчеркивается релевантность авторской концепции модернизма как рефлексивного искусства уникальной новизны для современного исследователя.

Ключевые слова: Уиндем Льюис, модернизм, литературная критика, визуальность, английская литература.

Писатель и художник Уиндем Льюис (1882–1957), один из признанных классиков английского модернизма, с каждым годом привлекает внимание все большего числа исследователей. Если популярное и авторитетное тематическое исследование 1970-х гг. «Модернизм: 1890–1930 гг.» еще обходится без единого упоминания Льюиса [1], то в сегодняшних изданиях подобное вряд ли возможно. Его тексты читаются и переиздаются, к ним обращаются как в вводных пособиях по модернизму, так и в более углубленных исследованиях и специальных монографиях¹. Только в текущем году должны выйти два критических путеводителя по творчеству Льюиса², а в издательстве Оксфордского университета уже началась подготовка полного собрания его сочинений [3].

Одна из причин растущего интереса к Льюису состоит в актуальности его критических работ, что, на наш взгляд, обусловлено тремя главными факторами: совмещением в его критике точек зрения писателя и живописца; пристальным вниманием к взаимосвязи искусства и современности; критической оценкой как массовой, так и всей элитарной интеллектуальной культуры, создаваемой его, казалось бы, единомышленниками – современниками-модернистами.

Во-первых, следует отметить, что Льюис – уникальный для английского искусства первой половины XX в. художник, оставивший равное по значе-

¹ Например, Льюису уделяется значительное место во всех связанных с модернизмом пособиях из серии «Cambridge Companions», равно как и в других многочисленных коллективных трудах этой направленности. Библиографию монографий о Льюисе, вышедших до 2004 г., см. в работе [2. С. 167–172]. В отечественном литературоведении Льюис по-прежнему находится на периферии. Его тексты не переведены на русский язык, а его имя, насколько нам известно, упоминается лишь в небольшом количестве работ И.В. Кабановой, Т.Н. Красавченко, А.П. Саруханян, В.М. Толмачёва. Единственное крупное исследование Льюиса на русском языке – кандидатская диссертация С.С. Жуматовой о концепции личности в творчестве писателя.

² «Wyndham Lewis: A Critical Guide» под редакцией А. Гасьорека и Н. Уоддела и «The Cambridge Companion to Wyndham Lewis», подготовленный Т. Миллером.

нию живописное и литературное наследие¹. Известно, что в развитии европейского модернизма литература тесно переплеталась с изобразительным искусством и обращалась к его опыту в теории и на практике². Не случайно в литературоведческих, искусствоведческих и междисциплинарных исследованиях творчество художника часто анализируется на предмет взаимодействия вербального и визуального. Более того, работы Льюиса по эстетике открыто обращаются к вопросам смысловой наполненности, возможностей и специфики визуального образа. При этом он неоднократно подчеркивает, что, даже когда он пишет не о живописи, он отстаивает «позицию визуального, или пластического, сознания» [7. С. XIX] и берет за основу «философию зрения» [Там же. С. 392]. Таким образом, Льюис стоит особняком среди других английских модернистов, что позволяет ему взглянуть на их литературное творчество со стороны – с точки зрения не только писателя, но и живописца.

Во-вторых, критическое наследие Льюиса не только обширно, но и многогранно. Оно включает огромный пласт работ, посвященных искусству, культуре, политике и обществу. При том что именно нехудожественным книгам Льюис обязан своей испорченной репутацией и многолетним забвением³, многие из них представляют собой написанный восприимчивым и аналитически мыслящим художником точный анализ современного искусства, его философских и культурных предпосылок и условий существования.

Рефлексия Льюиса особенно актуальна в свете непрекращающейся дискуссии о модернизме. Сегодня это понятие, объединяя противоречащие друг другу характеристики⁴, не обладает содержательной завершенностью и четкими временными рамками, хотя в случае с англо-американской литературой, как правило, говорят о периоде с 1910-х до 1930-х гг. или середины XX в. Широко понятый модернизм «подразумевает реальный или воображаемый разрыв между прошлым и настоящим культуры, а также вытекающее из него переживание кризиса, который писатели попытались не только вскрыть, описать как трагедию, но и обратить, насколько возможно, в свою пользу» [11. С. 43]. Искусство модернизма – отклик на круто изменившуюся к началу XX в. действительность, «набор дискурсивных практик, которые вступали во взаимодействие с современностью различными способами», «выражают определенную степень неудовлетворения превалирующими унаследованными литературными условностями и пытаются их расширить, оспорить или раз-

¹ Обоснование этой оценки изложено в работе [4].

² В качестве примера можно привести манифесты и книги русских футуристов, интегративный концепт «нового видения» в немецком экспрессионизме, поэзию и статьи Э. Паунда и английских имажистов и мн. др. Обзор способов взаимодействия живописи и литературы на материале английского искусства начала XX в. с литературоведческой и искусствоведческой точки зрения см. в [5, 6].

³ В 1931 г. Льюис публикует книгу «Гитлер» («Hitler»), где выражает одобрение фашистскому диктатору и называет его «Человеком Мира». Несмотря на то что впоследствии он отречется от своей оценки исторической ситуации и выступит с опровержением своих прежних взглядов («The Hitler Cult and How it Will End», 1939), его репутации был нанесен непоправимый урон. Обвинения Льюиса в тоталитаристских политических убеждениях, далеко не беспочвенные, по-прежнему препятствуют разностороннему изучению его наследия [8].

⁴ Например, Р. Поттер указывает на такие антиномии английского модернизма, как традиция/инновация; элитарность/доступность; безличность/субъективность; хаотичность/порядок и др. [9. С. 7–14]. Для А. Гасьярека главные три оппозиции модернизма – это субъективизм/объективизм; отчаянье/оптимизм; актуальность прошлого/актуальность настоящего [10. С. 9, 11, 26].

рушить» [10. С. 2–3]. Столь ёмкое понимание модернизма приводит к тому, что его развитие часто видится не более чем «набором отметин, а не четко определенных исторических моментов» [12. С. 1]. В условиях расплывчатости и поливалентности термина особо значимым становится то, как сами модернисты воспринимали и обозначали специфику своего творчества.

Идентичность модернизма была задана тем, что его представители, принадлежа к одному или двум последовательным поколениям, создавали художественные и литературные объединения, были авторами и редакторами в «малых журналах», пытались отследить собственную генеалогию, составляли списки представительных текстов и имен, а также намечали черновики своей истории [13. С. 19–23]. Появляющиеся таким образом концепции не претендуют на научную полноту и заметно отличаются друг от друга. Акценты, которые расставляют, например, В. Вулф и Т.С. Элиот, могут не совпадать, однако стремление нащупать самую суть искусства нового времени было общим для самых разных авторов.

Когда Льюис пишет о современном искусстве «непреходящего порядка», призванном «привести в действие все человеческие способности – к чувству, размышлению, воображению и воле» [14. С. 12], он одновременно определяет его как продукт особого вида человеческой деятельности и предъявляет определенные требования к произведениям, которые могли бы войти в модернистский канон. В явном виде он сформулирован в автобиографии «Подрывник и бомбардир» («Blasting and Bombardiering», 1937), где Льюис из всех английских писателей выделяет себя, Э. Паунда, Дж. Джойса и Т.С. Элиота: «Я называю нас здесь “Мужчинами 1914 г.”. В Англии в интеллектуальной («highbrow») сфере не произошло ничего, что могло бы соревноваться с этими высокими достижениями до того, как появился Оден» [15. С. 252]. Единство этих английских модернистов задано, помимо связи с конкретным историческим моментом, тем, что они «представляют попытку уйти от романтического искусства к классическому искусству, от политической пропаганды к беспристрастности истинной литературы» [Там же]. Тем не менее, как будет показано далее, даже к перечисленным «привилегированным» авторам, и сегодня воспринимаемым как «костяк» англоязычного модернизма, Льюис относился в высшей степени критично.

То, что в данном случае речь идет именно о модернизме, следует не только из употребления не самого распространенного на тот момент в англоязычной традиции термина «модернистский» для описания предвоенного искусства [Там же. С. 4]. В критике Льюиса постоянно акцентируется, что «создавать новую красоту, предоставлять новый материал, – вот очевидная задача любого искусства сегодня» [7. С. 91], ведь лишь о сегодняшнем дне «у нас, в конце концов, есть хоть какой-то шанс узнать что-то определенное» [14. С. 61]. Эта аксиологическая ориентация на новое искусство, соответствующее настоящему времени, делает Льюиса модернистом *par excellence*, по меньшей мере, в этимологическом значении этого слова (*модернизм* – от лат. *modernus* «новый, современный»). Мысль о том, что искусство не может быть оторвано от современности, проявляется также в стремлении Льюиса выйти за пределы сугубо эстетического измерения и определить, каков «этический и

политический статус» [14. С. 12] того или иного произведения, какая идеология за ним стоит.

В-третьих, критика Льюиса актуальна благодаря авторам – признанным классикам XX в. – и их произведениям, которые становились ее объектом. Разделяя искусство на массовое и интеллектуальное и, хоть и с оговорками, признавая превосходство последнего, Льюис тем не менее вступает с его представителями, своими крупнейшими современниками, в жесткую полемику. Одна из его задач состоит в разработке «системы определения современных подделок “революционного” типа», присутствующих в современном искусстве повсеместно [7. С. 91]. По мнению Льюиса, подобной фальшивкой были, например, публикации в парижском авангардном журнале *«транзишин»*, критике которых Льюис посвятил большую статью в одном из своих журналов. Его наиболее значительные критические книги – «Время и человек Запада» («Time and Western Man», 1927) и «Люди без искусства» («Men without Art», 1934) – правильнее назвать атакой: в первом случае на дягилевские балеты, Э. Паунда, Г. Стайн, Дж. Джойса; во втором – на Э. Хемингуэя, У. Фолкнера, Т.С. Элиота, В. Вулф. Критика Льюиса далека от нейтрального значения этого слова в составе понятия «литературная критика» и служит не только осмыслению модернизма, но и его разоблачению с характерным воинственным неприятием отдельных авторов и принципов их поэтики.

Перед тем как обратиться к литературной критике, с 1914 по середину 1920-х гг., Льюис выступает в печати с обсуждением более общих вопросов эстетики. Однако во всех подобных публикациях – в выпускавшихся им журналах «Бласт» («BLAST», 1914–1915) и «Тайро» («Tyro», 1921–1922), памфлете «Чертеж калифа» («The Caliph's Design», 1919) и серии статей о живописи – автор пишет практически только о современном европейском изобразительном искусстве и лишь вскользь упоминает литературу.

Реклама первого журнала обещала «обсуждение кубизма, футуризма, имажинизма и всех жизненно важных форм современного искусства», и хотя в действительности акцент был сделан на другом, здесь же провозглашенном английском художественном направлении – вортицизме, другие «измы» действительно фигурируют в первом номере в манифестах и «Вортексах и заметках» Льюиса [16. С. 25–53]. Намеченные здесь идеи развиваются в его статье «Обзор современного искусства», где футуризм, кубизм и экспрессионизм критически рассмотрены с целью «от противного» охарактеризовать эстетику вортицизма. Специфика вортицизма в том, что он не романтизирует измененную новыми технологиями современность, как футуризм; не имеет характера формального пластического эксперимента в жанре натюрморта или портрета, как кубизм; и не отказывается от материального мира в пользу изображения неопределенного «духовного» содержания, как экспрессионизм Кандинского [Там же. С. 58–77]. «Вортицист находится в точке максимальной энергии тогда, когда он неподвижен» [Там же. С. 53]; он призван воплотить свое видение современности, не растворившись ни в ней самой, ни в собственной субъективности. Эта «критическая рациональность» [17. С. 184]

не только провозглашается в статьях и манифестах Льюиса, но и органически входит в его вортицистское творчество¹.

Несмотря на то что предметом этой критики являлась живопись, целью вортицизма было создать новую эстетическую программу для искусства в широком смысле. Это следует как из манифестов, в которых не проводится разграничение между живописью и литературой, так и из того факта, что на страницах «Бласта» репродукции живописи и графики соседствуют с поэзией и прозой, а пьеса Льюиса «Враг звезд» из первого выпуска журнала, по признанию автора, должна была стать аналогом вортицистского визуального стиля [19. С. 139].

Повышенное внимание к изобразительному искусству в критике Льюиса середины 1910-х – начала 1920-х гг. отчасти объясняется его убеждением, что именно «революция в живописи за несколько предвоенных лет полностью достигла своей цели» [16. С. 116]. В то же время кардинальное обновление живописной эстетики не изолировано, и «на общий вопрос о том, каким будет искусство в ближайшее десятилетие или, скорее, будет ли оно иным, чем до войны, можно ответить прямо и определенно для всех видов искусства» [Там же. С. 113]. Автор считает, что возврат к эстетическим системам прошлого исключен, поскольку какой бы чудовищной ни была война, она не может в корне изменить «ни наше индустриальное общество, ни облик мира», т.е. ту современность, которой новое искусство обязано своим появлением на свет. Сразу же после ее окончания война представлялась Льюису не концом модернизма, а одним из средств самоопределения: «Нам, в ее огромной, бессмысленной тени, она напоминает горную цепь, внезапно выросшую и ставшую преградой, которую следует интерпретировать как указание нашего пути» [Там же. С. 195].

Льюис намечает основные черты «движения в живописи», или «современной живописи», в своей крупнейшей критической работе этого времени – послевоенной брошюре «Чертеж калифа». На его взгляд, такие художники, как Дерен, Матисс или Пикассо, «более или менее связаны одним временем и делом» [20. С. 12], а их картины демонстрируют, что «достаточно бесформенный натурализм импрессионизма эволюционировал в одновременно синтетические и конструктивные произведения» [Там же. С. 89]. Эта расплывчатая формулировка в дальнейшем не конкретизируется. Напротив, возможность действительного существования такого «в совершенстве сбалансированного и изумительно сложного движения» ставится под сомнение: ведь значительных современных художников мало и индивидуальность каждого из них противоречит любому коллективному начинанию [Там же. С. 90–91]. Для Льюиса художник всегда обладатель свободного творческого сознания, находящийся вне зависимости от течений, общепринятых норм или новых тенденций, но в тесном контакте с современностью.

¹ Т. Норманд отмечает, что в живописи Льюиса 1914–1915 гг. сложное сочетание черт, свойственных различным течениям, и их отрицание создавало «эстетическую дистанцию, которая заставляла зрителя осознать «инаковость» изображения и распознать в нем сатирические и дидактические функции» [18. С. 74]. Во многих картинах этого времени, помещающих искаженные, но узнаваемые человеческие фигуры в окружение угловатых геометрических форм, можно предположить критику дегуманизации и подавления человека в модернизированном обществе [4. С. 130–137].

Отсюда можно сделать вывод, что в понимании Льюиса живописный модернизм – это не институциональное, а концептуальное (и лишь относительное) единство художников, которым свойственно «конструктивное», а не подражательное в узком смысле отношение к современности как художественному материалу. В этом он близок многим современным трактовкам модернизма (в том числе процитированным выше), в которых для того, чтобы объединить широкий ряд разнородных явлений, этому термину дается намеренно широкое толкование.

Как и в «Бласте», в «Чертеже калифа» Льюис продолжает противопоставлять модернизму «в целом» (искусству, предлагающему в ответ на радикально изменившуюся действительность новаторские художественные формы) свой вариант этого «движения». На этот раз он не только пишет о необходимости обращения к материалу современности, который должен быть преобразован, чтобы приобрести новый смысл, но и требует гораздо более тесного взаимодействия между художником и действительностью: «*Нужно вывести Живопись, Скульптуру и Дизайн из мастерской в жизнь так или иначе, чтобы эта новая жизненная сила не иссушилась в яме неорганического экспериментаторства*» [Там же. С. 57–58] и вернулась обратно в мастерскую обновленной и насыщенной [Там же. С. 12]. В 1939 г. в примечании к переизданию брошюры Льюис писал, что «Чертеж калифа» «был еще одним “Бластом”», продолжавшим критику первых двух номеров, а его авангардный порыв к переустройству послевоенной действительности якобы стал «одним из главных источников вдохновения для самой модернистской архитектуры в Великобритании» [16. С. 129]. Так это или нет, использованный здесь ретроспективно термин «modernist»¹ точно отражает характерную для художника фиксацию на искусстве, укорененном в современности, и обладает значением, близким к сегодняшнему словоупотреблению.

Наиболее значительные работы о литературе Льюис пишет в десятилетие, начинающееся приблизительно с середины 1920-х гг. Для критики данного периода характерно, с одной стороны, смещение фокуса с живописи на литературу и, с другой стороны, кардинальное расширение предмета анализа. В это время Льюис печатает две упомянутые выше книги философско-литературной критики, выступает редактором и автором большинства материалов трех номеров журнала «Энеми» («*The Enemy*», 1927–1929), а также выпускает огромное количество книг, посвященных разным аспектам общества, политики и культуры². В противовес активной вовлеченности в художественную жизнь довоенного Лондона он на какое-то время полностью исчезает из вида и, по его собственному выражению, «уходит в подполье» [15. С. 211]. В это же время Льюис максимально дистанцируется от современного

¹ В незначительно измененной версии «Чертежа калифа» 1939 г. Льюис также упоминает «выставку французских модернистских картин» [16. С. 143], которая в оригинальном тексте была названа просто «французской выставкой на Тоттенхем корт роуд» [20. С. 39]. Судя по письму Льюиса, в число показанных на выставке модернистов входили Модильяни, Вламник, Матисс, Пикассо и др. [Там же. С. 170–171].

² Фрагменты некоторых из них («Paleface», 1929; «*The Diabolical Principle and the Dithyrambic Spectator*», 1931) и «Времени и человека Запада» первоначально печатались в «Энеми». В это же время Льюис пишет монографию о Шекспире («*The Lion and the Fox: The Rôle of the Hero in the Plays of Shakespeare*», 1926), несколько романов и автобиографию.

искусства, объединенного схожими новаторскими исходными установками, но в силу разных причин утратившего, на его взгляд, актуальность¹.

К 1927 г. Льюис четко формулирует для себя задачу критического переосмысления современного искусства, в том числе своего собственного: «На протяжении нескольких лет я чувствовал, что едва ли где-то требуется более безжалостная переформулировка всей “революционной” позиции, чем в моей специфической области – искусстве и литературе» [7. С. 22]. Ставя «революционность» некоего искусства в кавычки, Льюис отделяет его от настоящей революции в искусстве, которая, по его мнению, практически сошла на нет после Первой мировой войны. Разница между ними в том, что в первом случае «оригинальная и экспериментальная манера» произведения интерпретируется лишь как рекламный трюк или следование модной тенденции, а во втором случае она действительно выражает «существенно новое и особенное сознание» художника [Там же. С. 122]. Естественно, что при разделении искусства на истинно и ложно новое Льюис обращается к текстам признанных сегодня модернистов, в том числе Паунда, Джойса и Элиота. Удивляет, скорее, насколько безоговорочно он отказывается увидеть ценность даже в их творчестве.

Во «Времени и человеке Запада» Льюис предлагает концепцию, которая, как ему кажется, вскрывает философскую и идеологическую подоплеку «“продвинутой” – т.е. единственной значимой – современной литературы» [7. С. 22]. По мнению автора, в ее основе лежит «Время», а точнее, крайне неблагоприятный «культ времени» («*time cult*»), который требует «критики... временной с позиции визуального, или пластического сознания» [Там же. С. XIX]. Последнее выражает ценности льюисовской версии модернизма, т.е. такого искусства, которое «на какое-то время удаляет бытие от жизни» [16. С. 116] и позволяет взглянуть на мир обособленно от «*действия*, несовместимого с рефлексией, неспособного к созерцанию» [7. С. 389]². «Культ времени», напротив, абсолютизирует идентификацию субъекта с воспринимаемыми им и постоянно изменяющимися феноменами, лишенными пространственной цельности и внутреннего единства: «Голпа спешащих форм, временная совокупность должна заменить вещь, обладающую одним временем и пространственной глубиной, встать на место единого объекта» [Там же. С. 172]. Подобная философия не может привести в искусство ничего, кроме «экстатической пропаганды, погружений в космические течения потока времени, чудодейственных таинств, ритуалов богов времени и бездыханных трансформаций» [Там же. С. 110]. Поэтому она представляет опасность как для искусства, которое рискует превратиться в механическую, мистифицированную и идеологически уязвимую ретрансляцию субъективных переживаний, лишенную всякого критического потенциала, так и для художника или

¹ П. Эдвардс считает, что культурная критика Льюиса одновременно продолжала расчищать пространство для перспективных форм модернизма и была его попыткой найти и проанализировать причины поражения в Англии европейского живописного авангарда, представленного его собственным творчеством [21].

² По точному замечанию Ф. Джеймсона, пластическая эстетика Льюиса выходит за пределы эстетики и «пытается оправдать его огромную и широкомасштабную критику культуры в категориях защиты прав визуальности и практики художника» [22. С. 18].

писателя, размывающего вместе с «чистотой очертаний, пластической красотой вещей» вокруг себя контуры собственной индивидуальности [7. С. 167].

Льюис мотивирует свою критику литературного модернизма признанием превосходства, во-первых, ценностей «пластического сознания» над «философией времени» и, во-вторых, искусства уникальной современности и новизны над творческой переработкой форм и традиций прошлого. Так, Паунд осуждается им за поворот от вортицистских идеалов, берущих начало в визуальном искусстве, к музыке, а именно за продвижение американского композитора Дж. Антейла. По мнению Льюиса, этот шаг свидетельствует о том, что Паунд ставит бесформенность чувственно воспринимаемой музыки выше его собственного идеала пластичности. Более того, так как Паунд обращает внимание на музыку только тогда, когда «в отношении революционной шумихи от пластических или графических искусств было уже нечего добиться» [Там же. С. 39], он обвиняется также в уступке поверхностной «революционной» моде и отсутствию последовательной творческой позиции. Разумеется, Льюис не может оставить без критики и богатое обращение Паунда к искусству прошлого (например, к античной и ренессансной традициям), называет его одержимым «туристом во времени» («time-trotter») и упрекает Паунда в том, что он лишен индивидуальности и «неспособен иметь дело ни с каким живым материалом» [Там же. С. 69].

Джойс демонстрирует не меньшую зависимость от порабащивающего «Прошлого» в «Улиссе», который напоминает Льюису «невообразимый набор подержанных безделушек», «плотную массу мертвого хлама», «замкнутое психологическое пространство, в которое были вывалены несколько энциклопедий», «презрительный катафалк викторианского мира» и т.п. [Там же. С. 89–90]. Главный упрек Льюиса Джойсу состоит даже не в том, что он несовременен, а в том, что он лишь исполнитель, «ремесленник», а не творец нового и изобретатель. Его увлечение *«тем, как делаются вещи, техническими процессами, а не тем, что должно быть сделано»* [Там же. С. 88], приводят к тому, что «Улисс», при всей виртуозности своего создателя, не более чем «громадное упражнение в стиле» [Там же. С. 74]. Поскольку «технические авантюры, очевидно, не стимулируют в нем мышление» [Там же. С. 90], Джойс со своей гипертрофированной пассивной восприимчивостью становится инструментом, неосознанно запрограммированным политикой и чуждой ему идеологией. Как и Паунд, Джойс не творец, а лишь посредник. Чтобы указать на это, Льюис прибегает к метафоре чувства зрения, критикуя в Джойсе «неспособность к наблюдению напрямую, привычку всегда смотреть на людей глазами других людей, а не собственными» [Там же. С. 99]. По Льюису, индивидуальное и творческое видение доступно лишь художнику, который ориентирован на пространственную четкость и определенность очертаний объективного мира, но не стремится механически подражать ему. Техника Джойса, напротив, страдает «фанатичным натурализмом», уже преодоленным, «к счастью для чистого творческого импульса художника» [Там же. С. 90] в изобразительном искусстве, а его метод потока сознания – тот же одержимый натурализм, только направленный вовнутрь – «фотография дезорганизованного сновидения сознания в словах» [Там же. С. 102].

В отличие от Паунда и Джойса, Элиот интересуется Льюиса не как поэт, а как авторитетный литературный критик и автор влиятельной имперсональной теории поэзии. Категорическое отрицание искусства, основанное на изолированном субъективизме, не позволило Льюису критиковать Элиота за несоблюдение требований пластической определенности образа. Более того, когда в 1930-е гг. Льюис выдвигает в качестве альтернативы модернизму с «философией времени» в основании свой вариант сатиры, основывающийся на поэтике поверхности – «внешнем подходе» и «визуальном обращении» [14. С. 95] с материалом, продиктованном «свидетельствами глаза, а не более эмоциональных органов чувств» [Там же. С. 103], он удивительно близок Элиоту.¹ Что Льюис предсказуемо не принимает, так это отношение, в котором, согласно Элиоту, автор находится к истории своего искусства и к своему творению. Льюис всегда настаивает, что сегодня уже «больше невозможно подпитываться Прошлым; его запасы истощены, Прошлое повсюду утратило реальность» [7. С. 81]. Поэтому убеждение Элиота, что «поэт должен развивать или сохранять в себе чувство прошлого и совершенствовать его на протяжении всей своей творческой деятельности» [24. С. 198] и что «чувство истории побуждает человека творить» [Там же. С. 196], кажется ему абсурдным предубеждением против современности [14. С. 61]. Теория имперсональности также односторонне трактуется как «догматическая враждебность к индивидуальности» [Там же. С. 66], а подразумеваемая ею независимость произведения от убеждений автора логически ведет к реанимации эстетики «искусства для искусства», против которой должен быть направлен модернизм в понимании Льюиса. Для него личность, понятая не как «незрелый индивид, вопящий о “выражении” себя любой ценой», а как «постоянство и последовательность в бытии, настолько, насколько это возможно, *одной сущностью* – в мире с собой, если не с внешней действительностью» [Там же. С. 62], предпочтительна намеренно создаваемой в искусстве иллюзии отсутствия индивидуальности.

Итак, критикуя «Мужчин 1914 г.», Льюис развивает свою концепцию модернизма по контрасту с творчеством самых значительных, на его взгляд, писателей-модернистов. Подобная стратегия уже использовалась им в журнале «Бласт» и в целом достаточно типична для авангардной полемики. Тем не менее критика Льюиса 1920–1930-х гг. примечательна не только резкостью (и предвзятостью) суждений, тонкими наблюдениями и неповторимым стилем². Важно, что задуманный Льюисом пересмотр «революционной» по-

¹ Ср. в эссе Элиота о Бене Джонсоне: «...поверхность Джонсона основательна. Она такова, какова есть, она не претендует на то, чтобы казаться чем-то другим. <...> Нельзя назвать произведение автора поверхностным, если он создает мир, нельзя обвинить автора в поверхностном обращении с миром, который он сам создал; поверхность – это мир» [23. С. 236].

² Практически все исследователи сходятся в том, что «суждения Льюиса остры, пронизательны, остроумны» [25. С. 109]. У. Причард видит особенность авторского критического стиля в «помещении предмета в центр творческой фантазии вместо последовательного и добросовестного обсуждения книги за книгой» [26. С. 206]. А. Гасьорек отмечает, что Льюис предвзят в обсуждении Джойса, в котором игнорируется тенденция «Улисса» к специализации, проявляющаяся в обращении к мифу, и что в его критике (например, журнала «*транзишн*») нередко политическая мотивировка выдается за эстетическую [27. С. 42–46]. Д. Браун говорит о неправомерности сопоставлении эстетики Льюиса и Паунда на основаниях, предлагаемых первым автором [26. С. 78]. Д. П. Корбетт приходит к выводу,

зиции» в искусстве не может касаться только других писателей и художников, не затрагивая его самого как одну из центральных фигур английского авангарда. Льюис отдает себе в этом отчет и поэтому стремится представить корректировку своей точки зрения лишь как разрыв связей со своими в прошлом единомышленниками (на примере Паунда), а не как переосмысление своей позиции по отношению к модернизму по существу.

Между эстетическими ориентирами Льюиса времени вортицизма и периодом 1920–1930-х гг. действительно есть преемственность, которая отражает самую суть его критики других модернистов. Так, Льюис постоянно подчеркивает, что «в искусстве революционный импульс индивидуален» [7. С. 25], и критикует Паунда, Джойса и Элиота за то, что воспринимается им как разные формы подавления независимого и творческого сознания личности исторической традицией, эксцессами психологизма, модой на «революционность» или псевдонаучной деперсонализацией. Этим он вторит своей же ранней характеристике вортицизма как движения, которое «обращается к личностям» и «представляет искусство Личностей [*Individuals*]» [16. С. 26].

В то же время несомненно, что в 1920-е гг. отношение Льюиса к современности и модернизму меняется, на что, в частности, указывает появление его масштабной критики культуры, в которой обсуждение литературы и искусства было лишь одной, пусть и важнейшей, составляющей. В «Чертеже калифа» приоритет искусства, способного выйти на улицу и изменить окружающую действительность к лучшему, над критикой очевиден – «пропаганда, объяснительные брошюры и все остальное, чем мы в этой стране вынуждены заниматься», лишь отвлекает художника от работы и отнимает его время [20. С. 39]. Позднее «радикальный анализ идей, в соответствии с которыми наше общество выучено жить» [29. С. 49], а в отношении литературы – построение «критического организма, составленного из самого живого материала наблюдаемых фактов, который мог бы служить союзником новых творческих усилий» [7. С. 116], становится для Льюиса не менее важным, чем создание художественных произведений. Эта критика ценна тем, что в ней как ни в одном другом документе эпохи соединились настойчивая приверженность глубоко и индивидуально понятым ценностям модернизма, пронизывающий анализ более широкого модернистского канона через их призму и неявное признание частичного поражения того новаторского творческого начала, во имя которого она и была создана.

Литература

1. *Modernism: 1890–1930* / ed. by M. Bradbury, J. McFarlane. Harmondsworth : Penguin, 1976. 684 p.
2. *Gajiorek A. Wyndham Lewis and Modernism*. Tavistock : Northcote House, 2004. 175 p.
3. *The Wyndham Lewis Society. Collected Writings: Wyndham Lewis*. URL: <http://www.wyndhamlewis.org/edition>
4. *Edwards P. Wyndham Lewis: Painter and Writer*. Yale : Yale University Press, 2000. 583 p.
5. *Dasenbrock R.W. The Literary Vorticism of Ezra Pound and Wyndham Lewis: Towards the Condition of Painting*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1985. 271 p.

6. *Corbett D.P.* The Aesthetic of Materiality: English Modernism before 1914 // *Corbett D.P.* The World in Paint: Modern Art and Visuality in England, 1848–1914. University Park : Pennsylvania State University Press, 2004. P. 215–260.
7. *Lewis W.* Time and Western Man. Santa Rosa : Black Sparrow Press, 1993. 617 p.
8. *Phillips I.* In His Bad Books: Wyndham Lewis and Fascism // *Journal of Wyndham Lewis Studies*. 2011. №2. P. 105–134.
9. *Potter R.* Modernist Literature. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2012. 265 p.
10. *Gąsiorek A.* A History of Modernist Literature. Chichester : Wiley Blackwell, 2015. 624 p.
11. *Толмачёв В.М.* Глава 1. Где искать XX век? // *Зарубежная литература XX века: в 2 т.* Т. 1. Первая половина XX века / под ред. В. М. Толмачёва. 2-е изд. М.: Юрайт, 2015. С. 16–72.
12. *Nicholls P.* Modernisms: A Literary Guide. 2nd ed. N.Y.: Palgrave Macmillan, 2009. 406 p.
13. *Whitworth M.H.* Introduction // *Modernism* / ed. by M.H. Whitworth. Malden : Blackwell Pub., 2007. P. 3–60.
14. *Lewis W.* Men without Art. Santa Rosa : Black Sparrow Press, 1987. 325 p.
15. *Lewis W.* Blasting and Bombardiering. L. : Eyre & Spottiswoode, 1937. 312 p.
16. *Wyndham Lewis on Art* / ed. by W. Michel, C.J. Fox. N.Y.: Funk & Wagnalls, 1969. 480 p.
17. *Wragg D.A.* Aggression, Aesthetics, Modernity: Wyndham Lewis and the Fate of Art // *Wyndham Lewis and the Art of Modern War* / ed. by D.P. Corbett. Cambridge : Cambridge University Press, 1998. P. 181–210.
18. *Normand T.* Wyndham Lewis the Artist: Holding the Mirror up to Politics. Cambridge : Cambridge University Press, 1992. 230 p.
19. *Lewis W.* Rude Assignment: An Intellectual Autobiography. Santa Barbara: Black Sparrow Press, 1984. 311 p.
20. *Lewis W.* The Caliph's Design: Architects! Where is your Vortex? Santa Barbara : Black Sparrow Press, 1986. 183 p.
21. *Edwards P.* Cultural Criticism at the Margins: Wyndham Lewis, *The Tyro* (1920–1), and *The Enemy* (1927–9) // *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines* / ed. by P. Brooker, A. Thacker. N. Y.: Oxford University Press, 2008. P. 552–569.
22. *Jameson F.* Fables of Aggression: Wyndham Lewis, the Modernist as Fascist. Berkeley : University of California Press, 1979. 190 p.
23. *Элиот Т.С.* Бен Джонсон / пер. Т.Н. Красавченко // *Элиот Т.С. Бесплодная земля.* М., 2014. С. 228–239.
24. *Элиот Т.С.* Традиция и индивидуальный талант / пер. Т.Н. Красавченко // *Элиот Т.С. Бесплодная земля.* М., 2014. С. 195–202.
25. *Красавченко, Т.Н.* Английская литературная критика XX века. М. : РАН ИНИОН, 1994. 282 с.
26. *Prichard W.H.* Literary Criticism as Satire // *Wyndham Lewis: A Revaluation* / ed. by J. Meyers. Montreal : McGill-Queen's University Press, 1980. P. 196–210.
27. *Brown D.* Intertextual Dynamics within the Literary Group – Joyce, Lewis, Pound and Eliot. Basingstoke : Macmillan, 1990. 227 p.
28. *Corbett D.P.* History, Art and Theory in *Time and Western Man* / *Volcanic Heaven: Volcanic Heaven* : Essays on Wyndham Lewis's Painting & Writing / ed. by P. Edwards. Santa Rosa : Black Sparrow Press, 1996. P. 103–122.
29. *Lewis W.* Diabolical Principle // *The Enemy: A Review of Art and Literature.* 1929. № 3. P. 9–84.

WYNDHAM LEWIS THE CRITIC OF MODERNISM.

TOMSK STATE UNIVERSITY JOURNAL OF PHILOLOGY, 2015, 5(37), pp. 172–184.

DOI: 10.17223/19986645/37/13

Tulyakov Dmitriy S., Perm Branch of the Higher School of Economics (Perm, Russian Federation).

E-mail: dstuliakov@hse.ru

Keywords: Wyndham Lewis; modernism; literary criticism; visuality; English literature.

The essay draws on Wyndham Lewis's literary criticism written in response to some of the major modernist writers between the late 1920s and mid-1930s, which is considered here both as development of his initial critical writings about modern painting and as evidence of a change in his evaluation of the whole modernist practice.

The argument begins by outlining three reasons that make Lewis's critical oeuvre a valuable object of modernist studies. Firstly, Lewis is a critic who, even in his literary criticism, continuously maintains the point of view of a visual artist, providing commentary upon the significance of the visual in modernist writing, a feature strikingly illustrated in his own fiction. Secondly, Lewis's criticism thoughtfully and revealingly puts the artist in a specifically modernist position towards modernity, demanding from the former both engagement with and critical distance from the latter. Thirdly, Lewis merits attention by virtue of much better known modernist writers, such as Ezra Pound, James Joyce, and T.S. Eliot, whom he relentlessly criticizes on a number of grounds, offering a uniquely perceptive (if not always fair) first-hand account of their work.

In his early art criticism Lewis was mostly concerned with the limitations he saw in European avant-garde painting, which he considered a challenge to be overcome by truly modern English art, of both visual and verbal kind. If modernist painting at large is defined as a thoroughly grounded in modernity constructive response to overwhelming Impressionist mimesis, Vorticism as the most viable form of modernism is supposed to avoid the dangers (including that of romanticizing modern industrial conditions, limiting oneself to pointless experimentation, or retreating from modernity into purely subjective vision) the artist going in this direction faces. This criticism with the aim of self-identification emphasizes, above all, the transformative power that modernist art should gain from the type of detached engagement with modernity proposed for it.

Lewis's literary criticism, being part of an ambitious project of all-grasping cultural criticism, clearly follows the same oppositional strategy, but with even a bigger determination to distance oneself from "advanced" literature in the post-World War I world. Lewis interprets work of Pound, Joyce and Eliot as different forms of betrayal of two fundamental principles that form the basis of his conception of modernism, namely that, just like visual art, in order to be creative, modernist literature has to deal with the present rather than the past and be an expression, rather than suppression (voluntary or involuntary), of the individual. At the same time, the centrality that criticism gains in Lewis's output since the late 1920s indicates his not at first overt reevaluation of the modernist enterprise as it reflects at least a partial failure of creative (as opposed to critical) intelligence in whose name it was created in the first place.

References

1. Bradbury, M. & McFarlane, J. (eds) (1976) *Modernism: 1890–1930*. Harmondsworth: Penguin.
2. Gasiorek, A. (2004) *Wyndham Lewis and Modernism*. Tavistock: Northcote House.
3. The Wyndham Lewis Society. (c. 2014) *Collected Writings: Wyndham Lewis*. [Online]. Available from: <http://www.wyndhamlewis.org/edition>.
4. Edwards, P. (2000) *Wyndham Lewis: Painter and Writer*. Yale: Yale University Press.
5. Dasenbrock, R.W. (1985) *The Literary Vorticism of Ezra Pound and Wyndham Lewis: Towards the Condition of Painting*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
6. Corbett, D.P. (2004) The Aesthetic of Materiality: English Modernism before 1914. In: Corbett, D.P. *The World in Paint: Modern Art and Visuality in England, 1848–1914*. University Park: Pennsylvania State University Press.
7. Lewis, W. (1993) *Time and Western Man*. Santa Rosa: Black Sparrow Press.
8. Phillips, I. (2011) In His Bad Books: Wyndham Lewis and Fascism. *Journal of Wyndham Lewis Studies*. 2. pp. 105–134.
9. Potter, R. (2012) *Modernist Literature*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
10. Gasiorek, A.A (2015) *History of Modernist Literature*. Chichester: Wiley Blackwell.
11. Tolmachev, V.M. (2015) Glava 1. Gde iskat' XX vek? [Chapter 1: Where to look for the 20th century?]. In: Tolmachev, V.M. (ed.) *Zarubezhnaya literatura XX veka: v 2 t.* [Foreign literature of the 20th century: in 2 v.]. V. 1. 2nd ed. Moscow: Yurayt.
12. Nicholls, P. (2009) *Modernisms: A Literary Guide*. 2nd ed. New York: Palgrave Macmillan.
13. Whitworth, M.H. (2007) Introduction. In: Whitworth, M.H. (ed.) *Modernism*. Malden: Blackwell Pub.
14. Lewis, W. (1987) *Men without Art*. Santa Rosa: Black Sparrow Press.
15. Lewis, W. (1937) *Blasting and Bombardiering*. London: Eyre & Spottiswoode.
16. Michel, W. & Fox, C.J. (eds) (1969) *Wyndham Lewis on Art*. New York: Funk & Wagnalls.
17. Wragg, D.A. (1998) Aggression, Aesthetics, Modernity: Wyndham Lewis and the Fate of Art. In: Corbett, D.P. (ed.) *Wyndham Lewis and the Art of Modern War*. Cambridge: Cambridge University Press.

18. Normand, T. (1992) *Wyndham Lewis the Artist: Holding the Mirror up to Politics*. Cambridge: Cambridge University Press.
19. Lewis, W. (1984) *Rude Assignment: An Intellectual Autobiography*. Santa Barbara: Black Sparrow Press.
20. Lewis, W. (1986) *The Caliph's Design: Architects! Where is your Vortex?* Santa Barbara: Black Sparrow Press.
21. Edwards, P. (2008) Cultural Criticism at the Margins: Wyndham Lewis, The Tyro (1920–1), and The Enemy (1927–9). In: Brooker, P. & Thacker, A. (eds) *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*. New York: Oxford University Press.
22. Jameson, F. (1979) *Fables of Aggression: Wyndham Lewis, the Modernist as Fascist*. Berkeley: University of California Press.
23. Eliot, T.S. (2014) Ben Dzhonson [Ben Johnson]. In: Eliot, T.S. *Besplodnaya zemlya* [The Waste Land]. Translated from English by T.N. Krasavchenko. Moscow: Lodomir; Nauka.
24. Eliot, T.S. (2014) Traditsiya i individual'nyy talant [Tradition and the Individual Talent]. In: Eliot, T.S. *Besplodnaya zemlya* [The Waste Land]. Translated from English by T.N. Krasavchenko. Moscow: Lodomir; Nauka.
25. Krasavchenko, T.N. (1994) *Angliyskaya literaturnaya kritika XX veka* [English literary criticism of the 20th century]. Moscow: RAN INION.
26. Prichard, W.H. (1980) Literary Criticism as Satire. In: Meyers, J. (ed.) *Wyndham Lewis: A Reevaluation*. Montreal: McGill-Queen's University Press.
27. Brown, D. (1990) *Intertextual Dynamics within the Literary Group – Joyce, Lewis, Pound and Eliot*. Basingstoke: Macmillan.
28. Corbett, D.P. (1996) History, Art and Theory in Time and Western Man. In: Edwards, P. (ed.) *Volcanic Heaven: Volcanic Heaven: Essays on Wyndham Lewis's Painting & Writing*. Santa Rosa: Black Sparrow Press.
29. Lewis, W. (1929) Diabolical Principle. *The Enemy: A Review of Art and Literature*. 3. pp. 9–84.