

«ФИЛОСОФИЯ ЗРЕНИЯ» И ПОЭТИКА ПОВЕРХНОСТИ В РОМАНЕ У. ЛЬЮИСА «ТАРР»

Д. С. Туляков

Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Пермь)

Поступила в редакцию 14 апреля 2015 г.

Аннотация: в статье исследуется связь между концепцией визуальности Уиндема Льюиса и поэтикой его романа «Тарр» (1918). Принятая в научной литературе о художнике трактовка визуальности вербального текста (аналогия определенных черт поэтики литературного произведения особенностям живописи одного из течений начала XX в.) дополнена анализом философских рассуждений Льюиса 1920–1930-х гг. о «философии зрения» и «внешнем методе» изображения в литературе. Рассмотрение поэтики поверхности в романе и принципов характерологии его заглавного персонажа, художника Тарра, через призму визуальной философии позволяет сделать вывод о проблемном, далеком от иллюстративного, отношении художественного целого «Тарра» к эстетической теории Льюиса.

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

Abstract: the article addresses the interrelations between Wyndham Lewis's notion of the visual in literature and the poetics of his novel, "Tarr" (1918). Commonly accepted definition of visuality in Lewis's literary texts as analogy between their certain poetic characteristics and the features of modern painting is supplemented by an analysis of the author's philosophical criticism of the 1920–1930 s concerning "philosophy of the eye" and "external method" in literature. Considering surface poetics in "Tarr" and its main artist-character's representation in the view of visual philosophy allows to define the relationship between the novel as a unity and Lewis's artistic theory as deeply problematic and one far from being an illustration.

Key words: Wyndham Lewis, visuality, modernism, English literature.

Творчество английского писателя и художника Уиндема Льюиса (1882–1957) дает богатый материал для исследования визуальности. За свою продолжительную карьеру Льюис оставил как обширное литературное наследие (романы, рассказы, воспоминания, драмы, поэзию), так и большое число живописных и графических работ, характеризующих его как одного из самых оригинальных английских художников-модернистов и «возможно, величайшего британского портретиста предыдущего столетия» [1, 43]. Живописные и литературные произведения Льюиса существуют не только во взаимном освещении, но и в контексте многочисленных критических и эстетико-философских работ автора, многие из которых затрагивают проблемы специфики изобразительного искусства, сущности зрительного образа и их отношения к словесному искусству. Цель данной статьи – проследить связь между взглядами Льюиса на задачи живописи в 1910-е гг., идеями «философии зрения», развитыми в ряде работ конца 1920-х – начала 1930-х гг., и поэтикой первого опубликованного романа художника «Тарр» («Tarr», 1918).

В литературоведении чаще всего исследуются визуальные аспекты поэтики произведений «вортицистского» периода творчества художника.

В 1914 г. в Лондоне вышел первый номер художественного журнала «БЛАСТ» («BLAST»), в котором провозглашалось английское течение современной живописи – вортицизм. Льюис, выступивший в роли редактора и автора большинства материалов журнала, напечатал в нем вместе с репродукциями собственных картин и работ других художников (Дж. Эпштейна, У. Робертса, А. Годье-Бржески, Э. Уадсворта и др.) свою экспериментальную пьесу «Враг звезд» («Enemy of the Stars»). Позднейшая автобиографическая ремарка, отсылающая к этому событию, стала импульсом для многочисленных работ по визуальности: «Мои литературные современники казались мне слишком книжными и далекими от революции в изобразительных искусствах. "Враг звезд" ... был моей попыткой показать им дорогу» [2, 139]. Ориентируясь на процитированные слова, исследователи стремятся объяснить, в каком отношении это новаторское литературное произведение аналогично «революционной» живописи. В более общем смысле на материале текста «драмы для чтения» Льюиса анализируется общепринятая на сегодняшний день гипотеза, согласно которой в искусстве модернизма живопись стала «первопроходцем» – резко порвавшим с традициями видом искусства, вслед за которым последовала, в частности, литература.

Но какие именно революционные изменения в изобразительном искусстве имеет в виду Льюис? Можно с уверенностью утверждать, что в первую очередь это кризис репрезентации, проявившийся в «радикальном подходе к фактуре и формальным качествам художественных средств и создании новых визуальных языков для оценки современности, что было ясно продемонстрировано ранними кубистскими работами» [3, 542]. Кубизм, отказывающийся от перспективной передачи пространства и различными способами, вплоть до использования в качестве материала объектов повседневного быта, нарушающий цельность живописной поверхности, был одним из ориентиров, тех «измов», в окружении которых сформировался вортицизм Льюиса. Как и во многих других направлениях начала XX в., в вортицизме нарушены «естественные» установки репрезентации: узнавание предмета изображения затруднено, если не невозможно, а сами полотна вплотную приближаются к абстракции. Резкие, угловатые, дисгармоничные формы вортицистской живописи и графики фактурны; тормозя восприятие и заставляя – часто не без тревоги – вглядываться в себя, они представляют собой высказывания о современности, требующие иных средств выразительности, чем опирающаяся на ренессансную традицию академическая живопись.

В то же время, будучи зачинателем самобытного британского авангарда, Льюис стремится разграничить вортицизм и другие живописные течения, а именно кубизм, экспрессионизм и футуризм. В живописи футуризма Льюис критикует романтизацию предмета – современной техники – и одержимость движением, динамизмом, сиюминутностью, в силу которых художник-футурист не в состоянии «управлять своими идеями, <...> из-за чего они недостаточно доминируют над содержанием картин» [4, 66]. Футуристическая живопись, по мнению Льюиса, «никогда не добивается великих пластических качеств, которыми обладают лучшие кубистские полотна», однако жанры кубизма (портрет позирующей модели, натюрморт) не отвечают современности, а сами полотна – чрезмерно статичные «МЕРТВЫЕ КОМПОЗИЦИИ, СДЕЛАННЫЕ СО ВКУСОМ» [Op. cit.: 65–66]. Что касается беспредметных экспрессионистических картин Кандинского, то они также отвергаются Льюисом как оторванная от реальности живопись побежденного «инертным и блуждающим духом» художника-солипсита [Op. cit.: 69].

Революция в живописи, призванная стать образцом для обновления литературы, очевидно, не отсылает всецело к эстетике того или иного направления континентального авангарда. По убеждению Льюиса, «роль быть художниками <...> революции и новых возможностей в жизни не должна оставаться лишь чужой. Так как современная жизнь является изобретением англичан, они должны быть спо-

собны сказать о ней что-то более глубокое, чем кто-либо другой» [5, 32]. Английский авангард должен разделять бескомпромиссный новаторский характер других современных течений и в то же время быть свободным от их слабостей. Он должен избегать присущего итальянскому футуризму слепого восторга перед новым индустриальным миром, обладать более своевременным, чем кубизм, предметным содержанием и быть адекватным выражением современности, а не слепой к внешнему миру экспрессией субъективного внутреннего состояния художника.

Рассматривая визуальность текстов Льюиса 1910-х гг. как проявление параллелизма литературы и изобразительного искусства в эпоху авангарда, исследователи впоследствии указывали на ряд черт поэтики художника, соотносимых с его собственными заявлениями в критике. Так, У. Уиз с опорой на работу Дж. Фрэнка о пространственной форме в модернистской литературе [6] говорит о характерном для кубизма соположении фрагментов как основном композиционном принципе, заменяющем разворачивающееся во времени линейное повествование. Отмеченное нарушение повествования приводит к статике, вортицистскому эффекту компрессированной энергии, роднящему, наряду со «сдвиговой, многозначной образностью, рваным синтаксисом и жестким тоном», стиль прозы Льюиса с его живописной техникой [7, 182]. Р. У. Дазенброк также подчеркивает фрагментарность прозы Льюиса, определяя ее как переход от предложения к фразе в качестве основной смысловой единицы «монтажного» текста, разрушающего повествование по образцу модернистской живописи [8, 135–138]. Фрагментарность и антинарративность в тех или иных формулировках являются узловыми понятиями, при помощи которых исследователи прослеживают аналогию между литературными текстами Льюиса и живописью. Эти принципы выступают инструментом художественной критики современности и раздробленного субъекта индустриальной эпохи, в котором одновременно обострена и нарушена связь между внутренним «я» и его внешним выражением [9].

Альтернативной отправной точкой рассмотрения визуальности могут стать более поздние рассуждения Льюиса, а именно то, что он в трактате «Время и человек Запада» («Time and Western Man», 1927) называет своей «философией зрения» («philosophy of the eye») [10, 392]. При помощи этого понятия художник отделяет свою позицию от позиции «временного сознания» («time-mind»), лежащего, с его точки зрения, в основе всего современного искусства, науки и культуры. «Доктрина» («философия», «культ») времени, представленная такими учеными, как Бергсон, Уайтхед и Эйнштейн, и такими писателями, как Джойс, Пруст и Стайн, абсолю-

тизирует изменчивость и субъективную временную природу любого явления в ущерб его объективной пространственной цельности и внутреннему единству. Общекультурная тенденция, критикуемая Льюисом, состоит в «превращении пространственного феномена во временной феномен»: «Толпа спешащих форм, временная совокупность должна заменить вещь, обладающую одним временем и пространственной глубиной, встать на место единого объекта» [Op. cit.: 172]. Эта подмена представляет опасность для искусства – «неизменного оплота <...> чистейшего человеческого сознания» [Op. cit.: 23] – деградировать в лишённую всякой ценности механическую ретрансляцию потока чьих-то чувственных переживаний, бессознательного или «Времени».

Льюис не раз говорит о визуальности своей философии, указывая, в частности, что отстаивает «позицию визуального, или пластического, сознания» [Op. cit., xix] и что подходит к полемике с философией времени «как живописец и график» [Op. cit., 109]. Еще красноречивее следующая формулировка визуального детерминизма: «... все, что я со своей стороны могу сказать, берет начало в органе; но в моем случае это *глаз*» [Op. cit., 134]. Очевидно, что в данном случае Льюис вводит категорию визуальности не для того, чтобы подчеркнуть параллелизм между революционной литературой и живописью. Из черты поэтики визуальность вырастает до масштабов мировоззрения, суть которого в противостоянии «переходу от прекрасного объективного материального мира здравого смысла к “органическому” миру хронологического ментализма» [Op. cit., 167]. Философия Льюиса «полагается на конкретную и ясную реальность чувства зрения» и акцентирует «ощущение всепоглощающей *реальности*, которое способно дать лишь зрение» [Op. cit., 392]. Визуальность действительности, ее данность посредством зрительных и осязательных ощущений выступает гарантом ее объективности – «тем общим основанием образной реальности, в котором мы все сходимся» [Op. cit., 392]. От роли, уделяемой в философии зрению и внеположенной человеку реальности, зависит возможность существования как самостоятельно мыслящего субъекта, так и искусства, которым и для которого оно создано.

Если в середине 1910-х гг. Льюис, по его собственным словам, стремится революционизировать литературу по образцу живописи, а во второй половине 1920-х гг. обращается к визуальности в ходе широкомасштабной критики культуры, то к началу 1930-х гг. он приходит к теоретическому соотношению своей философской концепции визуальности с литературой. В книге «Люди без искусства» («Men without Art», 1934), включившей в себя более раннюю брошюру «Сатира и художественная литература» («Satire and Fiction», 1930), Льюис приводит свой сатирический роман о лондонской богеме «Обезья-

ны господни» («The Apes of God», 1930) в качестве образца произведения, воплощающего принципы «философии зрения». Главная особенность (и достоинство) сатиры, которую Льюис приравнивает к «Искусству» вообще [11, 13], состоит в тех «возможностях <...> *визуального* обращения» [Op. cit., 95] с материалом, которые она предоставляет. Поэтику, берущую за основу зрительное измерение предмета, Льюис называет «внешним» (*external*) подходом и противопоставляет его подходу «внутреннему» (*internal*). Последний с наибольшей яркостью проявил себя в романах Г. Джеймса или, о чем Льюис развернуто писал в книге «Время и человек Запада», Дж. Джойса и состоит в том, чтобы «пустить читателя в “сознание персонажей”, посмотреть на “игру их мыслей”» [Op. cit., 95]. Внешний подход, напротив, ограничивается «свидетельствами *глаза*, а не более эмоциональных органов чувств» [Op. cit., 103] и лучше всего манифестирован в творчестве самого Льюиса: «Об “Обезьянах господних”, я думаю, можно с уверенностью утверждать, что ни одна другая книга не уделяет столько же внимания *внешней стороне* людей. В ней их раковины, или шкуры, или язык их телесных движений представлены в первую, а не в последнюю, очередь» [Op. cit., 97].

Обоснование этой поэтики, которая может быть названа поэтикой поверхности, заключено в философской позиции автора. Льюис убежден, что отдавая предпочтение ментальному миру перед миром физическим, «вы теряете не только чистоту очертаний, пластическую красоту вещей, которые вы всеместно воспринимаете; вы теряете также четкость своей собственной индивидуальности, которая воспринимает их» [10, 167]. Человек, другими словами, перестает быть собой, уступает свою свободу и способность к суждению догмам времени, в которое он живет, миру подсознательного или сфере инстинктов. Что касается сатиры, то «сама природа велит смеяться, и смеяться громко, над теми, кто попал в [интеллектуальное] рабство, и еще больше – над теми, кто откармливается за его счет» [11, 95]. Именно эту цель преследует поэтика поверхности, которая рассматривает невластного над собой человека как «шкуру», «раковину» или механизм.

«Тарр» Льюиса интересен тем, что он принадлежит к обоим обозначенным выше контекстам рассмотрения визуальности. Как текст, написанный в период приблизительно с 1909 по 1915 г. [12, 361–365] и впервые напечатанный в журнале «Эгоист» в 1916–1917 гг., он представляет собой предвоенный эксперимент по обновлению стиля прозы средствами современной живописи. Как роман, который был впоследствии значительно переработан и выпущен новым изданием в 1928 г. [13], он также относится ко времени развернутых рассуждений Льюиса о философии зрения и сатирическом «внешнем методе» в литературе. Более того, «Тарр» в обе-

их версиях содержит большое количество диалогов и монологов об искусстве Тарра, которого автор, по собственному признанию, сделал «рупором» своих мыслей [14, 76]. Эти вкрапления эстетической теории в роман свидетельствуют о неразрывной взаимосвязи между позицией Льюиса – экспериментатора на рубеже искусств и Льюиса – философа визуальности.

Действительно, уже в первой версии романа в словах Тарра сформулирована эстетика поверхности, к развернутому обоснованию которой Льюис вернется в более поздних критических работах. Более того, Тарр говорит о ней в тех же выражениях, что и его создатель десятилетие спустя: «...*мертвость* является первым условием для искусства. Бронированная шкура гиппопотама, панцирь черепахи, оболочка механизма – с одной стороны; все *это* в противопоставлении обнаженной пульсации и движению мягкого нутра жизни, вкупе с бесконечной эластичностью и осмысленностью движения, – с другой. <...> Второе [условие] – это отсутствие души, в сентиментальном человеческом значении. Линии и объемы статуи являются ее душой. Никакое беспокойное, подобное пламени, “я” не представляется *внутри* нее. У нее нет внутренностей. Это еще одно условие для искусства: *не иметь внутренностей*, ничего, что нельзя было бы увидеть. Так, вместо того, чтобы подобно независимой машине приводиться в движение маленьким эгоистичным огоньком изнутри, она живет бездушно и мертво своими фронтальными линиями и объемами» [15, 299–300]. Акцент на оболочку («шкуру») и механику, а не на психологию объекта изображения художника; противопоставление жесткой формы и бесформенной жизненной энергии; провозглашение «зримости» в качестве универсального критерия эстетической ценности – все эти положения будут повторены Льюисом в ходе критики современного искусства и культуры во второй половине 1920-х – начале 1930-х гг.

Однако роман интересен не столько отвлеченными эстетическими положениями, сколько близостью принципов характерологии персонажей романа, в том числе и самого Тарра, этим положениям. Отвечая на критику излишней теоретичности первых глав романа со стороны издателя Х. Ш. Уивер, Льюис предлагает рассматривать их как «своего рода предисловие» [14, 76], т. е. приравнять позицию персонажа к позиции автора. Подобные заявления подкрепляют идентификацию отдельными исследователями Льюиса с Тарром в качестве художника, «выделяющегося своей энергичностью и жизненной силой по мере того как он преодолевает и превосходит извращенные и разрушительные силы, окружающие его» [16, 108]. В действительности отношения между автором и героем менее прямолинейны. Льюис посчитал необходимым подчеркнуть это,

закончив предисловие ремаркой о том, что Тарр не автор, а лишь авторский конферансье – «постановщик» («one of my showmen»), за жизнь которого он не может нести ответственность [15, 15].

Теория Тарра действительно «рефлексивно комментирует роман, в котором она разработана» [17, 403], но нельзя сказать, что она задумана автором как полное и исчерпывающее объяснение его поэтики. Установка на строгое разграничение искусства и жизни, а также внешний метод изображения, согласующийся с философией зрения, не только подтверждаются, но и оспариваются романом, что делает его настолько же «анти-вортицистским», насколько «вортицистским» [18]. Если блестящие портретные характеристики повествователем персонажей романа действительно строятся на основе принципов поэтики поверхности, то на уровне фабулы концепция искусства Тарра оспаривается самим ходом событий романа.

Между словами и действиями Тарра существует расхождение, которое состоит в том, что ему не удастся добиться баланса между искусством и жизнью. Основанные на сексе отношения с Бертой Люнкен, воплощением, по его словам, самой клишированной банальности уровня «сцены театра музыкальной комедии и идеала дамского угодника восемнадцатого века» [15, 30], должны были дать ему в концентрированном и изолированном от искусства виде инстинктивный и чувственный, низменный, но необходимый субстрат «жизни». В противоположность этому живопись Тарра, как он сам ее описывает, «аскетична, а не чувственна, и оторвана от непосредственной жизни. В ней нет ни капли секса» [Ibid.]. Тарр порицает женщин и все, что с ними связано, как «клокочущий аппарат внутренностей жизни», годный лишь для удовлетворения примитивных потребностей художника: «Всю утонченную психологию, которую мужчина обычно ищет в женщине, изысканность форм ... любовь и страсть, я ищу в своей работе и не где-либо еще» [Op. cit., 31, 30]. Тем не менее, его попытка порвать с Бертой оборачивается провалом, что, как и его дальнейшая связь с полной противоположностью Берты – Анастасией Васек, доказывает, насколько утопична мысль о подчинении личной жизни эстетической теории. Если, по убеждению Тарра, «первое творение [художника] – *сам Художник*» [Op. cit., 29], то оно ему не удалось.

Автор выдерживает ироническую дистанцию между собой и героем-художником, который хоть и является носителем близких ему взглядов, выступает лишь как одно из действующих лиц сатиризуемого мира парижской богемы, «настолько же “падшим”, как и все остальные» [19, 60]. Париж предстает в романе как мировая художественная столица, в которой искусство не только высшая реальность (как в значительно романтизированной трактовке

Тарра), но и модное веяние, коммерчески мотивированная и искусственно поддерживаемая видимость искусства. В результате «визуального обращения» Льюиса с Парижем, применением к нему «внешнего метода» город превращается в «огромную пыльную лицевую сторону», пустой фасад [15, 21]. Он наделен чертами американской киностудии и музея, в котором посетители подобны экспонатам – статуям («западным Венерам») или «живой картине» из восковых фигур [Ibid.]. Обитатели этого мира не личности, а лишь формы, способные к преображению.

Так, знакомый Тарра Гобсон – это образ, скрывающий другой образ, причем ни один из них не находится в большей близости к некому настоящему Гобсону и не является более чем поверхностью: «Кембриджский покроев искажал его изначально мужественную и мелодраматичную форму... Он был очень спортивно сложен, и его темные и впалые черты были сконструированы Природой как потаенное место злодейств и страстей. Но он ссутулился и расслабился, игнорируя свои мышцы: его подлое лицо пыталось изображать тонкости здравого смысла» [Op. cit., 22]. Тарр, как и повествователь, видит Гобсона полым и критикует его «кембриджский» образ как индикатор его поверхностности, интеллектуальной несостоятельности: к университетскому костюму прилагается «полный комплект умственного обмундирования», благодаря которому «ни одна мысль не может покинуть [его] голову, не накинув свою униформу» [Op. cit., 33–34]. Но и «природный» образ Гобсона – не естественная, а также искусственная («сконструированная» и изначально «мелодраматичная») форма, к которой он ничем не привязан.

Нельзя сказать, что собеседник Гобсона Тарр обладает большей глубиной, поскольку в его описаниях очевиден тот же «внешний метод», что и в характеристике презираемых им героев. Между психологией и поведением Тарра не существует естественной или прямой связи, а его субъективность – изначально лишь репрезентация, «неловкий ритуал собственного “я”», «внутренний фетиш» или «идол», чей внешний облик меняется, если ему удалось «позаимствовать или присвоить некую форму или одеяние его элегантно облаченного посетителя» [Op. cit., 22]. Отличие Тарра от других персонажей в том, что он осознает чужую и собственную иллюзорность и способен сам выбирать себе форму, а не автоматически принимает ту, которую диктует ему окружение.

Несмотря на то, что эта способность и не выделяет его из числа других персонажей качественно (как и другие обитатели Парижа, Тарр, по его собственному признанию, «скреплен буржуазностью под [своей] кожей» [Op. cit., 39]), она делает его художником: «Он был таким человеком, который, если бы захотел изменить мир, сделал бы все, чтобы иметь возможность более пластично воздействовать

на себя посредством других. Он бы нарисовал для себя картину» [Op. cit., 39]. «Картина» («picture») в данном случае означает не только живопись, но и особое – художественное, образное – восприятие мира. Например, объясняя Берте свое безразличие к ней, Тарр создает определенную картину, образно моделируя в своем поведении и речи разные ситуации: сначала визит семейного доктора или поверенного, а затем безличное общение «двух партнеров, возможно преуспевающих виноторговцев, просматривающих свои бухгалтерские книги» [Op. cit., 63–64].

В ответ на это Берта «противопоставила образам Тарра свой тевтонский лиризм» [Op. cit., 65], т. е. отреагировала на его картину собственной. Разница в том, что «лиризм» Берты не является ни ее истинным «я», ни продуктом художественного отношения к действительности. Он лишь следует из ее принадлежности к «буржуазной богеме» так же, как стереотипное мышление Гобсона производно от его социального положения и образования. То, что квартиры Берты наполнена атрибутами массовой культуры и популярными репродукциями (бюст Бетховена, фотографии «Островов мертвых» А. Бёклина и «Джоконды» и т. п.), ярко демонстрирует ее инертное существование за счет образов, поставляемых извне [Op. cit., 52]. Тарр реагирует на поведение Берты попыткой, избежав лирики, по-другому обыграть разрыв отношений, вписать их в собственную картину: «Этот тривиальный и вымученный пейзаж обладал для него красотой... там, где менее развитое восприятие не видело ничего, кроме мучительной реальности» [Op. cit., 66].

Из того, как Тарр воспринимает, трактует и создает образы, следует вывод, что из всех персонажей романа только ему близка философия зрения, сформулированная Льюисом во «Времени и человеке Запада». Воображение Тарра отталкивается не от спекуляций о внутреннем мире людей, которые его окружают, а от их внешнего облика и поведения, данных «конкретной и ясной реальности чувства зрения», более правдивой и продуктивной с точки зрения художника. Из отрицания Тарром сущности людей, которая могла бы скрываться за их внешностью, следует его установка на зрительное восприятие как единственный источник правды. За нигилистской максимой «Но никто не является никем» следует заявление о кредо художника в мире «буржуазной богемы»: «Я глазею на мерзость и идиотизм, и чем больше я их вижу, тем больше они мне нравятся. <...> Я один из тех немногих людей, которые видят. Это ответственность» [Op. cit., 26, 35]. Когда Берта спрашивает, зачем Тарр пришел к ней, он отвечает «Чтобы увидеть тебя» [Op. cit., 52], что предполагает дистанцию между отвлеченным *взглядом* и интимной вовлеченностью, недопустимой для художника.

Это не означает, что обладание зрением делает Тарра уникальным или более настоящим, чем другие. В этой же сцене его встречает неприятный «ироничный и не удивленный взгляд» Берты [Or. cit., 51], которая, таким образом, оказывается не только объектом видения, но и субъектом с собственным восприятием. Относительная реальность Тарра и Берты, те образы себя и друг друга, которые они создают и воспринимают, вступая в «символический обмен» [20], скрывает за собой обоюдную пустоту, точно прочувствованную Тарром: «Скорлупа, которую он держал в руках [Берта. – Д. Т.], была расписанным саркофагом. Он тоже был расписанным саркофагом. Только у него внутри не было ничего, кроме бесчисленного числа других расписанных саркофагов, меньшего и меньшего размера. Самый маленький из них был <...> однако, не живой сердцевиной, а картиной, как и все остальные. Его ядро было картиной» [15, 58]. Не только взгляд вовне, но и взгляд вовнутрь Тарра наталкивается на очередную оболочку, искусственную поверхность. Замечательно, что наиболее приближенный к авторским взглядам на искусство персонаж не только является идеологом философии зрения и «внешнего метода», но и выступает как объект демонстрации непрерывной работы этого метода. Художник, таким образом, не только, подобно всем остальным персонажам, не проникает в глубь поверхности – напротив, он сам представляет наиболее последовательную, не сводимую к аутентичной сущности, сплошную поверхность.

Проведенный анализ показывает, что авторское отношение к «своему» герою в романе, выраженное средствами поэтики поверхности, несет в себе имплицитную критику ее принципов. В результате дистанцирования автора от персонажа-художника, эстетические взгляды, носителями которых они оба являются, выступают не как догма, а как проблема: в чем прерогатива художника, если он, верно воспринимая мир как игру нагруженных смыслами поверхностных феноменов, сам не что иное, как поверхность?

Характеризуя дистанцию между автором и героем в 1920-е гг., М. М. Бахтин отмечает, что «автор творит, но видит творение только в предмете, который он оформляет, то есть видит только становящийся продукт творчества, а не внутренний психологически определенный процесс его» [21, 90]. Разумеется, стертая метафора видения произведения «со стороны» у Бахтина и процитированные выше слова Льюиса о сводимости всего, что он говорит, к органу визуального восприятия, глазу, наделены разной смысловой нагрузкой. Однако их параллелизм не случаен. Творящее авторское сознание в романе Льюиса выступает как тот субстрат, которого лишены все его персонажи. Роман «Тарр», как живая демонстрация рефлексивного и критичного

к себе художественного сознания, опосредующего поэтикой поверхности авторскую философию отвлеченного зрения, и есть то, что дает смысл и значение в противном случае пустым столкновениям бессодержательных героев.

ЛИТЕРАТУРА

1. Humphreys R. "A Strange Synthesis": Lewis, Modern art and a World Tradition / R. Humphreys // Wyndham Lewis (1882–1957). – Madrid : Fundación Juan March, 2010. – 404 p.
2. Lewis W. Rude Assignment: An Intellectual Autobiography / W. Lewis; ed. by Toby Foshay. – Santa Barbara : Black Sparrow Press, 1984. – 316 p.
3. Turner S. V. Modernism and the Visual Arts / S. V. Turner // The Oxford Handbook of Modernisms / ed. by Peter Brooker, Andrzej Gasiorek, Deborah Longworth, and Andrew Thacker. – N. Y. : Oxford University Press, 2010. – P. 540–561.
4. Lewis W. A Review of Contemporary Art / W. Lewis // Wyndham Lewis on Art / ed. by Walter Michel and C.J. Fox. – N. Y. : Funk & Wagnallis, 1969. – P. 58–77.
5. Lewis W. A Man of the Week: Marinetti / W. Lewis // Lewis W. Creatures of Habit and Creatures of Change: Essays on Art, Literature and Society 1914–1956 / W. Lewis; ed. by Paul Edwards. – Santa Rosa : Black Sparrow Press, 1989. – P. 29–32.
6. Фрэнк Д. Пространственная форма в современной литературе / Д. Фрэнк; пер. с англ. В. Л. Махлина // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: Трактаты, статьи, эссе / сост., общ. ред. Г. К. Косиков. – М. : МГУ, 1987. – С. 194–213.
7. Wees W. Vorticism and the English Avant-garde / W. Wees. – Toronto : University of Toronto Press, 1972. – 273 p.
8. Dasenbrock R. W. The Literary Vorticism of Ezra Pound and Wyndham Lewis: Towards the Condition of Painting / R. W. Dasenbrock – Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1985. – 271 p.
9. Туляков Д. С. Поэтика визуальности в пьесе У. Льюиса «Враг звезд» / Д. С. Туляков // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – 2010. – Вып. 4(10). – С. 135–144.
10. Lewis W. Time and Western Man / W. Lewis; ed. by Paul Edwards. – Santa Rosa : Black Sparrow Press, 1993. – 617 p.
11. Lewis W. Men without Art / W. Lewis; ed. by Seamus Cooney. – Santa Rosa : Black Sparrow Press, 1987. – 325 p.
12. O’Keeffe P. Afterword / P. O’Keeffe // Lewis W. Tarr: The 1918 Version / W. Lewis; ed. by Paul O’Keeffe. – Santa Rosa : Black Sparrow Press, 1990. – P. 361–385.
13. Lewis W. Tarr / W. Lewis; ed. by Scott Klein. – N. Y. : Oxford University Press, 2010. – 384 p.
14. The Letters of Wyndham Lewis / ed. by W. K. Rose. – Norfolk : New Directions, 1963. – 580 p.
15. Lewis W. Tarr: The 1918 Version / W. Lewis; ed. by Paul O’Keeffe. – Santa Rosa : Black Sparrow Press, 1990. – 425 p.
16. Davies A. "Tarr": A Nietzschean Novel / A. Davies // Wyndham Lewis, a Revaluation / ed. by Jeffrey Meyers. – L. : Athlone Press, 1980. – P. 107–119.

17. Gasiorek A. Wyndham Lewis: "Tarr" / A. Gasiorek // *A Companion to Modernist Literature and Culture* / ed. by David Bradshaw and Kevin J. H. Dettmar. – Malden : Blackwell, 2006. – P. 402–410.

18. Sheppard R. Wyndham Lewis's "Tarr": An (Anti-) Vorticist Novel? / R. Sheppard // *The Journal of English and Germanic Philology*. – 1989. – Vol. 88, No. 4. – P. 510–530.

19. Ayers D. *Modernism: A Short Introduction* / D. Ayers – Malden : Blackwell, 2004. – 153 p.

20. Edwards P. Symbolic Exchange in "Tarr" // Edwards P. *Wyndham Lewis: Painter and Writer* / P. Edwards. – New Haven : Yale University Press, 2000. – P. 35–51.

21. Бахтин М. М. <Автор и герой в эстетической деятельности> // Бахтин М. М. *Собрание сочинений: в 7 т. Т. 1: Философская эстетика 1920-х годов* / М. М. Бахтин; под ред. С. Г. Бочарова и Н. И. Николаева. – М. : Русские словари, Языки славянской культуры, 2003. – С. 69–266.

Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»

*Туляков Д. С., кандидат филологических наук, доцент
департамента иностранных языков*

E-mail: dstulaikov@hse.ru

*National Research University «Higher School of Economics»
Tulyakov D. S., Candidate of Philology, Associate Professor
of the Foreign Languages Department*

E-mail: dstuliakov@hse.ru