

DOI 10.15826/izv2.2017.19.1.019
УДК 821.111-313.1 Уиндем Льюис +
+ 791 + 7.035.93

Д. С. Туляков
Национальный
исследовательский университет
«Высшая школа экономики»
Пермь, Россия

ОППОЗИЦИЯ К КИНЕМАТОГРАФУ В РОМАНЕ УИНДЕМА ЛЬЮИСА «ОБЕЗЬЯНЫ ГОСПОДНИ»

В статье рассматривается воздействие кино на поэтику сатирического романа английского писателя и художника-модерниста У. Льюиса «Обезьяны Господни» (1930) в контексте негативной оценки кинематографа в критических работах, а также в других художественных текстах автора. Льюис-критик видел в кино воплощение шаблонной популярной культуры современности, а также мощный инструмент идеологического контроля, стирающий индивидуальные различия между людьми и их суждениями. Соответственно, в «Обезьянах Господних» кино предстает как антиинтеллектуальный и антиэстетический культурный продукт массового производства, по образцу которого воспринимают и осмысливают свою жизнь пассивные и механические персонажи — объекты сатиры автора. Понятому таким образом кинематографу противопоставлен сложный для восприятия и требовательный к читателю текст романа. Подробные метафорические описания даже незначительных движений предметов и персонажей, увиденных с близкого расстояния, представляют собой намеренную литературную антитезу таким приемам популярного кино, как замедленная съемка и крупный план. Роман Льюиса, таким образом, последовательно выражает авторскую оппозицию к кино как на идейно-содержательном, так и на формальном уровне. В целом, роман «Обезьяны Господни» является одним из наиболее показательных литературных примеров неприятия кинематографа многими мастерами английского «высокого модернизма».

Ключевые слова: литература и кино; английская литература; модернизм; Уиндем Льюис; интермедиальность.

Кинематограф традиционно называют одной из составляющих культурного, технологического и интеллектуального контекста, обусловившего появление и развитие английского литературного модернизма. В новейших историях литературы модернизм ограничивается временными рамками 1890-х (или 1910-х) и 1940-х гг. и определяется как литература, которая, во-первых, является художественной рефлексией (от одобрительно-оптимистичной до предельно критической) колоссальных исторических изменений этого времени и, во-вторых, отражает эти изменения не только в своем содержании, но и в новаторской художественной форме [см.: Potter, p. 1–14; Gąsiorek, 2015, p. 1–34]. Кинематограф оказал влияние на оба этих аспекта. Отмечается, что модернистские тексты

«кинематографичны» [см.: McCabe], что, например, «невозможно представить форму “Улисса” или “Бесплодных земель” (Дж. Джойса и Т. С. Элиота. — Д. Т.) без разработок в области киномонтажа» [McCabe, p. 20]. Даже если постулируемое подобие литературной формы форме фильма не трактуется как заимствование, исследователи говорят о «сосуществовании кино и “кинематографического видения”, сформулированного в художественных и не только текстах конца XIX — начала XX в.» [Marcus, p. 20], и предлагают модель, согласно которой литература и кино данного периода ведут «параллельные истории», основанные на общей художественной проблематике [Trotter, p. 239]. Другие исследователи утверждают, что дело не ограничивается параллелизмом или заимствованием писателями тех или иных художественных приемов и принципов. Поскольку кино включает в себя не только новый вид изображения (фильм), но и сопутствующие ему институты (производства, распространения и показа фильмов, специализированную прессу), его воздействие на литературу было более глубоким и далеко идущим. С этой точки зрения «модернизм был не эстетической реформацией в ответ на кино, а литературным последствием его появления» [Shail, p. 3].

Безусловно, писатели испытывали интерес к зародившемуся кинематографу, однако их реакция на этот феномен была не однородной, а такой же вариативной, как сам модернизм. Многие отзывались о кино негативно и, по крайней мере, поначалу видели в нем воплощение поверхностной массовой культуры. В 1922 г. Т. С. Элиот называет кинотеатр местом, где «разум убаюкивается бессмысленной музыкой и непрерывным действием, слишком быстрым для того, чтобы на него отозвался мозг» [Eliot, p. 420]. Подобное неприятие кино как низкого, антиинтеллектуального удовольствия, далекого от статуса искусства, было близко, например, Дж. Конраду, Э. Паунду и У. Льюису [Shail, p. 35–36]. А Дж. Джойс, который не писал о кино ни одобрительно, ни критически, держался от него в стороне после участия в неудачном открытии одного из первых кинотеатров в Дублине в 1909 г. [Ellmann, p. 301–312, 654]. Такая негативная или сдержанная оценка контрастирует с энтузиазмом, который проявили в отношении нового вида искусства женщины-модернисты (такие как Х. Д., Д. Ричардсон и В. Вулф), писавшие в том числе и о его потенциале для литературной формы. Они увидели в том, как кино было интерпретировано авторами «высокого модернизма», форму «наивного, элитарного, реакционного» отклика, в котором оно, как писала в 1927 г. Х. Д. (Хильда Дулитл), предстает в демонизированном облике — как «Джаггернаут, давящий разум и восприятие в одной большой оргии чувств» [Tiessen, 1993].

Крайне негативная оценка кино — в особенности голливудского — почти неизвестным в России английским писателем, художником и критиком Уиндемом Льюисом (1882–1957) была лишь точкой на широком спектре различного восприятия кинематографа модернистами. Льюис считал, что каждый кадр несет в себе «целую варварскую систему поведения и суждений ему под стать» [Lewis, 1987, p. 12] и что распространение и популярность кино угрожают принятием

«даже образованными людьми вкусов и ценностей толпы кинозрителей» [Lewis, 1987, p. 149] и, в конечном счете, исчезновением искусства. Такая оценка характерна для «мужского» канона модернизма, в который Льюис включил в своей автобиографии себя самого, Элиота, Джойса и Паунда — «Мужчин 1914» [Lewis, 1937, p. 252]. Случай Льюиса, однако, интересен не только тем, что он типизирует некоторые черты неприятия кино в критике определенной группы писателей, но и тем, как это неприятие отразилось на его художественном письме. Существующие исследования связи писателя с кинематографом были сосредоточены на обращении Льюиса к идее кино в литературе и критике [Tiessen, 1984], на его оценке образа Чарли Чаплина [Paraskeva, 2007; Klein, 2011] и на литературных параллелях различным кинофильмам в творчестве Льюиса [Caracciolo; Klein, 2010]. Литературные параллели включают не только аллюзии Льюиса на конкретные фильмы, но и близость его повествовательной техники киноповествованию: «Проза Льюиса демонстрирует его близкое знакомство не только с кинематографическим разделением движения на кадры, но и с принципом монтажа отдельно взятых кадров» [Paraskeva, 2013, p. 108].

На наш взгляд, однако, реакция Льюиса на кино не исчерпывается негативными ремарками, отсылками к кино как феномену и к реально существующим фильмам, а также определенной «кинематографичностью» авторской повествовательной манеры. Как показывает сатирический роман «Обезьяны Господни» («*The Apes of God*», 1931), Льюис прибегает к образу кино не только как к инструменту критики массовой культуры современности и ее последствий для человеческой индивидуальности. Не менее важно, что текст романа выступает как выраженная противоположность кино. Льюис, как камера, сосредоточен на внешней стороне своих механических персонажей и их поведения, однако внимание ко всему внешнему (например, к мельчайшим телесным движениям) оказывается доведенным до крайности, а образная перегруженность в его передаче делает прозу Льюиса осознанной демонстрацией недоступных кинематографу возможностей литературного письма.

В критических работах Льюиса 1920-х гг. кино трактуется как одно из порождений индустриальной современности, отрицательно сказывающихся на индивидуальности человека и независимости его суждений. Оно приводит к нивелировке индивидуальности и стимулирует развитие не самоценной личности, а «групповой индивидуальности... по образцу, насажденному средствами образования и гипнотизмом кино, радио и прессы» [Lewis, 1989, p. 148]. Кино является показательным в этом ряду, поскольку оно объединяет в себе мобильность и общедоступность прессы и радиовещания со способностью распространять и популяризировать единые культурные шаблоны: «Сейчас гораздо меньше дифференциации... между членами одной географической группы и между различными группами народов, чем во времена до того, как техника сделала возможным каждому формировать свое сознание по образцу одной культурной модели (как, например, люди по всему свету подвергают себя эмоциональному обучению посредством серии фильмов)» [Lewis, 1972, p. 75]. Указанные свойства

кино делают его эффективным средством контроля, благодаря которому «демократические массы могут беспрепятственно управляться при помощи внушения и гипнозизма — Прессой, Радио, Кино» [Lewis, 1993, p. 117].

Сравнению кино как метода воздействия на человеческое сознание и психику с гипнозом предшествует в критике Льюиса описание гипнотического эффекта другого зрелища. В 1909 г. в одном из своих первых рассказов «Les Saltimbanques» Льюис, характеризуя воздействие циркового представления на зрителей, пишет, что «оно управляет ими, контролируя ощущения. ...Они (зрители. — Д. Т.) “suggestionné” (испытывают внушение. — Д. Т.) и грезят на протяжении всего времени», находясь в «магнетическом сне» [Lewis, 1983a, p. 242]. В более поздних произведениях Льюиса метафора кино встречается тогда, когда описывается, как видят себя и мир персонажи, уже испытывавшие его влияние на свою психику. Так, в первом романе автора «Тарр» («*Tarr*», 1918) Крейслер, размышляя о своей встрече с Анастасьей, «осознал все возможности, связанные с этим случайным знакомством, ясно и кинематографично, и был охвачен паникой» [Lewis, 1990, p. 103]. А для эпизодических персонажей позднего романа Льюиса «Приговор самому себе» («*Self Condemned*», 1954), владелец гостиницы, «жизнь... была кинопредставлением. Жестоким представлением. Если бы в ней не было *изюминки*, она была бы скучна» [Lewis, 1983b, p. 209]. Восприятие жизни как кино (в приведенных примерах — как мелодрамы и остросюжетного фильма) указывает на «овеществление души» подавляющего большинства персонажей Льюиса [Murphet, 2016, p. 168] — на их способность переживать и осмысливать свой личный опыт только при помощи шаблонных образов, навязанных массовой культурой и в первую очередь кино.

Отсылки к образу кино в описании поведения персонажей «Обезьян Господних» — сатиры Льюиса на социальную жизнь Лондона 1920-х гг. и в особенности на лондонские художественные круги — преследуют эту же цель. Например, писатель и издатель Джулиус Ратнер, проснувшись, «видел себя... в очередной раз втянутым в некую нескончаемую фотосъемку со вспышкой, когда Бог... с рассветом каждое утро начинал снимать мир. Бог крутил ручку быстро или медленно» [Lewis, 1981, p. 143]. Другой персонаж романа, девятнадцатилетний «поэт» (автор одного стихотворения) Дэниел Болейн, отправленный наблюдать за «обезьянами Господними» — псевдохудожниками лондонской богемы, также чувствует себя героем кино. Когда к нему, переодетому в женщину для развлекательного представления на вечеринке, стал приставать один из гостей, а другой дал ему отпор, «Дэн не мог *видеть* ни их глаза, суженные до кошачьего разреза, как у кинозвезд, ни сжатые ковбойские кулаки, но внезапно оказалось, что современное кино было именно о нем: пониженный голос разоблачителя злодея, назвавшего имя “Гарри Кэлдикотт”, когда с того сорвали маску, был прямоком из дешевого сеанса популярной кинопьесы» [Ibid., p. 469].

Как сцена из фильма представлен в романе и поцелуй Бетти Блай и Мэтью Планкетта, которому психоаналитик порекомендовал сделать над собой усилие и завести отношения с женщиной низкого роста: «В зловещем замедленном

действию, взятом изнурительным крупным планом, выпячивая губы, чтобы предупредить соприкосновение, он приблизился к розовому бутону рта под своей обреченно склонившейся головой. С ужасающей медлительностью четыре губы сомкнулись» [Lewis, 1981, p. 90]. Хотя терминология кино используется здесь для характеристики ощущений Мэтью, читателю неясно, кому принадлежит этот образ — персонажу (Мэтью представляет, что его поцелуй выглядит со стороны как сцена в кинофильме) или нарратору (нарратор описывает мучительный для Мэтью поцелуй как сцену в кино). Так или иначе, «кинематографичность» происходящего обусловлена здесь близостью персонажей (крупный план) и медлительностью Мэтью (замедленная съемка), а не сходством его ощущений с тем, что чувствует отважившийся на долгожданный поцелуй герой кинофильма. Эпитеты, описывающие восприятие персонажа, перенесены на технику съемки (*portentous, grueling*), из-за чего семантика кинематографических приемов оказывается инвертированной: типичный для популярного кино крупный план поцелуя в замедленном действии указывает здесь не на любовные отношения, а на граничащую с отвращением холодность и неискренность Мэтью. Эта ирония, возможно, отмечена как нарратором, так и самим персонажем, однако и в том, и в другом случае Мэтью предстает не как человек, а как механизм, который не может не следовать шаблонам кино.

В «Обезьянах Господних» кино не только модель, при помощи которой персонажи Льюиса переживают и интерпретируют то, что с ними происходит. В «Прологе» романа оно выступает как форма, которая структурирует и бессознательную жизнь, а именно — как метафора сновидения престарелой и едва пребывающей в сознании аристократки, леди Фредигонд Фоллетт: «Она опустила веки, чтобы отдохнуть. Круглосуточное кино, существующее прямо в ее голове, было покорно запущено. Мозг по своей инициативе высвечивал проектором кружевные чепцы на экран. Вся ее коллекция была лениво вызвана, в поразительных крупных планах, для инспекции» [Ibid., p. 18]. Подобно толпе из «Les Saltimbanques», леди Фредигонд пребывает в пассивном «магнетическом сне» с той только разницей, что зрелище, которое оказывает на нее гипнотическое действие, имеет место лишь в ее голове. Леди Фредигонд снится, что она находится в музее, где выставлены ее чепцы и куда с экскурсией пришли «красные скауты» — школьники, обучающиеся в воскресной школе коммунистов. По команде своего наставника они разбивают витрины, примеряют чепцы, пускают их по рукам и исполняют «Карманьолу». Когда героиня пытается сбежать, она в ужасе обнаруживает, что сама восковой экспонат, но ей удается слезть с пьедестала и даже дать взятку музейному хранителю, чтобы выбраться из здания. Сон обрывается, когда служанка будит леди Фредигонд, чтобы объявить о визите [Ibid., p. 18–21]. Леди Фредигонд, «этот своеобразный фанат кинофильмов», видит остросюжетный сон в «своем частном кинотеатре» [Ibid., p. 21], причем «снят» он в соответствии с конвенциями изображения снов и видений в фильмах: «...с некоторым затруднением она различала мгновения этой пророческой кинопьесы через пурпурную дымку» [Ibid., p. 19].

Из-за того что леди Фредигонд, «отрезанная от оптических или тактильных связей... проводила большую часть времени в ментальном заточении» [Lewis, 1981, p. 13], ее внутренний мир не становился глубже, а, напротив, лишь раскрывал свою пустоту и тривиальность. Приравнивая сон к фильму, Льюис инвертирует то, что он называет «*внутренним* методом» — повествование «изнутри сознания персонажа» [Ibid., p. 97], за приверженность которому писатель критиковал «Улисса» Джойса. В других частях «Пролога», пародируя репрезентацию сознания в романе Джойса, бессвязный «поток мыслей»... леди Фредигонд представлен читателю, подобно илистым интроспективным водам Стикса» [Ibid., p. 98]. Но именно описание ее сна доводит льюисовскую критику «*внутреннего* метода» до логического завершения: в монтаже страхов, навязчивых фантазий и всего того, что изо дня в день составляет окружение почти потерявшей рассудок аристократки, личность леди Фредигонд редуцирована к форме безличного продукта массовой культуры — кинофильма.

С механической пассивностью и бездарностью персонажей романа — состоятельных художников-дилетантов и других представителей лондонской богемы, высмеиваемых Льюисом, — контрастирует экстравагантная и запоминающаяся манера его повествования [Edwards, p. 630; Gąsiorek, 2004, p. 68]. Если отсылка к кино как модели восприятия и осознания жизни указывает на пустоту и автоматизм объектов насмешек автора, то подчеркнуто своеобразный стиль письма Льюиса (с его усложненным синтаксисом, ритмической организацией и тенденцией к соположению ярких и неожиданных образов в подробном интроспективном описании самых малозначительных происшествий) демонстрирует эстетический потенциал, доступный литературе и, как был убежден писатель, чуждый кино. Льюис осознанно противопоставляет свой текст и лежащее в его основе глубоко индивидуальное обращение со словом как гибким и всемогущим средством художественного выражения клишированному, механически произведенному и бездумному кино, по образцу которого протекает психическая жизнь объектов его сатиры.

Сказанное можно пояснить, вновь обратившись к образу леди Фредигонд. «Пролог» к роману завершает небольшой раздел, озаглавленный «Тело покидает кресло», большую часть которого (приблизительно две страницы из трех) занимает описание того, как леди Фредигонд с помощью служанки перемещается из одной комнаты своего дома в другую. Не случайно, что этот эпизод следует за «кинематографическим» сном леди Фредигонд. Синопису динамичного остросюжетного «фильма» Льюис противопоставляет подробное описание ничем не примечательного происшествия. Пристальное внимание к деталям и развернутый характер описания перемещений леди Фредигонд соотносятся с кинематографической техникой крупного плана и замедленного действия, однако Льюис стремится не симитировать приемы кино, а переиграть их в повествовании таким образом, чтобы по сравнению с литературным текстом средства кино стали выглядеть как блеклые клише.

Приближенное и замедленное описание передвижений леди Фредигонд составлено из абзацев, подобных следующему:

Неустойчивое тело поднялось на несколько дюймов, подобно воспарившему нарвалу. При помощи альпенштока и служанки (сдерживающей свое кроткое дыхание), освобождающаяся половина начала покидать свое глубокое жерло. Она извлекла себя медленно. Нечто не до конца одушевленное избавилось от части самого себя. Оно отправлялось мрачным паралитическим ковылянием куда-то в другое место. Углубление огромного кресла развернулось в отсутствие задней части ее туловища. Оно стало раковиной, которая была по некоему закону природы внезапно оставлена своим животным [Lewis, 1981, p. 22–23].

Малейшее изменение положения леди Фредигонд становится основой, на которую наложены различные образы из сфер биологии, физики и геологии. В итоге героиня предстает не как человек, а как тело в биологическом или физическом смысле. Подобные описания держат в напряжении и требуют от читателя творческих усилий, необходимых для того, чтобы приобщиться к необычному авторскому видению, казалось бы, самого обыденного объекта или происшествия. Зрелищность такого описания противоположна зрелищности фильма-сна, который только что видела леди Фредигонд: если последний погружает зрителя в гипнотическое бездействие, показывая ему насыщенный событиями «ужастик», то первое, напротив, будучи практически бессобытийным, нацелено на максимальную активизацию творческой деятельности читателя по воссозданию и интерпретации образной реальности текста.

Указанные особенности образности характерны не только для описания леди Фредигонд, но и для текста романа в целом. Показательно, что многие исследователи рассматривают «Обезьян Господних» как апофеоз художественного экспериментаторства зрелого Льюиса и описывают его стиль в категориях избыточности — как «искусство экстремальной метафоры» и «фигуративного избытка» [Sherry, p. 106–107] или «риторический перегиб» [Gasiorek, 2004, p. 68]. На наш взгляд, стилевая и образная избыточность обусловлена стремлением автора противопоставить текст романа популярному кино (а точнее — тем возможностям и особенностям, которые видел в нем Льюис). Многие историки модернизма подчеркивают, что литература англо-американских модернистов была вынуждена отстаивать свое место в беспрецедентной новой системе («экологии») медиа [Murphet, 2009, p. 10–38] и что главнейшее из них — кино — со своим рождением в 1895 г. «обретает принципиальное значение для литературы как угроза и оппозиция» [MacCabe, p. 15]. В этом свете стилистическая экстравагантность сатирического романа Льюиса может быть интерпретирована как подчеркнута «литературная» реакция на кино, которое, твердо заняв позицию самого распространенного и популярного развлечения в 1910-х гг., к началу 1930-х гг. обрело звук и окончательно укрепило свою гегемонию.

В целом, роман У. Льюиса «Обезьяны Господни» наглядно демонстрирует проблематичный характер рецепции кино модернистами. Анализ романа

показывает, что, говоря о влиянии кино на литературный модернизм, следует иметь в виду не только открытое неприятие отдельными авторами этого феномена в литературной и художественной критике, но и, с другой стороны, стремление писателей добиться кинематографического эффекта средствами литературы. В сатирическом романе Льюиса нашли отражение обе эти противоречивые тенденции. Заявленная в критике последовательная оппозиция Льюиса к кинематографу воплотилась в романе, во-первых, на идейном уровне — в ассоциации пассивной и механической жизни персонажей с клишированным фильмом, в котором им принадлежит роль, а работы их сознания — с просмотром такого фильма. Во-вторых, текст Льюиса вступает в диалог с кино на уровне формы. Однако роман ориентирован не на имитацию приемов и эффектов кино, а на конкуренцию с ним средствами художественного слова, которое требует от воспринимающего сознания творческой работы, а не погружает его в гипнотический сон. В целом, оппозиция к кино представляет важнейший ключ к интерпретации идейного и стилистического своеобразия одного из наиболее экстравагантных и наименее признанных шедевров английского модернизма.

Caracciolo P. From Signorelli to Caligari: Allusions to Painting and Film in the Human Age and its Visual Precursors // *Wyndham Lewis the Radical: Essays on Literature and Modernity*. Bern : Peter Lang, 2007. P. 137–158.

Edwards P. Afterword // *Lewis W. The Apes of God*. Santa Barbara : Black Sparrow Press, 1981. P. 629–639.

Eliot T. S. The Complete Prose of T. S. Eliot: The Critical Edition: The Perfect Critic, 1919–1926. Baltimore : The Johns Hopkins Univ. Press : Faber & Faber, 2014.

Ellmann R. James Joyce. Oxford : Oxford Univ. Press, 1982.

Gąsiorek A. Wyndham Lewis. Tavistock : Northcote House : British Council, 2004.

Gąsiorek A. A History of Modernist Literature. Chichester : Wiley Blackwell, 2015.

Klein S. W. Modernist Babylons: Utopian Aesthetics and Urban Spectacle in D. W. Griffith and Wyndham Lewis // *Modernist Cultures*. 2010. Vol. 5. No. 1. P. 9–29.

Klein S. W. Modern Times against Western Man: Wyndham Lewis, Charlie Chaplin and Cinema // *Wyndham Lewis and the Cultures of Modernity* / ed. by A. Gąsiorek, A. Reeve-Tucker, & N. Waddell. Farnham : Ashgate, 2011. P. 127–143.

Lewis W. Blasting and Bombardiering: Autobiography (1914–1926). London : Eyre & Spottiswoode, 1937.

Lewis W. Paleface: The Philosophy of the “Melting-Pot”. New York : Gordon Press, 1972.

Lewis W. The Apes of God. Santa Barbara : Black Sparrow Press, 1981.

Lewis W. Les Saltimbanques // *Lewis W. The Complete Wild Body*. Santa Barbara : Black Sparrow Press, 1983a. P. 237–247.

Lewis W. Self Condemned. Santa Barbara : Black Sparrow Press, 1983b.

Lewis W. Men without Art. Santa Rosa : Black Sparrow Press, 1987.

Lewis W. The Art of Being Ruled. Santa Rosa : Black Sparrow Press, 1989.

Lewis W. Tarr: The 1918 Version. Santa Rosa : Black Sparrow Press, 1990.

Lewis W. Time and Western Man. Santa Rosa : Black Sparrow Press, 1993.

MacCabe C. On Impurity: The Dialectics of Cinema and Literature // *Literature and Visual Technologies* / ed. by J. Murphet & L. Rainford. Basingstoke : Macmillan, 2003. P. 15–28.

Marcus L. Tenth Muse: Writing about Cinema in the Modernist Period. New York : Oxford Univ. Press, 2007.

McCabe S. Cinematic Modernism: Modernist Poetry and Film. Cambridge : Cambridge Univ. Press, 2004.

Murphet J. Multimedia Modernism: Literature and the Anglo-American Avant-garde. Cambridge : Cambridge Univ. Press, 2009.

Murphet J. Lewis and Media // The Cambridge Companion to Wyndham Lewis / ed. by T. Miller. Cambridge : Cambridge Univ. Press, 2016. P. 160–171.

Paraskeva A. Wyndham Lewis vs Charlie Chaplin // Forum for Modern Language Studies. 2007. Vol. 43. No. 3. P. 223–234.

Paraskeva A. The Speech-Gesture Complex: Modernism, Theatre, Cinema. Edinburgh : Edinburgh Univ. Press, 2013.

Potter R. Modernist Literature. Edinburgh : Edinburgh Univ. Press, 2012.

Shail A. The Cinema and the Origins of Literary Modernism. New York : Routledge, 2012.

Sherry V. Ezra Pound, Wyndham Lewis, and Radical Modernism. New York : Oxford Univ. Press, 1993.

Tiessen P. A New Year One: Film as Metaphor in the Writings of Wyndham Lewis // Words and Moving Images: Essays on Verbal and Visual Expression in Film and Television / ed. by W. C. Wees & M. Dorland. Montreal : Mediatexte, 1984. P. 153–169.

Tiessen P. Eisenstein, Joyce and the Gender Politics of Literary Modernism [Electronic resource] // Kinema. 1993. No 1. URL: <http://www.kinema.uwaterloo.ca/tiess931.htm> (accessed: 25.07.2016).

Trotter D. T. S. Eliot and Cinema // Modernism / modernity. 2006. Vol. 13. No. 2. P. 237–265.

Статья поступила в редакцию 02.09.2016

Туляков Дмитрий Сергеевич

доцент департамента иностранных языков
Национальный исследовательский
университет «Высшая школа экономики»
614070, Пермь, ул. Студенческая, 38
E-mail: dstuliakov@hse.ru

Tulyakov, Dmitry Sergeevich

Associate Professor,
Department of Foreign Languages
National Research University
Higher School of Economics
38, Studencheskaya Str., 614070 Perm,
Russia
Email: dstuliakov@hse.ru

OPPOSITION TO THE CINEMA IN WYNDHAM LEWIS'S *THE APES OF GOD*

The paper considers the influence of the cinema on the satirical novel *The Apes of God* (1930) by English modernist painter and writer Wyndham Lewis as contextualized by its author's predominantly negative perception of the cinema in his fiction and criticism. For Lewis the critic, the cinema was an embodiment of stereotyped modern popular culture as well as a powerful instrument of ideological control, which erases the differences between individuals and their ways of thinking. Accordingly, in *The Apes of God* the cinema is represented as an anti-intellectual and anti-aesthetic mass-made cultural product, whose model serves passively mechanical characters satirized by the author as a model for perceiving and interpreting their lives. Conceived as such, the cinema stands in stark contrast with the text of the novel. Detailed metaphorical descriptions of the least significant movements of objects and characters seen from

a short distance act as a deliberate literary antithesis to such popular cinema effects as slow motion and close-up. Thus, Lewis's novel is a consistent articulation of its author's opposition to the cinema both on the level of content and that of form. Overall, *The Apes of God* is a characteristic example of aversion to the cinema shared by many English "high" modernist writers.

Key words: literature and cinema; English literature; modernism; Wyndham Lewis; intermediality.

Caracciolo, P. (2007). From Signorelli to Caligari: Allusions to Painting and Film in The Human Age and its Visual Precursors. In C. C. Jaime (Ed.), *Wyndham Lewis the Radical: Essays on Literature and Modernity* (pp. 137–158). Bern: Peter Lang.

Edwards, P. (1981). Afterword. In W. Lewis, *The Apes of God* (pp. 629–639). Santa Barbara: Black Sparrow Press.

Eliot, T. S. (2014). *The Complete Prose of T. S. Eliot: The Critical Edition: The Perfect Critic, 1919–1926*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press; Faber & Faber.

Ellmann, R. (1982). *James Joyce*. Oxford: Oxford University Press.

Gašiorek, A. (2004). *Wyndham Lewis*. Tavistock: Northcote House; British Council.

Gašiorek, A. (2015). *A History of Modernist Literature*. Chichester: Wiley Blackwell.

Klein, S. W. (2010). Modernist Babylons: Utopian Aesthetics and Urban Spectacle in D. W. Griffith and Wyndham Lewis. *Modernist Cultures*, 5 (1), 9–29.

Klein, S. W. (2011). Modern Times against Western Man: Wyndham Lewis, Charlie Chaplin and Cinema. In A. Gašiorek, A. Reeve-Tucker, & N. Waddell (Eds.), *Wyndham Lewis and the Cultures of Modernity* (pp. 127–143). Farnham: Ashgate.

Lewis, W. (1937). *Blasting and Bombardiering: Autobiography (1914–1926)*. London: Eyre & Spottiswoode.

Lewis, W. (1972). *Paleface: The Philosophy of the "Melting-Pot"*. New York: Gordon Press.

Lewis, W. (1981). *The Apes of God*. Santa Barbara: Black Sparrow Press.

Lewis, W. (1983a). Les Saltimbanques. In W. Lewis, *The Complete Wild Body* (pp. 237–247). Santa Barbara: Black Sparrow Press.

Lewis, W. (1983b). *Self Condemned*. Santa Barbara: Black Sparrow Press.

Lewis, W. (1987). *Men without Art*. Santa Rosa: Black Sparrow Press.

Lewis, W. (1989). *The Art of Being Ruled*. Santa Rosa: Black Sparrow Press.

Lewis, W. (1990). *Tarr: The 1918 Version*. Santa Rosa: Black Sparrow Press.

Lewis, W. (1993). *Time and Western Man*. Santa Rosa: Black Sparrow Press.

MacCabe, C. (2003). On Impurity: The Dialectics of Cinema and Literature. In J. Murphet, & L. Rainford (Eds.), *Literature and Visual Technologies* (pp. 15–28). Basingstoke: Macmillan.

Marcus, L. (2007). *Tenth Muse: Writing about Cinema in the Modernist Period*. New York: Oxford University Press.

McCabe, S. (2004). *Cinematic Modernism: Modernist Poetry and Film*. Cambridge: Cambridge University Press.

Murphet, J. (2009). *Multimedia Modernism: Literature and the Anglo-American Avant-garde*. Cambridge: Cambridge University Press.

Murphet, J. (2016). Lewis and Media. In T. Miller (Ed.), *The Cambridge Companion to Wyndham Lewis* (pp. 160–171). Cambridge: Cambridge University Press.

Paraskeva, A. (2007). Wyndham Lewis vs Charlie Chaplin. *Forum for Modern Language Studies*, 43 (3), 223–234.

Paraskeva, A. (2013). *The Speech-Gesture Complex: Modernism, Theatre, Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Potter, R. (2012). *Modernist Literature*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Shail, A. (2012). *The Cinema and the Origins of Literary Modernism*. New York: Routledge.

Sherry, V. (1993). *Ezra Pound, Wyndham Lewis, and Radical Modernism*. New York: Oxford University Press.

Tiessen, P. (1984). A New Year One: Film as Metaphor in the Writings of Wyndham Lewis. In W. C. Wees, & M. Dorland (Eds.), *Words and Moving Images: Essays on Verbal and Visual Expression in Film and Television* (pp. 153–169). Montreal: Mediatexte.

Tiessen, P. (1993). Eisenstein, Joyce and the Gender Politics of Literary Modernism. *Kinema, 1*. Retrieved from <http://www.kinema.uwaterloo.ca/tiess931.htm>.

Trotter, D. (2006). T. S. Eliot and Cinema. *Modernism / modernity, 13* (2), 237–265.

Received on 02 September, 2016