

«кино на бумаге» в графическом романе: визуальные коды романов без слов

П. В. ДЕДЮХИНА

Корпоративная художественная
коллекция АО «Газпромбанк»,
117420, Россия, Москва,
Раушская наб., д. 16
polina.dedykhina@gmail.com

POLINA V. DEDYUKHINA

Corporate Art Collection, Gazprombank JSC,
117420, Russia, Moscow, 16 Raushskaya Emb.
polina.dedykhina@gmail.com

DOI: 10.17323/3034-2031-2026-9-206-229

Аннотация

Статья посвящена исследованию жанра романа без слов — особой форме визуального нарратива, возникшей в Европе начала XX века. Этот жанр представляет собой последовательность гравюр, объединенных в книжный формат и образующих повествование без участия текста. Романы без слов совмещают принципы изобразительного искусства и литературы. Вместе с тем немой кинематограф также оказал существенное влияние на эстетику жанра и имеет с ним ряд общих свойств, отражающих тенденцию эпохи к формированию особого визуального типа повествования.

Исследование направлено на то, чтобы проследить, как в романах без слов и в немом кинематографе формируется единая система визуального нарратива, где изображение становится носителем действия и эмоции. Общность между романами без слов и немым кино обнаруживается не только в сходстве эстетических приемов и взаимовлиянии, но и во внутреннем родстве художественного мышления. Эти черты выявляются на примере произведений Франса Мазереля и Линда Уорда, в которых наиболее полно проявляются эстетические особенности жанра: влияние экспрессионистского кино, использование ксилографии как демократичной и выразительной техники, а также приемы, близкие к монтажу и ритму немого фильма.

Период расцвета жанра совпадает с эпохой немого кино и его уходом перед звуковым, что подчеркивает их общую природу и схожие художественные устремления. Оба направления обращаются к универсальному зрительскому опыту, к языку, понятному без перевода, основанному на жесте, мимике, контрасте света и тени. Романы без слов предстают как художественный эксперимент эпохи — попытка создать универсальный визуальный язык.

Ключевые слова: роман без слов, визуальный нарратив, немое кино, гравюра, иллюстрированный рассказ, Франс Мазерель, Линд Уорд, Милт Гросс, экспрессионизм

“paper cinema” in the graphic novel: visual codes of the wordless novels

Для цитирования: Дедюхина П. В.
«Кино на бумаге» в графическом
романе: визуальные коды романов без
слов // Журнал ВШЭ по искусству
и дизайну / HSE University Journal of Art
& Design. № 9 (1/2026). С. 206–229

Abstract

This article explores the wordless novel as a distinctive form of visual narration that emerged in Europe in the early XXth century. These works present sequences of woodcuts arranged in book form, creating a visual narrative. Bringing together the conventions of graphic art and the structural logic of literature, wordless novels also developed in close dialogue with silent cinema, sharing its interest in a purely visual language capable of conveying complex emotional and narrative content.

The study examines the ways in which wordless novels and silent film construct comparable systems of visual storytelling, in which meaning is generated through images that function simultaneously as narrative units and expressive signs. Their affinity lies not only in parallels of technique or influence, but in a deeper convergence of artistic thinking. This is particularly evident in the works of Frans Masereel and Lynd Ward, whose books reveal strong connections with Expressionist film, the expressive potential of the woodcut medium, and compositional methods analogous to cinematic montage.

The peak of the genre coincided with the final years of silent cinema and its transition to sound, a historical parallel that underscores the shared aesthetic aims of both forms. Each sought a universally legible visual language grounded in gesture, facial expression, and the interplay of light and shadow. Viewed in this context, wordless novels can be understood as a significant artistic experiment of their time — an attempt to articulate a pictorial narrative.

Keywords: wordless novel, visual narrative, silent cinema, woodcut, pictorial narrative, Frans Masereel, Lind Ward, Milt Gross, expressionism

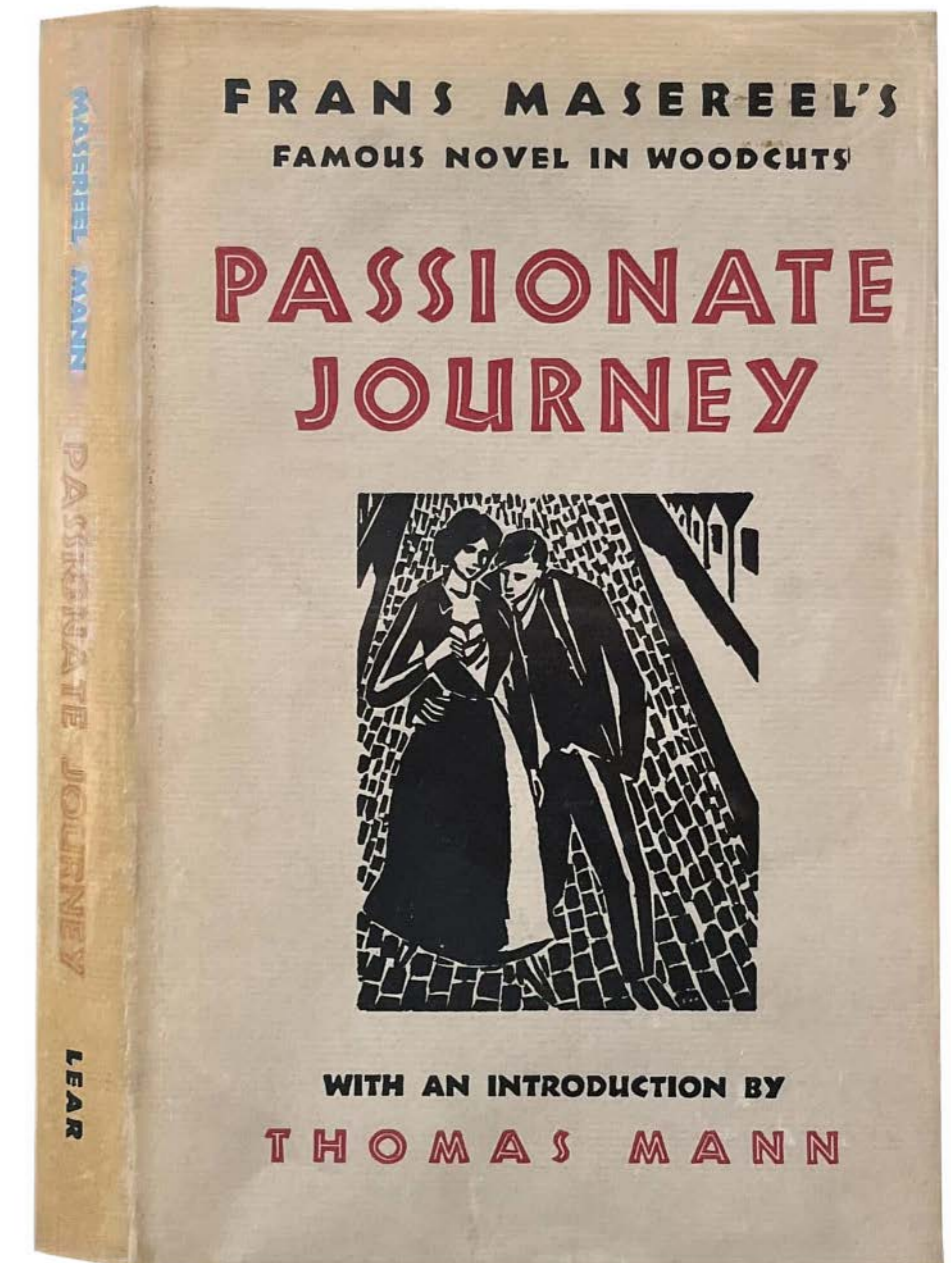
Роман без слов — самобытное и сравнительно редкое явление в искусстве книги. В произведениях такого рода нарратив строится при помощи последовательности сюжетно связанных гравюр, без использования вербальной составляющей. По своей композиции они воспроизводят структуру литературного романа, а по формальным характеристикам используют книжный формат. Это важный аспект, поскольку художники сознательно используют традиционную литературную форму: не серию рисунков или художественный альбом, а именно книгу (Ил. 1). Изображения в этих произведениях взаимосвязаны и не могут рассматриваться отдельно от контекста романа, частично не утратив при этом смысл. Франс Мазерель, основатель жанра, смог найти визуальные инструменты выражения, чтобы говорить о сложных идеях и социальных проблемах только графическими средствами, не задействуя вербальный язык. Сегодня наследники жанра — графические романы, немые книги для детей и взрослых и, в определенной мере, комиксы¹ — это неотъемлемая часть современной массовой культуры, но в начале XX века роман без слов был новым явлением, которое переживало становление и вырабатывало свой уникальный бессловесный образный язык.

Хотя роман без слов является достаточно редкой художественной формой, это не уникальный эксперимент в творчестве отдельно взятого художника, а самостоятельный жанр с устоявшейся структурой. Существует круг авторов, которые использовали сходные принципы построения повествования, опирались на одну технику — ксилографию, — определяли свои произведения как «романы без слов» (фр.— roman sans paroles; англ.— wordless novels) или «романы-гравюры» (нем.— roman en Holzschnitten; англ.— novel in woodcut)², использовали похожие стилистические приемы, были знакомы с работами друг друга и развивали жанр, внося в него индивидуальные нововведения. Самыми известными представителями являются бельгийский художник Франс Мазерель, который считается его основоположником, и Линд Уорд, чьи эксперименты способствовали развитию жанра в США, где он получил теоретическое осмысление и ряд новшеств в системе визуального языка. Это знаковые авторы, которые ассоциируются с романами без слов в первую очередь. Однако многие другие художники также обращались к жанру, хотя это и оставалось лишь эпизодом в их творческой биографии. При этом, есть ряд значимых имен, которые достаточно активно работали в жанре, например Роджер Бак или Елена Бочарова-Диттрихова. А такие авторы, как Отто Нюкель, Джакомо Патри, Милт Гросс, хоть и не создали

1 Несмотря на то что комикс появляется в XIX веке, ряд исследователей указывает на более сложную и нелинейную траекторию его развития. Например, С. Мак-Клауд рассматривает роман без слов как важное звено в истории визуального нарратива, повлиявшее на формирование современного языка комикса [McCloud, 1994, p. 18].

2 Необходимость обращения к терминологии в различных языках обусловлена сложностью в определении приоритетного термина. Основоположник жанра Франс Мазерель — художник бельгийского происхождения.

Романы изначально издавались с названиями на французском и немецком. В то же время, наиболее полный дискурс сформировался в американском искусствознании. Основной корпус научных исследований романов без слов на английском языке, также именно в англоязычной среде этот жанр обрел первоначальную теоретическую базу благодаря художнику Линду Уорду. Ввиду этого, в рамках исследования представляется логичным отдать приоритет именно англоязычному термину, хотя хронологически он и появился позже других.



Ил. 1
Обложка романа Франса Мазереля «Мой часослов» («Mon Livre d'heures», 1919) издания 1948 года (в США издавалось под названием «Passionate journey»)

большого числа произведений, но внесли весомый вклад в развитие романов без слов³.

Отличительная особенность жанра заключается в том, что романы без слов не иллюстративны. Автор создает принципиально новое произведение с сюжетной точки зрения, а не иллюстрирует уже существующий литературный источник. Это своего рода вызов и для автора, и для зрителя. Автору необходимо создать простую и понятную композицию и систему визуальных знаков в отдельно взятых изображениях, а также выстроить их в последовательность таким образом, чтобы получилось связанное и содержательное повествование. Зритель, в свою очередь, сталкивается с новой, незнакомой языковой системой. Это определяет некоторые эстетические особенности произведений. Простота и условность изображений связаны с их функциональными задачами: они должны быть построены таким образом, чтобы зритель правильно и быстро смог их интерпретировать.

Стремление к созданию легкого для понимания нарратива важно, поскольку содержательная составляющая романов имеет свою специфику. Объединяющим фактором и смыслообразующим для жанра импульсом была идеологическая направленность этих произведений. Многие авторы, и в первую очередь Мазерель и Уорд, придерживались социалистических и пацифистских взглядов, а одной из первостепенных задач искусства видели служение общественной борьбе. Один из наиболее авторитетных исследователей жанра, Перри Виллет, точно сформулировал ключевую смысловую черту романов без слов: «Темы несправедливости и мученичества, представленные в качестве своего рода социалистической мелодрамы, являются объединяющим элементом эстетики жанра» [Willett, 2005, p. 114]. Мазерель писал, что знакомство с социалистической литературой, с трудами Маркса и Кропоткина, желание обратить внимание на социальную несправедливость и проблемы неравенства стали для него импульсом к созданию произведений, которые бы помогли ему просто и доступно, при помощи ярких, эмоционально окрашенных образов доносить свои взгляды до широкой аудитории [Vorms, 1966, p. 19]. Он говорил: «Мне было недостаточно быть просто художником. В гравюре я нашел то, что позволило мне обращаться к тысячам» [Vorms, 1966, p. 35]. В будущем это стало не просто важным, а программным моментом для романов без слов, и последователи Мазереля обязательно затрагивали значимые социальные проблемы, даже если не делали их главной темой произведения⁴.

³ Романы без слов относительно редко становятся предметом отдельного исследования. Чаще они рассматриваются в рамках творчества конкретных художников (прежде всего Франса Мазереля и Линда Уорда) и нечасто выделяются непосредственно в качестве предмета анализа. Исследования, целенаправленно посвященные романам без слов, главным образом представлены в американском искусствознании. Основной корпус литературы, связанный с этой проблемой, принадлежит нескольким авторам, которые достаточно подробно разработали проблематику жанра в различных аспектах в своих статьях и монографиях. Это, в частности, Перри Виллет [Willett, 2005], Дэвид Берона [Berona, 2001; 2003;

2008], Мартин Коэн [Cohen, 1977], Джордж Уолкер [Walker, 2007] и Арт Шпигельман [Spiegelman, 2010].

⁴ Это сыграло трагическую роль в истории развития жанра, поскольку он попал под политическую цензуру и в Европе, и в США. В Германии он был запрещен как объект «дегенеративного искусства», в США, в свою очередь, подвергся цензуре в связи с законом о запрете пропаганды социалистических взглядов после Второй мировой войны. Возможно, если бы не официальные запреты, жанр получил бы большее развитие, привлек большее количество последователей или, как минимум, был бы известен широкой публике сегодня.

Можно утверждать, что обобщенность форм, схематичность и отсутствие детализации во многом связаны не столько со смысловым посылом произведений и стремлением создать понятное изображение, сколько с техникой, которую избирают художники. Практически всегда это ксилография, изредка — максимально близкая ей по художественным и стилистическим особенностям линогравюра. Не случайно другое общепринятое название романов без слов, к которому часто обращаются художники, — роман-гравюра (novel in woodcuts). Однако выбор именно этой техники также обусловлен стоящими перед авторами художественными и идейными задачами. Ксилография с момента своего появления в западноевропейском искусстве в XV веке, имела достаточно демократичный характер. Это была доступная техника, подчас утилитарная, широко применявшаяся в повседневной визуальной культуре. Именно этот вид гравюры стал одним из первых средств массового искусства и широко использовался в народном творчестве. С его помощью создавались самые разные вещи — от игральных карт и лубочных картинок до религиозных гравюр и книжных иллюстраций. Доступность ксилографии и связь с простым народным творчеством как нельзя лучше соответствовала идейной составляющей романов без слов. Кроме того, изначально гравюра на дереве была средством быстрой и ясной передачи информации. На ранних этапах она существовала преимущественно в виде отдельных листов, продававшихся на ярмарках и площадях. Этот формат определял и особенности изображения — крупные фигуры, упрощенный рисунок, отсутствие тонкой моделировки. Этому способствовала и сама природа материала: мягкая, волокнистая структура дерева препятствовала созданию тонких штрихов, порождая контрастные черно-белые пятна и четкий, плотный контур. Именно эти черты — контраст света и тени, мощная линия и отказ от избыточной детализации — становятся языком художественной выразительности в романах без слов.

При всей видимой простоте роман без слов являет собой сложный жанр, в котором соединяются средства выразительности литературы, художественной графики и, что может показаться на первый взгляд неожиданным, — немного кинематографа. Его структура основана на последовательности изображений, аналогичной последовательности кадров, но разворачивающейся не во времени, а в пределах книги. При этом зритель, перелистывая страницы и выстраивая визуальный ритм, сам вносит измерение времени. Особенно точно это соотносится со словами Ю. Лотмана: «Только кино — единственное из искусств, оперирующих зрительными образами, — может построить фигуру человека как расположенную во времени фразу» [Лотман, 1973, с. 20]. Стоит отметить, что не только кино обладает такими возможностями — романы без слов также выстраивают свои образы во времени, хотя и иным способом — через взаимодействие зрителя с материальным носителем. Если в фильме кадры сливаются в непрерывное течение, то здесь членение сохраняется, образуя особый ритм повествования. Цельность возникает в сознании зрителя, который, соединяя отдельные образы, сам создает непрерывность — как бы достраивая время внутри себя. Между

немым кино и романами без слов существует внутренняя общность, коренящаяся не столько во внешнем сходстве приемов, сколько в самом способе художественного мышления. Дэвид Берона, один из ключевых исследователей романов без слов, даже называл их «немым кино в портативной книге, которую публика могла “смотреть” в свое удовольствие» [Berona, 2008, p. 12].

Эта общность не ретроспективная интерпретация поздних исследователей, а базовая особенность произведений, на которой акцентировали внимание и художники — авторы романов без слов, и их современники. Например, Томас Манн в предисловии к одному из произведений Мазереля писал, что роман без слов «Мой часослов» (“*Mon Livre d’heures*”, 1919) является его любимым фильмом. Эта формулировка может показаться нам изысканной метафорой или поэтической вольностью, однако для современников общность романов без слов и немного кино была гораздо заметнее. Наша оптика искажена представлениями о современном кинематографе, ввиду чего немое кино часто кажется нам его менее совершенным в техническом отношении аналогом. Однако это не совсем так. Немного устаревший термин «кинокартина» не случаен. Эрвин Панофский в статье «Стиль и медиум в кино» пишет об этом: «Вместо того, чтобы имитировать театральное представление, ранние фильмы наделяли движением произведения искусства по природе своей статичные» [Панофский, 2018, с. 139]. Действительно, открытки и дешевые развлекательные иллюстрации того времени часто в буквальном смысле оживлялись на экране. Таким образом, ранние киноленты имели гораздо больше общего с художественной графикой, чем с театром. Интересно, что Панофский называет комиксы (родственный романам без слов жанр) одним из важнейших истоков киноискусства. Это позволяет говорить нам не столько о влиянии кинематографа на романы без слов, сколько о том, что это явления одного порядка. К тому же романы без слов, в свою очередь, также оказывали влияние на кино, а в каких-то аспектах эти виды искусства параллельно приходили к похожим приемам и решениям. Статья Панофского примечательна тем, что он пишет ее не только как исследователь, но и как современник, свидетель становления нового вида искусства. Тем интереснее его наблюдение, что первоначально немое кино — очень народный вид искусства, обращенный к широкой аудитории, наполненный грубым лубочным юмором. Это свойственно и романам без слов, поскольку Мазерель, а позже и его последователи видели своей целью обращение именно к широкой, а не элитарной аудитории. В связи с этим романы без слов также наполнены простыми сюжетами и грубым юмором. Техника для этого избирается наиболее подходящая, ассоциирующаяся с народным творчеством, — ксилография.

Пересечения между романами без слов и немым кино прослеживаются на разных уровнях, один из наиболее очевидных — эстетический: по своей выразительности эти произведения близки к немецкому экспрессионистскому кинематографу. Ключевые эстетические характеристики, которые объединяют романы без слов и кино немецкого экспрессионизма, — это



Ил. 2

Кадр из фильма «Кабинет доктора Калигари»
 (“*Das Cabinet des Dr. Caligari*”). 1920. Реж. Р. Вине

контрастное драматическое освещение и утрированная репрезентация эмоций. Достаточно вспомнить ярчайший образец экспрессионистского кино — «Кабинет доктора Калигари» (*“Das Cabinet des Dr. Caligari”*, 1920) Роберта Вине (Ил. 2). В этом фильме свет, тень и искажение пространства служат прямым выражением эмоционального состояния. Похожие приемы — резкие драматические контрасты света и тени, напряженная пластика жеста, сложные ракурсы, лежат в основе визуального языка романов без слов. Мазерель формально никогда не принадлежал к этому течению, но был близок кругу художников немецкого экспрессионизма, его художественный язык чрезвычайно близок этой эстетике, характерным ей темам и образам. Закономерна его близость к кинематографу именно экспрессионизма, ведь для Мазереля противопоставление света и тьмы, черного и белого — не просто формальный прием или следствие технических возможностей ксилографии, а средство эмоциональной драматургии. Световое решение в его композициях очень кинематографично, они словно подсвечены прожектором. Эта черта присуща и немецкому экспрессионистскому кино. Если для советского кино тех лет определяющим элементом выразительности был монтаж, то для немецкого — свет и контрасты. И в кино, и в романе без слов отсутствие вербальной составляющей ведет к поиску новых способов выражения. Заменой слов становятся средства невербального языка: жесты, утрированная мимика, гипертрофированная пластика.

Однако во многих немых фильмах слова присутствуют: в лаконичных фразах в интертитрах. В свою очередь, в романах без слов вербальный язык почти отсутствует как элемент. Преувеличением будет сказать, что слова никогда и ни в какой форме не встречаются в этих произведениях. Так, Отто Нюкель делит свой роман «Судьба. История в картинах» (*“Schicksal. Eine Geschichte in Bildern”*, 1926) на главы, которым дает названия. Позже Линд Уорд и другие художники также использовали этот прием в некоторых произведениях⁵. Более того, иногда слова появляются непосредственно на изображениях. Например, на вывесках, в заголовках газет и книг, в городской среде. Однако в целом художники стараются не отступать от задумки и либо полностью отказываются от вербальной составляющей, либо сводят ее к минимуму, если формат произведения не позволяет полностью исключить слова. В этом контексте показательно, что именно в немецком экспрессионистском кинематографе также обнаруживается стремление к освобождению от текста. Один из наиболее ярких примеров — фильм Фридриха Вильгельма Мурнау «Последний человек» (*“Der letzte Mann”*, 1924). В этой киноленте режиссер почти полностью отказывается от интертитров, доверяя смысл зрительскому восприятию. Подобное стремление к «чистому» зрительному рассказу объединяет романы без слов и немой

⁵ Как правило, между обращением к этому приему и объемом произведения обнаруживается прямая связь — чем более продолжителен нарратив, тем сложнее создать его без использования слов.

кинематограф как два ответвления единого эксперимента в области бессловесного повествования.

Рассмотрим подробнее схожесть приемов и параллели с киноязыком того времени на конкретном примере. Роман «Город» (*“La Ville”*, 1925) занимает особое место в творчестве Франса Мазереля. С исследовательской точки зрения он представляет некоторую сложность, поскольку не содержит как такового последовательного линейного нарратива. В литературе отсутствие сюжета, особенно в постмодернистских произведениях, не является редкостью. Но когда мы сталкиваемся с вопросами характеристики и классификации романов без слов, этот аспект вызывает некоторые затруднения, поскольку возникает вопрос — что отличает этот роман от графической серии? Мазерель интересно решает эту задачу, создавая не линейный визуальный нарратив, а своего рода панораму событий, где отсутствует традиционный сюжет и главный герой. В центре оказывается Город — самостоятельный герой, объединяющий множество частных судеб. Сюжет собирается из фрагментов, наподобие мозаики. Перед нами предстает калейдоскоп событий, радостных и печальных, значительных и бытовых. На страницах романа переплетается смешное и трагическое, банальное и гротескное, жизнь и смерть. И все эти случаи, происходящие одновременно в жизнях разных героев из разных социальных слоев, на разных концах одного города, создают центральный образ — самого Города, который ощущается одновременно и декорацией, и многоликим протагонистом. Автор не преследует цели просто изобразить жизнь города со всеми ее особенностями. Это произведение, так же как и другие романы без слов, традиционно насыщено социальной критикой. Художник показывает несправедливость, неприглядные стороны жизни: бедность, болезни, расслоение общества, преступность. Но он делает это отстраненно, просто демонстрируя события зрителю и оставляя возможность прийти к выводам самостоятельно. Если прибегать к кинематографическим терминам — здесь нет закадрового голоса. Художник не может оставить свой комментарий, выразить свои мысли напрямую, но может создать яркие образы, которые станут говорить сами за себя. Этот прием представляется очень удачным для распространения конкретных идей, поскольку автор напрямую не навязывает свою точку зрения, а подталкивает зрителя составить собственное мнение. Это достаточно мягкое, но способное принести результат воздействие.

В этом романе Мазерель активно обращается к самоцитированию, таким образом, соединяя свои более ранние произведения, превращая уже существующие истории в часть нового романа. В «Городе» появляются сцены и персонажи, отсылающие к его более ранним произведениям — «Моему часослову», «25 образам страстей человеческих» (*“25 images de la passion d'un homme”*, 1918) и другим. Некоторые листы напоминают композиции предыдущих романов, создавая ощущение, что художник собирает свой новый роман из фрагментов прежних историй. Так, изображение зала суда и заключенного в тюремной камере (Ил. 3, 4) напоминает нам о листах из первого романа Мазереля «25 образов страстей человеческих». В свою

очередь, сцены, изображающие художника в его мастерской (Ил. 5, 6) или эпизод обнаружения утопленника в реке, воскрешают в памяти похожие листы из «Часослова». Так, художник создает достаточно сложный и нестандартный нарратив.

В этом смысле «Город» предвосхищает идеи фильмов, появившихся спустя несколько лет, — «Берлин — симфония большого города» (1927) Вальтера Рутtmана и «Человек с киноаппаратом» (1929) Дзиги Вертова. В них также нет интертитров, это в полной мере визуальный нарратив. Как и в этих кинолентах, Мазерель создает образ города через фрагменты повседневной жизни его обитателей в течение одного дня. Особенно ярким примером представляется кинолента Рутtmана. Что особенно показательно, она появилась через несколько лет после «Города» Мазереля и представляет собой реализацию той же идеи при помощи схожих приемов, хотя и в рамках другого вида искусства. Сложно найти достоверные свидетельства, мог ли роман Мазереля вдохновить Рутtmана, но общность приемов и сюжетные пересечения очевидны, что роднит этот роман с таким жанром немного кино, как городские симфонии. В фильме Рутtmана также представлен один день из жизни города, который раскрывается посредством изображения событий, происходящих с разными горожанами. Он также насыщен социальной критикой, которая строится на демонстрации противопоставленных сцен. Как точно отмечал Зигфрид Кракауэр, немецкий социолог и исследователь раннего кинематографа: «В манере Вертова Рутtmан ставит вслед за кадром человеческих ног, идущих по улице, кадр ног коровы и противопоставляет изысканные блюда в первом классе ресторана жалкой похлёбке бедняков» [Кракауэр, 1974, с. 99]. Что интересно, лента начинается с прибытия поезда на вокзал. Это также излюбленный мотив Мазереля. Его самый известный роман «Мой часослов» начинается с прибытия поезда, в котором едет герой. В «Городе» на втором и третьем листах также представлены сцены на вокзале, что можно отнести к самоцитированию. В то же время, фильм Рутtmана открывается схожими кадрами, тем самым обнаруживая общность даже на уровне визуального построения сюжета. Культовый фильм Дзиги Вертова «Человек с киноаппаратом» снят по схожему принципу. Сюжет состоит из набора событий и явлений, которые переживают жители города в течение одного дня. Не имея прямых подтвержденных свидетельств влияния романа Мазереля на эти фильмы, мы можем говорить не о заимствованиях, а об общности в системе построения визуального языка и бессловесного сюжета. Исследователи отмечают, что композиционная структура «Города» предвосхитила киноформу. По наблюдению Виллета, в «Городе» Мазереля «страсть и надежда, свойственные фильму Вертова, соединяются с анархией и отчаянием „Симфонии большого города“».

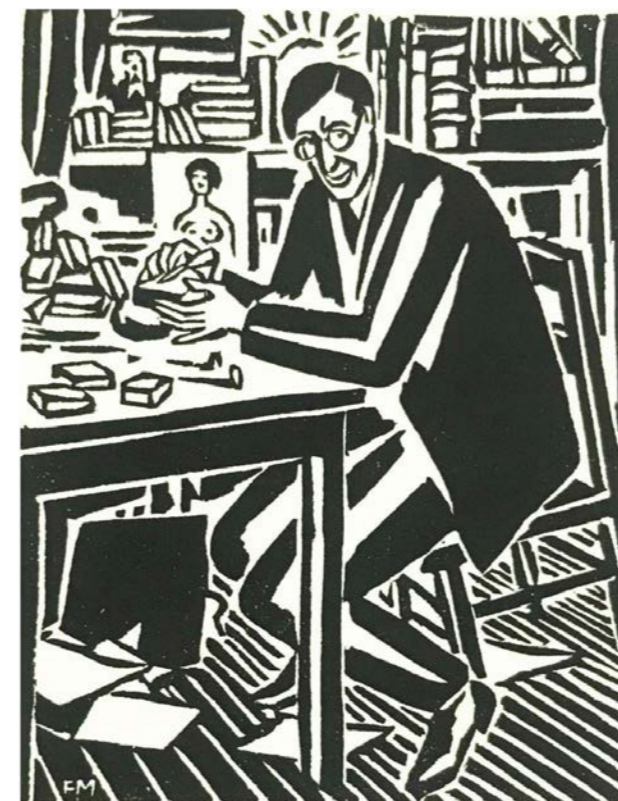
Отказ от центрального персонажа и построение повествования из цепочки отдельных событий в различных человеческих судьбах, роднит «Город» с кинематографическими поисками 1920-х годов. Он также близок к идее «массового героя», воплощенной в фильмах Сергея Эйзенштейна — «Стачке», «Броненосце „Потёмкин“», «Октябре». Эти примеры представляются



Ил. 3
Франс Мазерель. Лист из романа «25 образов страстей человеческих» ("25 images de la passion d'un homme"). 1918. Ксилография



Ил. 4
Франс Мазерель. Лист из романа «Город» ("La Ville"). 1925. Ксилография



Ил. 5
Франс Мазерель. Лист из романа «Мой часослов» ("Mon Livre d'heures"). 1919. Ксилография



Ил. 6
Франс Мазерель. Лист из романа «Город» ("La Ville"). 1925. Ксилография

удачными и в силу их идеологической близости к романам без слов. Эйзенштейн в картинах сознательно отказывается от «буржуазной концепции кинематографа», выбирая массу вместо одного действующего героя. Как и у Эйзенштейна, индивидуальная драма у Мазереля уступает место коллективному действию, где совокупность частных историй выражает общее социальное напряжение эпохи. Однако если Эйзенштейн создает динамическую, временную форму, то Мазерель строит пространственную: движение рождается не на пленке, а во взгляде зрителя, который перелистывает страницы и соединяет отдельные сцены во внутреннем движении. Здесь же проявляется характерное для эпохи ощущение «восстания масс» — того нового героя, который, по словам Ортеги-и-Гассета, вышел на авансцену истории и занял место солиста: «Толпа, возникшая на авансцене общества, внезапно стала зримой. Прежде она, возникая, оставалась незаметной, теснилась где-то в глубине сцены; теперь она вышла к рампе — сегодня это главный персонаж. Солистов больше нет — один хор» [Ортега-и-Гассет, 2002, с. 509]. Можно предположить, что именно эти художественные формы — немое кино и роман без слов — предложили наиболее подходящий язык для отражения социальных и эстетических процессов эпохи.

Общность между языковыми системами романов без слов и немного кинематографа является свидетельством широкой художественной тенденции 1920-х годов — стремления выразить коллективное переживание времени средствами визуального, «немое» повествования. Однако невозможно игнорировать тот факт, что кино также напрямую оказывало влияние на романы без слов. Некоторые инструменты визуального языка заимствуются из немного кинематографа. Это особенно характерно для американских авторов, работавших в этом жанре. Художником, которому жанр обязан своим распространением и развитием в США, был Линд Уорд. Под влиянием Мазереля, романы которого он открыл для себя во время стажировки в Лейпциге, Уорд начал создавать собственные произведения, позже приобрел последователей у себя на родине, так что его книги продавались многотысячными тиражами. Он внес ряд важных нововведений в систему визуального языка и эстетику жанра и оставил много теоретических текстов о процессе создания романов, специфике построения визуального повествования, различных приемах и свойствах художественного языка. В этих текстах Уорд также признавал и подчеркивал роль, которую немое кино оказало на формирование его художественного стиля и образа мыслей. Он не раз сравнивал момент рождения идеи романа без слов с проигрыванием воображаемого кинофильма в голове, а процесс его создания с переводом этого «кино» на бумагу. В предисловии к роману «Человек богов» ("Gods' Man", 1929) он писал: «Душевный подъем, который ощущается после того, как в воображении история оказывается сформулированной, преждевременен. После него следует долгий, тяжелый путь. То, что последовательно воспроизводилось внутренним киноаппаратом, нужно разбить на отдельные статичные изображения, каждое из которых становится стоп-кадром быстро бегущей в голове ленты, составляющей последовательный нарратив, который дальше развивается при помощи средств

графики» [Ward, 1974, p. 21]. Также он отмечал, что в его воображаемых фильмах никогда нет звука, и связывал это с тем, что его поколение «выросло на немом кино, в котором очень многое передавалось исключительно визуальными средствами: выражение лица, жесты и движения тела всецело служили языком повествования» [Ward, 1974, p. 9]. По сути, Уорд описывает процесс, напоминающий используемый в кинематографе прием — раскадровку, только направленный вспять. В кино оживляют своеобразный киноэскиз — набор рисунков, отражающих последовательность кадров в будущем фильме. Уорд же, напротив, переносит внутренний «фильм» из воображения в последовательность гравюр.

Стоит отметить, что кадр в кино по своим свойствам отличается от отдельного изображения в романе без слов. В фильме смена кадров происходит настолько стремительно, что момент перехода между ними остается неуловимым для глаза. Плотность повествования создается за счет движения, а потому каждый кадр несет сравнительно небольшой объем информации. В отдельном изображении романа без слов художнику необходимо сосредоточить значительно больше содержания, что требует использования множества разнообразных средств и знаков. Многозначность, а порой и многослойность знаков становятся характерной чертой выразительности визуального языка романов без слов. Если бы изображение лишь фиксировало предметный мир, оно утратило бы способность к изложению сложных идей и отражению внутренних состояний и свелось бы к простому перечислению. Здесь изображение передает не отдельные вещи, а мысли, чувства, связи между ними. Именно благодаря внутренней сложности и многоплановости становится возможным создание развернутого повествования. Художнику необходимо выбирать образы, которые вызывают дополнительные ассоциации и отсылают к более широкому смысловому полю. Закономерным следствием является обращение к определенному историко-культурному контексту. К образам и темам, за которыми уже закрепилось устоявшееся значение, считаваемое знакомым с этим контекстом зрителем.

Это может быть использование известных иконографических схем: в романах без слов нередко появляются реминисценции христианских сюжетов. Реже встречаются мотивы, восходящие к античной мифологии. Подобные образы выполняют роль смысловых ориентиров, сообщая изображению определенную семантическую нагрузку и позволяя зрителю быстрее выстраивать ассоциативный ряд. Иногда встречаются своего рода визуальные цитаты — узнаваемые композиционные решения, отсылающие к европейской художественной традиции. Не менее важным оказывается обращение не только к отдельным образам, но и к сюжетам, укорененным в культуре. Для художников, создававших романы без слов, использование таких сюжетов было одним из инструментов, помогающих сделать повествование понятным без слов. Опираясь на знакомые архетипические сюжеты, проще создать новый, исключительно визуальный способ рассказа, поскольку какая-то часть повествования будет проще восприниматься зрителем за счет узнавания контекста.

Роман Уорда «Человек богов» (Ил. 7) является ярким примером, позволяющим проиллюстрировать не только этот тезис, но и поговорить о том, как он раскрывается в связи с кинематографическим контекстом эпохи. В этом произведении Уорд развивает популярную тему сделки с дьяволом, осмысляя ее через реалии своего времени. Главный герой — художник, который обменял у таинственного незнакомца свою душу на волшебную кисть, дающую славу и признание. Это не приносит ему счастья, и, покинув город, он ненадолго обретает покой в уединенной жизни с семьей в горах. Финал закономерный: незнакомец все же возвращается за оплатой, и художник погибает. Это привычный сюжет, часто обыгрываемый в культуре, рифмующийся с «Фаустом». Однако «Человек богов» — не экранизация и не иллюстрация «Фауста». Мотив продажи души здесь не повторяет сюжет Гёте, а служит отправной точкой для размышления о цене творчества, власти, жажде признания и разрушительной природе таланта.

Некоторые исследователи видят в этом романе прямую связь с кинематографом. Так, Кристина Вейл указывает, что визуальный язык Уорда не только формировался в диалоге с эстетикой немого кино, но и вдохновлялся конкретными кинолентами. Она цитирует современного обозревателя, полагавшего, что на этот роман повлиял фильм уже упомянутого Фридриха Вильгельма Мурнау «Фауст» ("Faust", 1926) [Weyl, 2010, p. 84]. Это предположение представляется вполне обоснованным: связь прослеживается не только в пластике образов, но и в драматическом контрасте света и тени, что роднит его с экспрессионистским кино. Но обращение Уорда к архетипическому сюжету не ограничивается цитированием: оно становится способом включить историю в универсальный культурный контекст, где «Фауст» выступает не столько источником, сколько символическим фоном. Показательно, что исследователи и критики, проводя аналогии с «Фаустом», чаще говорят о фильме, а не о литературном источнике.

Особенно отчетливо влияние кинематографа проявляется в романе Линда Уорда «Головокружение» ("Vertigo", 1937). Как отмечает Вейл, структура этого произведения переключается с трехсерийными фильмами 1910-х годов, вновь пережившими подъем в эпоху Великой депрессии, когда киностудии стремились привлечь зрителя. Такие фильмы показывались в кинотеатрах, часто по одной серии в неделю, а сюжет строился таким образом, чтобы одна из частей заканчивалась на самом интересном месте и, тем самым, привлекала зрителей прийти на просмотр следующей части. Роман не преследует таких целей, но, подобно этим ранним сериалам, состоит из трех взаимосвязанных, но самостоятельных историй, каждая из которых имеет собственную сюжетную линию и героя [Weyl, 2010, p. 86]. Однако больший интерес представляют не структурные параллели, а прямые визуальные цитаты. Так, в одной из сцен (Ил. 8) юноша стоит возле газетного киоска, где на обложке одной из газет читается фраза: «Вы обставите девушку, мы обставим дом» ("You furnish the girl, we'll furnish the home"). Как отмечает Вейл, эта надпись — прямая отсылка к фильму Кинга Видора «Толпа» ("The Crowd", 1928) [Weyl, 2010, p. 87]. Уорд сознательно включает эту

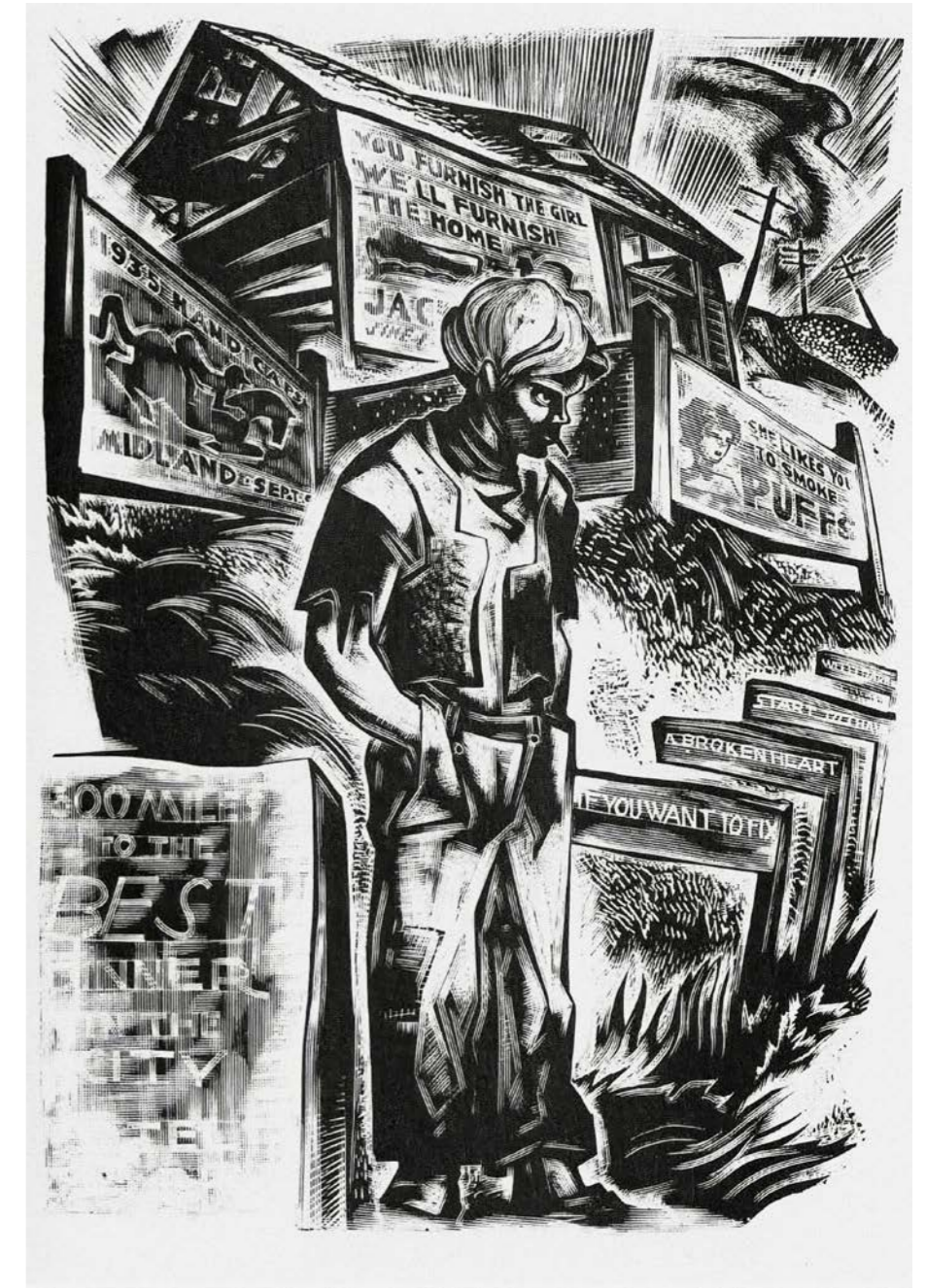


Ил. 7
Линд Уорд. Лист из романа «Человек богов»
("Gods' Man"). 1929. Ксилография

цитату, создавая диалог между различными визуальными медиа и, тем самым, расширяя повествовательное пространство романа. К тому же в контексте романа эта надпись обретает новое, иронично-трагическое звучание. Сюжет романа строится вокруг судеб нескольких героев, по которым ударили события Великой депрессии. Обещание «дома и счастья» превращается в символ утраченных надежд. Этот фрагмент особенно интересен, поскольку являет пример того, что Уорд не просто заимствует приемы немого кино, а вплетает прямые отсылки в ткань повествования, используя визуальную цитату, которая отсылает нас не к образам классического искусства, а к современному кинематографу. Интересно это еще и тем, что такой прием опосредованно включает вербальную составляющую в бессловесный нарратив.

Учитывая столь тесную связь и обилие пересечений с немим кинематографом, закономерно, что почти все художники, обращавшиеся к жанру, выражали стремление создать экранизацию своих произведений. Однако подобная попытка была реализована лишь однажды — в случае экранизации романа Франса Мазереля «Идея» ("L'Idée", 1932). В 1930 году в Берлине Мазерель познакомился с венгерским графиком Бертольдом Бартошем. Это знакомство положило начало совместной работе над анимационной версией произведения. Спустя некоторое время художник отошел от проекта, и Бартош завершил фильм самостоятельно, представив его публике в 1932 году. В экранной версии авторы стремились добиться ощущения пространственной глубины и динамики изображения. Для этого использовалась сложная техника, создающая иллюзию трехмерности. Фильм Бартоша существенно отличается от оригинала — как в эстетических решениях, так и в построении повествования: в экранизацию были включены мотивы и сцены из других произведений Мазереля. Сложно дать объективную оценку тому, насколько удачной получилась «Идея», но это крайне важный прецедент.

Сегодня романы без слов не так часто попадают в фокус внимания исследователей и еще реже упоминания о них доходят до массового зрителя. Но в конце 1920-х годов романы без слов переживали небывалую популярность и, как любое популярное явление, подвергались пародиям. Так появился уникальный роман американского художника Милта Гросса «Он плохо с ней поступил» ("He done her wrong", 1930). Удивительный пример, по форме и структуре действительно представляющий собой роман без слов, но с содержательной и идейной точки зрения являющийся пародией. Создавая свой роман, Гросс высмеивал жанр. Соответственно, произведение обладало рядом принципиальных особенностей, которые отличают его от других романов как с содержательной и стилистической сторон, так и с точки зрения способа построения сюжета. Милт Гросс — карикатурист, мультипликатор и художник комикса. Его грубоватый карикатурный стиль имеет мало общего с ксилографиями Мазереля и его последователей. Создавая роман, Гросс не отходит от привычной стилистики комикса, хотя наряду с ними обращается и к характерным приемам, которые используют



Ил. 8

Линд Уорд. Лист из романа «Головокружение» ("Vertigo"). 1929. Ксилография

авторы романов без слов — драматические контрасты света и тени, темные, «ночные» сцены, экспрессивные жесты и позы действующих лиц и т.д. (Ил. 9).

Это одновременно пародия и полноценный, крупный роман без слов — порядка 300 страниц. Надо отметить, что большая часть произведений этого жанра не достигает такого объема. Во многом этого удалось достичь за счет простоты художественного стиля, но ключевое отличие «Он плохо с ней поступил» в технике. Гросс работает привычным для себя образом — тушью и ручкой. Он не использует выразительные средства ксилографии, но на некоторых листах создает карикатуру, имитируя характерные приемы. Лица и фигуры персонажей решены в гротескной манере. Отличается и композиционное решение листа. Так, в романах без слов чаще всего используется структура «одна страница — одно изображение». На листе размещается законченная композиция, очерченная рамкой, напоминающая отдельно взятый кадр. Гросс, хотя преимущественно и следует выработанной системе, часто вносит изменения, иногда размещая несколько изображений на листе и постоянно меняя композицию и оформление изображений на странице. Поскольку Гросс рисовал комиксы, он активно использует приемы, характерные для этого жанра. Таким образом, простое, шутливое произведение может рассматриваться как промежуточная ступень между романами без слов и современными графическими романами, которым гораздо ближе язык комиксов.

Однако в контексте темы статьи для нас интересно, что некоторые особенности романов без слов, которые художник избрал в качестве мишени для пародии, также подчеркивают переплетение повествовательных приемов этого жанра и немного кино. Основополагающий принцип пародии — гипертрофирование наиболее ярких и характерных черт того или иного явления. Подзаголовок романа гласит: «Здесь нет ни одного слова — музыки тоже нет» (Ил. 10). Кинопоказы того времени неизменно проходили под аккомпанемент тапера, и упоминание об отсутствии музыки является прямой отсылкой к кино. Что еще раз подчеркивает — для людей той эпохи романы без слов и немое кино представлялись близкими явлениями. Образцом для построения сюжета в этом романе также становится кинематографический источник — американская комедия пощечин. Художник стилизует произведение под дешевую мелодраму и фарс, обращаясь к популярным приемам комедии пощечин — стремительному ритму, преувеличенным эмоциям, намеренному нарушению психологической правдоподобности. То, что художник строит пародию именно на присущих немому кино свойствам и приемах, подчеркивает, что эта связь действительно является основополагающей для романов без слов.

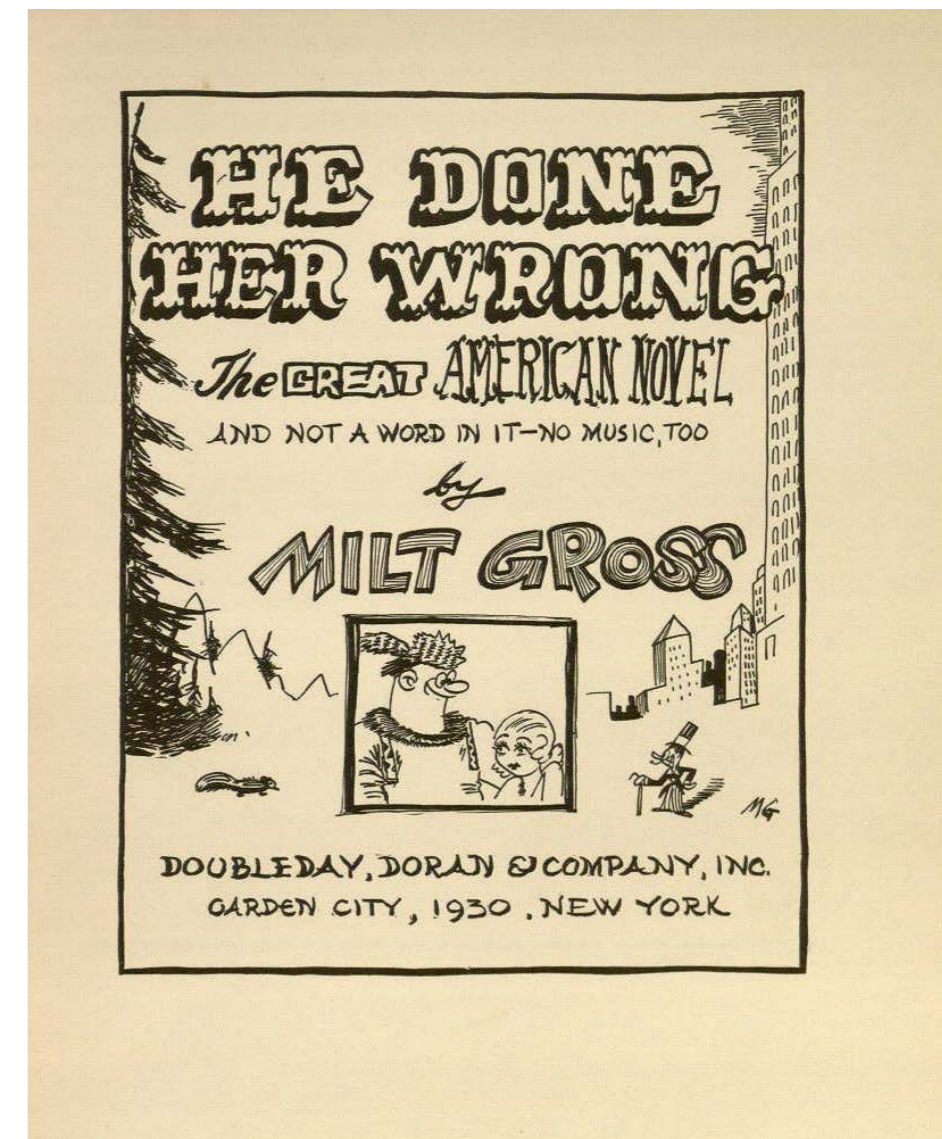
Итак, в свое время роман без слов был по-настоящему массовым и популярным явлением. Предисловия к изданиям писали Томас Манн, Герман Гессе, Ромен Роллан и другие выдающиеся писатели, а произведения переиздавались большими тиражами. Так, в эпоху Великой депрессии «Человек богов» Уорда разошелся тиражом более 20 000 экземпляров.



Ил. 9
Милт Гросс. Лист из романа «Он плохо с ней поступил» ("He done her wrong"). 1930. Тушь, фоторепродукция

Популярность жанра была столь велика, что он даже стал предметом пародий. Сегодня романы без слов во многом забыты, но их влияние продолжает ощущаться.

Возникновение романов без слов можно рассматривать как своеобразный спор не только с литературой, но и с новым для того времени искусством — кино. Художники попытались доказать, что изобразительные средства способны выполнять функции повествования. Если воспользоваться классической дихотомией Лессинга, согласно которой предмет живописи — тела, а предмет поэзии — действия, то роман без слов становится попыткой преодолеть это разделение и создать новый тип повествования. Но схожим путем поиска визуального высказывания, создания универсального языка, не требующего перевода, шел и кинематограф. Особенно примечательно наблюдение Виллета: вершина развития романов без слов пришла на 1929–1931 годы — именно тогда, когда немое кино постепенно исчезало, уступая место звуковому [Willett, 2005, p. 129]. Это совпадение не случайно: оба явления представляют собой кульминацию эпохи визуального повествования, достигшей своей полноты перед тем, как смениться новыми художественными формами.



Ил. 10

Милт Гросс. Лист из романа «Он плохо с ней поступил» («He done her wrong»). 1930. Тушь, фоторепродукция

Библиография

- Дедюхина, П. В. (2022).** *Проблема визуального нарратива в искусстве Европы и США конца XIX — первой половины XX века: дис. ... канд. искусствоведения.* Москва: Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова.
- Кракауэр, З. (1974).** *Природа фильма: Реабилитация физической реальности /* сокращ. пер. с англ. Д. Ф. Соколовой. М.: Искусство.
- Лотман, М. Ю. (1973).** *Семиотика кино и проблемы киноэстетики.* Таллин: Ээсти Раамат.
- Ортега-и-Гассет, Х. (2002).** *Восстание масс.* М.: Издательство АСТ.
- Панофский, Э. (1997).** *Стиль и медиум в кино // Мир образов. Образы мира. Антология исследований визуальной культуры /* ред.-сост. Н. Н. Мазур. СПб.; М.: Новое издательство. С. 91–128.
- Beronä, D. (2001).** *Pictures Speak in Comics Without Words // The Language of Comics: Word and Image.* Ed. by R. Varnum, C. T. Gibbons. Jackson: University Press of Mississippi. Pp. 19–35.
- Beronä, D. (2008).** *Wordless Books: The Original Graphic Novels.* New York: Abrams Books.
- Beronä, D. (2003).** *Wordless Novels in Woodcuts // Print Quarterly.* Vol. 20. No. 1. Pp. 61–73.
- Cohen, M. (1977).** *The Novel in Woodcuts: A Handbook // Journal of Modern Literature.* Vol. 6. No. 2. Pp. 171–195.
- McCloud, S. (1994).** *Understanding Comics: The Invisible Art.* New York: Harper Collins & Kitchen Sink Press.
- Spiegelman, A. (2010).** *Lynd Ward: God's Man, Madman's Drum, Wild Pilgrimage.* New York: Library of America.
- Vorms, P. (1966).** *Frans Masereel.* Musee des Beaux-Arts.
- Walker, G. (2007).** *Graphic Witness: Four Famous Graphic Novels.* Toronto: Firefly Books.
- Ward, L. (1974).** *Storyteller Without Words. The Wood Engravings of Lynd Ward.* New York: Harry N. Abrams Inc.
- Weyl, C. (2012).** *Lynd Ward's Novels in Woodcuts: The Cinematic Subtext // Athanor.* Vol. 30. Pp. 85–95.
- Willett, P. (2005).** *The Cutting Edge of German Expressionism: The Woodcut Novel of Frans Masereel and Its Influences // A Companion to the Literature of German Expressionism /* Ed. N. Donahue. Camden House Publishing. Pp. 111–134.

Список иллюстраций

- Ил. 1.** Обложка романа Франса Мазереля «Мой часослов» (“Mon Livre d’heures”, 1919) издания 1948 года (в США издавалось под названием “Passionate journey”). Источник изображения — URL: <https://www.abebooks.com/PASSIONATE-JOURNEY-Novel-165-Woodcuts-Masereel/31119349334/bd> (дата обращения: 21.11.2025)
- Ил. 2.** Кадр из фильма «Кабинет доктора Калигари» (“Das Cabinet des Dr. Caligari”). 1920. Реж. Р. Вине. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:CABINET_DES_DR_CALIGARI_01.jpg (дата обращения: 21.11.2025)
- Ил. 3.** Франс Мазерель. Лист из романа «25 образов страстей человеческих» (“25 images de la passion d’un homme”). 1918. Ксилография. Источник изображения — URL: <https://theanarchistlibrary.org/library/frans-masereel-25-images-of-a-man-s-passion> (дата обращения: 21.11.2025)
- Ил. 4.** Франс Мазерель. Лист из романа «Город» (“La Ville”). 1925. Ксилография. Источник изображения — URL: <https://archive.org/details/masereel-frans-la-ciudad/page/n49/mode/2up> (дата обращения: 21.11.2025)
- Ил. 5.** Франс Мазерель. Лист из романа «Мой часослов» (“Mon Livre d’heures”). 1919. Ксилография. Источник изображения — URL: <https://museum-behnhhaus-draegerhaus.de/nordische-woche---digital-story-ii> (дата обращения: 21.11.2025)
- Ил. 6.** Франс Мазерель. Лист из романа «Город» (“La Ville”). 1925. Ксилография. Источник изображения — URL: <https://archive.org/details/masereel-frans-la-ciudad/page/n51/mode/2up> (дата обращения: 21.11.2025)
- Ил. 7.** Линд Уорд. Лист из романа «Человек богов» (“Gods’ Man”). 1929. Ксилография. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gods_Man-1929-026.jpg (дата обращения: 21.11.2025)
- Ил. 8.** Линд Уорд. Лист из романа «Головокружение» (“Vertigo”). 1929. Ксилография. Источник изображения — URL: <https://archive.org/details/preludetomillion0000ward/page/n525/mode/2up> (дата обращения: 21.11.2025)
- Ил. 9.** Милт Гросс. Лист из романа «Он плохо с ней поступил» (“He done her wrong”). 1930. Тушь, фоторепродукция. Источник изображения — URL: <https://archive.org/details/hedoneherwrongr0000gros/page/n33/mode/2up> (дата обращения: 21.11.2025)
- Ил. 10.** Милт Гросс. Лист из романа «Он плохо с ней поступил» (“He done her wrong”). 1930. Тушь, фоторепродукция. Источник изображения — URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Milt_Gross_\(1930\)_He_Done_Her_Wrong_\(title_page\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Milt_Gross_(1930)_He_Done_Her_Wrong_(title_page).jpg) (дата обращения: 21.11.2025)

References

- Beronä, David (2001).** *Pictures Speak in Comics Without Words // The Language of Comics: Word and Image /* Ed. by R. Varnum, C. T. Gibbons. Jackson: University Press of Mississippi. Pp. 19–35.
- Beronä, David (2008).** *Wordless Books: The Original Graphic Novels.* New York: Abrams Books.
- Beronä, David (2003).** *Wordless Novels in Woodcuts // Print Quarterly.* Vol. 20. No. 1. Pp. 61–73.
- Cohen, Martin (1977).** *The Novel in Woodcuts: A Handbook // Journal of Modern Literature.* Vol. 6. No. 2. Pp. 171–195.
- Dedyukhina, Polina (2022).** *The Problem of Visual Narrative in the Art of Europe and the USA of the Late 19th — First Half of the 20th Century: PhD Dissertation.* Moscow: Lomonosov Moscow State University. [In Russ.]
- Krakauer, Siegfried (1974).** *The Nature of Film: Rehabilitation of Physical Reality.* (Abridged Russian translation by D. F. Sokolova). Moscow: Iskusstvo. [In Russ.]
- Lotman, Mikhail (1973).** *Semiotics of Cinema and Problems of Film Aesthetics.* Tallinn: Eesti Raamat. [In Russ.]
- McCloud, Scott (1994).** *Understanding Comics: The Invisible Art.* New York: Harper Collins & Kitchen Sink Press.
- Ortega y Gasset, José (2002).** *The Revolt of the Masses.* Moscow: AST Publishers. [In Russ.]
- Panofsky, Erwin (1997).** *Style and Medium in the Moving Pictures.* Ed. by Irving Lavin. Cambridge, MA. // Cited from: *The World of Images. Images of the World: Anthology of Visual Culture Studies /* Ed. by N. N. Mazur. St. Petersburg; Moscow: Novoe izdatelstvo, 2018. Pp. 91–128 [In Russ.]
- Spiegelman, Art (2010).** *Lynd Ward: God's Man, Madman's Drum, Wild Pilgrimage.* New York: Library of America.
- Vorms, Pierre (1966).** *Frans Masereel.* Musee des Beaux-Arts.
- Walker, George (2007).** *Graphic Witness: Four Famous Graphic Novels.* Toronto: Firefly Books.
- Ward, Lynd (1974).** *Storyteller Without Words: The Wood Engravings of Lynd Ward.* New York: Harry N. Abrams Inc.
- Weyl, Christina (2012).** *“Lynd Ward's Novels in Woodcuts: The Cinematic Subtext” // Athanor.* Vol. 30. Pp. 85–95.
- Willett, Perry (2005).** *“The Cutting Edge of German Expressionism: The Woodcut Novel of Frans Masereel and Its Influences” // A Companion to the Literature of German Expressionism /* Ed. by Neil Donahue. Camden House Publishing. Pp. 111–134.