

УДК 82

Стрельникова А.А.

Московский государственный областной университет

СЕМАНТИКА ЦВЕТА В ДРАМАТУРГИИ НЕМЕЦКОГО ЭКСПРЕССИОНИЗМА

A. Strelnikova

Moscow State Regional University

THE SEMANTICS OF COLOR IN THE GERMAN EXPRESSIONIST DRAMA

Аннотация. В статье раскрываются роль и значение цвета в произведениях немецких экспрессионистов – Райнхарда Зорге (Sorge R.), Георга Кайзера (Kaiser G.) и Эрнста Толлера (Toller E.). Использование чистых, интенсивных, контрастных цветов в символике и образной системе пьес, в ремарках находится в русле экспрессионистской эстетики и связано с актуализацией в драмах мифологических истоков. Способствуя раскрытию конфликта и выстраиванию ритма пьесы, цвет обретает концептуальное значение.

Ключевые слова: экспрессионизм, драматургия, дополнительные цвета, миф, архетип, утопия.

Abstract. The article describes the role and meaning of color in German Expressionists' works – Reinhard Sorge, Georg Kaiser and Ernst Toller. The use of pure, intense, contrasting colors in the symbolism and the plays image-system, remarks are within the framework of the expressionist aesthetics and related to the actualization of the mythological origins in drama. Contributing to the disclosure of the conflict and rhythm alignment of the play, color gets the conceptual meaning.

Keywords: expressionism, drama, adjective colors, myth, archetype, Utopia.

В экспрессионистской драматургии происходит переосмысление роли и соотношения речевых и невербальных компонентов произведения. Монологи, диалоги, реплики персонажей обычно отрывисты, усечены, неровны, в них часты повторы, паузы, обрывы на полуслове. В то же время невербальный язык становится мощным выразительным средством, которое не только компенсирует и проясняет недосказанное, но и создаёт некую художественную реальность, сила воздействия которой на читателя – и особенно на зрителя – очень велика. Целые пантомимы, немые сцены, своеобразные живые картины, гротескная жестикация начинают занимать полноправное место в пьесе. Усиливается также значение организации пространства. Особую роль играет свет и цвет.

Цвет выступает не сразу заметным, но важным и интересным для анализа компонентом «рисунка» драматургического произведения. Известно, что экспрессионистская живопись совершила, а точнее, довершила революцию в использовании цвета: в его сочетаниях и комбинациях, в осознании и апробации его символики и архетипичности. В группах «Мост» и «Синий всадник» цвет был философски и эстетически переосмыслен. Из художественного средства он превратился в объект изображения – цвет борется с формой, с рисунком, заполняя собой пространство холста и диктуя композицию, идею, ритм. Если на картинах Людвига Кирхнера яркие, беспримесные цвета буквально втиснуты в узкие вытянутые готические контуры и ведут их за собой, то Василий Кандинский и Франц Марк работают с абстракциями, представляющими собой целые цветовые оркестровки.

Не только экспрессионисты, но несколько раньше Винсент ван Гог, Анри Матисс активно экспериментируют с цветом, оказав на немецких художников значительное влияние. Вместе с тем интерес экспрессионистов к цвету восходит к истокам значительно более глубоким, чем французская живопись, постимпрессионизм или фовизм, в которых отсутствовало мистическое понимание цвета, столь важное и необходимое для немецких авторов. В немецкой культуре цвет был непрестанным предметом осмысления уже со Средневековья. Анализом происхождения цвета и его толкованием занимались как мистики, так и учёные, причём даже научная интерпретация его никогда не носила физического, материального характера, а была тесно связана с древними мистико-религиозными изысканиями. Книга Якоба Бёме «Аврора, или Утренняя заря в восхождении» (1612) создала традицию алхимического понимания цвета. На новом этапе «Учение о цвете» И.В. Гёте и трактат «Цветовая сфера» Ф.О. Рунге, вышедшие в одном году (1810), перевели исследование в научное русло, однако и в их трудах проблема, как и сам подход к вопросу о цвете, носит духовно-философский характер. В творчестве немецких романтиков цвет также стал особой частью художественного мира, таинственным связующим звеном между небесным и земным началом, открывающимся лишь поэтическим личностям, энтузиастам. Такие традиции были творчески восприняты и русским Серебряным веком, и немецкими авангардистами.

В 1910-е годы в театр и в литературу приходят художники и скульпторы (О. Кокошка, О. Шлеммер, В. Кандинский, Э. Барлах), сценографы-оформители (Л. Шрейер). Они не только формируют сценическое пространство, ориентируясь во многом на цвет, но и наполняют им литературное произведение. В результате рождается театр бессюжетных цветомузыкальных композиций, который стремится освободиться от литературного диктата. Несмотря на текстовую основу,

эти пьесы, действительно, подчиняются законам ритма, пластики, изобразительного искусства. Как правило, они были экспериментальными – «Жёлтый звук» («Der Gelbe Klang», 1909) В.Кандинского, «Убийца – надежда женщины» («Mörder, Hoffnung der Frauen», 1907) О. Кокошки, «Святая Сюзанна» («Sancta Susanna», 1914) А. Штрамма, «Ночь» («Nacht», 1916), «Море» («Meer», 1916) Л. Шрейера. Кандинский не случайно назвал такие произведения «динамической живописью» — перед нами разворачивается действие того театра, которым завладели художники. Они прекрасно понимали, какое сильное воздействие может оказывать на зрителя цвет, и акцентировали свое внимание именно на роли абстрактного цвета, заставив его «заговорить» на сцене, двигаться, складываться в многообразные смысловые картины, распадающиеся как узор калейдоскопа и стягивающиеся в новый семантический круг. В основе этой непрерывности лежит динамика, движение, которые связаны с неиссякаемой энергией искусства. Во многом эти композиции остались камерными опытами творческих программ художников, сценографов, теоретиков театра. Они происходили на протяжении не только 1910-х годов, но и – уже в конструктивистской трактовке – до конца 1920-х.¹

В историко-литературном контексте экспрессионизма при осмыслении значения цвета в драме в первую очередь интерес представляет «классическая», «литературная» драма, образцы которой были даны Райнхардом Зорге, Георгом Кайзером, Эрнстом Толлером. При этом все же важно, что развивалась драматургия тех и других авторов – создателей цветомузыкальных сценических композиций и «литературных» пьес – в одно и то же время, в одних и тех же творческих кругах.

На первый взгляд, по сравнению с яркими и насыщенным цветом полотнами экспрес-

¹ Тема живописного начала в театре авангарда и цветомузыкальные композиции как особое явление сценического искусства раскрыта в книге: Березкин В. Театр художника. Россия. Германия. – М., 2007.

сионистов, пьесы кажутся выполненными в крайне сдержанном колорите с преобладанием оттенков чёрного. Аскетизм, лаконизм достигается некой контрастной графической выразительностью.

Тем резче на этом сумрачном фоне высвечиваются интенсивные чистые цвета, к использованию которых прибегают драматурги. Они обращаются, как и живописцы, преимущественно к основным цветам спектра: это красный, синий, жёлтый, зелёный. Мы можем наблюдать полный отказ как от импрессионистических полутонов, так и от изысканных цветовых метафор и сравнений символистов («малахитовое небо», «жемчужная белизна» и т. д. у Уайльда). Экспрессионисты обозначают цвет только качественно, то есть не метафорически – «grün», «rot», «gelb», «blau». Беспримесные цвета служат визуальному позиционированию конфликта пьесы. По словам Анри Матисса, «чистые, простые цвета тем сильнее влияют на наши чувства, чем эти цвета проще» [5, с. 74]. Цветовые решения в экспрессионистских драмах в основном строятся на контрастах, и не только на контрастах, но чаще всего на парах дополнительных цветов. Именно эти пары и являются ведущими в передаче ритма и смысла произведения. Дополнительные цвета в науке о цвете были выявлены уже в самом начале XIX века: это красный и голубой; зелёный и пурпурный; синий и жёлтый. Четвёртой парой являются ахроматические цвета: чёрный и белый.

Драматургия цвета способствует заострению коллизий пьесы, выявлению её подтекста и пробуждению психологических и мифологических архетипов. Как писал Кандинский в работе «О духовном в искусстве», «психическая сила краски [...] вызывает душевную вибрацию», «цвет является средством, которым можно непосредственно влиять на душу» [4, с. 45].

Одним из первых использовал колористические возможности Райнхард Зорге (Sorge Reinhard, 1892-1916) в пьесе «Нищий» («Der Bettler», 1912). В пьесе речь идёт о молодом

поэте, убеждённом в своём творческом предназначении. Он работает над пьесами, которые должны стать основой нового театра – театра будущего. Его жизнь омрачает безумие отца и полное безволие матери. Драматичные сцены семейной жизни следуют одна за другой. Желая покончить с этим, Сын убивает Отца, а также косвенно и Мать. Вместе со своей возлюбленной, верящей в его творческую избранность, он уходит из дома – в бедной мансарде он работает, ведя жизнь ничего, но вольного художника.

На фоне почти бесплотных фигур-персонажей выделяется образ Отца, выписанный чрезвычайно колоритно. Он оглушительно стучит в детский барабан, мечется по комнатам, раскладывает и развешивает всюду свои чертежи (он архитектор). Его безумные сны и фантазии привносят в пьесу нечто крайне тревожное, иррациональное, непостижимое. Наиболее ярким и фантазмагорическим видением Отца становится Марс — огромная, огненная планета, которую он видит лучше и подробнее, чем в любой телескоп. На пылающем Марсе кипит работа по прокладке каналов, в которой участвуют странного вида люди и машины. Одержимый идеей строительства каналов, отец намерен переустроить всю Землю и, если потребуются, распылить скалы, сдвинуть Гималаи или уничтожить Сахару. Прямые как струна, сверкающие каналы, возникающие в его воспалённом воображении, — свидетельство предельного рационализма мира отцов, в своей крайности превратившегося не только в иррациональную, но и в безумную фантазмагорию. Как и Сын, Отец желает осчастливить мир, но его путь изображён тупиковым и гибельным. Сын-Поэт выбирает духовно-эстетическую утопию.

Теоретик театра Феликс Эммель в статье «Экстатический театр» писал, что действие пьес происходит не вовне, а в душе человека. Душа представляет собой сложный мир, наполненный голосами, темнотой и свечением звёзд, но в ней никак нельзя обнаружить бытовых предметов: стен, вешалок

для одежды или ковриков [7, с. 13]. Эммель писал так в середине 1920-х годов, когда экспрессионистские спектакли стали частым и устоявшимся явлением, а дематериализация реальности – условием экспрессионистской пьесы и постановки.

В отличие от более поздних драматургов-экспрессионистов, Зорге не избегает материальной конкретности своего художественного пространства. В «домашних» сценах дан, как может показаться, вполне реалистический антураж: в комнате есть ковёр, обои, скатерть, мебель. Однако смысловая игра цветом разрушает правдоподобие и переводит действие в условный план. Все предметы комнаты, как указывает автор, красного цвета. Все, включая обивку мебели, занавески и проч. Так Зорге находит другой способ абстрагирования реальности. И в этой «красной» комнате появляется безумный Отец в голубом шлафроке. Красный и голубой – это противоположные, или дополнительные, цвета, то есть находящиеся по разные стороны цветового спектра. Именно такие пары и используют экспрессионисты. В них самих уже кроется вызов.

Мазок голубого на красном фоне создаёт эффект неожиданности, психологической встряски. Здесь уместно привести слова А. Матисса: «[...] синий цвет в ореоле дополнительных цветов действует на чувство как сильный удар гонга» [5, с. 74]. При этом нужно ещё вспомнить, что, появляясь на сцене, Отец стучит в барабан. Сочетание цвета со звуком, то есть синего, неожиданно возникающего на красном фоне, с неистовым барабанным боем, даёт эффект чрезвычайно резкий. Кандинский пишет о том, что силу красного «можно погасить синим, как раскалённое железо остужается водою», «это насильственное трагическое охлаждение» [4, с. 74]. Именно трагическая нота начинает звучать в пьесе с появлением Отца. Образ Марса, а также Солнца и звёзд не исчезает из «Ничего» до самого конца. Интересуясь идеями Ф. Ницше, философской символикой пьес М. Метерлинка, а также древними мистико-

религиозными учениями, Зорге не случайно делает Марс лейтмотивом драмы. Согласно теории Я. Бёме, Марс возник из огня, из гигантского огненного снопа и был «укрощён» и остановлен светом Солнца. Огонь и Свет – две разнонаправленные силы, первая из которых связана с неистовством, буйством, одержимостью, вторая – с Божественной любовью. Красный огонь Марса – важнейший символ пьесы, находящийся в нерасторжимом единстве с образом Отца и в его лице, со всем старшим поколением.

Красный и голубой – этот лейтмотив будет сопровождать все события пьесы. В фантазиях отца появляется красный раскалённый Марс, а сын грезит о голубом Солнце. Сталкиваются также цвета синего вечернего неба и снова пылающего Марса. Кроме того, лейтмотивом становится кровь – так, отец в приступе отчаяния прокусывает себе руку. Когда у него заканчивается красная тушь для чертежей, он убивает выпавшего из гнезда птенца и рисует его кровью. И всё это происходит на фоне голубого весеннего неба и фиалок. Резкое столкновение диаметрально противоположных цветов – красного и голубого – указывает на противоборство, которое пронизывает всё произведение.

Нужно отметить, что контрастные пары цветов не всегда и не всеми мыслились как диссонансные, особенно если их было несколько. Так, ван Гог, охарактеризовав в письме Полю Гогену свою картину, пишет, что «с помощью всех этих очень разных тонов я пытался передать чувство абсолютного покоя» [2, с. 201] (в этой картине звучат все четыре пары дополнительных цветов). Экспрессионисты прибегают, как правило, к единичным ярким мазкам и делают это редко и неожиданно. Столкновение цветов в экспрессионистской драме всегда трагично.

Красный свет в мифологии авангарда воплощает женское, иррациональное, земное начало, а голубой – мужской холодный разум. Так, вспоминается картина «Борьба форм» (1914) Франца Марка, а также пьеса Кокошки «Убийца – надежда женщин», где мужчи-

на выступает в «синих доспехах», а женщина одета в «красное платье». У Зорге картина несколько сложнее, поскольку в игру красного и голубого вовлекается целый ряд предметов и явлений. В данном случае синий, в цвет которого одет Отец, и красный цвет, который сопровождает его, сталкиваются, обнажая трагический диссонанс мертвенного рационализма отцов, превратившегося в свою противоположность – одержимость, страсть, безумие.

За пределами этой борьбы находится серебряный цвет, который связан с мечтой, красотой, тайной бытия – «серебряная луна», «серебряная вода».

Оставшись, на самый первый взгляд, в рамках сценической материальной реальности, Зорге на самом деле полностью её абстрагировал, преимущественно за счёт цветовой игры, с помощью которой он достиг мифологического и архетипического звучания пьесы. «Нищий» считается первой экспрессионистской драмой, и уже очень скоро у неё появились последователи.

В трилогии Кайзера о газе – «Коралл» («Die Koralle», 1917), «Газ» («Gas», 1918), «Газ. Ч. II» («Gas II», 1920) – серебристые тона выступают в той же функции, что и в пьесе Зорге. Серебристые, как и золотистые, лучи знаменуют возрождение и преображение человечества. Такими оттенками, пронизанными светом, обозначается метафизический, сверхреальный мир, близкий к природе и к Богу. Сознательно или нет, но и Зорге, и Кайзер прибегают к древнему пониманию света и цвета. Согласно этим учениям, восходящим к алхимии и средневековой мистике, любой цвет есть не что иное, как земная, посясторонняя реализация Божественного света: спускаясь вниз, к материальному миру, свет теряет свою ослепительную яркость и становится цветным, доступным человеческому глазу и психическому восприятию. Прорыв к Богу, отречение от привычных будней сопровождается у экспрессионистов (особенно у Зорге и Кайзера) сияющим светом.

Но охотнее и чаще, в соответствии с идеями своих пьес, Кайзер также обращается

к парам дополнительных цветов или к контрастным цветам. В пьесе «Газ» среди немногочисленных действующих персонажей выступает «господин в белом», а также «господа в чёрном». Пятеро совершенно одинаковых, как винтики в одном механизме, персонажей в чёрных сюртуках требуют дальнейшего производства газа на заводе. Белый цвет у Кайзера ассоциируется с катастрофой и со смертью: так, «господин в белом» предупреждает о «белом ужасе» («das weiße Entsetzen») при возможном взрыве газа, а один из персонажей (секретарь) мгновенно седеет после взрыва. «Белый ужас» вызывает ассоциацию с первым всадником Апокалипсиса на белом коне. Чёрный и белый противопоставлены Кайзером, но не как тьма и свет, а как начало и исход человеческих бедствий: машинная цивилизация и её неминуемое разрушение. Кайзер чаще чем кто бы то ни было прибегает к сопоставлению ахроматических цветов — чёрному и белому. Не исключено, что подобная особенность объясняется тем, что немецкий драматург высоко ценил Платона (и посвятил ему несколько статей), и воспринял не только принцип контрапункта, который сделал важнейшим компонентом своих драм, но и теорию о цвете греческого мыслителя. В трактате Платона «Тимей» речь идёт о существовании четырёх основных цветов: чёрного, белого, красного и сверкающего, из сочетаний которых происходят все другие цвета.

Чёрный, белый и красный, а также синий определяют смысловое звучание пьесы «Коралл» (первой части трилогии) – именно эти цвета настойчиво возникают на разных, но ритмически сопоставимых этапах произведения и создают устойчивые композиционные «узлы» и символическую переключку событий. Миллиардер-фабрикант, производитель газа, достиг богатства и славы. В память о голодных днях своего детства, а также в качестве своего рода нравственной индугенции он раз в месяц открывает двери нуждающимся, оказывая им материальную поддержку. Но, осознавая свою жизнь как

постоянное бегство от нищеты, он препоручает все встречи секретарю-двойнику, отличить которого от миллиардера можно только по кораллу на цепочке, который всегда хранится у секретаря. Обнаружив, что и сын, и дочь отказываются от его благодеяний, стремятся жить среди рабочих и помогать им, Миллиардер идёт на преступление (убивает секретаря) и обрекает себя на казнь, самоуничтожая, таким образом, фабрикантскую власть, вызывающую неприятие его детей.

Ритмика цвета в пьесе очень активна и построена на контрастах. Прежде всего, это контраст чёрного и белого: так, на яхте Миллиардера все одеты в белое, а его сын плывёт кочегаром и матросом на угольном судне «Альбатрос». Сталкивается цвет роскоши и цвет тяжёлой работы, при этом имя судну, везущему чёрный уголь, дано по белоснежной птице – альбатросу, которая всегда в художественной традиции символизировала Божественную правду и поэтическое начало.

Яркой алой каплей последовательно выделяется на разных фонах – белом, синем и чёрном – коралл. В первом действии речь о нём заходит в овальной комнате, кресла которой обтянуты белой слоновой кожей. И, хотя сам коралл не показан, он ассоциативно (психологически) воспринимается как резкий звук в «белой» комнате. Красный цвет возникает здесь и ещё одним путём: в ремарке при описании интерьера комнаты упоминается «пламенное сердце земли» («das heiÙe Herz der Erde») и, хотя в контексте ремарки значение этого выражения остаётся не вполне понятным, красный цвет проникает в самую суть сцены. Белый цвет ассоциируется с молчанием и отсутствием движения, поэтому драматургическое действие начинается тогда, когда на фоне белого появляются посетители (они же в большинстве своём просители): «господин в синем», «дама в чёрном», «господин в сером». Драматургическая интрига возникает тогда, когда речь заходит о коралле и связанной с ним подмене двойников.

Далее следствие по делу убийства ведётся в синей квадратной комнате, и снова, теперь

как улика, появляется коралл. Красная точка на синем фоне оживляет пространство и вносит в него тревожную ноту. И, наконец, в смертной камере перед нами предстаёт осуждённый Миллиардер, одетый в чёрную куртку с красным воротником и сжимающий в руке коралл. В этой сцене, в которой участвуют главный герой и священник, есть только два цвета – красный и чёрный. Священник (одетый, видимо, хотя на это и не указывается в тексте, в чёрную сутану) держит в руке чёрный крест, а герой – коралл. Чёрный цвет здесь ассоциируется со смертью, а на его фоне, усиленный чёрным, как будто разгораясь, появляется красный, который становится для Миллиардера символом возможного обретения рая, символом освобождения от страданий.

Коралл от эпизода к эпизоду меняет своё значение: если в белой комнате первой сцены он был только капризом богатого фабриканта, если в синей комнате в глазах следователя он был «похож на каплю крови, которая застыла на преступнике» [3, с. 61], то в финальной сцене – в сгустившейся чёрной тьме – он уподоблен ключу от потерянного рая.

Нужно заметить, что Кайзер, по сути, выполняет концептуальную часть работы сценографа, поскольку различные эпизоды его пьесы чётко определены цветовой символикой.

Во второй части этой пьесы («Газ. Ч. II») сталкиваются два цвета, находящиеся по разную сторону спектра. С противоположными намерениями встречаются «люди в синем» и «люди в жёлтом» (по семь человек). «Люди в жёлтом» требуют восстановления процесса производства после бунта для того, чтобы поставлять газ на фронт. Они — безликие марионетки в руках властей, которые поддерживают и разжигают войну, сея смерть. После взрыва человек в жёлтом на руинах возвещает об Апокалипсисе и призывает человечество к самоуничтожению, стреляя затем себе в рот. По определению Кандинского, жёлтый цвет связан с «припадком бешенства», «насилием», он оставляет впечатление чего-то колющего, особенно в сочетании с

соответствующими, то есть острыми, геометрическими формами [4, с. 68]. Характерно, что данная финальная сцена происходит на обломках взорвавшегося завода.

Перед взрывом появляется тревожный сигнал – жидкость в контрольной трубке становится красного цвета. Однако в пьесе эта деталь почти лишена своего технического значения и выступает знаком неотвратимой угрозы – цвет не просто красного, а кровавого цвета: «кровоточит в трубке» («blutet im Sichtglas»)[8, с. 368].¹ Угроза нарастает, чтобы потом взорваться белым и жёлтым смертоносным облаком, подобно распустившемуся ядовитому цветку. Немецкий глагол «bluten» (кровоточить) созвучен с существительным «Blüte» – «цветок», «цветение». Кроме того, стеклянный шар с ядовитым газом в руках инженера (он одет в белый китель) тоже красного цвета, от которого даже ночь загорится «кроваво-красным маяком» («blutrotes Fanal»). **Три цвета со всей очевидностью воплощают смерть и Апокалипсис: белый, жёлтый и красный.** Об этом свидетельствует и предсмертный бред рабочего, который стал жертвой взрыва: «– белая кошка вскочила – глаза красные выпучены – жёлтая пасть стиснута [...] белая кошка взорвалась!!» [3, с. 86-87].²

В сером и бесцветном пространстве завода яркими красками расцветивается социальная утопия. «Слепы вы – слепы к краскам», – упрекает герой рабочих и показывает им проект будущего города-сада: «зелёные линии – улицы, обсаженные деревьями. Красные, жёлтые, синие кольца – площади, заросшие зеленью, цветущие лужайки» [3, с. 93].

Интересно, что с неукоснительной закономерностью духовная, мистическая утопия передаётся в пьесе через серебристые, жемчужные, золотистые тона, а социальная утопия – всегда цветная. Она напоминает нам о мечтах-проектах архитектора Бруно Таута,

который считал, что городская реальность должна быть оживлена именно через цвет (цветные стёкла, разноцветные фасады). Экспрессионисты в большинстве своём полагали, что человек может переустроить мир с помощью духа, Таут и его сподвижники-архитекторы надеялись, что новая среда породит свободного и эстетического человека. В пьесе перед нами, хоть и в проекте, настоящий город будущего, «ребус, который переливается всеми красками» [3, с. 93].

Главным колоритом утопии Кайзера становится зелёный – цвет природы, данный по контрасту с заводской механистичностью. Но эта идиллия отвергается рабочими и провоцирует пик драмы, «взрываясь» противоборством людей в жёлтом и людей в синем. В зелёном, как известно, скрыты эти цвета, и, подобно дремлющим силам, они готовы пробудиться. Кайзер ставит под сомнение такую «зелёную» утопию, не желая довольствоваться социальными реформами и стремясь к духовным преобразованиям. Кстати, Кандинский видел в зелёном «скуку», «пассивность», «самодовольство» и «ограниченность» [4, с. 70].

Иначе распределены цвета в философско-политической пьесе Э. Толлера «Человек-масса» («Masse-Mensch», 1920). Здесь обнаруживаются три цвета: красный, жёлтый (золотой), серый. В отличие от Кайзера и других экспрессионистов, у Толлера цвета не обозначены в ремарках, не имеют предметного значения и полностью выражены в речи персонажей, как метафоры. Зависимость палитры Толлера от социального и политического замысла его драмы очевидна. Цветом золота обозначен мир власти, государственности, денег. Например, «зловонный дом на золотых цепях», «золотой алтарь», «жёрнов мельниц золотых, что мелют прибыль» [6, с. 324; с. 323; с. 350], **офицер с золотыми галунами.** Серый цвет, как и у большинства современников, передаёт образ толпы, рутинную жизнь рабочих («серенький дождь» [6, с. 322] в рабочих кварталах). Так, у Кайзера в упомянутых пьесах заводские рабочие буквально

¹ В русском переводе – «кровавеет в трубке» [3, с. 86].

² В оригинале: «weiße Katze gesprungen – rote Augen gerissen – gelbes Maul gesperrt [...] die weiße Katze explodiert!!» [8, S. 368-369].

стекаются в зал из «серой дымки», они одеты в серую одежду, женщины в серых платках.

И, наконец, самым выразительным и частым у Толлера становится красный – он связан с двумя основными образами: огня (факел, пожар, костёр, пламя) и насилия (кровь, кирпичная стена для расстрела). Эти образы сочетаются – «бурно-пламенная [...] воля мятежа», «разъярённая пучина крови», «факел насилия» [6, с. 340; с. 351; с. 355]. Таким образом, в плакатном невербальном языке Толлера проявляются три темы и три силы действия пьесы: государство и его власть; рабочее; бунт. Они вступают в столкновение, причём проблема заключается в том, что инертная масса рабочих перевоплощается в безжалостную и сокрушительную мятежную силу. Революционного насилия Толлер не принимает и потому цвет крови выступает зловещим, губительным. Лидер мятежников Безымянный хочет построить царство справедливости в буквальном смысле на крови.

В отличие от пьес Кайзера, в «Человеке-массе» почти нет мистики цвета — краски регламентированы социальной проблематикой и служат весьма конкретной «подсказкой» к замыслу драмы. Более того, именно такой тип распределения и жёсткой идейной схематизации цвета, как в данной пьесе Толлера, возьмёт впоследствии за основу эстетика соцреализма.

Палитра экспрессионистов-драматургов немногочетна, а точнее её можно назвать

минималистской, но весьма выразительна. Цвет начинает «говорить» и сообщает часто о конфликте и персонаже больше, чем они могут сказать сами. Цвет более не несёт декоративной функции — он трагичен и осязаем. В мир изломанных линий, косых теней, скупой обозначенной предметности, тёмных сумерек, изредка прорезаемых боковым лучом света, врываются яркие и однозначные цвета. Вместе с другими невербальными средствами они создают особую атмосферу драмы и превращаются в некий параллельный текст.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Берёзкин В.И. Театр художника. Россия. Германия. – М.: Аграф, 2007. – 463 с.
2. Ван Гог В. Письма к друзьям. – СПб.: Азбука-классика. – 222 с.
3. Кайзер Г. Драмы / предисл. А.В. Луначарского/ – М.-П.: Петропечать, 1923. – 299 с.
4. Кандинский В.В. О духовном в искусстве. – М.: Архимед, 1992. – 108 с.
5. Матисс А. Капелла чётков // Матисс А. Заметки живописца. – СПб.: Азбука, 2001. – 636 с.
6. Толлер Э. Человек-масса // Мандельштам О.Э. Собр. соч. в 4 т. Т. 4. Переводы. – М.: Арт-Бизнес-Центр, 1993. – 405 с.
7. Emmel F. Das ekstatische Theater. Prien: Kampmann&Schnabel, 1924. – 356 S.
8. Kaiser G. Dramen 1. Werke in drei Bänden / hrsg. von K.Kändler/ Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1979. – 723 S.
9. Sorge R. Der Bettler. Eine dramatische Sendung. Berlin: Fischer, 1919. – 167 S.