в философии А. Шопенгауэра, А. Бергсона, Ф. Ницше и было чрезвычайно широко распространено в Европе, в частности — и в России. Русские символисты не уставали повторять о своей приверженности этой концепции. В их представлении логическое познание охватывает лишь внешние признаки жизни и не способно проникнуть в глубину явлений. Только интуиция предоставляет возможность постичь их сущность, выйти за пределы обыденности, открыть в глубинах новые миры, преодолеть бытовые преграды, чтобы лицезреть черты истинной гармонии. Реализатором этой универсальной способности интуиции оказывается искусство — и прежде всего музыка и поэзия.

Вслед за Верленом, призыв которого — «De la musique avant toute chose» — нашел отклик в душах представителей символистского движения разных стран, русские поэты-символисты устремили свои взоры к музыке, постоянно сопоставляя с ней поэзию и видя в ней наиболее адекватные возможности реализации символистских принципов. Бессловесность музыки, ее противонаправленность логическому, каузальному мышлению позволяла поэтам и теоретикам русского символизма видеть в ней высшее выражение творческой интенции подлинного художника-творца. Еще в 1902 г. Андрей Белый (в поздние годы изменивший свое отношение к музыке) утверждал, что искусство «имеет необходимым пунктом действительность, а конечным — Музыку, как чистое движение» [14, с. 347].

Несколько позже Вячеслав Иванов писал: «...сама душа искусства музыкальна. Истинное содержание художественного изображения всегда шире предмета <...>. В этом смысле оно всегда символично; но то, что она объемлет своим символом, остается для ума необъятным и несказанным для человеческого слова. Чтобы произведение искусства оказывало полное эстетическое действие, должна чувствоваться эта непостижимость и неизмеримость его конечного смысла. Отсюда — устремление к неизреченному, составляющее душу и жизнь эстетического наслаждения, и эта воля, этот порыв — музыка» [10, с. 201—202].

В самом поэтическом творчестве символистов музыкальность стала одним из важнейших качеств поэтической речи. В ритмике и мелодике стиха искали они возможность уподобления поэзии музыке. Одним лишь звучанием стихотворного текста, как бы оставляя в стороне его словесный смысл и обретая с помощью звука подобие тексту музыкальному, они осваивали новые выразительные возможности поэзии. Правда, при этом сохранялась грань между поэзией и музыкой, продиктованная их исконными возможностями. Сближение не переходило в отождествление.

Подобный подход позволяет вспомнить Кандинского, деятельность которого во многом была связана с музыкой. Известно, что он дружил с музыкантами — с Фомой Гартманом, который написал музыку к «Желтому звуку», с Шёнбергом — часто встречался с ними и переписывался, привлекал к работе в альманахе «Синий всадник» композитора и теоретика музыки Сабанеева — исследователя творчества Скрябина. Художник сам играл на виолончели и на фортепиано, принимая участие в музыкальных вечерах в разных домах Мюнхена и Мурнау, и постоянно интересовался новыми открытиями в области музыкального творчества [15]. Музыкальная теория была для него неким образцом, по которому могла бы быть построена теория живописи (разумеется, с учетом ее специфики). Не случайно в альманахе «Синий всадник» на отдельной странице была приведена знаменитая фраза Гёте, которую любил повторять живописец: «В живописи с давних пор отсутствует знание генерал-баса, отсутствует установленная и апробированная теория, какая имеется в музыке» [16, с. 87].

Сам Кандинский сравнивал свою теорию с теорией Шёнберга. Его волновал вопрос о параллельном движении теоретической мысли в живописи и музыке. Наконец, наиболее красноречивым свидетельством исканий музыкально-живописных параллелей можно считать формулу цвета, глаза и души: «Цвет — это клавиш; глаз — молоточек; душа — многострунный рояль» [7, с. 64]. В таком уподоблении специфика живописи оказывается на грани исчезновения. Но Кандинский восстанавливает ее в своих многочисленных предостережениях от пол-