ного отождествления музыки и живописи. Вот одно из них: «. . .одно искусство должно учиться у другого, как пользоваться *своими* средствами; оно должно учиться для того, чтобы затем по тому же *принципу* применять *свои собственные* средства, то есть применять в соответствии с принципами, свойственными лишь ему одному» [7, с. 54].

Эта идея-предостережение, охраняющая суверенные права каждого вида искусства, допускающая сближение этих видов лишь в том случае, если оно построено на принципах равноправия, а не ущемления, созвучна мыслям Вячеслава Иванова. В специальной статье (прочтенной сначала как публичная лекция, а затем опубликованной в журнале «Аполлон» в 1914 г.) «Чурлянис и проблемы синтеза искусства» поэт и теоретик русского символизма писал: «Ни одно искусство не должно стремиться к выходу в чужую область из своих естественных пределов; по крайней мере сознательно художники не должны желать для своего искусства такой запредельности и метаморфозы: это вожделение обличает рефлексию и психологию упадка» [11, с. 320].

Отмечая сближение живописи с музыкой в творчестве Чюрлениса, Иванов предполагает возможность этого сближения «в умопостигаемой гармонии сфер» и опасается их реального физического срастания, сопровождаемого утратой каждым из искусств своих исконных качеств. «Чурлянис,— пишет он далее,— избежал опасности дурного совмещения и обезличения обоих искусств, он стал лицом к лицу с эстетической антиномией. Он должен был созерцать время и пространство как слитое единство. И так как поистине антиномии суть двери познания,— художник становится „познающим". В искусстве же, опять-таки, ограничивается лишь ознаменованием такого созерцания: он заставляет нас ощущать себя в ином пространстве, поглотившем время и движение,— пространстве, как чистом субстрате красочно-переливающихся форм» [11, с. 322].

Как видим, ориентация на музыку, своеобразный мелоцентризм, свойственный времени, в равной мере характеризует умонастроения как русских поэтов-символистов, так и Кандинского. Вместе с тем этот мелоцентризм возбуждает проблему синтеза искусств, которая всегда была для художника чрезвычайно важной. В этой области он тоже имел возможность опереться на опыт русского символизма и модерна. И здесь рядом с мелоцентризмом оказывалась еще одна особенность — уже практического, а не только теоретического или умозрительного синтеза — своеобразная театрократия [17, с. 185].

Если музыка была идеальным для символизма выражением бессловесного искусства, то театр в это же время превращался в сферу практического синтеза — в силу своего уже заведомо синтетического характера. Театр в начале XX в. был провозглашен в европейских странах «высшим символом культуры», как сформулировал его роль Петер Беренс в заголовке своего манифеста «Праздник жизни и искусства». Русская теоретическая мысль также была одержима идеями обновления театра, разного рода соображениями о театральном синтезе. Разворот этих теорий был чрезвычайно широк — от проникнутого религиозным пафосом утверждения идеи театра как «соборного действа», «мистерии» Вячеслава Иванова и Скрябина до «игровой» концепции театрализации жизни и «театра для себя» Н. Евреинова.

Театральная теория развивалась параллельно практике. Сценическое искусство совершило в начале века гигантский скачок, призвав под свои знамена не только великих режиссеров, актеров, литераторов различных жанров и направлений, но и танцоров, балетмейстеров, музыкантов, живописцев. Для живописцев этот процесс был связан с обретением второй профессии, и они дружно выступили в качестве сценографов. Почти ни один из видных живописцев начала XX в. не обошел театра, а некоторые брали на себя функции режиссера или балетмейстера. Пожалуй, ни одна живописная школа не оказалась на таком близком расстоянии от театра, как русская. Разумеется, и немецкие и французские художники тянулись к театру, но все же они не были подвержены той болезни тотальной театрализации, какая царила в русской художественной жизни.