Приверженность Кандинского к театральной проблематике, его изобретательство в сфере театрального искусства, выразившееся в разработке жанра сценической композиции, можно было бы объяснить и ситуацией, сложившейся в немецком театре [15]. Но российский фактор обязательно должен быть добавлен к этому объяснению. Тем более, что за фактом тяготения к театру (как и к музыке) стоит проблема синтеза, вновь намечающая связь художника с идеями русских символистов.

Теория синтеза искусств, коренящаяся в романтической эстетике, была одной из самых разработанных теорий в русском символизме [18], который своим интересом к этой проблеме не отличался коренным образом от немецкого или французского. Но тем не менее российская специфика проявлялась в истолковании основных положений этой теории, что получило выражение как в сочинениях Вячеслава Иванова или Андрея Белого, так и в концепциях Скрябина или идеях Кандинского, реализованных в самой практике или оставшихся на бумаге.

Одна из важных идей в пределах общей концепции синтеза у русских символистов заключалась в признании синтетической сущности каждого отдельного подлинно художественного явления. Одним из первых, кто теоретически раскрыл синтетические возможности поэзии, был Владимир Соловьев. Он заметил, что в поэзии заложены и музыкальные, и пластические потенции, и дал тем самым повод для расширительного толкования синтетической сути каждого отдельного вида искусства [18]. Последовательное развитие эта тема получила в символистской музыкальной теории Скрябина и наиболее четкое выражение нашла в теоретических трудах Л. Сабанеева. Кандинский был знаком с идеями Скрябина и Сабанеева. Не случайно статья последнего о «Прометее» оказалась на страницах альманаха «Синий всадник», а имя Скрябина упоминается в книге «О духовном в искусстве».

Сабанеев развил идею синтетической потенции каждого вида искусства, введя в систему своих доказательств теософское понятие астрального тела или ауры, окружающей художественное произведение и содержащей возможности синестезических аллюзий. Это качество, заложенное в сердцевину каждого произведения, собственно, и является основой для подлинного синтеза, который никак не умаляет возможности отдельного вида искусства, а, напротив, требует полной воплотимости его специфических качеств.

Аналогичные представления были характерны для Вячеслава Иванова. Неподалеку от них располагаются и идеи Кандинского, который намеренно заостряет как общее, так и различное в каждом из видов искусства: «У каждого искусства свой язык, т. е. оно обладает только ему одному свойственными средствами.

Так, каждое искусство есть нечто в себе самом замкнутое. Каждое искусство есть самостоятельная жизнь. Оно есть особый мир, самодовлеющий.

Звук, краска, слово.

В конечном внутреннем основании эти средства совершенно одинаковы: конечная цель стирает внешнее различие и открывает внутреннюю тождественность» [19, с. 39].

Аналогия между Кандинским и Скрябиным — Сабанеевым получает развитие и на следующем этапе рассуждений, когда характеризуется сам процесс рождения синтеза. Кандинский пишет: «Каждое искусство, рожденное будто бы исключительно практическими соображениями и желаниями, носит в себе „художественную форму", которая со временем получает все больший перевес, пока не достигает, наконец, принципа „искусства для искусства" и самодовлеющей „красоты". Практическая целесообразность как бы отпадает, искусство признается некоторыми, с гордостью, бесцельным, другими, с презрением, ненужным. Тут-то и наступает момент великого переворота, третьей эпохи в истории искусства, обнажение внутренней сущности средств искусства, их духовный смысл и *духовная целесообразность искусства* <...>. Каждое искусство углубляется в себя и как бы специализируется. И в то же время открывается дверь в новый мир: мир комбинации отдельных искусств в одном произведении, *мир монументального*