искусства» [19, с. 48]. Кандинский рассматривает этот процесс не только типологически, но и исторически, фиксируя момент необходимости наступления новой эры и предлагая в качестве примера нового варианта синтеза свою сценическую композицию «Желтый звук».

Сабанеев также сосредоточивает внимание на процессе дифференциации, за которым должен последовать синтез. «Наступает момент, когда дифференциация достигла высшей ступени, когда собираются отмирать даже те слабые воспоминания о синтетических формах, которые сохранились в виде драмы и оперы <...>. В тот момент, когда дифферентивный процесс закончится в космогоническом плане, он закончится и в плане художественном. Все грани и различия должны пасть. Единая сущность искусства, до сих пор только намеками, только грезою об астральном теле творения проявляющаяся для нас, должна родиться реально <...> *в гармонии всех искусств* произойдет рождение цельного Образа Искусства. Цельность этого Образа будет и в том, что отдельные ветви искусств, разделенных процессом дифференциации и в этом процессе почерпнувших свое полное развитие, сольются, осуществляя *синтез* искусств» [20, с. 71—72]. В точке реализации этого предначертания Сабанеев видит скрябинскую «Мистерию», которая, правда, так и осталась невоплощенной, хотя в последние годы своей жизни Скрябин упорно работал над «Предварительным Действом» — неким прообразом «Мистерии».

Здесь вступает в силу существенное различие между Кандинским и Скрябиным. Скрябин, как и Вяч. Иванов, видел в мистерии завершение художественных устремлений и переход к теургическому действию, способному преобразовать существующую реальность. Мистерия должна была разрушить прежние законы театрального действа, превратить зрителей в участников, преодолеть границу между отдельными видами творчества, дав им возможность окончательно объединиться. Она становилась воплощением идеи соборности и несла в себе воспоминание о божественной литургии. Литургическое и хоровое начала выступают здесь как выразители восточно-христианских традиций. Не случайно литургия была уже позже истолкована о. Павлом Флоренским как высшая форма синтеза искусств [21, с. 28—32].

Кандинский предлагал не мистерию, не массовое действо, а сценическую композицию, которая не давала никакого повода для литургической ассоциации. Он верил в то, что тройственный союз музыкального, живописного движения и движения художественного танца откроет путь к созданию подлинного монументального искусства. Соборность переносилась внутрь самого синтеза, который в результате органического соединения трех начал знаменовал рождение нового качества, не являющегося лишь простой суммой компонентов. В этом утверждении новизны синтетического результата художник был солидарен с Вяч. Ивановым и со Скрябиным.

Возникала и еще одна аналогия. Речь идет о тех конкретных приемах соединения компонентов синтеза, которыми может и должен пользоваться истинный творец монументального искусства. Кандинский неоднократно выступал против того принципа параллелизма, который господствовал в XIX в., в частности, в операх Вагнера, и который был ориентирован на повторение разными компонентами синтеза одной и той же художественной мысли. Этот принцип, по мнению Кандинского, ограничен внешней выразительностью и не имеет отношения к внутреннему звучанию образа. В статье о сценической композиции художник прибегает к следующему сопоставлению. С точки зрения математики (а, следовательно, и позитивизма) 1 + 1 = 2. Казалось бы удвоение, а при участии многих видов искусства в синтетическом произведении — утроение и т. д. влечет за собой усиление выразительности. Если же исходить из законов внутренней необходимости, может сложиться и иной вариант соотношения: 2 – 1 = 2 [19, с. 40]. По мнению Кандинского, усиление выразительности происходит не за счет механического увеличения. Он считает, что взаимодействие музыки, танца и цвета (живописи) может развернуться в чрезвычайно разнообразных формах,