вытекающих из первостепенной роли внутреннего звучания, душевной «вибрации». Один из компонентов может выйти вперед, а другой в этот момент отступить, затем они способны поменяться ролями, иногда могут выступить на основе взаимного усиления, а иногда и противодействия. Каждый из компонентов способен достичь самодостаточности, при которой их внешняя связь может ослабнуть, но при этом усилится связь внутренняя. Именно такие принципы избирает Кандинский в процессе работы над своим «Желтым звуком».

В русском варианте статьи «О сценической композиции» Кандинский не только Вагнера, но и Скрябина упрекает в устарелом параллелизме его музыкально-живописных замыслов [19, с. 40]. Между тем Сабанеев, характеризуя скрябинскую позицию, словно излагал концепцию Кандинского. Он писал в монографии о Скрябине: «Схема Вагнера очень проста — она базируется на чисто количественном воздействии искусств. Если одно искусство, взятое в отдельности, способно потрясать, способно производить то „очищающее" воздействие, которое древними именовалось „катарсисом", и в котором они видели главное назначение трагедии, то соединяясь по два, по три, эти искусства будут тем самым производить воздействие катартического типа — вдвое, втрое более интенсивное. Это — принцип чисто арифметический ⟨···⟩ Надо учитывать не только силу „художественного эффекта", но и его „направление". Так складываются в механике векторы — силы, скорости ⟨···⟩ Они могут иметь, кроме количественной характеристики, еще и „направление". А в сфере искусств с их огромным количеством измерений — сложение подлежит еще более сложным законам. Может случиться так, что от совместного соединения двух искусств, в отдельности очень действенных, получится отсутствие всякого катарсиса» [20, с. 64—65].

По мнению Сабанеева, Скрябин начинал свои синтетические искания с этих вагнеровских принципов, но затем преодолел их и отказался от сложившихся в музыкальном и театральном искусстве жанров, став перед задачей создания мистерии, отменяющей искусство и утверждающей теургическое творчество. Скрябинская концепция несла в себе столь свойственное русской мысли апокалиптическое, финалистское содержание, а сам творец, в представлении композитора, брал на себя роль пророка. Национальный характер подобной позиции подчеркивал Вячеслав Иванов, писавший, что «по своему целостному постижению призвания и ответственности художника в жизни, по истовому горению своего религиозного сердца, по соборному окрылению всего своего творчества, которое граничило для него с жертвенным растворением личного существования в едином и вечном бытии, Скрябин — поистине русский гений» [22, с. 102].

Хотя позиция Кандинского, исповедовавшего концепцию сценической композиции, выглядит не столь категорично, обнаруживаются некоторые аналогии между его идеей пророческой миссии художника и профетическими чаяниями Скрябина. Эти концепции не укладываются в формулу синтеза искусств, но в какой-то мере предопределяют ее. Приведенной выше ивановской характеристике Скрябина как национального явления вполне соответствует взгляд Кандинского на роль художника. В книге «О духовном в искусстве» он писал: «Дух, ведущий в царство завтрашнего дня, может быть познан только чувством. Путь туда пролагает талант художника» [9, с. 36]. Приводя это высказывание, необходимо помнить, что интеллектуальная Россия (особенно символисты) жила тогда ожиданием великих катаклизмов, претерпев которые, человечество сможет войти в «тысячелетнее царство духовности». Россия была буквально больна в те годы эсхатологическими предчувствиями, она ждала концов и начал.

«Труба архангела,— писал Андрей Белый,— эта апокалиптическая музыка — не разбудит ли нас к окончательному постижению явлений мира?» [23, с. 167]. Как тут не вспомнить излюбленный Кандинским мотив трубы архангела, кочевавший из картины в картину, или трубный зов скрябинского оркестра! Художник пророчил этот финал мира. Он готов был выступить в роли «великого