

**В.В. Розанов**  
**О символистах и декадентах**

*По изданию: **Собрание сочинений. Религия и культура. Том 26.**  
**Москва, 2008 г.***

*Впервые опубликовано в журнале «Русский Вестник» № 4, 1896 г. в качестве рецензии на три выпуска книги «Русские символисты» В.Я. Брюсова, стихотворный сборник «Новые стихотворения. 1892-1895 гг.» Д.С. Мережковского и книгу «Natura naturata» А. Добролюбова под заглавием «Рецензия». Позднее опубликовано в расширенном виде в журнале «Русское Обозрение» № 9, 1896 г. под заглавием «О символистах: Письмо в редакцию».*

---

I

Под именем символизма и декадентства разумеется новый род не столько поэзии, сколько стихотворческого искусства, чрезвычайно резко отделившийся по форме и содержанию от всех когда-либо возникавших видов литературного творчества. Явившись всего 10—12 лет назад, он с чрезвычайной быстротой распространился во всех странах образованного мира, очевидно, всюду находя для себя хорошо подготовленную почву, какие-то общие предрасполагающие условия. Как образчики этого рода искусства приведем два-три стихотворения:

Мертвецы, освещенные газом!  
Алая лента на грешной невесте!  
О, мы пойдем целоваться к окну!  
Видишь, как бледны лица умерших?  
Это — больница, где в трауре дети...  
Это — на льду олеандры...  
Это — обложка романсов без слов.  
Милая, в окна не видно луны.  
Наши души — цветок у тебя в бутоньерке.  
*(В. Даров)*

В несколько более оживленном размере:

Тень несозданных созданий  
Кольхается во сне,  
Словно лопасти латаний  
На эмалевой стене.  
Фиолетовые руки  
На эмалевой стене  
Полусонно чертят звуки  
В звонко-звучной глубине,  
Вырастают точно блестки  
При лазоревой луне;  
Всходит месяц обнаженный  
При лазоревой луне;  
Звуки реют полусонно,  
Звуки ластятся ко мне.  
Тайны созданных созданий  
С лаской ластятся ко мне.  
И трепещет тень латаний  
На эмалевой стене.

*(Русские символисты, кн. II)*

Два приведенных стихотворения — наши русские; вот стихотворение, принадлежащее Метерлинку:

Моя душа больна весь день,  
Моя душа больна прощаньем,  
Моя душа в борьбе с молчаньем,  
Глаза мои встречают тень.  
Я вижу призраки охоты;  
Полузабытый след ведет  
Собак секретного желанья  
Во глубь забывчивых лесов.  
Лиловых грез несутся своры,  
И стрелы желтые — укоры —  
Казнят оленей лживых снов.  
Увы, увы! везде желанья,  
Везде вернувшиеся сны,  
И слишком синее дыханье...  
На сердце меркнет лик луны.

То, что есть в содержании символизма бесспорного и понятного, — это общее тяготение его к эротизму. Старый как мать-природа бог, каза-

лось изгнанный навсегда из деловой поэзии 50—70-х годов, вторгся в сферу, ему всегда принадлежавшую, им издревле любимую, но в форме изуродованной и странной, в форме бесстыдно обнаженной:

О, чудно нежная и страстная болезнь!  
В тебе вся жизнь моя и милый идеал!  
Ты звездно обняла меня, как землю плеснь,  
Как ржавчина в бою измученный кинжал!  
Ты волю мне дала, я грозен и велик  
Не желчной грубостью, не силою, не знаньем:  
Усеян язвами смятенный мой язык,  
И заражать могу одним своим дыханьем  
Весталок, стариков, беспомощных детей;  
Всех наградить могу болезнью нагою.  
Я презираю жизнь, природу и людей,  
Смеюся над тоской, над горем и слезою.

*(Емельянов-Коханский)*

Также и в следующем, чрезвычайно безобразном даже по форме:

Не входите, присенники!  
У меня ль не ноги белые?  
У меня ль не руки сплетаются?  
Не входите, присенники!  
Обезумею, обессилею  
За собольчатым пологом...  
Заплету я руки змеистые,  
Прикоснусь моих плеч обнаженных.  
Зацелую очи смуглые...  
Не входите!...

*(А. Добролюбов)*

Этот же мотив один отчетливо выделяется и в прозе:

"О чем молишь, Светлый? Не очей ли ты жаждешь неразгаданных, сдержанного ли дыхания страсти? Не улыбки ли, одетой слезами, не росистой ли души молодости?"

Я дам тебе тело девственное, бесстыдные, смелые ноги, уста опьяняющие... К ложу утреннему ты приблизишься, Суровый.

Я ли не молода? Сплетутся руки змеистые. Бледная белая ночь побледнеет от моих объятий и уйдет из покоя за окно, на

волно.

Светлый! Мне уютно... Мне больно, Светлый! Белая ночь  
глядит на тебя бездонными глазами. Она не уходит. Словно  
вдова, грустит ночь... Словно вопленница, плачет она. Плачет  
она о кладбищенском утре. Мне страшно... Светлый!" (*Добро-*  
*любов А.*).

Эрос не одет здесь более поэзией, не затуманен, не скрыт; весь  
смысл, вся красота, все бесконечные муки и радости, из которых исхо-  
дит акт любви и которые позднее, с иным характером поэзии и другими  
заботами, из него следуют, — все это здесь отброшено: отброшено са-  
мое лицо любимого существа: на него, как на лицо оперируемого, на-  
брасывается в этой новой "поэзии" покрывало, чтобы своим выраже-  
нием страдания, ужаса, мольбы оно не мешало чему-то "существенно-  
му", что должно быть совершено тут, около него, но без какого-либо к  
нему внимания. Женщина не только без образа, но и всегда без имени  
фигурирует обычно в этой "поэзии", где голова в объекте изображае-  
мом играет почти столь же ничтожную роль, как и у субъекта изобра-  
жающего; как это, например, видно в следующем классическом по сво-  
ей краткости стихотворении, исчерпываемом одной строкой:

О, закрой свои бледные ноги! (*Брюсов*)

Угол зрения на человека и, кажется, на все человеческие отноше-  
ния, то есть на самую жизнь, здесь открывается не сверху, идет не от ли-  
ца, проникнут не смыслом, но поднимается откуда-то снизу, от ног, и  
проникнут ощущениями и желаниями, ничего общего со смыслом не  
имеющими.

## II

Родина символизма и декадентства, как известно, есть Франция; и  
здесь, в этой новой "поэзии", она едва ли не первый раз в своей истории  
выступила не как истолковательница чужих идей и позывов, но как ру-  
ководительница и наставница в некотором новом роде "вкусов". Оте-  
чество маркиза де-Сада наконец ясно высказало, в чем оно, бесспорно,  
господствует среди всех цивилизованных народностей и вовсе не рас-  
полагает у них чему-нибудь научиться. С тем вместе оно вдруг, но с со-  
вершенно неожиданной силой выразило, чем истинно интересовалось и  
интересуется в то время, как на ее поверхности, на глазах волнующегося  
и часто восхищенного мира, раздавались звуки тревог политических,

религиозных, экономических, других. Художество более чутко, чем что-либо, к будущему; оно яснее высказывает сокровенное нашей души. Года 4 назад, в так называемом "художественном" отделе французской выставки в Москве, простодушные россияне, если бы они были проникательнее, могли бы уже читать "декадентство", выраженное не в стихотворениях без рифм, без размера, без смысла, но с "ногами", — а в ряде картин, без аксессуаров, без обстановки, без света дня или ночи, без платья, но с неизменной живописью женского тела, насколько оно открывается со стороны пяток. Странное впечатление производил, едва вы переступали порог галереи, длинный ряд полотен, среди которых совершенно отсутствовали всякие иные сюжеты; не было ни природы, ни моря, ни гор, ни солнца, ни цветов, ни уличных видов, ни домашних сцен, но только — вытянутые на один почти манер женские фигуры, с "лядвелями" и прочими подробностями, с отвратительно истощенными лицами, как бы вытягивающиеся перед "художественным воображением" живописцев<sup>1</sup>. Очевидно, для этих последних — умерла история; умер человек; умерла природа; и даже в "сюжетах" любимых умерло лицо, имя, прошлое человека, его будущее; и, как для декадентов наших дней, из этой немоты, молчания, из этой теми небытия торчали только "бледные ноги", которые никак не хотели спрятаться из болезненно настроенного воображения.

Но отсутствие лиц, не только осмысленно-выразительных, но и просто красивых или молодых и свежих, составляло не главную особенность этой галереи голых тел. Поражала здесь вымученность воображения, которое усиливалось и не могло выразить еще и еще что-нибудь из сферы "голового". Так, я помню картину, представлявшую глубинную морскую, в которую падал луч солнца; внимательнее всматриваясь, вы замечали, что какая-то рогатая раковина, вытягиваясь кверху и сплетаясь с крутящимися водами, поднималась навстречу этому лучу, обнимала его, принимала его в себя; и, еще внимательнее всматриваясь, вы замечали, с некоторым удивлением и гадливостью, что то не пучина и не изгибающиеся формы раковины тянулись вверх, а в форме их — судорожно изгибающееся, прозрачное женское тело охватывало своими формами луч.

Не нужно было быть философом культуры человеческой, чтобы, видя эту живопись, предугадывать, какова должна быть и словесность этой страны за эти годы. Мне (к сожалению) не случилось что-нибудь

---

<sup>1</sup> Рассказывали на выставке, что Государь Александр III, посетивший выставку, прежде всего направился в художественный отдел, но, едва дойдя до двери и взглянув в зал, — повернулся назад и не захотел смотреть это "французское искусство".

прочесть из Мопассана или Золя, но вот выдержка из первого, как она передана была в одной критической о нем статье (г. *Н. Л-на*: "Гюи де-Мопассан", в *Русск. Вестн.* 1894 г., ноябрь) и где мы уже вступаем в сферу декадентства, хотя страница эта и была написана задолго до появления знаменитой "школы":

"...Любить, страстно любить можно, только не видя предмета своей любви. Видеть — значит понимать, понимать — значит презирать. Любить женщину нужно опьяняясь, как вином, опьяняясь до того, что не чувствуешь более, что именно пьешь. И пить, пить, пить, не переводя дух, днем и ночью".

Это (пишет рецензент) запись героя одного рассказа (в дневнике своем) *до* брака; *после* брака он продолжает дневник:

"Женившись на ней, я подчинился бессознательному влечению, которое толкает нас к женщине.

Она теперь моя жена. Пока я только душой стремился к ней, она казалась мне воплощением моей несбыточной мечты, готовой осуществиться. Но как только я заключил ее в мои объятия, я увидел в ней лишь орудие, которым пользовалась природа для того, чтобы обмануть мои ожидания.

Обманула ли она (то есть жена) их? Нет. Но она опротивела мне, опротивела до того, что я не могу прикоснуться к ней, не чувствуя в душе невыразимого отвращения, быть может, даже не к ней именно, а отвращения высшего порядка, более глубокого, отвращения к любовному слиянию вообще, до того омерзительному, что существа с *высшей организацией* должны бы скрывать этот постыдный акт, говорить о нем только шепотом, краснея...

Я не могу более переносить вида моей жены, когда она подходит ко мне, обнимает меня, зовет улыбкой, взглядом. Еще недавно мне казалось, что поцелуй ее унесет меня в небеса! Однажды она заболела кратковременной лихорадкой, и я почувствовал в ее дыхании легкий, тонкий, почти неуловимый запах разложения; я был охвачен ужасом!

О, брэнное тело, очаровательный живой навоз! О, движущееся, мыслящее, говорящее, смеющееся разложение, такое розовое, соблазнительное, красивое — и такое обманчивое, как сама душа!"

Мы чувствуем за этими словами ту степень физического изнеможения, которая исключает возможность реального сближения; и это изнеможение, как можно видеть из некоторых слов, не есть следствие богатой траты богатых сил, но изнурительной работы воображения над известным рода "сюжетами" гораздо ранее, чем они приблизились и стали доступны in ge<sup>1</sup>. И вот ходячий труп, однако предполагающий о себе, что он принадлежит к породе "высшим образом организованных" существ (см. выше), пишет далее в том же "Дневнике":

"...Я люблю цветы, как живые существа. Я провожу дни и ночи в оранжерее, где скрываю их, как скрывают женщин в гареме. У меня есть оранжереи, куда никто, кроме меня и садовника, не проникает.

Я вступаю туда, как в место тайных наслаждений. В высокой стеклянной галерее сначала пробираюсь среди двух рядов венчикообразных цветов, которые поднимаются ступенями от земли до крыши. Они посылают мне первый поцелуй.

Эти цветы, украшающие переднюю моего таинственного гарема, — мои скромные служанки. Миловидные, кокетливые, они приветствуют меня усилием своего блеска и благоухания. Занимая восемь ступеней по одну сторону и восемь по другую, они так стиснуты, что кажутся садами, с обеих сторон спускающимися к моим ногам. Сердце мое усиленно бьется, глаза зажигаются страстью при виде их, кровь приливает и руки трепещут от желания схватить их. Но я прохожу мимо. В конце этой высокой галереи виднеются три запретные двери. Я могу выбирать. У меня три гарема".

Чаще всего (продолжает критик) он заходит к орхидеям:

"Они трепещут на своих стебельках, точно собираются улететь. Прилетят ли они ко мне? Нет, душа моя полетит к ним, будет витать над ними — душа мистического самца, истерзанного любовью.

...Цветы, цветы — одни цветы в природе так чудно благоухают — эти яркие или бледные цветы, нежные оттенки которых заставляют так сильно биться мое сердце и отуманивают мои глаза! Они так прекрасны, нежны, так чувствительны, полураскрытые, более соблазнительные, нежели уста женщины,

---

<sup>1</sup> в действительности (лат.)

— полые, с вывернутыми, зубчатыми, мясистыми губами, осыпанными зародышами жизни, возбуждающими в каждом из них специфический аромат. Они, одни они во всей природе размножаются без позора для своего неприкосновенного (?) рода, распространяя вокруг себя дивный аромат своей любви, своих ласк, благоухание несравненной плоти, полной невыразимой прелести, одаренной необыкновенным богатством форм и цветов и опьяняющим соблазном самых разнообразных благоуханий" (Рус. Вестн. 1894, ноябрь, с. 269—271).

Этот в своем роде "свадебный полет" к цветам, уединенным в гарем-оранжерею, напоминает аналогичный случай, имевший действительное место в древнем мире, где один грек воспылил подобной же страстью к мраморной статуе и дошел в экстазе до того, что однажды тайно осквернил ее. История запомнила этот случай, и рассказ о нем дошел до нас; очевидно, язычники-греки были удивлены им в такой мере, что не могли пройти его молчанием, и не только в разговоре, на площади, но и в книгах; теперь христианский писатель падает воображением до низин подобной же животности, и даже глубже — до низин неодухотворенной природы, но он не только падает сюда, но и обобщает, узаконивает свое падение, облакая его в красоту литературных форм; он, наконец, ему поет гимн при внимательно-чутком прислушивании "критиков" всех стран, к удовольствию необозримой толпы слушателей-читателей — и только, к сожалению, не без ущерба для своего здоровья. Главное, однако, не в этом.

Приведенные отрывки из "Дневника", в двух отделах своих — человекообразном и животном, представляют ярко выраженный каданс человека и его воображения. Прежде чем его автор дошел до цветов с мясистыми, вывернутыми губами, "осыпанными зародышами жизни", пока он сохранял еще некоторый облик человека и не убегал из людского общества, его воображение так же действовало, тому же закону повиновалось, какому повиновалось воображение и тех "художников" кисти, которые привезли показать свои произведения московским Кит Китычам; то же отсутствие подробностей, аксессуаров, отсутствие в рисуемом человеке — *лица*; молчание — истории, неведение — природы; нет ни городского шума, ни домашней сцены; ни прошлого *ее*, ни *ее* — *нужд, надежд*, например, на детей. Умерло строгое римское: "Matrimonium liberorum quaerendorum causa"<sup>1</sup>; библейское: "Плодитесь, размножайтесь, наполняйте землю и обладайте ею"; евангельское: "Что Бог со-

---

<sup>1</sup> "Брак с целью воспроизведения потомства" (*лат.*)



четал — человек да не разлучает". Умер человек, и остались только панталоны. Степень падения еще ниже тотчас следует за этим: в живописи мы видели этот каданс в изображении раковины-женщины, поглощающей в себя солнечный луч, в беллетристике — "мистического самца", порхающего над женоподобными цветами. Там и здесь уродливое впадо в бессмысленное, и мы не чувствуем никакого удивления, не видим ничего нового, читая после *той* прозы эти стихи:

Всходит месяц обнаженный  
При лазоревой луне;  
Звуки реют полусонно,  
Звуки ластятся ко мне...

или еще:

Мертвецы, освещенные газом!  
Алая лента на грешной невесте!  
О, мы пойдем целоваться к окну!

и, наконец:

Моя душа больна весь день,  
Моя душа больна прощаньем,  
Моя душа в борьбе с молчаньем,  
Глаза мои встречают тень.

Это все лишь — "орхидеи", трепещущие на стебельках своих, точно собираются улететь. "Прилетят ли они ко мне? Нет, душа моя полетит к ним, будет витать над ними, душа мистического самца, истерзанного любовью".

Таким образом, символизм и декадентство не есть *особая новая* школа, появившаяся во Франции и распространившаяся на всю Европу: это есть окончание, вершина, голова некоторой другой школы, звенья которой были очень длинны и корни уходят за начальную грань нашего века. Выводимый без труда из Мопассана, он выводится, далее, из Золя, Флобера, Бальзака, из *ультрареализма*, как антитезы ранее развившемуся *ультраидеализму* (романтизм и "возрожденный" классицизм). Именно этот элемент *ultra*, раз замешавшийся в литературу и никогда потом из нее не вытесненный, как результат *ultra* в самой жизни, в ее нравах, в ее идеях, ее влечениях, ее поэмах, и сказался в конце концов таким уродливым явлением, как декадентство и символизм. Декадентство — это *ultra* без того, к чему оно относилось бы; это — утрировка без

утрируемого; вычурность в форме при исчезнувшем содержании; без рифм, без размера, однако же, и без смысла "поэзия" — вот *decadence*.

### III

Великое самоограничение человека, тянувшееся десять веков, дало между XIV и XVI веком нашей эры весь цвет так называемого "Возрождения"; корень и обычно не бывает по виду похож на плод, но между силой и сочностью корня и красотой и вкусом плода есть несомненная связь. Средние века, кажется, ничего общего не имеют с Возрождением, во всем ему противоположны: между тем вся пышность, все трепетание сил человеческих в эпоху Возрождения имеет основание свое вовсе не в мнимом "возрождавшемся" классическом мире, не в подражаемых Виргилии и Платоне, не в отрываемых из подвалов старых монастырей манускриптах, но именно в этих монастырях, в этих суровых францисканцах, жестоких доминиканцах, в св. Бонавентуре, Анзельме Кентерберийском, Бернарде Клервосском. Средние века были великим кладохранилищем сил человеческих; в их аскетизме, в их отречении человека от себя; в презрении его к красоте своей, к силам своим, к уму своему — эти силы, это сердце, этот ум были сбережены до времени. Эпоха Возрождения была эпохой открытия этого клада: тонкий слой прикрывавшей почвы был отброшен, и, к изумлению ряда последующих веков, изпод него засверкали ослепительные, несметные сокровища; вчерашний бедняк, убогий нищий, который умел только на перекрестках орать нескладным голосом псалмы, — зацвел вокруг поэзией, силой, красотой, умом. Откуда всё это? Из истощившегося ли в себе самом античного мира? Из заплесневелых ли пергаментов? Но разве Платон писал свои диалоги с тем живым восхищением, с каким Марсилио Фичино их комментировал? или римляне, читая греков, разве переживали то же, что переживал Петрарка, когда, за незнанием греческого языка, только перекладывал с места на место драгоценные рукописи, по временам целовал их и с тоской смотрел на непонятный текст? Все эти манускрипты, в удобных и точных изданиях, лежат и перед нами: отчего же *нас* они не "возрождают?" отчего греки не "возродили" Рима? Или греко-римская литература не произвела в Галлии и Африке II—IV века ничего подобного итальянскому Ренессансу? Тайна Возрождения XIV—XV веков лежит не в древней литературе: эта литература была только заступом, сбросившим землю с зарытых в нее сокровищ; тайна лежит в самих сокровищах; в том, что между IV и XIV веками, под влиянием сурового аскетического идеала умерщвления плоти в себе и ограничения порывов своего духа, человек только сберегал и ничего не умел тратить.

В этом великом тысячелетнем молчании его душа созрела для *Divina Comedia*<sup>1</sup>; в этом насильственном закрывании глаз на мир, всё-таки интересный, хотя и греховный, вызрели Галилей, Коперник и школа обдуманного опыта, которую создал Бэкон, борьбой с маврами — выкопались Веласкес, Мурильо; и в тысячелетних молитвах, ранее XVI века, вырисовались образы Мадонн этого века, которым мы умеем молиться и которым никто не умеет подражать.

С XIV и до XIX века мы только тратим несметные сокровища, тогда открывшиеся, расходуем великий запас сил, к этому времени собранный. Отсюда — новая история есть антитеза Средним векам; человек не хочет более о себе молчать: всякое малейшее чувство, всякую новую шевельнувшуюся мысль он торопится высказать другим, зарисовать ее в красках, расцветить в звуках, непременно — закрепить печатным станком. Можно сказать, как сильно он таился до XIV века, так становится болтлив, переступив за грань этого века и во все последующие. Не только мудрое, не только благородное, но и смешное, глупое, наконец, уродливое в себе он облекает в стихи и прозу, кладет на музыку и очень хотел бы, но только не умеет, выразить в мраморе или запечатлеть в архитектурных линиях. Замечательно, что архитектура — это вид безличного искусства, это форма созидания, где создающий слит с эпохой и народом, где он не возвышается над ними, не выделяет на их фоне своего "я", — падает, как только мы переступаем в новую историю, и ни разу в ней не поднимается к великому или прекрасному.

Это — слишком бескорыстный вид искусства, и между тем новый человек решительно не находится, как, каким способом, через посредство чего он мог бы почувствовать себя бескорыстным. Он все более и более разучается молиться: молитва есть обращение души к Богу, и между тем его душа обращается только к себе. Всё, что сжимает его, теснит, что мешает независимому обнаружению своего "я" — будет ли это "я" низко или благородно, содержательно или пусто, — для него становится невыносимо; в XVI веке он сбрасывает с себя церковь, говоря: я — церковь; в XVIII веке сбрасывает государство, говоря: я — государство; он декларирует права этого я (революция); он поэтизирует глубины этого я ("Фауст" и "Вертер", Байрон); он говорит, что и весь мир есть только отражение этого я (философия германского идеализма), — до тех пор, пока это я, превознесенное, изукрашенное, огражденное законодательствами, на развалинах всех великих связующих институтов: церкви, отечества, семьи, — не определяет себя, к исходу XIX века, в этом неожиданно кратком, но и вместе выразительном пожелании:

---

<sup>1</sup> Божественная комедия (лат.)

О, закрой свои бледные ноги!

— причем по точке, замыкающей строку, и по пустому полю листа, ее окружающему, мы заключаем, что в нем некоторый "субъект" без остатка выразил все внутреннее свое содержание.

#### IV

Религия своего я, поэзия этого я, философия того же я, произведя от Поджио и Филельфо до Байрона и Гёте ряд изумительных по глубине и яркости созданий, исчерпали наконец его содержание; и в "поэзии" *decadenc'a* мы видим стремительное низвержение пустой оболочки этого я. Мы выше заметили об утрировке без утрируемого, о вычурном без субъекта вычурности в этой "поэзии"; это так — со стороны формы; со стороны же внутреннего содержания, хотя и отрицательно выражаемого, декадентство есть прежде всего беспросветный эгоизм. Мир, как предмет любви или интереса, даже как предмет негодования или презрения, — исчез из этой "поэзии"; он исчез не только как объект, возбуждающий к себе что-нибудь у бессодержательного я, но и как зритель и возможный судья этого я, как просто *присутствующий*:

Это — на льду олеандры,

Это — обложка романсов без слов

— вот что осталось от него в зыбком, нелюбящем, нелюбопытствующем воспоминании опустошенного и павшего я. Едва ли во всей этой словесности можно найти собственное имя — имя города, название местности и часа: перед пустым я проносятся чисто абстрактные видения, не цепляющиеся ни за какую реальную действительность, ничего из реального мира не несущие в себе, кроме отдельных слов, названий предметов, обрывков сцен, которые чередуются в произвольном порядке; среди этих сцен, предметов, слов, захваченных зыбким воспоминанием из мира действительности и несущихся вперед без намерения и смысла, попадают как бы брошенные, как бы потерянные мысли, без развития, даже без сколько-нибудь необходимой связи:

Я вижу призраки охот;

Полузабытый след ведет

*Собак секретного желанья*

Во глубь забывчивых лесов.

Лиловых грез несутся своры,

*И стрелы желтые — укоры —*  
Казнят оленей лживых снов.

Отмеченные курсивом строки суть мысли, как бы вкрапленные в сцены действительности, к которым они не имеют никакого отношения; но и самые эти сцены — не действительность, а как бы обрывки о ней воспоминания, не очень твердого, мало необходимого в себе самом и, кажется, мало нужного самому вспоминающему. Мы наблюдаем в этом потоке бессвязности отсутствие какой-либо закономерности в самом субъекте: *я* — распалось в себе самом, после того как в истории, в трех-вековой борьбе с великими объективными институтами оно разложило их своим субъективизмом, отвергло в них какой-нибудь для себя обязательный, священный закон.

Нет причин думать, чтобы декадентство — очевидно, историческое явление великой необходимости и смысла — ограничилось поэзией; мы должны ожидать, в более или менее отдаленном будущем, декадентства философии и, наконец, декадентства морали, политики, бытовых форм. До известной степени Ницше уже можно считать декадентом человеческой мысли; по крайней мере, в той степени, как Мопассан можно, в некоторых *заключительных* чертах его "художества", считать декадентом человеческого чувства. Как и Мопассан, Ницше кончил помешательством; как и у Мопассана, у Ницше культ своего я теряет всякие сдерживающие границы: мир, история, лицо человеческое, его труды, его законные требования — исчезли равно из представления обоих; оба были в достаточной степени "мистические самцы" — только одному больше хотелось "порхать" над "трепещущими орхидеями", а другому нравилось в какой-то пещере или с какой-то горы объявлять человечеству новую религию, в качестве возродившегося "Заратустры". Религию "сверхчеловека", объяснял он. Но они все, и Мопассан тоже, уже были "сверхчеловеками" по совершенному отсутствию для них нужды в "человеческом" и по отсутствию какой-либо в них самих необходимости для человека. На этом новом в своем роде *nisus formativus*<sup>1</sup> человеческой культуры мы должны ожидать увидеть великие странности, великое уродство, быть может, великие бедствия и опасности.

Еще два слова о нем: мы можем очень тонкими нитями генетически связать бессмысленный и уродливый символизм наших дней с таким богатым по мысли и ярким по красоте созданием, как "Фауст". В обоих выразилась и еще выражается "свободная человечность": только в одном она является при истоке и богатая силами, в другом — при за-

---

<sup>1</sup> подъем (*лат.*)

ключении и лишенная сил; но существо именно "свободы" и именно "человечности" равно есть главное, равно есть характерное в обоих. Скажем более: вторая часть "Фауста", вышедшая из того же субъективного духа, как и первая, но только в пору истощенности его сил, представляет все черты символизма и декадентства, но только в построении целого, части которого столь же бессвязны и вычурно соединены, как и строки символических стихотворений. Там уже есть немножко "эмалевых латаний...". Мы хотим сказать, что символизм и декадентство — отрицательное отношение к которому бесспорно для всякого, кроме "соучаствующих", — генетически связуются со всем гениальным и высоким, что создано было "несвязанной личностью", и "свободной человечностью" западной культуры за этот период времени, от Возрождения и до электротехники; напротив, грань, для него не переступаемая, кладется там, где человек понимал себя всегда "связанным". Великий материк истории, материк реальных дел, практических потребностей и, более чем этого всего, религии *переданной*, церкви *сложившейся* — вот на берег чего никогда не может выползти это смрадное чудовище и куда, убегая его, мы хотим указать, — может всегда спастись человек. Там, где поднимается монастырская стена, *это* движение неверных волн истории, какую бы оно силу и распространение вокруг ни получило, — окончится и отхлынет назад.

В. Розанов

---