



# Танец мысли, или Безрассудное упорство разума КЛЮЧИ К ПОЛЮ ВАЛЕРИ

Сократ: О друзья мои, так что же по сути есть танец?

*П. Валери. Душа и танец*

То, что происходит на свете, интересует меня лишь в связи с интеллектом или по отношению к нему. Бэкон сказал бы, что интеллект — это *идол*. Согласен, но лучшего идола я не нашел.

*П. Валери. Кризис духа*

Первое, что произнес годовалый Поль Валери, было не «мама» или «папа», а «ключ» (clef). И в этом — предзнаменование всего, чем стал Валери для своей эпохи: искателем ключей к французской и мировой культуре, мастером сложнейших шифров и дешифровок, в которых математика оказывалась ключом к поэзии, а танец — ключом к философии.

Поль Валери (1871–1945) — одна из самых многогранных фигур в культуре XX века: поэт, эссеист, мыслитель, драматург. В таком порядке обычно называют основные грани его творчества. Но все поэтическое наследие Валери — всего лишь сто страниц, а одни только «Тетради», его интеллектуальные дневники, насчитывают тридцать тысяч. И еще примерно пять тысяч страниц эссеистики. Валери вообще не придавал особого значения законченным продуктам творчества, будь то стихотворение, эссе, диалог или афоризм. Своим призванием он считал мышление как таковое, труд мысли, которая перешагивает границы не только жанров, но и отдельных завершенных произведений. «Другие лю-

ди пишут книги, а я создаю свой ум», — заметил он еще в юности<sup>1</sup>.

Именно в таком качестве представлен Поль Валери в этой книге — как мыслитель вне жанровых и тематических границ. Раньше его проза была известна русскому читателю в основном по сборнику «Поль Валери об искусстве»<sup>2</sup>. И хотя это собрание текстов, подготовленное и в значительной мере переведенное замечательным поэтом Вадимом Козовым, максимально широко трактовало сферу искусства, все-таки оно было ограничено идеологическим антуражем советской эпохи, которая допускала знакомство с «буржуазной мыслью» лишь в рамках эстетики, исключая политику и метафизику. В настоящем издании впервые столь полно явлен Валери — политический мыслитель и философ европейской культуры, которую он воспринимал как единое целое, как оплот всей западной и мировой цивилизации, ведущей борьбу не на жизнь, а на смерть с силами внутренней дезинтеграции. Валери может считаться одним из духовных отцов той объединенной Европы, которая стала обретать политическое и экономическое очертания уже после его смерти. В этой книге Валери представлен с наибольшей жанровой полнотой (за исключением поэзии) — это воспоминания, диалоги, размышления о методе, литературная, метафизическая и культурно-историческая эссеистика, наконец, афористика и фрагменты, извлеченные самим автором из «Тетрадей», а затем отшлифованные и объединенные в такие циклы, как «Смесь», «Аналекты» и «Мгновения».

\* \* \*

Поль Валери — мыслитель, но не философ. Его занимает сам процесс мышления, а не результат, не развитие определенных идей в систему. Собственно, един-

---

<sup>1</sup> *Valéry Paul. Cahiers. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade). Vol. 1, 1973. P. 840.*

<sup>2</sup> Издание подготовил В. М. Козовой. Предисловие А. А. Вишневого (Поль Валери об искусстве. М.: Искусство, 1976. 2-е изд. 1993).

ственным философом, которого он по-настоящему читал и читал, был Декарт. «Cogito ergo sum» («Я мыслю, следовательно я существую»), причем воспринятое буквально, стало для Валери девизом жизни. Факт существования выводится не из показаний органов чувств (которые могут обманывать), а из акта собственной мысли. Для Валери это не только логическое доказательство существования, но сама его жизненная основа — сосредотачивать всю свою волю на том, чтобы пребывать в мысли, и мыслить, чтобы быть. «Прежде всего, Декарт — человек воли. Больше всего он хочет черпать из сокровищницы интеллектуальной жажды и мощи, которую находит в себе, и не может желать ничего иного. В этом главный пункт, ключ к картезианской позиции»<sup>1</sup>. Перед нами встает образ «фаустовского» человека, который всю силу своей воли обращает на искания разума. Фаустовская тема постоянно звучит у Валери, вплоть до его последнего, объемистого и опять-таки незавершенного драматического опыта «Мой Фауст».

Там, где другие стремятся что-то производить, Валери — Фауст производит сами устремления. Ему важно превратить любую законченную мысль в усилие мысли. Он занят развеществлением бытия, превращением его в процесс мышления, который никогда не должен завершаться<sup>2</sup>. Даже в законченных текстах Валери нагромождает неимоверно длинные и сложные фразы, как будто опасаясь, что точка магически призовет смерть. Мышление ищет пищу в анализе и критике всех установок

---

<sup>1</sup> Валери П. Второй взгляд на Декарта (*Valéry P. Œuvres*. Paris: Gallimard, 1957. Vol. 1. P. 842–843).

<sup>2</sup> Отдельного рассмотрения заслуживают вопросы о воздействии на П. Валери философии «длительности» А. Бергсона и особенно вопрос о параллелях Валери с А. Н. Уайтхедом, который в это же время создает свою философию процесса, где реальность рассматривается не как совокупность объектов, а как последовательность событий. В этом плане мышление есть не что иное, как становление самого мыслителя, сотворение его разума. «Процесс есть не что иное, как сам получающий опыт субъект», — сказано у Уайтхеда в книге «Процесс и реальность» (1929).



цивилизации, переиначивая правила, изобретая альтернативы, расчлняя сложное и соединяя простое, — бросает высохшие ветви идей в огонь всепожирающего разума, чтобы поддерживать тепло существования. Каждое утро Валери посвящает самые свежие и вдохновенные часы опытам мышления как обоснования своего бытия. Эти опыты поддерживаются не столько интересом к конкретным темам или дисциплинам, сколько экзистенциальной насущностью самого этого процесса: Валери извлекал из него то наслаждение и находил в нем такую же опору, как спортсмен — в ежедневной тренировке. При этом Валери совершает свои ментальные забеги не ради рекордов, осязаемых результатов, не ради публикаций и книг. «Вещь, однажды сделанная, немедленно становится действием уже кого-то другого. Таков нагляднейший случай Нарцисса... И я прихожу к парадоксу: нет ничего более бесплодного, чем плодоносить. Дерево не растет, пока оно приносит плоды»<sup>1</sup>.

Уже в юности обнаружился необычайный размах интересов и дарований Валери. Он изучает право в университете Монпелье, впоследствии названном его именем, увлекается математикой и физикой, много занимается музыкой. Открывает для себя Гюисманса, Гонкуров, Верлена и, главное, Эдгара По и Стефана Малларме, двух своих главных учителей в литературе. Начинает писать стихи и уже в восемнадцать лет записывает сопутствующие им размышления — в статье «О литературной технике».

В ночь на 4 октября 1892 года во время сильнейшей грозы и бессонницы двадцатилетний Валери пережил экзистенциальный кризис, который определил его писательскую судьбу, точнее, период молчания и неизвестности, растянувшийся на четверть века. Одной из причин стала мучительная страсть к случайно встреченной на улице госпоже Р. — романтическая любовь, затмевающая ясность рассудка. «Я утратил свое прекрасное кри-

---

<sup>1</sup> Cited in: *Valéry P. Occasions*. Intro. by Roger Shattuck. Bollingen Series XLV.II. Princeton University Press, 1970. P. XXVI.

тальное видение мира... как свергнутый король, я сослан вдаль от себя самого» (из письма ближайшему другу Андре Жиду). В итоге Валери решил покончить со всяческим романтизмом, эмоциональными порывами, со всем тем, что причиняет страдания и мешает четко мыслить, — и отдаться всецело «математике интеллекта». В 1894–1896 годах он создает программные тексты, посвященные методам мышления Леонардо да Винчи и своего воображаемого наставника господина Тэста. В 1898 году, после смерти Малларме, Валери вообще уходит из публичной литературной жизни (за двадцать лет он не напечатал почти ни слова), но при этом продолжает вести свой интеллектуальный дневник. Он обзаводится семьей, поступает чиновником на службу в Военное министерство, много лет служит секретарем у руководителя новостного агентства — и старается по завету стоиков «жить незаметно». Это пример того, как дерево растет, не прерываясь на плодоношение. Когда в 1917 году он наконец нарушил свое великое молчание публикацией поэмы «Юная Парка» («La Jeune Parque»), ему было уже сорок шесть лет.

Последний период его жизни был, казалось бы, антирезой предыдущему: возрастающая слава, приемы, приглашения, лекции, избрание во Французскую академию, знакомство с властителями дум всей Европы, в ряду которых он находит почетное место. За это время он написал, помимо эссе и диалогов, множество ритуально-дежурных текстов, которые произносил по всяким достойным поводам, на торжественных мероприятиях, юбилеях, по случаю открытия какого-то заведения или памятника. Он превратился в рупор европейской интеллигенции, чтящей свои ценности и наследие и бросающей вызов варварству фашизма и коммунизма. Но эти тексты были для Валери скорее материальной опорой существования и почетной социальной функцией, тогда как задачу свою он по-прежнему видел в чистом мышлении, универсальном методе, приложимом к искусствам, наукам, религии, политике и повседневности.

*Вечерний* Валери, элегантный, остроумный, красноречивый оратор, публичный интеллеktуал, желанный посетитель академических аудиторий и светских приемов, друг всего возвышенного и прекрасного, — это всего лишь светская маска другого, *утреннего* Валери, который вставал в пять и с несгибаемым упорством посвящал лучшие свои часы полному одиночеству и труду всей своей жизни, вообще не предназначенному для публикации. Если вечер он проводил в речах, то утром оттачивал свой ум.

\* \* \*

Валери — это возрождение декартовского рационализма во французской культуре. Но если Декарт стоит в истоке европейского рационализма, то Валери — свидетель истощения этой традиции в модернизме начала XX века, где верх берет иррационализм, питаемый ницшеанской философией жизни, интуитивизмом Бергсона, психоанализом Фрейда и Юнга. Все модернистские движения в искусстве и литературе, включая футуризм, дадаизм, экспрессионизм, сюрреализм, бросают вызов разуму, опираясь на биологический инстинкт, психическое подсознание, мистическую интуицию, волю к власти и т. д. Валери пытается как бы перевернуть этот вектор, развить в себе и привить обществу новый вкус к рациональности. Но сам этот рационализм в эпоху иррациональности приобретает у него гипертрофированные черты. Валери стремится обратить рациональную мысль на все то, что, по итогам модернистской переоценки ценностей, лежит уже за пределом разума: на свободную и бешеную игру жизненных сил — биологических, социальных, эстетических, эзотерических, — и привести их к рациональному объяснению. Каждой такой интерпретацией он бросает вызов господствующему декадентски-анархическому или авангардно-волюнтаристскому вкусу. Это новый Декарт уже после Дарвина, Маркса и Ницше — Декарт, который вынужден быть современником Фрейда, Джойса, Кафки и Пруста и объясняться на их неточном, мифологическом язы-



ке, «вправлять мозги» невротически сверхутонченному и вместе с тем культурно одичавшему человечеству.

Этот нео-Декарт и даже гипер-Декарт озабочен тем, чтобы выработанный им метод действовал не там, где настоящий Декарт видел его прямое применение, в философии и науке, — а там, где он встречается наибольшее сопротивление: в искусстве, во всех новейших революциях, от социальной и научной до сексуальной, во всех авангардных порывах и надломах, наконец, в иррациональности самой новейшей истории, которая мировыми войнами и бунтом масс разрушает свое гуманистическое и просветительское наследие.

Все, чего ни касается Валери, превращается в акт мысли. Например, город — это мысль, топографически явленная сама себе. «...Осмысление ПАРИЖА можно сравнить и даже спутать с попыткой осмыслить сам разум. Я представляю себе топографический план огромного города. Ничто лучше, чем лабиринт дорог, не воплощает скопление наших идей, таинственное место для внезапных приключений мысли» («Присутствие Парижа»). Валери пишет об эросе: «Один человек желает плоть, другой — желает желание» («Эрос») — и тем самым мгновенно вносит саморефлексию в святая святых жизни, в инстинкт ее продолжения: ведь отличие человека от животного в том, чтобы обращать желание на само желание, как мысль обращается на мысль в бесконечной цепи саморефлексии.

«Я был подвержен острому недугу — стремлению к точности. Я довел до предела *безрассудное желание понимать...*» Так в предисловии к «Господину Тэсту» Валери формулирует парадокс, мучивший его до конца дней. Стремление *рассудка* все охватить и расчленить само по себе *безрассудно*. Обычно за манией стоит нечто иррациональное, но бывает и редкая форма интеллектуальной мании — стремление к абсолютной точности, нетерпимость к неясности и бессмыслице. Эта страсть, обычная среди ученых или инженеров, редко встречается у поэтов и гуманитариев. Валери крайне раздражают всякие мистические ссылки на вдохновение, озарение,



прозрение и другие подобные истоки творчества — за этим он видит лишь леность ума. «Слова, свидетельствовавшие о немощи мысли: *гений, тайна, глубина...* — определения, пригодные для пустоты, говорящие меньше о предмете, нежели о лице, пользующемся им» («Заметка и отступление»<sup>1</sup>). Сам Валери предпочитает четкость математических, оптических, акустических формул даже в отношении к произведениям искусства. Один из героев Валери — художник Дега, «видевший в искусстве лишь некую математическую задачу высшего порядка».

Паскаль мудро заметил, что ничто так не согласуется с разумом, как его недоверие к себе, способность себя ограничить, признать нечто неподвластное разуму, какие-то интуиции, условности, постулаты веры, которые следует принять как исходную данность. Но недаром Валери так недолюбливает Паскаля и превозносит Декарта, предпочитая любым подвигам веры труженичество и мученичество разума. Он презирует легкое, послушное восприятие чувственного блеска мироздания — и вместе с тем до боли в глазах всматривается в этот блеск, пытаясь выведать его законы, прояснить структуру элементарной чувственности и перевести на язык отточенных формул. «Сетчатка глаза должна иметь собственное мнение о свете, о волнообразных явлениях...»

Как ни парадоксально, Валери привлекают дионисийские начала современной культуры, поскольку именно в ней, в разнузданности природных стихий и исторических страстей, получает наилучшую закалку аполлонический разум, чувство формы и меры.

Любимые темы Валери — море, огонь, танец, движения художественной кисти, речевая жестикуляция, сноровка ремесленника, всплески уличной толпы, все виды неистовства, жизненного напора. Разум слишком легко находит «свое» в математических формулах и законах физики (хотя и они волнуют Валери почти чувственно), но хищный интерес Валери, его «сила воли» состоит в том, чтобы овладеть тем, что разуму внеположно,

---

<sup>1</sup> Valéry P. Œuvres. Paris: Gallimard, 1957. Vol. 1. P. 1206.

чтобы распознать «алгебру действий». Он добивается предельной точности в том, чтобы рационализировать каждый жест, каждое движение танца или кисти художника, каждую метафору... И именно поэтому часто оказывается неясен. Стремясь к наибольшей точности, он берется опять и опять объяснять в сугубо рациональных терминах то, что держится на инстинкте, интуиции, привычке, ритуале. Это и есть *гиперрациональность*, к которой через иррационализм современной истории и новейшего искусства движется Валери — якобы возвращаясь к Декарту, а на самом деле удаляясь от него. Как всякий гиперрационализм, он столь же запутывает, сколь и проясняет, он ищет той небывалой ясности, которая оборачивается темнотами, подобно тому как поиск мельчайших частиц материи увенчался законами квантовой неопределенности. Как признается сам Валери, «я точен в отношении вещей, вообще-то, расплывчатых и расплывчат в отношении вещей, вообще-то, точных»<sup>1</sup>. В этом и состоит его двойное призвание, поэта и рационалиста: предельно рационализируя все живое, текучее, «расплывчатое», он одновременно поэтизирует, украшает изысканными метафорами и витиеватыми сравнениями самые простые и ясные, почти тривиальные понятия. Валери любит сопротивление материала: истина там, где метод наталкивается на энергию жизни — и овладевает ею, раскрывает симметрию и пропорцию внутри кажущегося хаоса.

Поэтому, как ни странно, рационализм Валери сближается с магией. Многие его эссе о литературе, например о Гюго, Флобере, Прусте, Малларме, объединяются выводом, что сила этих столь разных титанов — не в реализме и не в психологизме, не в глубоких идеях и высоких идеалах, а в форме, в магии звуков, в совместном действии акустики и семантики. Именно это отделяет Валери от Декарта: если классический рационализм первого предшествовал Просвещению и во многом формировал его, то Валери — это рационалист, но не просве-

---

<sup>1</sup> Valéry P. Cahiers. Ed. cit. P. 159.

титель, радио движет его именно туда, откуда бежало Просвещение, — в направлении магии. Разум должен околовать собой силы природы и общества, без этих магических чар он бессилён, он должен действовать безрассудно. В своем вызове Просвещению Валери борется и с его наследием в XIX веке, с «содержательностью», «поучительностью» и «познавательностью». Ни романтизм, ни реализм неприемлемы для Валери; первый потому, что он рождается из вдохновения, из претенциозного мгновения — и им же заканчивается; второй потому, что он пытается вторить тому, что само по себе временно, и перенимает всю хрупкость и переменчивость исторического бытия, недостойного сохранения, ибо оно само уничтожает себя.

\* \* \*

По многим признакам своего художественного вкуса и теоретической поэтики Валери — современник русской формальной школы, с идеями которой он совпадает порой дословно, хотя и формулирует их несколько позже. Как и В. Шкловский, Ю. Тынянов или Р. Якобсон, он противопоставляет познавательной и описательной функции языка — формотворческую. «Приходится выбирать: то ли свести язык к единственно передаточной функции некой системы сигналов, то ли страдать оттого, что некоторые люди используют чувственные свойства языка, чтобы так изошрять его *наличные* эффекты, формальные и мелодические сочетания, подчас вызывая удивление или напрягая ум» («Я говорил порой Стефану Малларме...»). Вот это «вызывать удивление или напрягать ум» и есть то, что формалисты называют остранением, способом вывести вещь из автоматизма привычного узнавания. «...Приемом искусства является прием „остранения“ вещей и прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия... *искусство есть способ пережить деланье вещи, а сделанное в искусстве не важно*» (В. Шкловский. «Искусство как прием», 1917). Для Валери этот принцип: «деланье, а не сделанное» — важен применительно не



только к искусству и литературе, но и к мышлению, которое наделяется, по сути, той же ролью: затруднять, а не облегчать понимание мира. Все, чем занимается Валери, — это «деланье мысли», а сделанное, «мысль изреченная» для него не важна — не потому, что она ложь, а потому, что это труп мысли. Главный враг Валери — всякого рода легкость, условности, то, что «принято считать», или то, что «само собой понятно». Самое ценное для него в Малларме — «стремление защитить себя — даже в мелочах и элементарных проявлениях духовной жизни — от *автоматизма*».

И здесь Валери опять-таки исходит из Декарта и вместе тем расходится с ним, поскольку для Декарта критерий истины — ее самоочевидность для разума, тогда как для Валери самоочевидность скорее уводит от истины, точнее, от того, что ему еще дороже, — самого процесса существования, который требует непрерывности, незавершаемости мысли. Валери ищет самого *неочевидного* и как поэт, и как мыслитель, ставя своему мышлению все новые преграды и заставляя его, порой искусственно, спотыкаться на ровном месте. Порой Валери даже вынужден корректировать основной тезис Декарта, утверждая, что мышление и существование подстегивают, подстрекают друг друга, но не совпадают. «Я *то* мысло, *то* существую». И точно так же, возвеличивая цивилизацию, он вынужден признать, что набеги варваров, точнее, проникновение варварства порой укрепляет ее. Строгая палитра рационализма здесь обогащается новыми, кричаще-пестрыми красками.

В этом его расхождение не только с классическим рационализмом, но и с классическим формализмом. Для Валери важна не форма сама по себе, а *трансформация* как проявление силы, которая руководит индивидуальным разумом, но остается непостижимой для него. «Я хочу позаимствовать у мира (видимого) только силы — не формы, а то, из чего можно творить формы»<sup>1</sup>. «Свойства преобразования более достойны внимания

---

<sup>1</sup> Valéry P. Œuvres. Vol. 2, 1960. P. 69.

нашего разума, чем сам предмет преобразования» («Я говорил...»). Здесь Валери пересекается с трансформативной эстетикой О. Мандельштама, для которого формы даются не в статике, а как силовой процесс *формообразования*, особенно наглядный в «Божественной комедии» Данте. «Поэму насквозь пронзает безостановочная формообразующая тяга» («Разговор о Данте»). Мандельштам предлагает представить самолет, из которого в ходе полета вылетают другие самолеты, из тех — третьи... Вот так и форма, чтобы воплотиться, должна порождать все новые формы — это столь же непрерывный процесс, как и мышление. Суть в том, что и для Валери, и для Мандельштама форма сама по себе глубоко содержательна, и в приверженности этому художественному кредо они совпадают почти дословно:

«Как бы мы жгутом ни закручивали концепцию, мы не выдадим из нее никакой формы, если она сама по себе уже не есть форма. Другими словами, всякое формообразование в поэзии предполагает ряды, периоды или циклы формозвучаний...»

*О. Мандельштам. Разговор о Данте*

«...Сонет показывает нам, что форма способна порождать идеи, — кажущийся парадокс, но и основополагающий принцип, откуда в какой-то мере почерпнул свою чудодейственную мощь математический анализ».

*П. Валери. Дега и сонет*

Знаменательно, что эти основополагающие эстетические трактаты написаны О. Мандельштамом и П. Валери почти одновременно — в 1933 и 1936 годах. Вообще, если искать каких-то соответствий интеллектуальной стилистике Поля Валери в русской словесности, то это — О. Мандельштам, доводящий до высшего искусства ассоциативную силу мышления. Мандельштам учится у Данте: «Сила дантовского сравнения — как это ни странно — прямо пропорциональна возможности без него обойтись. Оно никогда не диктуется нищенской логиче-

ской необходимостью. Скажите, пожалуйста, какая была необходимость приравнять близящуюся к окончанию поэму к части туалета — „gonna“ (по-теперешнему — „юбка“...)» («Разговор о Данте»). Вот так и Валери привлекает множество причудливых сравнений и уводящих в сторону метафор — хотя бы той же юбки, которая ассоциируется у него с медузой, которая, в свою очередь, ассоциируется с танцовщицей: «Так огромная медуза, передвигаясь волнообразными толчками, с бесстыдной настырностью задирая и опуская свои украшенные фестонами юбки, превращается в грезу Эроса. Но внезапно, отбросив свои колышущиеся оборки, свои одеяния из разверстых разорванных губ, она испуленно откидывается назад, полностью обнажившись» («Дега. Танец. Рисунок»). Это одна из самых ярких развернутых метафор у Валери — и при этом необязательная: ее сила, как и у Данте в толковании Мандельштама, прямо пропорциональна возможности без нее обойтись.

Нетрудно заметить, что неоклассическая эстетика П. Валери и О. Мандельштама отличается от классического рационализма тем, что все время играет со стихией иррационального, презирает голую «логическую необходимость» и признает над собой власть какого-то иного разума, надличного, по-своему безрассудного и далеко не просветительского. Это рационализм, вброшенный в стихии природы и истории. Наивысший образец зодчества для Валери — это не дворец, опирающийся на твердый фундамент, а корабль, поскольку его основание — подвижная стихия: «...нет более сложной архитектуры, чем та, что воздвигает на подвижное основание движимое и движущееся сооружение» («Взгляд на море»).

Вот почему Валери, наряду с Мандельштамом, может считаться одним из предтеч структурализма 1950–1960-х годов — не столько как научной школы в поэтике, лингвистике, семиотике, сколько как целостного мировоззрения. Хотя структурализм отчасти вышел из русской формальной школы, но сами формы, постигаемые разумом, здесь уже формуются некими бессозна-



тельными или сверхсознательными силами, «сверхдетерминациями». Структуры знаковых систем, языка, экономики, истории, психики предзаданы индивиду, так сказать, *бессознательно* формируют его *сознание*. Недаром Поль Валери, вслед за своим учителем Стефаном Малларме, стали любимым героем структуралистских исследований, ибо он сам стремится им навстречу, предельно рационализируя поэтическое высказывание — и вместе с тем предельно его усложняя, погружая в материю и магию чистого звучания. Он мог бы сказать о себе то же самое, что говорит о Малларме:

«Чем дальше продвигался он в своих размышлениях, тем явственнее проступал в его творчестве четкий рисунок абстрактной мысли. (...) Подобные устремления сближают его с учеными, углубившими в алгебре теорию форм и символическую математическую логику. Такой подход помогает лучше воспринять структуру языкового выражения, уделяя меньше внимания смыслу или значимости» («Я говорил...»).

Валери предвосхищает новейшую форму рационализма, который ищет в структурах мифа, языка, общества тайных смыслов, которые не помещаются в сознание самого автора, а иронично ускользают от него или ему противоречат. Валери — не торжествующий, а страдающий рационалист, который стремится обратить на пользу разуму все его предыдущие потери, но при этом приходит к какому-то другому уровню разума, чем тот, который прозрачен для индивидуального мышления и действует в рамках знающего себя сознания.

В этом Валери предвещает уже не только структурализм с его идеалом строгой научности, но и постструктурализм с его язвительной критикой рациональности. В каждом завоевании ума Валери видится возможность или даже залог его поражения. «Нам кажется, что мы подчинили себе силы и вещи, но на самом деле любое научное вторжение в природу прямо или косвенно повергало нас в еще большую от нее зависимость, превращая в рабов собственного могущества (и чем лучше мы

вооружены, тем более беспомощны)». По мере развития цивилизации она все меньше управляет собой, оказываясь жертвой собственного могущества. Если у великих государственных деятелей прошлого еще могла быть надежда на реализацию далекоидущих планов, то в наше время горизонт предвидения все более сужается — слишком велико многообразие субъектов, этносов, культур, втянутых в игру исторических сил. «Я часто повторяю: *мы входим в будущее задом наперед...*»

\* \* \*

Валери волнует не только познавательная, но и созидательная функция разума — способность, расчленив мир на четкие элементы, создавать из них небывалое, творить новые миры во всевозможных сочетаниях. Тем, чем был для Мандельштама Данте, для Валери — Леонардо да Винчи: мастером формообразования, учителем конструктивного мышления. Леонардо познает, чтобы изобретать, и для него всякий вызов пониманию — новый толчок для изобретательства. «Если возникает какой-то барьер для понимания, он преодолевает его производными своего разума» («Введение в методы Леонардо да Винчи»).

Почему наш взгляд пленяется морем? Потому что оно предоставляет нам в своем бесконечном волнении все формы возможного, это своего рода универсальный конструктор всего волнистого, волнообразного («Взгляд на море»). Но ум способен к еще большему, чем природная стихия, и Валери, очарованный многосторонностью Леонардо, видит в нем такой океанический ум —

«чудовищный мозг или странное животное, соткавшее тысячи чистых нитей, связующих множество форм. Именно мозг — творец этих загадочных и разнообразных конструкций, инстинкт, в них обитающий. (...) Он ведает секретом создания фантастических существ, которые становятся реальностью; логика, объединяющая их части в единое целое, настолько безупречна, что вселяет в них жизнь и естествен-

ность... (...) Он перестраивает все здания; его манят все способы сочетания материалов. Он использует все, разбросанное во всех измерениях пространства: изогнутые своды, стропила, натянутые тугие купола...»

Валери обрел в Леонардо свой образ сверхчеловека, точнее, всечеловека, который, в отличие от героя Ницше, стремится не к власти над миром, а к власти над разумом, над творческой способностью преобразовать мир. При этом Валери, вслед за Леонардо, не противопоставляет технический и художественный способы преобразования; для него техника (как, впрочем, и политика) — это разновидности искусства, а искусство, в свою очередь, опирается на технику. Естественные науки в свое время позаимствовали понятие техники у сферы искусств. Греческое «*techne*», собственно, и означает «искусство, художество, мастерство». У Платона и Аристотеля к области «*techne*» относятся врачевание, охота, домостроительство, ткачество, ваяние, пророчество, игра на лире и флейте, искусства управления государством, кораблем и колесницей. Валери никогда не был технофобом, не разделял присущего многим гуманитариям страха перед всемогуществом техники или презрения к ее «бездуховности». Некоторые тексты Валери, такие как «Завоевание вездесущего», «Наша судьба и литература», «Обращение к художникам-граверам», посвящены именно неразрывности исторических судеб искусства и техники и их соразвитию в будущем. Вообще Валери, при всем своем благоговении перед культурным наследием, перед «памятью форм», не чужд футуризма. Он чувствителен к будущему в той же степени, в какой, по его словам, «будущее — это самая осязаемая частица настоящего» («Человеческая природа I»). Валери — не только «фауст», но и «фантаст», коль скоро речь заходит о будущих возможностях техники, не сужающих, а расширяющих сферу создания и восприятия искусства.

Уже во времена Валери музыка, благодаря граммофонной записи и радио, научилась далеко выходить за



границы своего актуального исполнения и звучания, окружая человека там и тогда, где он чувствует в ней потребность. словно предвосхищая развитие Интернета и виртуальной реальности, Валери предвидит эпоху, когда все виды художественной деятельности благодаря технике «завоюют вездесущность», то есть искусство будет царить над пространством и временем.

«Произведения станут вездесущими. Нам останется только призывать их, и они будут появляться либо в реальном времени, либо возникать из прошлого. (...) Интересно, мечтал ли когда-либо философ о создании компании по доставке на дом Чувственной Реальности?.. Мы еще достаточно далеки от того, чтобы таким же образом подчинить себе визуальные феномены. Цвет и рельеф пока еще довольно своенравны. Заход солнца на Тихом океане, полотно Тициана в Мадриде еще не могут быть воссозданы на стене нашей комнаты так же четко и с той же достоверностью иллюзии, как симфонии. Но это случится» («Завоевание вездесущего»).

По мысли Валери, «художник — существо *двойственное*, поскольку создает законы и орудия мира действий, чтобы в конце концов построить мир, созвучный чувствам» («Эстетическая бесконечность»). Соответственно, у художника, в широком смысле, два призвания, дополняющие друг друга: *техническое* — создавать орудия действий, и *эстетическое* — посредством этих орудий приводить мир в соответствие с чувствами человека. Отсюда вырастает важное для Валери понятие «эстетической бесконечности», давшее заглавие этой книге. Эстетическое начинается там, где кончается практически-утилитарное, где желание перерастает все способы своего утоления. «Чтобы оправдать слово *бесконечность* и определить его точное значение, достаточно напомнить, что в этой системе *удовлетворение* возрождает *потребность*, *ответ* воскрешает *вопрос*, *присутствие* влечет за собой *отсутствие*, а *обладание* — *желание*».

Именно этим эстетические чувства отличаются от обычных, направленных на удовлетворение физических желаний, исполнение практических нужд. Область эстетики — это сами вопросы, желания, бесконечно возрождаемые на все новом уровне, за пределами всех ответов и всякого обладания. Потому бесконечно и развитие техники, то есть тех орудий, которыми осуществляется эта эстетическая потребность.

Политика для Валери — тоже род искусства. Он крайне невысокого мнения о современной политике и особенно политиках, но в то же время признает: «Любая политика предполагает (как правило, не догадываясь об этом) некую идею о человеке, даже выносит мнение о его участи как особой породы...» («Заметки о величии и упадке Европы»). Если передать одним словом политическую позицию Валери, то это аристократизм, с добавлением одной буквы: *артистократизм*. Представители наивысшего аристократизма — артисты, художники и мыслители, создающие изобилие форм и смыслов. «...Состояние общества должно допускать и сохранять аристократию, наделенную и состоянием, и вкусом, которая осмеливается демонстрировать свою роскошь. И вот в то время, когда все эти условия совпали, родилось искусство сверхизобилия» («Дега. Танец. Рисунок»). Аристократизм Валери не имеет ничего общего с презрением к демократии или к трудящимся. Это демократический аристократизм: если у исторического прогресса есть смысл, то это — превращение всех в аристократов. Известно, что самые простые люди в XX и тем более XXI веке живут несравненно роскошнее, чем короли в XVII или XVIII веке: к их услугам такие чудеса бытового комфорта и технического прогресса, которые и не снились вельможам прежних времен. И точно так же аристократизм, по Валери, — это будущее всего человечества, если оно, в жажде равенства, не захочет совершить обратный рывок, то есть уравнивать всех с пролетариями, навязать каждому уравнительную нищету.

Уже знакомая нам дилемма: любовь к разуму и цивилизации и растущее сознание их смертности и ограниченности — накладывает трагический отпечаток и на историко-политические размышления Валери. Если с философской точки зрения он был рационалистом в эпоху торжествующей иррациональности, то с исторической — европейцем в эпоху крушения, точнее, саморазрушения Европы.

Среди характеристик, обычно прилагаемых к Валери: французский поэт, эссеист и т. д., — не следует забывать еще одной, по сути столь же важной: европейец. Казалось бы, «французский» уже предполагает это. Но европейство в данном случае означает не географию, а мировоззрение, призвание, профессию, Символ веры. Валери был одним из первых и ярчайших европейцев XX века, живущих и мыслящих судьбами целого континента. Причем единство Европы ему явилось именно в момент ее величайшего кровавого раскола, в годы Первой мировой войны, по окончании которой он написал сделавшее его знаменитым эссе «Кризис духа» (1919).

«Что имеем — не храним, потерявши — плачем». Вот и эссе Валери — это плач по утраченной, растерзавшей себя Европе, осознание того факта, что не только люди, но и цивилизации бывают смертными и что Европа может последовать за Вавилоном и Древним Египтом, ушедшими в небытие. «...Ныне мы видим, что бездна истории достаточно вместительна для всех. Мы чувствуем, что цивилизация наделена такой же хрупкостью, как жизнь». Это острое предчувствие возможной гибели европейской цивилизации в то же самое время (в конце 1910-х годов) выразил Освальд Шпенглер в своем монументальном «Закате Европы». Но то, что у Шпенглера представлено с эпико-историческим размахом, у Валери сжато в несколько страничек лирической медитации, афористически сгущенной и вместе с тем ассоциативно размытой.



П. Валери вновь обращается к судьбам Европы в своей политической и культурософской эссеистике конца 1920–1930-х годов, собранной в книге «Взгляд на современный мир и другие эссе». Впервые изданная в 1931 году, она затем неоднократно дорабатывалась, расширялась, углублялась (издания 1938 и 1945 годов). Это время колебательного равновесия: «Великая война» уже позади, европейские страны мучительно выходят из разрухи и депрессии, но что ждет Европу? Сумеет ли она преодолеть внутренний раскол, стать единым домом для населяющих ее народов и сохранить свое интеллектуальное и моральное достоинство — или противоречия взорвутся еще более сокрушительной бойней и окончательной гибелью цивилизации? Эта дилемма явно или скрыто проходит через всю «политософию» Валери межвоенной эпохи, чередуясь нотами меланхолии и сдержанного оптимизма, впрочем никогда не переходящими ни в апокалиптическое кликушество, ни в апологию европейского супрематизма.

То, что делает Европу Европой, по мысли Валери, — это не те или иные достижения науки, техники, культуры, а всеотзывчивость, способность вбирать в себя достижения других народов, рас, континентов — и делиться с ними, излучать свободу духа и трезвость разума. Но именно то, в чем Европа превосходит другие цивилизации, постепенно сводит на нет это самое превосходство. Она щедро раздает свои ценности другим континентам: обеим Америкам, Азии, Африке, — которые благодаря своей превосходящей геополитической массе и народонаселению постепенно приобретают первенство в глобальном раскладе сил. Маленькой Европе, географическому придатку огромного азиатского массива, придется в будущем довольствоваться все более скромной ролью в судьбах земного шара. Но в этом и состоит ее морально-культурное достоинство «всемирной закваски»: отдать себя, европеизировать мир, чтобы стать его самоумаляющейся частицей. И если Европа умрет, то лучшие ее духовные создания обретут вторую

жизнь на других континентах, прежде всего в Америке, которая, по убеждению Валери (может быть, слишком прекраснодушному), сбережет наследие Старого Света.

Впрочем, П. Валери не считает, что с Европой покончено, и ее судьбы волнуют его больше, чем остальной мир. Беда Европы в том, что ее интеллектуальное и культурное развитие опережает политическое. Европа — это сильный, творческий дух в ослабленном, раздробленном геополитическом теле. «Европа заметно отличалась от других частей света. И вовсе не благодаря своей политике, а несмотря на нее и даже вопреки ей, она полностью раскрепостила свой разум, соединила страсть к познанию со стремлением к точности, изобрела целенаправленную и действенную любознательность... Однако ее политика оставалась прежней...» («Заметки о величии и упадке Европы»). Это была примитивная политика соперничества наций, безгранично раздувающих свою гордость и воинственность и действующих варварскими методами взаимного устрашения. Валери не устает напоминать о бесплодности национального, как и всякого иного, эгоизма, добавляя к этой практической мудрости и философский аргумент: по мере того как все больше наций и индивидов принимают участие в историческом процессе, его результаты становятся все менее предсказуемыми и все меньше зависят от воли отдельных личностей. «Самые крупные политики, самые великие умы не способны ничего просчитать» («Об истории»). Возрастает роль внешне случайного, непредвиденного в цивилизационных процессах, и никому не дано единолично управлять миром.

Но именно в силу такого растущего разнообразия сил, вовлеченных в судьбы мира и Европы, взоры Валери все больше обращаются к родной Франции и особенно к ее сердцу — Парижу. Французская тема занимает огромное место во «Взгляде на современный мир». Это никоим образом не изоляционизм, не проповедь французской исключительности, а скорее, как в речи

# Содержание

<i>М. Эпштейн. Танец мысли, или Безрассудное упорство разума. Ключи к Полю Валери</i> .....	5
---	---

## Полю Валери ЭСТЕТИЧЕСКАЯ БЕСКОНЕЧНОСТЬ

### ОБ ИСТОРИИ

Кризис духа .....	39
Об истории .....	54
Заметки о величии и упадке Европы .....	57
Америка, проекция европейского ума .....	63
По поводу диктатуры .....	67
Своевременное воспоминание .....	73
Мысли о прогрессе .....	78

### О ФРАНЦИИ

Образы Франции (Фрагмент) .....	86
Функция Парижа .....	88
Присутствие Парижа .....	92

### ОБ ИСКУССТВЕ

«Эстетическая бесконечность» .....	98
Общее понятие искусства .....	101
Проблема музеев .....	111
Обращение к художникам-граверам .....	115



Фрески Паоло Веронезе .....	120
Завоевание вездесущего .....	124
<b>ДЕГА. ТАНЕЦ. РИСУНОК</b>	
Дега .....	129
Отступление .....	137
О танце .....	138
Улица Виктора Массе, 37 .....	143
Дега и революция .....	152
Отступление .....	160
22 октября 1905 года .....	162
Смотреть и рисовать .....	164
Работа и сомнения .....	167
Лошадь, танец и фотография .....	168
О поверхности и о бесформенности .....	171
Об обнаженной натуре .....	175
Дега о политике .....	180
Мимика .....	182
Отступление .....	186
Еще одно отступление .....	187
Дега и сонет .....	189
Дега, помешанный на рисунке .....	193
Продолжение вышесказанного .....	195
Мораль .....	196
Грех зависти .....	197
«Остроты» и другие замечания .....	197
Другие «Остроты» .....	201
Размышления о пейзаже и многое другое .....	203
Современное искусство и высокое искусство .....	206
Вкратце о живописи .....	208
Романтизм .....	209
Рисунок — это не форма... ..	210
Воспоминания Берты Моризо о Дега .....	212
Язык искусства .....	214
Вопросы эпохи .....	217
Воспоминания Эрнеста Руара .....	220
Сумерки и финал .....	228

## О ЛИТЕРАТУРЕ

Наша судьба и литература .....	232
Замечания о поэзии .....	252
Виктор Гюго, творящий формой.....	273
Искушение (святого) Флобера .....	282
Похвальное слово Марселю Прусту .....	290
Я говорил порой Стефану Малларме... ..	297

## О МЕТОДЕ

Господин Тэст .....	318
Предисловие .....	318
Вечер с господином Тэстом .....	322
Конец господина Тэста .....	336
Введение в методы Леонардо да Винчи .....	337
Ремесло быть человеком .....	373

## О ПРИРОДЕ И ДУШЕ

Взгляд на море .....	380
Душа и танец .....	389
Эрос (Фрагменты) .....	415
Этюды и отрывки о сне (Фрагменты) .....	422
«Бояться мертвых».....	427

## МЕДИТАЦИИ И АФОРИЗМЫ

Смесь (Избранное) .....	431
Человеческая природа I .....	431
Собор .....	432
Воспоминание .....	433
Человеческая природа II .....	436
Лавка поэта .....	438
Лицо дамы.....	438
Атог .....	438
Морали.....	441
Человеческая природа III.....	443
Дьявольщина.....	445

Величие и величины .....	448
Человеческая природа IV .....	449
Аналекты (Фрагменты) .....	450
Мое тело .....	450
Порядок, беспорядок и ты сам .....	453
Внезапные перемены одного и того же .....	454
Проблема трех тел .....	454
Мгновения .....	460
Мгновения .....	460
Вопрос истории .....	461
Монолог или диалог? .....	462
В начале был вымысел .....	465
Фотопоэтический феномен .....	466
Ното quasi novus .....	467
Трудности жизни .....	467
Изумленный ангел .....	468
Проблески .....	468