

УДК 130.2

ПРЕДЕИНА Мария – кандидат философских наук, старший преподаватель кафедры философии и истории, Таврический национальный университет имени В.И. Вернадского, 33, ул. Ивана Кудри, г. Киев, Украина, индекс 01042 (m.y.predeina@gmail.com)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9073-9607>

DOI: <https://doi.org/10.24919/2522-4700.41.20>

Библиографическое описание статьи: Предеина, М. (2020). Литературные истоки нововременной рациональности (на материале «Дон Кихота»). *Людинознавчі студії: збірник наукових праць Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Серія «Філософія»*, 41, 298–312, doi: <https://doi.org/10.24919/2522-4700.41.20>

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ИСТОКИ НОВОВРЕМЕННОЙ РАЦИОНАЛЬНОСТИ (НА МАТЕРИАЛЕ «ДОН КИХОТА»)

Аннотация. Целью статьи является исследование некоторых парадоксов новейшей рациональности (исчезновение знания как основания действия и действие, несмотря на его проблематичность), демонстрация проявления этих парадоксов у истоков современной, то есть нововременной, рациональности. **Методология** исследования определена такой историко-культурологической работой, как работа Мишеля Фуко «Слова и вещи», что понимается автором статьи как историзация рациональности и исследование рациональности в широком культурном контексте, то есть за пределами «строгой» науки, в частности в литературе, живописи. **Научная новизна.** Показано своеобразное чередование литературы и философии в разрешении в том числе гносеологических проблем. Например, прежде чем И. Кант поставил вопрос о мире явлений и мире вещей самих по себе (в их отношении), это уже было довольно талантливо обыграно в художественной литературе XVII века. Большая часть разговоров Дон Кихота и Санчо ведётся по вопросу отношения явления к вещи самой по себе, что, разумеется, не означает

избыточности исследований И. Канта. Показаны своеобразные переключки между нашим временем и временем зарождения новременной рациональности. Так, одной из примет нашего времени является создание сцены как некоторого пространства для производства псевдоотношений. Есть даже специальный термин «реляционная эстетика», но именно сценой одержима испанская литература XVII столетия, что и показано на материале «Дон Кихота»: или «пустой объект» (Дульсинея) как основание действий Дон Кихота в сравнении с «возвышенным объектом» Славоя Жижека, или «пари Паскаля» и его современные интерпретации. Словом, всё то, что не покоится на знании и включает долю безрассудства.

Выводы. Наша рациональность не лишена парадоксов, но именно парадоксы становятся приметами нашей рациональности в определённые моменты истории, когда возникающая социальная реальность ещё не определилась, а вместе с тем отсутствует и адекватное знание о ней, то есть так или иначе приходится прибегать к довольно неясным образам.

Ключевые слова: рациональность, «пари Паскаля», «пустой объект» («возвышенный объект»), кажимость, сцена, действие.

ПРЕДЕІНА Марія – кандидат філософських наук, старший викладач кафедри філософії та історії, Таврійський національний університет імені В.І. Вернадського, 33, вул. Івана Кудрі, м. Київ, Україна, індекс 01042 (m.u.predeina@gmail.com)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9073-9607>

DOI: <https://doi.org/10.24919/2522-4700.41.20>

Бібліографічний опис статті: Предеїна, М. (2020). Літературні джерела раціональності нового часу (на матеріалі «Дон Кіхота»). *Людинознавчі студії: збірник наукових праць Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Серія «Філософія»*, 41, 298–312, doi: <https://doi.org/10.24919/2522-4700.41.20>

ЛІТЕРАТУРНІ ДЖЕРЕЛА РАЦІОНАЛЬНОСТІ НОВОГО ЧАСУ (НА МАТЕРІАЛІ «ДОН КІХОТА»)

Анотація. Метою статті є дослідження деяких парадоксів новітньої раціональності (зникнення знання як

підстави для дії та дія, незважаючи на її проблематичність), демонстрація проявів цих парадоксів у витоках сучасної, тобто Нового часу, раціональності. **Методологія** дослідження визначена такою історико-культурологічною роботою, як робота Мішеля Фуко «Слова та речі», що розуміється автором статті як історизація раціональності та дослідження раціональності у широкому культурному контексті, тобто за межами «суворої» науки, зокрема в літературі, живопису. **Наукова новизна.** Показано своєрідне чергування літератури і філософії у вирішенні в тому числі гносеологічних проблем. Наприклад, до того як І. Кант поставив питання про світ явищ та світ речей самих по собі (в їх відношенні), це вже було досить талановито обіграно в художній літературі XVII століття. Більшість розмов Дон Кіхота та Санчо ведеться щодо визначення відношення явища до речі самої по собі, що, зрозуміло, не свідчить про надмірність досліджень І. Канта. Показані своєрідні переключки між нашим часом і часом зародження модерної раціональності Нового часу. Так, однією з прикмет нашого часу є створення сцени як деякого простору для відтворення псевдовідносин. Є навіть спеціальний термін «реляційна естетика», але саме сценою одержима іспанська література XVII століття, що й показано на матеріалі «Дон Кіхота»: або «порожній об'єкт» (Дульсінея) як підстава для дії Дон Кіхота порівняно з «піднесеним об'єктом» Славоя Жижека, або «парі Паскаля» та його сучасні інтерпретації. Словом, все те, чому не вистачає знання і що включає частку дурості. **Висновки.** Наша раціональність не позбавлена парадоксів, але саме парадокси стають прикметами нашої раціональності в певні моменти історії, коли соціальна реальність, що виникає, ще не визначилася, водночас відсутнє адекватне знання про неї, тобто так чи інакше доводиться користуватися досить незрозумілими образами.

Ключові слова: раціональність, «парі Паскаля», «порожній об'єкт» («піднесений об'єкт»), кажимість, сцена, дія.

PREDEINA Mariia – Candidate of Philosophical Sciences, Senior Lecture at the Department of Philosophy and History, VI. Vernadsky Taurida National University, 33, Ivana Kudri str., Kyiv, Ukraine, postal code 01042 (m.y.predeina@gmail.com)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9073-9607>

DOI: <https://doi.org/10.24919/2522-4700.41.20>

To cite this article: Predeina, M. (2020). Literaturni dzherela ratsionalnosti novoho chasu (na materiali “Don Kikhota”) [Literary origins of modern rationality (based on the material from Don Quixote)]. *Liudynoznavchi studii: zbirnyk naukovykh prats Drohobyt'skoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka. Seriiia “Filosofiiia” – Human Studies. Series of «Philosophy»: a collection of scientific articles of the Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University*, 41, 298–312, doi: <https://doi.org/10.24919/2522-4700.41.20>

LITERARY ORIGINS OF MODERN RATIONALITY (BASED ON THE MATERIAL FROM DON QUIXOTE)

Summary. Purpose. Explore some of the paradoxes of the latest rationality (the disappearance of knowledge as the basis of action and action despite its problematic nature), show the manifestation of these paradoxes at the origins of modern rationality. The research **methodology** is defined by such historical and cultural works as the work of Michel Foucault “Words and Things”, which is understood by the author of this article as the historicization of rationality and the study of rationality in a wide cultural context, outside the «strict» science, but also in literature, painting etc. **Scientific novelty.** Shows a kind of alternation of literature and philosophy in the resolution of including epistemological problems. For example, before Kant raises the question of the world of phenomena and the world of things in themselves (and their relation), this will already be played quite talentedly in the fiction of the 17th century. Most of the conversations between Don Quixote and Sancho are about the relationship of a phenomenon to a thing in itself. Which, of course, does not mean that Kant’s research is redundant. Shows a kind of overlap between our time and the time of the emergence of modern rationality. So, one of the signs of our time is the creation of a scene as a kind of space for the production of pseudo-relations. There is even a special term «relational aesthetics». But it is the scene

*that is obsessed with 17th century Spanish literature. This is exactly what is shown in the material of Don Quixote. Or the “empty object” (Dulcinea) as the basis for Don Quixote’s actions in comparison with the «sublime object» of Slavoj Žizek. Or “Pascal’s wager” and its modern interpretations. In a word, everything that does not rest on knowledge and includes a share of recklessness. **Conclusions.** Our rationality is not devoid of paradoxes, but it is the paradoxes that become the signs of our rationality at certain moments in history, when the emerging social reality has not yet been determined, and at the same time there is no adequate knowledge about it, that is, one way or another we have to resort to rather vague concepts.*

Key words: *rationality, “Pascal’s wager”, “empty object” (“sublime object”), visibility, scene, action.*

Постановка проблемы. Актуальность темы можно объяснить через отсылку к двум «фактам». Во-первых, у нас очень непростые отношения с реальностью, сама реальность получила проблемный статус. Что есть реальность? Что есть? Что кажется? То, что есть, кажется. То, что кажется, есть. И прочие вариации. Во-вторых, мы по-прежнему вынуждены делать выбор и действовать. Рациональность начинает включать в себя элементы, очевидно чуждые рациональности, хотя бы XIX века. Если в привычной нам рациональности действие оправдано в той мере, в какой оно опирается на знание – познанную необходимость, познанную реальность, то в новую (или не очень новую, но другую) рациональность пробивается действие, которое оправдано разве что невозможностью не действовать, но не имеющее знание в своём основании, скорее, там, где было знание, теперь – сомнение и пустота.

Эти «факты» не очень-то и новы, вплоть до того, что уже достаточно освоены культурой, взять хотя бы фестиваль кинематографа. Так что у меня есть неплохие возможности для выбора. Первое, что приходит на ум, – кинематограф Дэвида Линча. Однако там беспокойство по поводу того, как действовать, если невозможно в основание действия положить знание, уже замещено удовольствием от игры с реальностью. Я бы сказала, что этот кинематограф уже слишком отделился от реальности, как деривативы американской биржи от «реального капитала».

Моя точка зрения ближе к тому времени, когда отсутствие знания воспринималось как проблема, поэтому, хоть я и пишу раздел об актуальности, пассаж приведу пятидесятилетней давности. В фильме Эрика Ромера «Моя ночь у Мод» («Ma Nuit chez Maud», 1969) есть интересный разговор о Паскале, вернее, о его пари. В этом разговоре один из персонажей, марксист, утверждает: «Именно для коммуниста Паскалевский текст о пари актуален. По сути, я сомневаюсь, что история имеет смысл. Тем не менее я делаю ставку на то, что у истории есть смысл. И оказываюсь в Паскалевской ситуации. Гипотеза *A* – социальная жизнь и политическая борьба лишены смысла. Гипотеза *B* – история имеет смысл. Я не уверен, что гипотеза *B* более правдоподобна, чем гипотеза *A*. Я бы даже сказал, что она менее правдоподобна. Тем не менее я готов поручиться за гипотезу *B*» («Моя ночь у Мод», кон. 16-й – нач. 18-й мин.). Здесь интересен именно метаморфоз, который претерпевает рациональность: говоривший марксист согласен с Энгельсом в том, что надо делать, но основание его действий – не знание (вспомним известные слова Энгельса о познанной необходимости), а Паскалевское пари, но Паскалю-то пари потребовалось потому, что знание об «объекте», насчёт которого он его заключал, то есть о боге, было невозможно, тут же совершается подстановка: на место бога – социальная реальность, считавшаяся до (тогда ещё) недавнего времени познаваемой. У нас есть реальность, о которой мы знаем столько же, сколько Паскаль о боге, и есть две гипотезы, два способа представления реальности *для нас*, и нет знания, которое помогло бы нам выбрать, мы не знаем, какая гипотеза *для нас* соответствует реальности *в себе*. И это не Кант, а Паскаль, потому что потребность в выборе и действиях более, чем настоятельная.

Этот метаморфоз и является моим предметом.

Целью статьи является демонстрация одной из черт, наметившейся в нашей рациональности, а именно принятия как неизбежного действия, имеющего в своём основании не знание, а пустоту, «пари», у её истоков, или у истоков нашей нововременной рациональности (поскольку эта нововременная рациональность не так проста, как кажется); оценка исторического контекста, в котором эта черта возникает, и её возможной полезности (или напротив, зловредности).

Анализ последних исследований и публикаций. Здесь я отвечаю на вопрос, в каком ракурсе я свой предмет возьму, и заодно определюсь с методом. Фильм Эрика Ромера – одно из проявлений того движения, что обширно было представлено в философской литературе, начиная с конца 60-х гг. Начну с того, что рациональность претерпевала расширение своего толкования (не только как научная, но и как культурная) и историзацию. Само собой, нужно отметить работу Мишеля Фуко «Слова и вещи» (1966 г., русск. пер. 1977 г.), в которой отношение слова к вещи, копии к оригиналу разбирается за пределами научных кабинетов, а именно в «Менинах» Веласкеса, «Дон Кихоте» Сервантеса. Я, разумеется, беру «Дон Кихота» в другом аспекте (не в аспекте «копия – оригинал»), в работе Фуко я позаимствую приём – показать историю рациональности в культурном (в том числе литературном) контексте. Какой прок от историзации? Помимо того, что она позволяет сбить спесь с нашей эпохи, переживающей якобы то, что никто и никогда не переживал, историзация даёт некоторую дистанцию по отношению к проблеме, хотя, разумеется, наша проблема и «та» могут быть объединены не более чем аллюзиями.

Аллюзии теперь разрешены. Взять хотя бы «Тимпан» (1972 г., русск. пер. 2012 г.) Жака Деррида, в котором меня (в аспекте моей темы) больше интересует не сама вольность аллюзий, а соображение о том, что «за пределами философского текста существует не какое-то белое, девственно-чистое, пустое поле, но иной текст» (Деррида, 2012, с. 20), что уже нужно мне не столько для того, чтобы обосновать своё право разбирать вопрос о рациональности через литературу, сколько для некоторой вольности в обращении со словом «поле»: не заносит ли ветер с поля литературы сорные семена на поле философии? Все мы прекрасно знаем, что философские тексты оживляются литературными примерами, литературными персонажами (Маркс и Энгельс, например, издевались над Бруно Бауэром через Санчо Пансу). Оставляет ли литература следы в деле способа мышления? Нет ли между ними «севооборота»?

Основной материал. Для нашей темы существенно не просто наличие сомнения, то ли *A*, то ли *B*, а потребность в действительности в этой проблематичной реальности. Допустим, Мишель

Монтень – не наш герой, он сомневается, доказывая ему *A*, он докажет *B*, и наоборот, но именно потому, что он сомневается, он не действует, вернее, избегает всякого рода авантюры, а так действует, конечно, заведённым порядком, как гражданин, как семьянин и т. д. Знание проблематичности обеих гипотез для него является основанием не заключать Паскалевское да и любое другое пари. Но и Блез Паскаль – вряд ли тот, кто нам нужен, его пари – способ оправдать тот способ действия, которого придерживается и Монтень: Монтень посещает мессу в силу безразличия к ней, Паскаль – потому, что решился верить. Но так ли много нужно решимости, чтобы посещать мессу в католической стране?

Вещь-для-нас и в-себе. Испания, пожалуй, не существует на философской карте. Но на заре Нового времени Испания создаёт двух донов, имена которых стали нарицательными – дон Жуана и дон Кихота. Оба этих дона одержимы действием. Конечно, Испания – страна католическая, а Тирсо де Молина, отец дон Жуана, и вовсе монах, но каким-то образом католицизм не помешал почувствовать испарение бога: потому, что бога нет, доны одержимы действием. Вспомним, атеизм дон Жуана. Хотя для Тирсо де Молина этот атеизм мог иметь и нравоучительный смысл. Бог занимает привилегированную позицию, он созерцает вещи-в-себе, вещи-для-нас и по благодати своей заставляет вещи-для-нас походить на вещи-в-себе, бог не только не играет в кости, он ещё и не плутует. Исчезновение этой привилегированной позиции не может не повлечь за собой скептицизм. Если продолжить шутку об игре в кости, то у Монтеня человек играет в кости двумя руками, одной – за себя, другой – за бога (Монтень, 1998, с. 630–631), и здесь допущение самой привилегированной позиции, то есть бога, является плутовством со стороны играющего. Привилегированная позиция бога – та же, что позиция автора в тексте. Если в «Дон Кихоте» мы всегда знаем, что есть то, что кажется Дону Кихоту и насчёт чего он пререкается с Санчо, то это потому, что Сервантес позволил нам, читателям, примоститься рядом с ним, с автором, и видеть то же, что он, а именно вещь-для-Дон Кихота, для -Санчо и в-себе. Не будь этого, нам было бы не так уж и легко. Дон Кихоту вовсе не всегда мерещится. На сетчатке Дон Кихота и Санчо отображается

одно и то же – например, нечто, что можно описать как таз. Но Сервантес ещё до Канта понял, что видеть что-то – это не значит отобразить это что-то на сетчатке своего глаза, это значит, сконструировать что-то сообразно имеющимся в запасе категориям, причём у Сервантеса эти категории не априорные, а приобретённые (из чтения книг или из землешеств). То, что отражается на сетчатке Дон Кихота как жёлтое, блестящее, на голове у цирюльника, даёт в итоге, пройдя через известное узнавание, шлем. То же у Санчо – даёт таз. Проблема этих двух сосуществующих проблематичных реальностей заключается в отсутствии компетентного судьи, который мог бы решить, какая из реальностей соответствует в-себе. Когда мы говорим о проблематичности реальности, о невозможности решить, что есть, а что кажется, мы говорим и об отсутствии компетентного судьи в этом вопросе.

В споре о тазе, или шлеме Дон Кихот говорит нечто, заслуживающее внимания: «Как могло случиться, – обращается Дон Кихот к Санчо – что, столько странствуя вместе со мной, ты ещё не удостоверился, что все вещи странствующих рыцарей представляются ненастоящими, нелепыми, ни с чем не сообразными и что все они как бы выворочены наизнанку?» (Сервантес, 1970, с. 239). Что противопоставляет Санчо Дон Кихоту? Чувственную достоверность. Но Дон Кихот не оспаривает чувственное восприятие Санчо, он лишь указывает на то, что это чувственное восприятие раскрывает сущность с точностью до наоборот, в перевёрнутом, вывернутом виде. И разве за полвека до того с подачи Коперника не начались разговоры о том, что чувственно мы воспринимаем солнце встающим и заходящим, а в сущности – всё наоборот? Явление может выражать сущность в вывернутом виде. Как у Гегеля. (Выходит, прежде чем немецкий идеализм взялся за разработку деятельности, за неё неплохо взялись испанские литераторы.)

Сцена. Компетентный судья может быть обнаружен либо вне мира (то есть бог), либо в самом мире (допустим, революционный класс). Однако в мире Сервантеса компетентного судью обнаружить не удастся. Жан Бодрийяр назвал сегодняшний мир «обсценным» (Бодрийяр, «Фатальные стратегии», 1983, русск. пер. 2017) в таких смыслах: непристойность и отсутствие

сцены, непристойное отсутствие сцены. В нашем мире больше нет сцены. В Испании Сервантеса везде сцена, поэтому сцены в общем-то тоже нет. Кажимость сцены позволяет отграничить кажимость от того, что есть. Преумножение сцен несколько путает карты. Это преумножение – любимый приём драматургии XVI – XVII столетий. Возьмём преумножение сцен в «Гамлете», убийство на сцене и в жизни. Или множественность сцен в «Укрощении строптивой»: актёры играют итальянские страсти перед лордом и леди, но лорд – пьянчужка, заснувший в канаве и наряженный во время сна лордом по капризу другого лорда, а тот другой лорд – в общем-то актёр на вторых ролях. Сюжет с ряженым лордом, или пьянчужкой, то ли Шекспир взял у Кальдерона, то ли Кальдерон – у Шекспира. В любом случае у Кальдерона превосходно названа пьеса «Жизнь есть сон». Эдакий перевод на испанский истории Чжуан-цзы и бабочки: снилось Чжуан-цзы, что он бабочка, проснулся Чжуан-цзы и не смог понять, то ли он – Чжуан-цзы, которому снилось, что он бабочка, то ли он – бабочка, которой снится, что она – Чжуан-цзы.

У Сервантеса ещё хуже, потому что сцена возникает без предупреждения, и, разумеется, она никак не отграничена от того, что не сцена. Любой, незаметно для себя, может оказаться на сцене. Цирюльник, обездоленный по вине Дон Кихота, встретив обидчика на постоялом дворе, требует правосудия. Но путешествующие по собственной надобности знатные сеньоры берут сторону Дон Кихота, утверждая, что таз – это шлем и не к лицу цирюльнику владеть им. Цирюльнику казалось, что знатные сеньоры – компетентные судьи, а судьи превратили постоялый двор в сцену и оказались шутниками. «Общепринято то, что...» как критерий истины. Как видим, уже осмеян.

Уже помянутый Эрик Ромер в другом своём фильме «Колено Клер» (“Le Genou de Claire”, 1970) даёт интересный диалог, участники которого осматривают фрески старого дома: «Узнаёшь?» – «Дон Кихот Ламанчский» – «Дон Кихот с Санчо. Они сидят на деревянной лошади, но воображают, будто летят по небу. Ветры изображают меха, а факел...» – «Солнце. Им завязали глаза. Во всех историях героям завязывают глаза, иначе они не стали бы ничего делать. И действие остановилось бы. Потом у всех на глазах повязки или шоры» («Колено Клер», 7-я мин.).

Фреска изображает одну из сцен 2-й части «Дон Кихота», где Дон Кихот и Санчо непрерывно становятся жертвами розыгрыша герцогской четы, устраивающую им сцену на любом пустом месте. У Ромера старый Паскалевский диалог получает новый поворот: отсутствие знания (повязка на глазах, шоры) превращается в условие действия, и, конечно, когда участница диалога говорит: «Потом у всех на глазах повязки...», она имеет в виду не только Дон Кихота.

Безусловно, лучше всего согласиться с Максимом Горьким, вложившим в уста одного из своих героев максиму: «Ложь – религия рабов и хозяев. Правда – бог свободного человека». Проблема в том, что прежде, чем общество окажется в том состоянии, к которому эта максима применима, нужно как-то разобраться с состоянием предшествующим – там, где сцена. Как и в силу чего действовать на сцене? Сразу оговорюсь, что сцена в «Дон Кихоте» двузначна: есть сцена, которую устраивает герцогская чета, эта сцена часто унизительна для Дон Кихота и Санчо, включая полёт на деревянной лошади (сюжет фрески из Ромеровского фильма), и есть сцена, которую устраивает Дон Кихот, которая часто имеет известный гуманистический смысл. Дон Кихот помогает пастушку, освобождает каторжников, удачно или не очень, он вмешивается в социальную жизнь, и вмешаться он может только через творимую им сцену – как Рыцарь Печального образа, а не как законопослушный идальго.

Приходящие нам на ум максимы конца XIX – начала XX веков принадлежат тому времени, когда социальная реальность была познана (или так думали) и был определён компетентный в этих делах судья (революционный класс). Ситуация Дон Кихота (и наша?) этих признаков лишена. У Дон Кихота есть смутное ощущение того, что всё идёт не так, как надо, и что Испании «странствующий рыцарь» не помешал бы, и не менее смутное представление о том, как надо – его рассказ о «золотом веке» на привале у козопасов. Добавим к этому всеобщность сцены, всеобщность игры. Было бы утомительно для читателя перечислять, кто и во что играет у Сервантеса. Все играют. В рыцарей. В пастушек. А в плутовском романе, особом жанре тогдашней испанской литературы, владельцы воротника – во владельцев рубашки, владельцы золотого шитья на камзоле спереди –

во владельцев этого шитья сзади, голодные – в обедавших и т. д. Так что Дон Кихот сцену не изобрёл. Что остаётся Дон Кихоту? Быть разумным идалго, читать книги и сидеть дома. Либо быть безумным доном и, творя свою сцену, вмешиваться не в своё дело. Можно сказать, что правда Дон Кихота не в сцене, а в целях. И в действиях, которые ради этих целей совершаются.

В «Дон Кихоте» всё не настоящее, кроме тех синяков, которые Дон Кихот получает, сражаясь в интересах благородных красавиц. И если подумать, то настоящего окажется не меньше, чем воображаемого. Например, дружба с Санчо.

Дульсинея. Паскалевское пари в варианте или Паскаля, или Ромера заключается сознательно, но после мы забываем и должны забыть о его заключении. Сцена превращается в жизнь. Есть интересная деталь: условие действия – повязка на глазах, мы не действуем ради пустого места; если это место пусто, оно должно быть как бы заполнено. Дон Кихот, по-моему, современнее Паскаля: Паскалю уже дан «пустой объект», который посредством пари Паскаль как бы заполняет, Паскаль не изобретает бога, он придаёт ему существование, Дон Кихот должен изобрести (выдумать) свой «пустой объект» и лишь затем заключить своё пари на его счёт. В 1 главе 1 части Дон Кихот конструирует все будущие сценические лица, давая новые имена – коню, себе и крестьянской девушке Альдонсе Лоренсо. О бытийственном статусе своей Дульсины Дон Кихот осведомлён не хуже других: «Неужели ты думаешь, – объясняет он Санчо, – что разные эти Амарилис (так скажем, Прекрасные Дамы – *М. П.*), коими полны романы, песни, цирюльни, театры, что все они, и правда, живые существа, возлюбленные тех, которые их славили и славят поныне? Разумеется, что нет, большинство из них выдумали поэты, чтобы было о ком писать стихи и чтобы их самих почитали за влюблённых и за людей, достойных любви» (Сервантес, 1970, с. 245). «Пустой объект» нужен для оправдания действия; действие мы по-прежнему совершаем при условии знания (как в привычной нам рациональности), но поскольку знания нет и мы знаем об этом, то нам приходится на место знания помещать обманку. Дон Кихот, как Паскаль и как коммунист Ромера, переносит акцент на действие, дело не в том, есть ли Дульсинея, бог или смысл истории, а в том, какие действия совершаются.

При наличии Дульсинеи я могу быть рыцарем и поэтом. С другой стороны, те или иные действия действительно придают «пустому объекту» некоторую действительность. Даже с богом всё не так просто. Не зря молодой Маркс спрашивал: «Разве не властвовал древний Молох?» То есть можно ли считать, что Молох был лишён действительности во всех смыслах, если карфагеняне приносили ему в жертву своих детей? И если нет, то в каком смысле Молох существовал? (Маркса занимал переход от Молоха к деньгам.)

Славой Жижек выпустил книгу «Возвышенный объект идеологии» (1989 г., русск. пер. 1999 г.), которая довольно провокационна как для марксиста, так и для антимарксиста. Марксизм там является основным предметом рассмотрения. Для марксиста потому, что на месте знания («научного коммунизма») оказывается обманка, как бы знание. Для антимарксиста потому, что устранение такой обманки чревато смертью для человека или общества. (По мнению Жижека, кстати, в основе либерализма тоже лежит обманка.) Мы могли бы назвать Дульсинею, бога, «смысл истории» «возвышенным объектом» «по Жижеку». Не втягивает ли нас Жижек в ту же парадоксальную ситуацию, что была уже описана Эразмом в «Похвале глупости»: следует ли избавлять глупцов от их весёлой или веселящей их глупости?

Парадоксальность здравомыслие (=смерть), безумие (=жизнь), так хорошо заявленную Эразмом, продолжает и Сервантес: излечившийся от безумия Дон Кихот умирает. И его друзьям остаётся задаваться вопросом о том, хорошо ли они делали, что старались его образумить. Я же задам ещё другой вопрос. Не обращено ли это сожаление и на самих себя? Что именно теряют друзья Дон Кихота вместе с его безумием? Как мне уже случалось заметить, в Дон Кихоте ненастоящее всё, кроме синяков и отношений. Можно ли говорить о дружбе Дон Кихота и Санчо? И что Санчо, поведясь с Дон Кихотом, кое-чего от него набрался и стал другим? Даже сцена губернаторства Санчо на острове Баратария, придуманная герцогской четой для осмеяния Пансы, обернулась скорее напротив – к осмеянию четы, так как на этой сцене Санчо проявил ум. Получается, сцена – это и то место, где можно проявить качества, которые остались бы навсегда непроявленными вне игры. Где бы ещё Санчо проявил

губернаторский ум? Что Дон Кихот дал цирюльнику (не тому, у которого забрал шлем), священнику, племяннику священника? Как минимум, возможность поучаствовать в игре, на которую те поначалу ворчали из напускного здравомыслия. Мир отношений, образованный безумием Дон Кихота.

Выводы. О сцене можно говорить долго. В современном искусствоведении есть термин «реляционная эстетика» (Николя Буррио «Реляционная эстетика», 1998 г., русск. пер. 2016 г.), суть которого заключается в превращении галереи в особое пространство сотворчества, посетители которого могут, например, «сотворчески» сварить суп. Конечно, это не совсем то, что у Дон Кихота. Не случайно в основной статье я вела речь о гораздо более тяжёлых играх, а в одном ряду с Дульсиной оказывался бог и «смысл истории». В «реляционной эстетике» не требуется верить и «сотворчество» покупается по сходной цене. Однако пример этой эстетики позволяет ещё раз увидеть наше время как время людей, тоскующих по чему-то и пребывающих в поисках подходящей для себя сцены. Как в Испании Сервантеса, где далеко не все подставляли свои бока, как Дон Кихот, а играли почти что все. (Роман изобилует самодельными Аркадиями.)

Бывают моменты в истории, когда рациональность приобретает парадоксальные черты. Эти черты есть у Дон Кихота, в Паскалевском пари и, как кажется, сегодня. Знать ничего нельзя, нельзя поручиться что это есть, а не кажется. Мне было интересно понять это время как переходное, ещё не определившееся, несущее в себе недовольство тем, что есть и смутный образ должного – как «золотой век» у Дон Кихота.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бодрийяр Ж. Фатальные стратегии. Москва : РИПОЛ классик, 2017. 288 с.
2. Буррио Н. Реляционная эстетика. Реляционная эстетика. Постпродукция. Москва : Ад Маргинем Пресс, 2016. 216 с.
3. Деррида Ж. Тимпан. *Поля философии*. Москва : Академический проект, 2012. С. 9–23.
4. Жижек С. Возвышенный объект идеологии. Москва : Художественный журнал, 1999. 238 с.
5. Монтень М. Опыты : в 3 кн. Книги первая и вторая. Санкт-Петербург : Кристалл ; Респекс, 1998. 960 с.

6. Сервантес М. Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский : в 2-х ч. Ч. 1. Москва : Художественная литература, 1970. 541 с.

7. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. Москва : Прогресс, 1977. 407 с.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Моя ночь у Мод (Ma Nuit chez Maud, реж. Эрик Ромер, 1969).

2. Колено Клер (Le Genou de Claire, реж. Эрик Ромер, 1970).

REFERENCES

1. Bodrijjar Zh. (2017). Fatal'nye strategii [Fatal strategies]. Moskva : RIPOL klassik, 288 s. [in Russian].

2. Burrio N. (2016). Reljacionnaja jestetika. Postprodukcija [Relational aesthetics. Postproduction]. Moskva : Ad Marginem Press, 216 s. [in Russian].

3. Derrida Zh. (2012). Timpan. *Polja filosofii* [Tympanum. *Philosophy fields*]. Moskva : Akademicheskij proekt, s. 9–23 [in Russian].

4. Zhizhek S. (1999). Vozvyshennyj ob'ekt ideologii [Sublime object of ideology]. Moskva : Hudozhestvennyj zhurnal, 238 s. [in Russian].

5. Monten' M. (1998). Opyty: v 3-h knigah. *Knigi pervaja i vtoraja* [Essay: in 3 books. *Books one and two*]. Sankt-Peterburg : Kristall; Respeks, 960 s. [in Russian].

6. Servantes M. (1970). Hitroumnyj idal'go Don Kihot Lamanchskij : v 2-h chastjah. *Chast' pervaja* [Cunning hidalgo don Quixote of La Mancha : in 2 parts. *Part one*]. Moskva : Hudozhestvennaja literature, 541 s. [in Russian].

7. Fuko M. (1977). Slova i veshhi. Arheologija gumanitarnyh nauk [Words and things. Archeology of the Humanities]. Moskva : Progress, 407 s. [in Russian].

FILMOGRAPHY

1. Ma Nuit chez Maud (Eric Rohmer, 1969).

2. Le Genou de Claire (Eric Rohmer, 1970).