



Эндрю Хьюгилл

**'Патафизика:**  
**Беспользньй путевооителъ**

«Гилея»

2012

**Хьюгилл Э.**

'Патафизика: Беспольный путеводитель / Э. Хьюгилл —  
«Гилея», 2012

ISBN 78-5-87987-107-4

Первая в России книга о патафизике — аномальной научной дисциплине и феномене, находящемся у истоков ключевых явлений искусства и культуры XX века, таких как абсурдизм, дада, футуризм, сюрреализм, ситуационизм и др. Само слово было изобретено школьниками из Ренна и чаще всего ассоциируется с одним из них — поэтом и драматургом Альфредом Жарри (1873–1907). В книге английского писателя, исследователя и композитора рассматриваются основные принципы, символика и предмет патафизики, а также даётся широкий взгляд на развитие патафизических идей в трудах и в жизни А. Жарри, Р. Русселя, Дж. Джойса, М. Дюшана, М. Эрнста, Х.Л. Борхеса, А. Арто, А. Бретона, Э. Ионеско, Б. Виана, Ж. Делёза, И. Кальвино, Ж. Бодрийера и др. Издание содержит обширную библиографию патафизической литературы, а также предметно-именной указатель. В формате PDF A4 сохранен издательский макет книги.

ISBN 78-5-87987-107-4

© Хьюгилл Э., 2012

© Гилея, 2012

## Содержание

Благодарности	6
Преамбула	7
1. Общее введение	10
Определения	12
Символика	15
Об апострофе	17
Предмет патафизики	18
Антиномия, или Плюс-минус	19
Аномалия	22
Сизигия	24
Клинамен	25
Абсолют	27
Патафизический юмор	29
Патафизическое время	30
2. (Начиная с 2000-х) Дисоккультация	33
Патафизика в сети	35
Патафизика и цифровая культура	37
Патафизика и женщины	39
Патафизические музеи	41
Патафизика и академическое сообщество	44
Патафизическая наука	46
Патафизические научные журналы	49
Четвёртое Магистерство (Лютемби)	50
Жан Бодрийяр	51
3. (1975–2000) Оккультация	54
Отпрыски Коллежа 'патафизики	56
Патафизика за рамками Коллежа	59
Кинематограф	60
Литература	61
Музыка	63
Североамериканская культура	65
Искусство	66
Культовое и оккультное	68
Писания Улипо	69
Жорж Перек (1936–1982)	70
Конец ознакомительного фрагмента.	71

# Энору Хьюгилл

## 'Патафизика: Бесплезный путевооителъ

*Книга посвящается памяти СТЕНЛИ ЧАПМАНА (1925–2009),  
Датария первого Флигеля Рогации Лондона-что-в-Миддлсексе, Регента  
и Вице-Рогатория- Коллежа 'патафизики, члена Улипо и основателя  
Утрапо, президента Лондонского института 'патафизики, переводчика  
Виана и Кено, дорогого старого друга и существа, жившего  
патафизической жизнью, в которой без труда совмещались глубокая  
эрудиция и игривый дух.*

С приложением иллюстраций, пэтафизической библиографии и предметно-именного указателя

Перевод с английского выполнен Владимиром Садовским по изданию:  
Hugill, Andrew. *'Pataphysics: a useless guide*. Cambridge, Massachusetts; London, England:  
The MIT Press, 2012

Права на русское издание книги получены через Агентство Александра Корженевского,  
Москва

*Общая редакция перевода: Сергей Дубин*

Издательство благодарит Режиса Гейро и Стефана Маё за помощь в подборе иллюстраций

© Massachusetts Institute of Technology, 2012

© Книгоиздательство «Гилея», 2017

## Благодарности

Благодарности прежде всего достаются недавно ушедшему Стенли Чапману, на протяжении более чем трёх десятилетий вдохновлявшему меня и заниматься, и писать о патафизике, тому, с кем до его видимой кончины я обсуждал книгу несколько раз.

Затем автор выражает глубокую признательность своему достопочтительному редактору в издательстве MIT Press Роджеру Коноверу и его команде. Проницательные советы Роджера сыграли важную роль в подготовке настоящей книги, а его энтузиазм был крайне важен для её сотворения. Я бы хотел поблагодарить литературного редактора Джиллиан Бомонт за её кропотливую работу и особо отметить Тьерри Фулька, Генерального Проведителя-редактора Коллежа 'патафизики, чьё вдумчивое прочтение и доброжелательные комментарии помогли гарантировать точность.

Ещё я очень признателен особо близким друзьям, которые помогли мне критическими замечаниями и советами в период написания моей книги: это Джос Аткин, Анар Бадалов, Филипп Кате, Мили фон Баритер, Терри Хэйл, Ребекка Харриман, Джим Хендлер, Нейл Солли, Ив Симон и конечно же Луиза Хьюгилл.

Кроме того, автор говорит спасибо тем, кто с годами сформировал его понимание патафизики: Гэвину Брайерсу, представившему автора, когда тот был ещё молодым человеком, Коллежу 'патафизики; Алистеру Бротчи, открывшему столько важнейших патафизических текстов для англоязычного мира; Крису Аллену; Марку Баттье; Жану Бодрийяру; Реми Бельнжеру; Марселю Бенабу; Маттейсу Ван Бокселю; Жаку Комону; Ардреи Коэн; Гэри Краунзу; Марку Десимо; Полу Эдвардсу; Катрин Ферри; Полю Гайо; Сильвену Гудемару; Дженнифер Гофф-Купер; Грегу Лукасу; Гарри Мэтьюзу; Лиин Макмюррей; Рамунчо Мате; Энтони Мелвиллу; Теду Нельсону; Басарабу Николеску; Барбаре Паскарел; Тане Пейшото; Доминику Петифо; Гийому По; Уолтеру Редферну; Говарду Рейнгольду; Козиме Шметтерлинг; Андре Стасу; Линде Клигер Штильман; Дэниелу Теруджи; Марку Томпсону; Питеру Уордену; Джорджу У. Уэлчу; Джону Уайту; Николасу Цурбруггу и многим другим, перед кем автор извиняется за неупоминание.

Я бы также хотел выразить свою благодарность моим коллегам-учёным по университету Де Монфор в Лестере, Соединённое Королевство, за всю их помощь и поддержку, в особенности: профессору Филипу Мартину, профессору Тиму О'Салливану, профессору Хунцзи Яну, профессору Ли Лэнди, доктору Саймону Аткинсону, доктору Джону Ричардсу и профессору Саймону Эммерсону, чьи пожелания «просто возьми и сделай» стали для меня столь необходимым толчком.

## Преамбула

Как можно описывать то, что существует по большей части в области воображаемого, что неизменно противостоит попыткам вывести чёткое определение, что заведомо бесполезно и, по мнению многих, является псевдофилософией, подделкой, шуткой или розыгрышем школьников? Такое намерение чревато опасностями. Есть риск слишком узкого понимания: патафизика богата и сложна, поэтому всё, что напоминает упрощённое «определение», не сможет объяснить это явление достоверно. И напротив, есть проблема слишком серьёзного восприятия этого явления. Каждый знает, что разъяснённая шутка перестаёт быть шуткой. Поскольку патафизика не признаёт разницы между юмором и серьёзностью, всегда есть вероятность того, что каждая формулировка в этой области сама себе роет яму. Неизменно присутствует опасность допустить фактическую ошибку в истории, изобилующей мифотворчеством, противоречиями, преднамеренными мис-тификациями, а иногда и открытой ложью. И что хуже всего, присутствует страх получить неодобрение со стороны мирового сообщества патафизиков<sup>1</sup>, чья глубокая эрудированность и независимость суждений делают их в высшей степени нетерпимыми к любым нападкам по отношению к объекту их привязанности, даже если это исходит из их же рядов. Перед лицом всех этих опасений читатель вправе задаться вопросом, как вообще эта книга могла увидеть свет.

Из всего культурного экспорта Франции за последние 150 или около того лет патафизика на удивление оказалась одним из самых долговечных явлений, и по сей день привлекающих всё возрастающее внимание. Само слово было изобретено школьниками из Ренна в 1880-х годах и чаще всего ассоциируется с одним из них – поэтом и драматургом Альфредом Жарри (1873–1907). Принято считать, что патафизика находится где-то у истоков ключевых явлений искусства и культуры XX века, включая абсурдизм, дада, футуризм, сюрреализм, ситуационизм и другие. Тот факт, что относительно немногие знают о её существовании, отчасти раскрывает секрет её успеха. В отличие от других, более известных – измов, подробно задокументированных и описанных, патафизика сумела сохранить свою жизнеспособность, беспрестанно избегая самого феномена – измов. Она никогда полностью не становилась ни «движением», ни «философией», хотя порой демонстрирует характерные черты того и другого. Она сумела просочиться и в культуру, и в общество, хоть и несколько странным образом. Как пьяный бред французского поэта XIX века смог до такой степени проникнуть в коллективное сознание? Хочется надеяться, что эта книга поможет лучшему пониманию этого феномена.

Присутствие патафизики в мире частично осознаётся и признаётся, частично не осознаётся, но признаётся, а чаще всего не осознаётся и не признаётся. Безусловно, она обеспечила себе место в истории литературы. Она также оказала заметное влияние на театр, музыку, живопись, скульптуру и так далее. Её влияние на политику, экономику, философию, критическую теорию и на общественные науки в целом не столь заметно, но тем не менее его можно отследить. Её присутствие в естественных науках ещё менее очевидно, но и там, даже неглубоко копнув, мы вполне можем его обнаружить. И учёные, и патафизики слишком много потеряли бы в собственных глазах, признав, как много сходств и связей есть между ними, однако предмет нашего рассмотрения неожиданно проявляется то в квантовой физике, то в информатике, да и в научных исследованиях в целом.

За всем этим лежит пласт патафизических идей, пробившихся в общую культуру. Оценить его масштаб сложно, поскольку в каждой нации, в каждом поколении и даже у каждого индивида он интерпретируется по-разному. Так, американская патафизика отличается от канадской, которая, в свою очередь, делится на англо- и франкоязычную, а эта последняя отличается от патафизики Франции и так далее. Патафизика трансформируется и при смене поколений: даже сам Жарри на протяжении своей жизни описывал её по крайней мере в двух

версиях, по мере того, как это понятие созревало. Эти различия могут быть трудноуловимыми, но часто имеют кардинальное значение.

Важно понимать, что отличает патафизику от других «радикальных», «анархических» или «экстравагантных» порывов. Это слово часто используется слишком вольно, чтобы охарактеризовать всё, что кажется странным, эксцентричным или гротескно непостижимым. Однако это представление неверно, и в своей книге автор надеется его исправить. Патафизика представляет собой пусть сложный и многосоставный, но бесспорно цельный комплекс идей и действий, со своей историей и определёнными зафиксированными принципами. И хотя противоречивое и исключительное вплетены в его структуру, там нет места небрежному, смутному и «новомодному». Патафизика не придаёт значения тому, что называется «гримасами на лице столетия», преходящим увлечениям и трендам интеллектуальной жизни, в этом отношении она непреклонна. Возможно, патафизика никогда не будет понята и, может быть, поэтому её так часто понимают неправильно. Таковы были научные основания для написания этой книги: способствовать познанию и бороться с невежеством.

Что касается лично меня, я связан с патафизикой и занимаюсь её изучением уже более 25 лет. Большую часть этого времени я являюсь членом Коллежа 'патафизики, в котором в настоящее время состою в степени Призванного Командора Ордена Большого Брюха (Commandeur Requis of the Ordre de la Grande Gidouille). Как композитора меня часто называют автором «патафизической музыки». Патафизика постоянно присутствует в моей работе университетского учёного и в исследованиях, и в преподавательской деятельности. Я пишу статьи, выступаю с докладами, публикую переводы, читаю лекции, руковожу работой семинаров и сценических постановок, привлекаю к дискуссиям о патафизике студентов, аспирантов, коллег и исследователей по всему миру. В то же время я не прерываю связь с патафизикой и за пределами аудиторий, посещая собрания, участвуя в групповых обсуждениях, переписываясь с людьми и внося свой вклад в публикации. В то время как у некоторых возникают большие сложности при взаимодействии между академическими и неакадемическими кругами, я пришёл к выводу, что могу перемещаться между ними свободно. Возможно, это потому, что я музыкант, а музыка позволяет успешно преодолевать барьеры.

В любом случае, я решил написать эту книгу по причине настоятельных просьб от самых разных людей. Некоторые влиятельные фигуры, такие как покойный Стенли Чапман, в течение многих лет поддерживали меня на этом пути. Несмотря на их убеждённость во мне, я был и до сих пор остаюсь человеком достаточно неуверенным. В период оккультации Коллежа 'патафизики, который начался до того, как я стал его членом, и продолжался до 2000 года, я вообще старался избегать дискуссий о патафизике, и с этой привычкой мне до сих пор трудно расстаться. Не сомневаюсь, что, по мнению некоторых, было бы лучше, если бы я и дальше хранил молчание. Но так или иначе, я учёный, и я не могу оставить нереализованным проект, над которым работал большую часть своей взрослой жизни. Проект, частичным, но необходимым следствием которого является эта книга.

Каждый день я нахожу в своём почтовом ящике многочисленные просьбы помочь с информацией и ответить на вопросы о патафизике. Люди постоянно втягивают меня в обсуждение этого предмета. Однажды – случай довольно обескураживающий – явно нетрезвый молодой незнакомец, возникший субботним вечером из толпы в центре городка, пошатываясь, подошёл ко мне и настоятельно потребовал, чтобы я рассказал ему «всё о патафизике». В 2009 году профессор Джим Хендлер, один из ведущих специалистов по информационным технологиям, прародитель семантической сети и, помимо прочих достижений, член Научного консультативного комитета ВВС США и ведущий специалист отдела информационных систем Агентства по перспективным оборонным научно-исследовательским разработкам США (DARPA), спросил меня, не могу ли я предоставить ему подборку ключевых текстов и заметок о патафизике. Вскоре после этого я получил предложение от издательства Массачусетского технологи-

ческого института, ставшее окончательным стимулом для написания этой книги. Признаюсь, я не смог противиться всем этим просьбам.

Руй Лонуар заметил, что «к патафизике нет ключа... Утверждение, что можно объяснить (то есть редуцировать) патафизику с помощью методов, не являющихся патафизическими, само уже является в немалой степени патафизическим» (Launoig 2005, 7)<sup>2</sup>. Поэтому цель моей книги куда скромнее: обозначить отличительные черты патафизики и при этом предложить несколько критических догадок. Она предназначена для читателя, не знакомого с патафизикой, хотя, безусловно, в ней содержатся материалы, интересные самим патафизикам. В своей книге я пытаюсь уделить внимание различным темам – философским, литературным, художественным, историческим, сюжетам из жизни или аналитике. Однако это делается с полным осознанием того, что обрисовывается только контур, не более чем отпечаток, оставленный идеей патафизики в нашей культуре к сегодняшнему дню. Это всего лишь пелёнки, укрывающие невидимое тело самой патафизики. Прочитав эту книгу, вы не поймёте патафизику. Вы будете немного лучше знать масштаб и пределы её влияния, а также глубину и богатство её озарений. Возможно, вы также поймёте, почему та самая «насушенная потребность» в патафизике, впервые отмеченная ещё Жарри, продолжает ощущаться и по сей день.

С учётом этих замечаний можно было бы прийти к выводу, что патафизика – дело нешуточное. Она, безусловно, серьёзна, но в её серьёзности и заключается её юмор. Как сказал Жак Превер, отвечая на вопросы журнальной анкеты о юморе и упреждая (не без оснований) вероятную серьёзность ответов других респондентов: «Уж слишком давно к юмору подходят чересчур легко, мы же сейчас намерены взяться за него со всей тяжеловесностью. Ну же, господа...» (Prévert 1951).

Ирония здесь в патафизическом смысле обоюдоострая, поскольку сама суть патафизики – это глубоко серьёзный юмор. Этот юмор характеризовали по-разному: как сюрреалистический, абсурдный, анархический и так далее, но отнести его к одному-единственному типу невозможно. Как и во всём прочем в патафизике, тут полно противоречий.

Итак, с чего же начать? Берёт ли своё начало патафизическая спираль с середины или с края? Давайте сначала рассмотрим сам термин...

## 1. Общее введение

'Патафизика. La 'Pataphysique. Это слово пытается исключить себя из словаря, подобно тому, как Граучо Маркс отказывался вступать в любой клуб, готовый принять его в свои члены. Это слово по-разному пытались определить, но оно постоянно избегает определения. Это скользкая рыбка, которая, сумев странным образом выжить, скачет и дёргается на прилавке рыботорговца. Как оказалось, понятие, воплощаемое этим словом, пережило своего главного представителя – Альфреда Жарри, оно существовало испокон веков и наполнилось новой энергией в цифровом веке. Для кого-то патафизика – это космический бздых, грандиозный розыгрыш, прикол школоты, беспорядочная чепуха. Для других – мыслительная деятельность, стиль жизни, научная дисциплина, доктрина, даже глубоко ироничная религия. Абсолютно бесполезная, или, как предпочитают говорить патафизики, непригодная, она, тем не менее, способна оживлять и менять мир. До сих пор, когда одни физики приходят к сомнительным выводам, их коллеги раздражаются криками: «Это не физика! Это патафизика какая-то!»<sup>3</sup>

Понять патафизику значит не суметь понять патафизику. Дать ей определение значит только наметить возможное значение, которое всегда будет противостоять другому равно возможному значению, а оно, будучи ежедневно интерполировано с первым значением, укажет на третье возможное, которое, в свою очередь, невозможно сформулировать, так как не хватает четвёртого элемента. Видимые нами проявления патафизики в так называемом реальном мире – это то, что было создано, чтобы предоставить доказательство существования патафизики. Они кажутся связанными с парадоксами и неопределённостями квантовой механики, однако связь эта осуществляется посредством совсем другого вида математики – целиком воображаемой науки. Большой адронный коллайдер, построенный неподалёку от Женевы, представляет собой гигантский кольцеобразный подземный ускоритель частиц, созданный, чтобы раскрыть всю правду о Большом Взрыве. Но только бесконечно спиралевидный ускоритель, такой, в котором никогда не происходят столкновения субатомных частиц, умудрился бы проморгать присутствие элементарных частиц патафизической вселенной.

Перед лицом таких трудностей всякий общий обзор патафизики должен ставить перед собой скромные цели, дабы они стали достижимыми. Здесь явно напрашиваются следующие вопросы: какова история патафизики? Какие её основополагающие предметы исследования и идеи? Как они эволюционировали? Кто её ведущие светила? В чём её значимость и какое влияние она имеет на сегодняшний день? Могут возникнуть и более конкретные вопросы, например: какова природа патафизического юмора? До какой степени патафизика может быть отделена от Жарри? В чём её особенности? Философия ли она? Какова её роль во французской культуре? Насколько хорошо она переводима на другие языки? И даже (для энтузиастов) – как я могу стать патафизиком? Но главный вклад, который книги, подобные моей, способны внести, – это сделать доступными некоторые из ключевых текстов и идей, составляющих патафизику, так, как мы понимаем её в повседневности. Хотя изначально патафизика была литературным феноменом, она оказала влияние, как мы увидим в дальнейшем, на музыку, кинематограф, изобразительное искусство, театр и шоу, а в последнее время и цифровые медиа. Она привносит жизнь в некоторые аспекты бизнеса, экономики, политики и конечно же в точные науки, особенно в информационные технологии.

От других художественно-философских движений, появившихся с 1890-х годов до середины XX века, таких как символизм, дадаизм, футуризм, сюрреализм, ситуационизм и прочих, патафизику отличает тот факт, что она является не столько движением, сколько комплексом идей. Поскольку эти идеи противопоставляются науке, а не искусству, патафизика сумела благополучно сохраниться, найдя плодородную почву в голове каждого, кто считает, что объективные эмпирические истины требуют, по меньшей мере, лёгкой перенастройки, если не

полной переоценки. Это не означает, что патафизика попросту антинаучна или даже иррациональна. Как всегда, взаимоотношения между пародийными аспектами патафизики и объектами пародирования сложные: ироничные или даже, как сказал бы Марсель Дюшан, метаироничные. Но мы можем заключить, что патафизика субъективна, ставя частное выше общего, воображаемое выше реального, исключительное выше обычного, спорное выше самоочевидного. Да и выбора тут быть не может: в патафизике всё происходит так, как происходит.

## Определения

Уже понятно, что подходить к определениям патафизики надо с осторожностью. Хотя бы потому, что само представление об «определении» как о наборе слов, придающих конкретный смысл термину, который остаётся справедливым во всех (или почти во всех) ситуациях, является непатафизическим. Как определение может быть исключительным или внутренне противоречивым? Тем не менее были предприняты небезуспешные попытки подобрать определение патафизике, в первую очередь самим Альфредом Жарри, с которых мы и начнём. В главе 8 «Элементы патафизики» второй книги его романа «Деяния и суждения доктора Фаустролля, патафизика» (опубликованного лишь в 1911 году, после смерти Жарри; дальше в книге мы будем называть его просто «Фаустролля»), он предлагает следующее:

Эпифеномен есть то, что дополняет тот или иной феномен.

Патафизика – поскольку этимология этого слова следующая:  $\epsilon\pi\iota(\mu\epsilon\tau\alpha \acute{\tau}\alpha \ \phi\upsilon\sigma\iota\chi\acute{\alpha})$ , то полностью писать его следует как 'патафизика, предваряя апострофом во избежание немудрёных каламбуров – есть наука о том, что дополняет метафизику как в рамках оной, так и за её пределами, причём за эти самые пределы 'патафизика простирается столь же далеко, как метафизика – за границы обычной физики. Пример: поскольку эпифеномен есть явление несущественное, то патафизика будет прежде всего учением о единичном, сколько бы ни утверждали, что наука может заниматься лишь общим. Она изучает законы, управляющие исключениями, и стремится объяснить тот иной мир, что дополняет наш; короче говоря и без претензий, предметом её описаний будет мир, который мы можем – а вероятно, и должны – видеть на месте привычного: ведь законы, которые, как нам казалось, правят повседневностью, на самом деле сами обусловлены исключениями из фактов несущественных – пусть таких изъятий и больше, нежели самих явлений, – а факты эти, будучи в свою очередь сведены к мало чем исключительным исключениям, не обладают и самонаименованием привлекательностью единичности.

**ОПРЕДЕЛЕНИЕ:** Патафизика есть наука о воображаемых решениях, которая образно наполняет контуры предметов свойствами, пока что пребывающими лишь в потенции<sup>4</sup>.

Давайте подробнее рассмотрим некоторые детали этого богатого текста. Заметки в аннотированном Коллежем 'патафизики издания «Фаустролля» указывают, что греческая этимология предполагает как математическое разложение на множители, поскольку последняя часть заключена в скобки, так и «схлопывание» слов во фразу  $\epsilon\pi[i \ \acute{\tau}\alpha \ \mu\epsilon\tau]a \ \acute{\tau}\alpha \ \phi\upsilon\sigma\iota\kappa\alpha$ . Это, в свою очередь, позволяет предположить, что предшествующий апостроф скрывает букву  $\epsilon$ , и слово  $\acute{\epsilon}\rho\alpha\tau\alpha\phi\upsilon\sigma\iota\kappa\upsilon\epsilon$ .  $\acute{\epsilon}\rho\alpha\tau\epsilon\tau\ \text{les bourgeois}$  (эпатировать буржуазию) было общепризнанной целью поэтов-декадентов.

Пожалуй, самой сложной частью этого определения является фраза «...которая образно наполняет контуры предметов свойствами, пока что пребывающими лишь в потенции». Разумеется, это сделано с целью привести разум в состояние усиленной патафизической бдительности. Руй Лануар предлагает проясняющие замечания:

Мы представляем реальное в соответствии с тем, как мы его используем или как воспринимаем согласно нашей антропоморфности. Таким образом, контуры предметов могут быть либо чертами этих практик или, что в конечном счёте одно и то же, некой элементарной струк-

турой – мы не знаем какой – того, что проявляется. Вся наша способность к восприятию и формированию идей несёт на себе эту отметку, и неизменно одним и тем же образом, даже если порой обстоятельства или персоналии могут быть разными.

Мы не можем подавить эти контуры... но мы можем, по крайней мере, изменить свои привычки и освободить своё мышление.

Мы должны, обдумав возможные способы, с помощью которых можем образно расширить все аспекты объекта, суметь так скомбинировать их, чтобы получить новое представление о линейном «нечто». Патафизическая свобода будет достигнута тогда, когда мы сможем думать о предметах одновременно и традиционно, и многими другими способами, сознавая только различия в изобретательности между этими представлениями.

Это не исключает других интерпретаций: проще говоря, патафизик предлагает декорировать новыми решениями наши представления об убогом линейном «мире» (Launoir 2005, 22–23).

В самых распространённых вариантах определения обычно сводятся к перечню пунктов, что хотя и делает сравнительно простым понимание и демонстрирует природу патафизики, в то же время едва ли способно оценить её по достоинству:

- Патафизика есть наука о воображаемых решениях.
- Патафизика соотносится с метафизикой так, как метафизика с физикой.
- Патафизика есть наука о частностях и о законах, управляющих исключениями.
- Патафизика описывает вселенную, которая дополняет нашу.

Иногда к этому добавляют последнюю строку из «Фаустролля», смысл которой несколько неоднозначен. «Патафизика есть наука...» может быть началом нового предложения или простой констатацией (Патафизика – наука), или же, как это чаще всего трактуется, утверждением частного (Патафизика – Наука с большой буквы).

После Жарри эти определения много раз дополняли и развивали. Коллеж 'патафизики, основанный в 1948 году, сделал своим девизом фразу “La pataphysique est la fin des fins” («Патафизика – это конец концов»). В публикациях Коллежа часто можно встретить ироничные каламбуры, обыгрывающие эту фразу, например: “La pataphysique est la fin des faims” («Патафизика – это конец голода»). “La pataphysique est la faim des fins” («Патафизика – это голод конца»). “La pataphysique est le fin du fin” («Патафизика – лучшая из лучших») (Brotchie et al. 2003, 23).

Часто утверждают, что патафизика в целом неподвластна изменениям. Более того, первый Вице-Куратор Коллежа 'патафизики, доктор Ирене-Луи Сандомир отмечал в Статутах, что «патафизика неистощима, беспредельна и абсолютно серьёзна», что «она самая серьёзная из всех наук».

С годами и другие ведущие патафизики добавляли свои собственные определения. Раймон Кено заострил высказывание Жарри, заявив, что патафизика «зиждётся на истине противоречий и исключений». Борис Виан подчёркивал идею Равнозначности, провозглашая: «Равнозначность является одной из основ патафизики, что, возможно, объяснит вам настойчивость, с которой мы подходим к вопросу серьёзности и несерьёзности. Для нас здесь нет разницы: это 'патафизика. Устраивает нас это или нет, всё, что мы делаем, – 'патафизика» (Bernard and Vian, 1959).

Рене Домаль обращал внимание на то, что патафизика «противоположна физике», так как она состоит из «знаний о специфическом и несократимом», в то время как Жан Дюбуффе и Эжен Ионеско предпочитали подчёркивать её анархические свойства: «Для меня патафизическая позиция кажется чрезвычайно взрывоопасной, поскольку она включает в себе смесь

радикально несоместимых флюидов, и раз так, почему бы не провозгласить перманентную детонацию?»; «'патафизика – это гигантская детально разработанная мистификация, так же, как дзен – это тренировка в надувательстве» (Brotchie et al. 2003, 30–32).

Роджер Шаттак адаптировал идеи Жарри и Коллежа 'патафизики: «Все вещи патафизичны, однако мало кто сознательно занимается патафизикой... Нет ничего вне патафизики; патафизика – это абсолютная оборона<sup>1</sup>» (Shattuck 1960, 103–107).

Фернандо Аррабаль, чье мощное объединение «Паника», появившееся в 1962 году, вдохнуло новую жизнь в сюрреализм, ухватился за ошеломляющие и всеобъемлющие аспекты патафизики. «'Патафизика – это машина для исследования мира. [Это] несомчаемый дар: непреходящий, фаустианский или бог знает какой; божественный сюрприз. 'Патафизика – это хлеб насущный. Невозмутимая 'патафизика остаётся неизменной среди вечных перемен. 'Патафизика: Мать бесконечности безотносительно к космосу (бесплотному или мёртвому) и Мать Вечности, не озабоченная временем (гнусной погодой или былой славой)» (Stas 2008, 102).

Жан Бодрийяр наслаждался её трансцендентностью: «Для патафизики больше не существует сингулярности. Grande Gidouille<sup>2</sup> уже не сингулярность, это трансцендентное чревоуцание, по выражению Лихтенберга. Мы все – Молотилы в газообразном мире, издавшем великий патафизический пердёж» (Baudrillard 2001, 8).

---

<sup>1</sup> абсолютная оборона – устойчивое выражение в военном деле (здесь и далее внизу страницы примечания переводчика).

<sup>2</sup> gidouille – брюхо, также спираль (франц.).

## Символика

Grande Gidouille – это спираль на брюхе Убю, персонажа Жарри, или точнее “Monsieur Ubu, Comte de Sandomir, Roi de Pologne & d’Aragon” (господин Убю, графа Сандомирского, короля Польши и Арагона), в сердцах он поминает: “cornegidouille!” («трах-тебе-в-брюх!»). В сочинениях об Убю это слово используется, чтобы подчеркнуть его огромное уродливое брюхо, раздутое как перегонный котёл (cornue) или тыква (citrouille). Пол Эдвардс, а до него Мишель Арриве также отмечали «раблезианское слово *guedofle*», от которого производится *guedouille* (Les couilles comme une guedofle – «яички что бутылки» упоминаются в «Гаргантюа и Пантагрюэле», книга IV, глава 31<sup>5</sup>), а суффикс – *ouille* до сих пор активно используется для усиления любого слова (Edwards 1995, 43).

После «Убю» *gidouille* стала общепринятым символом патафизики, не в последнюю очередь благодаря тому, что, чертя спираль, вы фактически получаете две спирали: ту, что нарисована, и вторую, появляющуюся из-за контуров нарисованной. Это напоминает плюс-минус: или то, что есть, и то, чего нет в их одновременном существовании. В патафизике взаимоисключающие противоположности могут сосуществовать и действительно сосуществуют. На более тонком уровне это также отсылает к маллармеанской идее “*ptyx*”. Стефан Малларме (1842–1898) был одним из ведущих французских поэтов-символистов, им восторгался Жарри и его современники. Его «Сонет на *ixs*» (1887) был попыткой создать стих-аллегория на самое себя. Сложная схема рифм и положенный в основу замысел требовали придумать новое слово, или, скорее, вложить новое значение в уже существующее. “*Ptyx*”, таким образом, относится не к вещи или месту, но выражает то, чьё отсутствие является его наличием, например складки (*pli*) веера или раковины моллюска. Как сам Малларме описывал это:

Ночь, открытое окно, раздвинутые ставни; комната, где никого нет, хотя чувствуется дуновение ветра в ставнях; и в ночи, сотворённой разлукой и поиском, без мебели, только смутные очертания журнального столика, неистовая и агонизирующая рама подвешенного сзади зеркала с его усыпанным звёздами, непостижимым отражением Большой Медведицы, связывающим с одиноким небом это забытое миром жилище (Mallarmé 1868).

Спираль, главный символ патафизики, стала также знаком отличия Коллежа ‘патафизики, со сложной иерархией цветов и размеров, указывающих на ранг внутри организации. Кроме того, она часто изображается жёлтой на зелёном поле, отражая ещё один из символов Убю – зелёную «свечку ядрёную». Неудивительно, что Коллеж ‘патафизики предпринял специальное исследование, посвященное формам спиралей, и взял в качестве своего нынешнего девиза эпитафию с могилы швейцарского математика Якоба Бернулли (1654–1705): “*Eadem Mutata Resurgo*” («Изменённая, я вновь воскресаю»).

Эта надпись отсылает нас к научной деятельности Бернулли, изучавшего проявления логарифмических спиралей в природе, в частности, в раковинах моллюсков наутилусов. Однако ирония в том, что каменщики по ошибке выгравировали на его надгробии спираль Архимеда. Разница заключается в том, что архимедова спираль имеет постоянное расстояние между своими витками, а у логарифмической спирали (Бернулли называл её *spira mirabilis* – удивительная спираль) размер витков постоянно увеличивается.

Движение по спирали бороздой проходит через патафизическую, пробуждая её энергию, вневременность, горячность, абсурдность и внутреннюю противоречивость. Спираль в патафизическом ракурсе представляет собой почти повторяющийся ход истории: нескончаемое прохождение одной и той же точки, но на всё возрастающем удалении от неё.

Таким же образом и другие символы происходят из «Убю короля» и, как правило, являются фаллическими и скатологическими: «срынная метла» (*sabre a merdre*); «физикол» (*bâton à physique*); «палочка-загонялочка» (*croc à rhynances*) и уже упоминавшаяся зелёная «свечка ядрёная» (*chandelle verte*). Возможно, более значительным символом из произведений об Убю является *machine à décerveler*, или «головотяпка», послужившая поводом для знаменитой «песенки о головотяпстве» в третьей сцене третьего акта «Убю рогоносца», пропетой Моло- тилами, этими бездумными исполнителями тиранической воли Убю. Положенная на музыку Шарлем Пурни<sup>6</sup>, эта песня стала патафизическим гимном.

Животные символы включают сову (Жарри держал в доме сов – и живыми, и в виде чучел), хамелеона (постоянно меняет цвета, спиралевидный хвост, глаза, способные смотреть одновременно в разные стороны)<sup>7</sup>, археоптерикса (Мамаша Убю рождает эту птичку в «Убю рогоносце», этот факт отмечен в патафизическом календаре 25 сабля, или 25 декабря), а также крокодила (Жарри как-то заметил: «произведение искусства – это чучело крокодила»). Нынешний Вице-Куратор Коллежа 'патафизики Лютемби, кстати, и в самом деле крокодил.

## Об апострофе

Важнейший символ патафизики – это и само слово, и необычное его написание. По правде говоря, сам Жарри всего один раз использовал апостроф, в «Фаустролле» он указал, что слово должно писаться с апострофом, «дабы избежать примитивного каламбура». Однако мы никогда так и не сможем точно сказать, какой «примитивный каламбур» имелся в виду. Если допустить пропуск начальной *é*, как это предлагается в аннотированном издании «Фаустролля» Коллежем 'патафизики, то это даст *érate à physique*, шокирующую или эпатирующую физику. С другой стороны, сам этот пропуск также ведёт к рискованной игре слов, например *ratte à physique*, вызывая в воображении «физику на четвереньках» (*à quatre pattes*). Другие варианты могут включать *pas ta physique*, «не твою физику», или *râte à physique* («тесто физики»). Таким образом, этот «примитивный каламбур» есть своего рода воображаемое решение, на которое указывает апостроф, подразумевающий пропущенное слово; оно и создаёт патафизическое значение, а также придаёт всем существующим определениям патафизический смысл (то есть показывает воображаемые решения вопроса о смысле слова «патафизика»). Апостроф похож на икоту перед громкой отрывкой – самим словом.

Вследствие важности столь причудливого использования пунктуации между патафизиками велись горячие дебаты о том, какое же использование является «правильным». Дело было урегулировано Его покойным Великолепием Вице-Куратором-Основателем Коллежа 'патафизики в послании, написанном в 1955 году и впервые опубликованном в 1965 году:

Только в случаях употребления слова «Патафизика» по существу и в соответствии с текстами Жарри в отношении Науки Воображаемых Решений как таковой, даётся право на апостроф. В исключительных случаях *ad conventientiam*<sup>3</sup> имя существительное, использующееся *in genere*<sup>4</sup>, может быть употребляемо с апострофом; в большинстве же случаев от этого следует воздерживаться. Прилагательное употребляется без апострофа (Sandomir 1993 [1965], 87).

Разумеется, это только один из вариантов, возможны и иные словоупотребления. Тем не менее настоящая книга следует установкам Коллежа о том, что термин «патафизика» используется при осмысленном, или правильнее, намеренном употреблении (и отсылает к науке Жарри и деятельности Коллежа), в то время как употребление этого слова без апострофа есть непреднамеренное. Термины патафизик и патафизический всегда должны употребляться без апострофа.

---

<sup>3</sup> для согласия (*лат.*).

<sup>4</sup> в общем значении (*лат.*).

## Предмет патафизики

Современная наука зиждется на принципе индукции: видя, что тот или иной феномен предшествует или же следует за другим, большинство людей заключают отсюда, что так будет всегда. Прежде всего такие выводы справедливы отнюдь не всегда, а лишь по большей части, они нередко зависят от личной точки зрения и связаны соображениями удобства – а иногда и этого не происходит! (Jarry 1965a [1911], 145).

Основа эмпирической физики – повторяющийся эксперимент, по итогам которого делается вывод, обобщаемый в гипотезу или аксиому; патафизика же как наука исключений является противоположностью такого подхода и в этом её сущность. Каждый случай в ходе эксперимента является, в патафизических терминах, уникальным событием, подчиняющимся своим уникальным законам. Что интересно, квантовая механика в последнее время стала подходить к такой же идее, начиная с принципа неопределённости Гейзенберга и вплоть до мультивселенной, содержащей все возможные вселенные, включая нашу собственную.

Однако эта видимая конвергенция патафизики и теоретической физики не должна вводить нас в заблуждение, поскольку патафизика рассматривает теории квантовой механики точно так же, как и все другие теоретические и даже нетеоретические суждения: всё это воображаемые решения. Вселенная, состоящая из исключений, подразумевает равнозначность всех воображаемых решений. Это относится к физике, метафизике и патафизике. Как отмечает Регент Коллежа Мари-Луиза Олар:

Для Коллежа Жарри не является ни пророком, ни Мессией, а лишь первым Патафизиком: и этот титул трудно оспорить, ведь хотя были и другие, возможно, более «великие», заслуга Жарри в том, что он первым ввёл понятие патафизики и указал на её должное место в мире. Вместе с тем, на основании постулата о Равнозначности вопросы «величия» бессмысленны для нас. Страница телефонного справочника для нас имеет ту же ЦЕННОСТЬ, что и страница «Деяний и суждений доктора Фаустролля» (College de 'Pataphysique 1965, 9).

Означает ли это, что в самой патафизике нет ни противоречий, ни исключений? Как всегда, ответ патафизически сложен и основан на признании одновременного существования взаимоисключающих противоположностей. Природа патафизических исключений может быть объяснена (или запутана) через рассмотрение некоторых ключевых понятий, таких как Аномалия, Клинамен, Сизигия и Плюс-Минус, или, говоря более философским языком, Антиномия.

## Антиномия, или Плюс-минус

Впервые это понятие возникает в «Кесаре-Антихристе» Жарри (1895), где плюс-минус воплощается «физиколом», палкой, которая вращается на «сцене» (в воображаемой пьесе) и тем самым создаёт «—» и «+» и описывает круг. Крестоносец (Le Templier) и Перехлыст (Fasce) воплощают собой две противоположности: Крестоносец – как Бог (символом рыцарей-тамплиеров был крест) и Перехлыст – как Антихрист (в геральдике “fasce” – это горизонтальная полоса, идущая через середину щита). Отсылкой к «Песням Мальдорора»<sup>8</sup> графа де Лотреамона выглядит реплика Крестоносца: «УЙМИСЬ ЖЕ, недостойный отщепенец!» (Jarry 1972, 105).

Жарри представил идею такого противопоставления в «Акте-прологе» к «Кесарю-Антихристу», включённом в раннее сочинение 1894 года «Песочные часы памяти». Здесь фигура Кесаря-Антихриста триумфально появляется, произнося длинный монолог, включающий следующие строки:

Смерть – самый совершенный вид эгоизма, единственный настоящий эгоизм [...] Христос, опередивший меня в своём явлении, я – твоё опровержение: так возврат маятника стирает его начальный взмах. Диастола и систола, мы друг для друга – мёртвая середина. [...] Небытие обычно противопоставляют Бытию, затем, поддавшись набирающему силу лавины заблуждению, Небытие – Жизни. Но вот вам истинные противоположности: Не-бытие и Бытие, два плеча одного коромысла на стержне-Небытии; Бытие и Жизнь или Жизнь и Смерть (Jarry 2001b, 114)<sup>9</sup>.

На Жарри также повлияла «философия дуализма» Густава Теодора Фехнера, «Доктора Мизеса», к которому он даже обращался в посвящении на премьере «Убю короля» (Jarry 1965a [1911], 75). Фехнер утверждал, что существует математически доказуемая взаимосвязь между физическими и психическими явлениями, эту теорию он разработал в своей книге «Элементы психофизики» (1860), чей заголовок странным образом послужил прообразом «Элементов патафизики» Жарри (со временем ставшей Книгой Второй «Фаустролля»). Наткнувшись на сатиру Доктора Мизеса «Сравнительная анатомия ангелов» в 1894 году на занятиях у Анри Бергсона (Brotchie 2011, 30), Жарри явно наслаждался дуализмом Фехнера. Одновременное противопоставление серьёзности и юмора, содержащееся в одном человеке, – к этой идее постоянно возвращаются в патафизике.

Но это не так просто, как может показаться на первый взгляд. Противопоставление Жарри переплеталось с символикой, вытекающей из событий его собственной жизни. В «Альдернаблу», вошедшем в состав «Песочных часов памяти», Жарри предстаёт как Альдерн (бретонский вариант имени «Альфред»), а его любовник Леон-Поль Фарг как Аблу. Складывая эти два имени в одно слово, Жарри намеревался показать зеркальность их союза. К такой технике он прибегал часто, самый известный пример – имя Фаустролля, которое соединяет в себе аспекты самого Жарри. Чернокнижник, заключивший сделку с дьяволом ради абсолютного знания, и озорные существа из скандинавских легенд, задействованные в «Пере Гюнте» Ибсена. Эта идея дальше раскрывается в первой главе второй книги романа «Дни и ночи» (1897), озаглавленной «Адельфизм и Ностальгия»<sup>10</sup>, в которой Жарри и другой любовник, Франсуа-Бенуа Клод-Жаке, предстают Санглем и Валенсом:

Сангль открыл истинную метафизическую причину радости любви: не как союз двух существ, становящихся единым целым, словно две половинки человеческого сердца, что у нерождённого плода ещё раздельны; но, скорее,

как наслаждение анахронизмом и беседой со своим собственным прошлым (Валенс, без сомнения, любил своё собственное будущее, возможно, именно поэтому в его любви насилие было более робким, поскольку он ещё не прожил своё будущее и был не способен полностью понять его). Вполне нормально проживать два разных момента времени как одно: одно это позволяет по-настоящему проживать мгновение в вечности, даже всю вечность, ведь в ней нет мгновений. [...] Настоящее, держа своё прошлое в сердце другого, существует в то же самое время как Своё собственное, так и Своё плюс ещё чьё-то. Если бы мгновение в прошлом или мгновение в настоящем существовали отдельно в какой-то определённой точке во времени, он был бы не способен постичь это «плюс чьё-то», поскольку это и есть сам акт Постижения. Для существа мыслящего этот акт есть самое глубочайшее наслаждение из всех возможных, он отличается от совокупления скотов, таких как ты и я. «Впрочем, я не такой», – подумал Сангль, поправляя себя (Jarry 1965a [1911], 140–141).

Апогей этой идеи в повторяющемся «А-га» Горбозада – павиана, сопровождающего доктора Фаустролля в его путешествии из Парижа в Париж по морю:

Прежде всего данную фонему разумнее было бы транскрибировать как «АА», поскольку древний праязык это фрикативное «г» на письме никак не отражал. [...] Если их растягивать, [мы получим образное воплощение] дуальности, живого отголоска, расстояния, симметрии, величия и длительности, а также противостояния двух принципов добра и зла<sup>11</sup>.

Кантианская антиномия постулирует, что «антиномия чистого понимания обнаруживает конфликт между свободой и физической неизбежностью. Он был разрешён через демонстрацию мнимости противоречия, в том случае, когда физические явления рассматриваются как вызванные необходимостью, а вещи-в-себе как свободные» (Stockhammer 1972, 18)<sup>12</sup>.

Этот конфликт, к которому обращается Кант, происходит между чистым и эмпирическим разумом. Он был смертельным для многих систем формальной логики. Кант решал большинство антиномий, выходя за их границы и провозглашая нереальность самого конфликта. Патафизическое решение, будучи воображаемым, находится вне этой метафизики. В «Кесаре-Антихристе» персонаж Убю появляется в ходе «земного акта», провозглашая: «Когда я заполучу все ваши фуйнансы, я убью всех в этом мире и уйду» («Кесарь-Антихрист», Введение II) (Jarry 2001b, 104). В дальнейшем он становится плюсом-минусом, воплощая в себе идею равнозначности противоположностей.

Эта тема время от времени неожиданно возникает в патафизической литературе и за её пределами, появляясь даже в произведениях Борхеса или в образе «раздвоенного виконта» Итало Кальвино, сражающегося против другой половины своей собственной сущности, или в “W” Жоржа Перека, где друг другу противостоят две половинки этой буквы – VV. Однако самым основательным и патафизическим образом эта тема исследуется Марселем Дюшаном, чья картина на стекле «Невеста, раздетая своими холостяками, одна в двух лицах», в дальнейшем известная как «Большое стекло» (1915–1923), изображает эротическую антиномию, разделённую петлями на две створки (Дюшан описывал «Большое стекло» как «створчатую картину»). Рояльная петля впоследствии стала символом такого противопоставления, периодически возникая в его работах и как физический, и как концептуальный разграничитель. Она появляется и в написанной в 1932 году в соавторстве с Виталием Гальберштадтом книге о шахматах «Оппозиция и поля соответствия», где делит игровое поле, образуя уникальную эндшпильную композицию. Собственно, всё творчество Дюшана может рассматриваться как

антиномия между убюевской равнозначностью реди-мейдов и фаустроллевокой изысканно-стью шедевров, таких как «Большое стекло».

В более общем смысле тенденция (нет, даже мания) патафизики к своенравию может также рассматриваться как пример антиномии. Чего ещё можно ожидать от науки, основывающейся на противоречиях и исключениях? Дюшан вспоминал, как он подсмеивался над постоянными репликами своего друга Франсиса Пикабия «да, но...». Такое высказывание может служить образцом стандартного патафизического ответа на любое предложение (включая и само это предложение).

## Аномалия

«Исключение только подтверждает правило», гласит известное клише. Однако, как замечает Кристиан Бёк: «Правило само по себе является исключением в патафизической науке, которая исключает все правила» (Bök 2002, 39).

Из всех тем, рассматриваемых патафизикой, пожалуй, именно аномалия лучше всего знакома читателю (хотя, разумеется, не как «тема патафизики»), не в последнюю очередь благодаря тому, что она является темой непрекращающегося потока скрупулёзно описанных свидетельств очевидцев. Кажется, ничто так не завораживает, как явление, которое не укладывается в общую картину. Например, существует “The Sourcebook Project” физика Уильяма Р. Корлисса (1926–2011), с 1974 года каталогизирующий (без всякой «желтизны»!) примеры «необъяснённых феноменов» в естественных науках, археологии, геофизике, геологии, астрономии и других областях (собрано уже более 40 000 примеров). На Корлисса в свою очередь повлияли работы публициста Чарльза Форты (1874–1932), движимого крайним скептицизмом и антипатией к помпезности научного позитивизма. Интерес Форты к таким явлениям, как неопознанные летающие объекты, странные падения с неба живых существ или материи, таинственные исчезновения и похищения инопланетянами, левитация и телепортация (этот термин – его изобретение), шаровые молнии и самовозгорания людей – весь спектр того, что сегодня называется паранормальным, – всё это дало начало современной дисциплине «аномалистике», которая прибегает к научным методам в оценке аномалий и включает такие сферы, как уфология и криптозоология.

Отголоски таких увлечений мы находим и у Жарри, который, возможно, наткнулся на первое французское издание первого тома «Научных докладов и речей» шотландского физика лорда Кельвина (сэра Уильяма Томсона) вскоре после его публикации в 1893 году. В книге было напыщенное наставление:

В физической науке первым важнейшим шагом на пути изучения любого предмета является нахождение принципов цифрового подсчёта и связанных с ним потенциально возможных методов качественного измерения. Я часто утверждаю, что когда вы можете измерить предмет вашего обсуждения и выразить результаты в цифрах, вы уже кое-что о нём знаете. Но когда вы не можете его замерить, не можете выразить в цифрах, ваше знание недостаточно и неудовлетворительно. Это может быть только начало знания, но едва ли вы в своих размышлениях подошли к статусу Науки, о каком предмете ни шла бы речь (Thomson 1889 [1883], 73–74).

На что доктор Фаустроль отвечает ему в телепатическом письме:

Как-то давно не получалось написать вам и подать весточку о себе; не думаю, впрочем, что вы сочли меня мёртвым. Смерть – оправдание для бездарностей. Однако ж учтите отныне, что нахожусь я вне пределов земли. [...] Ведь мы оба знаем: утверждать, будто знаешь что-то о предмете обсуждения, можно лишь когда способен измерить его и выразить в цифрах – единственной безусловно существующей реальности. Я, меж тем, до сих пор знал только то, что нахожусь не на земле, как знаю, что место кварца не здесь, а в стране прочности, однако принадлежит он ей в меньшей степени, нежели рубин, рубин – меньше, чем алмаз, алмаз – чем мозолистые ороговения на задку у Горбозада [...]. Но очутился ли я вне времени или вне пространства, нахожусь ли прежде или рядом, позже или ближе? Я пребывал в том месте,

куда попадаешь, отринув пути как времени, так и пространства: вот как, милостивый государь<sup>13</sup>.

Тонкости этого воображаемого диспута демонстрируют нам, что следует отказаться от грубого заключения: патафизика = аномалия = паранормальное. Патафизическая аномалия происходит скорее «отсюда», чем «оттуда», и следует своей собственной противоречивой логике. Теоретически в патафизической вселенной не должно быть возможности для существования аномалий, поскольку все объекты являются в равной степени исключительными. Получается, что патафизическая аномалия существует согласно правилам, которым она сама вроде бы противоречит. Жорж Перек суммировал это в следующем коротком квазисиллогизме: «Если физика постулирует “у тебя есть брат и он любит сыр”, то метафизика отвечает: “если у тебя есть брат, то он любит сыр”. А патафизика же заявляет: “у тебя нет брата, и он любит сыр”» (Collège de Pataphysique 1968, 52).

В то время как патафизическая вселенная может быть аномальной – «...ведь и Фаустроль считал, что Вселенная есть опровержение самой себя»<sup>14</sup>, – патафизическая аномалия лучше всего воплощена в фигуре Убу, чье правление бесспорно ужасно, но в конечном счёте оставляет мир неизменившимся. Патафизическая аномалия абсурдна так же, как явление, которому она противоречит, и в то же время она представляет волю к разрушению, являющуюся одним из основных источников патафизической энергии.

## Сизигия

Это слово берёт своё начало из астрономии, где так обозначают момент выравнивания по одной линии трёх или более астрономических тел, например, затмение. Характерной чертой сизигии считается непредсказуемость и неожиданность, возможно, из-за того, что это слово появилось в те времена, когда люди не могли предсказывать такие явления. Во всяком случае, это не то же самое, что типичное буржуазное представление об «интуитивном предчувствии», которому, хотя оно и содержит идею случайной встречи, недостаёт чувства научной пунктуальности сизигии. Здесь мы видим, как расходятся пути сюрреализма и патафизики: хотя для них обоих Случайность является продуктивным принципом, патафизическая случайность не является ни иррациональной, ни подсознательной. За ней стоят законы, но именно законы патафизики: противоречия, исключения и так далее.

Термин «сизигия» используется во многих областях. В гностицизме он описывает союз мужского и женского (активного и пассивного) эонов. Некоторые отголоски такого представления можно найти в патафизике, но, как обычно, ирония Жарри несколько скомпрометировала и это понятие. В качестве технического термина сизигию можно встретить в медицине, философии, математике, поэзии, психологии, зоологии и ещё много где, причём всегда она означает определённое соединение.

В патафизике «сизигия слов» открывает дорогу к патафизическому юмору, «рождающемуся из познания противоречивого». В Божьем послании «Фаустроль под напором словесной сизигии успел занести лишь малую толику открывшейся ему красоты, мельчайшую крупницу известной ему Истины; но даже и из этой части можно было бы восстановить всё богатство науки и искусства»<sup>15</sup>. Вселенная в своих сизигических движениях и кристаллической форме производит, словно бы случайно, неожиданные комбинации значимых фрагментов, которые, согласно патафизике, обычно противостоят друг другу. Именно признание этого факта порождает смех. В своей самой распространённой форме это игра слов. Как отмечал Леонард Фини:

Юмор – это умение увидеть несовместимость факта с имитацией факта. [...] Такая несовместимость не полная, но лишь частичная; поскольку схожесть так же, как и несхожесть, будут мнимыми. [...] Разум наполовину допускает, наполовину отрицает то, что ему предлагается осознать. В один и тот же момент он видит тьму и свет, ничто и нечто; он одновременно сознаёт собственное безумие и собственное здравомыслие (Feeney 1943, 169).

Сизигия такого рода прослеживается, начиная от текстов Раймона Русселя и Жан-Пьера Бриссе, к литературе ограничений Улипо и вплоть до критической философии Жака Деррида или Мишеля Серра. Однако ещё больший резонанс сизигия имела среди лишённых родины интеллектуалов и деятелей искусства в Европе во время Первой и Второй мировых войн. Изгнанные войной из своих гнёзд, часто направляясь в Америку, видные фигуры европейского искусства нередко пересекаются друг с другом самыми неожиданными путями и при самых необычных обстоятельствах. Хотя они вряд ли использовали слово «сизигия», чтобы описать эти встречи, счастливый случай, надежда на шанс и восторг от неожиданных совпадений стали визитными карточками как их творчества, так и личной жизни. Открытость возможностям, которые предоставляет сизигия, является в определённой мере необходимым условием для современного художника. Это, несомненно, поддерживается творческими мыслителями для всех сфер деятельности, включая бизнес, рекламу, даже инженерию. Заметить «сизигию» значит иметь чутьё, а то и быть гением. Для патафизиков, однако, это возможность придать (бес-) или (о-)смысленность своей жизни.

## Клиамен

Мало что дошло из подлинных текстов Эпикура (341–270 до н. э.) до наших дней, поэтому наше понимание его философии основывается на вторичных источниках – самым известным из которых является дидактическая поэма Лукреция «О природе вещей» (около 99–55 до н. э.).

Идея клиамена представляет собой прекрасный пример воображаемого решения, поскольку у Эпикура практически не было экспериментальных доказательств для обоснования собственных теорий. Эпикурейская вселенная состоит из атомов, последовательно нисходящих от абсолютного верха к абсолютному низу. В ходе этого нисхождения, по причинам, которые мы не знаем или не можем понять, некоторые из атомов совершают отклонения или смещения в своей траектории, что вызывает столкновения с другими атомами. В результате такой цепной реакции возникает материя:

Что, уносясь в пустоте, в направлении книзу отвесном,  
Собственным весом тела изначальные в некое время  
В месте неведомом нам начинают слегка отклоняться,  
Так что едва и назвать отклонением это возможно.  
Если ж, как капли дожда, они вниз продолжали бы падать,  
Не отклоняясь ничуть на пути в пустоте необъятной,  
То никаких бы ни встреч, ни толчков у начал не рождалось,  
И ничего никогда породить не могла бы природа<sup>16</sup>.

Согласно Эпикуру, свобода человека есть прямой результат этих недетерминированных движений атомов:

Если ж движения все непрерывную цепь образуют  
И возникают одно из другого в известном порядке,  
И коль не могут путём отклонения первоначала  
Вызвать движений иных, разрушающих рока законы,  
Чтобы причина не шла за причиною испоконь века,  
Как у созданий живых на земле не подвластная року,  
Как и откуда, скажи, появилась свободная воля,  
Что позволяет ийти, куда каждого манит желанье,  
И допускает менять направленье не в месте известном  
И не в положенный срок, а согласно ума побуждению?<sup>17</sup>

Таким образом, из воображаемого решения физической проблемы Эпикур сложил цельную философию, отвергающую некритическое восприятие знания и суеверия (например, Эпикур был весьма язвительен в отношении веры в богов), отрицающую идею целенаправленно развивающейся вселенной и ставящую случай и счастье человека в центр существования. Эти идеи находят отклики и в новейшее время.

В «Фаустролле» Красильная Машина, механическое устройство, управляемое Анри Руссо, создаёт серию живых картин:

Красильная Машина, движимая изнутри системой невесомых пружин,  
повернулась, будто намагниченная стрелка, к железному залу Дворца Машин  
– единственному зданию, вздымавшемуся над обезлюдевшим и гладким, точно

зеркало, Парижем [...]. В оббитом ожерельями замков дворце, единственном, что искажало мертвенную гладь нового всемирного потопа, невесть откуда взявшийся зверь Клинамен исторг на стенки собственной вселенной...<sup>18</sup>

Девиации, порождаемые клинаменом, встречаются во всех областях патафизики. Они присутствуют в играх со словами Улипо и в мелких изменениях, составляющих суть «подправленных» реди-мейдов Дюшана. Они дали толчок концепции *détournement* ситуационистов, согласно которой произведение переделывается или реконтекстуализируется с целью породить смыслы, противоположные изначальному намерению автора. Когда кто-то выполняет задание, но внезапно переключается на нечто совершенно несвязанное и не относящееся к делу – в этом отвлечении внимания тоже повинен клинамен! Отсюда финальный вывод патафизика о том, что наша вселенная управляется случаем, и потому произносимые нами слова, производимые нами вещи, наши деяния и суждения – всё это производные от необъяснимых отклонений. Наши слова и наши вещи всего лишь служат для демонстрации существования клинамена, поэтому *merde* (срань) становится *merdre* (срынью)<sup>19</sup> по мере того, как его значение отклоняется к чему-то иному.

## Абсолют

«Клише – это доспехи Абсолюта», – провозгласил Жарри, и вся его деятельность может рассматриваться как попытка заново открыть концепцию трансцендентной реальности, восстановить аутентичность этой идеи, ставшей банальной благодаря религии, искусству и буржуазным условностям. Понятие Абсолюта было вновь введено в философию Гегелем, его объединяющая система сумела разрешить фундаментальные противоречия между субъектом и объектом, своим и иным, сознанием и духом, и так далее, с помощью синтеза таких противоположностей на более высоком уровне знания. Жарри, вероятно, были знакомы эти идеи по курсам Анри Бергсона, которые он посещал в первые годы своего обучения в лицее Генриха IV в Париже в 1891–1893 годах.

Хотя на этих лекциях Жарри был прилежен и внимателен, сделав «более 700 страниц» конспектов (Brotchie 2011, 29), он в то же время «был неспособен подходить к любой теме иначе как в духе иронии» (Gens d'Armes 1922), а следовательно, усваивал от этих занятий только то, что его интересовало или забавляло. Так, например, он с энтузиазмом воспринял и переосмыслил эпифеноменализм, «теорию, согласно которой сознание является не более чем случайным побочным эффектом процессов мозга» (Brotchie 2011, 31), несмотря на отрицание Бергсоном этой идеи, Бротчи связывает определение патафизики, данное Жарри, и, в частности, идею виртуальности с концепцией длительности Бергсона: неким чистым условием, при котором время (в отличие от пространства) неразделимо и «научно непознаваемо». Эта длительность состоит из «целиком качественной множественности, абсолютной разнородности элементов, проходящих друг через друга». Такая версия абсолюта стремится к свободе (поскольку каждое мгновение, по сути, уникально или исключительно) и отдаёт предпочтение субъективному опыту перед объективной реальностью. Как замечает Александр Ганн, сам Бергсон отнюдь не был гегельянцем: «Согласно Гегелю, Дух есть единственная истина Природы, согласно Бергсону, Жизнь – это единственная истина Материи, или по-другому – в то время как для Гегеля истина Реальности в её идеальности, для Бергсона истина Реальности в её жизненности» (Gunn 2008).

Уже в 1884 году Бергсон начал исследовать смысл комедии, что привело к написанию работы «Смех. Эссе о смысле комического». Рассматривая явление комического и воображение человека, Бергсон должен был отметить, что юмор возникает, когда негибкость такого механизма, каким является поведение человеческого тела в определённых обстоятельствах, выявляется в контексте гибкости жизни. Комедия создаётся нашим воображением, работающим на контрасте этих двух состояний. Неудивительно, что Жарри, чей малый рост и гомосексуальность фигурировали во многих комичных ситуациях, не мог не наслаждаться таким ходом мыслей, который, скорее, опровергает любые представления о трансцендентной реальности и в то же время допускает персональную трансцендентность путём воображения, путём добавления «А-га».

Возникновение патафизики из этих идей начинается с самого личного произведения Жарри, «романа»<sup>20</sup> «Любовь абсолютная», написанного в 1899 году. В нём главный герой, Эмманюэль<sup>5</sup> Бог представляет собой возвышение каждого аспекта любви (сыновней, сексуальной, религиозной) до единой универсальной многогранной сущности. В романе провозглашается: «Истина человека – в том, что человек желает: это его желание. Истина Бога – в том, что он творит. Когда ты не первый и не второй, – а Эмманюэль, – твоя Истина это творение твоего желания».

---

<sup>5</sup> Библейское имя Эммануил означает: «Бог с нами».

К 1901 году Эмманюэль Бог перевоплощается в Андре Маркея, героя «Суперсамца», романа, в котором отрицаются любые различия между психе (духом) и сомой (телом). Первое же предложение гласит: «Любовный акт лишён всякого смысла, поскольку повторять его можно до бесконечности». Сюжет основан на демонстрации истинности этого высказывания путём рассказов о неистощимой сексуальной активности, питаемой “Perpetual-Motion-Food” («Пищей-для-Вечного-Движения»), а также на описании гонки локомотива и пятиместного велосипеда, выигранной последним, когда один из членов команды умирает и, впадая в своего рода механическое трупное окоченение, продолжает крутить закреплённые на ногах педали. В финальной кульминации Маркея привязывают к любовной машине:

Но в этой отрицавшей все законы физики цепи, соединявшей нервную систему Суперсамца и пресловутых одиннадцать тысяч вольт – было ли это всё ещё электричество или уже нечто большее, – сомнений быть не могло: человек влиял на Машину-вызывающую-любовь.

Иначе говоря – как и должно было случиться с точки зрения математики, если аппарат действительно порождал любовь, – МАШИНА ВЛЮБИЛАСЬ В ЧЕЛОВЕКА<sup>21</sup>.

Финальные строчки «Фаустролля» вторят идее и расширяют её, она выходит за пределы механико-сексуального и распространяется до математического определения Бога, которое гласит: «БОГ ЕСТЬ ТОЧКА, В КОТОРОЙ СХОДЯТСЯ НУЛЬ И БЕСКОНЕЧНОСТЬ». Но для Жарри типично размещать такие высказывания в контексте идеи Абсолюта, глубоко зарытой в его собственном субъективном опыте. В своём телепатическом письме лорду Кельвину, предложившему на обсуждение «светоносный эфир»<sup>22</sup>, Фаустролля пишет:

Вечность представляется мне легчайшим эфиром, заполняющим собою всё, что лежит по ту сторону горизонта, – эфиром бездвижным и, следовательно, лишённым отсветов, всего этого вульгарного сияния. Светящийся эфир я счёл бы без толку вертящимся по кругу. И вслед за Аристотелем («О небе») я полагаю, что вечность следует теперь именовать ЭФИРНОСТЬЮ<sup>23</sup>.

Алкоголизм Жарри вкупе с его бедностью довели его до того, что в последние годы своей жизни он пил эфир, дабы постоянно оставаться в состоянии опьянения, которое, по общему мнению, редко покидало его. В таком состоянии чувство связи с Абсолютом может быть легко достижимым.

Наше обсуждение в основном фокусируется на Жарри, поскольку концепция Абсолюта дошла до нас не слишком хорошо. Её происхождение из XIX века и в особенности укоренённость в католицизме привели к тому, что она оказалась оттеснённой другими похожими концепциями, не имеющими столь явного резонанса, такими как «высшая реальность» или даже просто «бесконечность». Тем не менее можно точно сказать, что Абсолют остаётся ключевым понятием для некоего более духовно ориентированного течения внутри патафизики.

## Патафизический юмор

Можете в целом считать эту книгу исследованием патафизического юмора. А в нём есть все оттенки, от абсурда (Ионеско) до фарса (братья Маркс), от расчётливо интеллектуального (Дюшан) до чересчур серьёзного (Йорн), от непосредственного (Бриссе) до продуманного (Борхес), от очевидно бесцельного (Улипо) до очевидно целенаправленного (Краван) и так далее. На вопрос Люка Этена «нужно ли патафизику воспринимать всерьёз?» никогда не будет дано ответа, а если кому-то и удастся подобрать удовлетворительный ответ, то это будет концом патафизики. На каждое категорическое «нет!» всегда найдётся столь же категорическое «да!». Мы с недоверием можем спросить: «Как вы можете серьёзно относиться к патафизике?», на что последует ответ: «А как вы не можете?» Это тот самый образец буквальной эксцентричности: никогда не называть себя «эксцентричным», но удаляться от центра, двигаясь по спирали. Однако эксцентричность не обязательно всегда является патафизической, впрочем, как и спирали. Ага-ага.

Чтобы ещё больше запутать картину, стоит проследить эволюцию патафизической спирали во времени. Удивительно, но она началась не с Жарри и даже не с Эпикура, чьё имя оказалось в списке первым, но чья философия вовсе не стала образцом для патафизики. Поскольку патафизика – это воображаемое решение, те, кто её практикует, не всегда осознают, до какой степени их идеи являются патафизическими. Для такой патафизики *avant la lettre*<sup>6</sup> у Улипо есть определение: плагиат по предчувствию. Это само по себе прекрасная иллюстрация патафизического юмора.

---

<sup>6</sup> прежде формулирования понятия (*франц.*).

## Патафизическое время

Информированность о присутствии патафизики в нашем мире резко возросла в XXI веке. Это произошло во многом благодаря возобновлению контактов Коллежа 'патафизики с внешним миром с 2000 года н. э. Тогда это событие никем, за исключением нескольких интеллектуалов (преимущественно французских), не было замечено, и его значительное влияние начинает ощущаться только сейчас. Коллеж 'патафизики был основан вскоре после окончания Второй мировой войны как своего рода юмористическое противоядие от господствовавших в парижской философии ортодоксий: экзистенциализма, позднего сюрреализма, марксизма-ленинизма и прочих. Коллеж вдохновлялся энергией некоторых художественных и философских движений межвоенного времени, таких как дада или сюрреализм, и был основан на идеях и работах, деяниях и суждениях Альфреда Жарри. На него, в свою очередь, повлияла уйма его современников и предшественников. Рассматривая эту родословную, идеи патафизики могут быть прослежены вплоть до Эпикура, а уж если целиком пофантазировать, то аж до Ибикрата<sup>24</sup> и его учителя, Софротата Армянского, загадочной фигуры, труды коего до нас дошли в нескольких отрывках, посвящённых патафизике, найденных в архивах доктора Фаустролля и Альфреда Жарри<sup>25</sup>. Жарри мог быть популяризатором термина «патафизика», но сам он осознавал, что дух её всегда присутствовал в человеческой (и животной) истории.

Оставшиеся части этой книги описывают спиралевидную историю патафизики, используя обратную хронологию. А делается это с целью продемонстрировать непреходящую значимость патафизики и показать её происхождение. Будет отдано должное её присутствию в других областях помимо литературы. Временами мы будем отклоняться и отступать ради рассмотрения интересных идей, а не идти строго по хронологии, полагая, что такой путь даст больше для осознания её научной сущности, чем простое перечисление фактов. Альфред Жарри, который, на первый взгляд, оказался задвинут в последнюю главу, будет рассматриваться как исключительный случай, а потому будет возникать то тут, то там на протяжении всей книги – к месту и не очень.

Патафизической концепции Времени не обязательно признавать привычную хронологическую последовательность. Как пояснил Жарри:

Исследователь в своей машине [времени] наблюдает Время как кривую или, точнее, как замкнутую искривлённую поверхность, аналогичную «Эфиру» Аристотеля. Во многом из-за этих же причин в другом нашем тексте («Деяния и суждения доктора Фаустролля, патафизика», книга VIII) мы прибегаем к термину Эфирность (Jarry 1965a [1911], 121).

Патафизическое время состоит из совокупности уникальных мгновений, простирающихся (почти так же, как и Пространство) в трёх измерениях. Таким образом, согласно Жарри: «Если бы мы могли оставаться неподвижными в абсолютном Пространстве, притом что Время продолжает свой ход, [...] все факты будущего и прошлого могли бы быть последовательно исследованы» (Jarry 1965a [1911], 115).

Поскольку патафизики не умирают, а изображают умирание или испытывают «видимую» смерть, мы, без сомнений, вправе исследовать избранные моменты истории патафизики вразброс, что придётся по нраву патафизическому путешественнику во времени. Однако стоит сделать уступку как читателю (возможно, не готовому к такому путешествию), так и требованиям гуманитарной науки, поскольку им обоим нужна хотя бы видимость последовательности событий. Такое спиралевидное изложение истории задом наперёд будет компромиссом, призванным передать суть взаимосвязи событий, проходя на небольшом расстоянии те же этапы пути снова и снова и поворачивая вспять само время.

Следуя этому странноватому ретроградному движению, мы будем придерживаться привычной системы датировки, навязанной григорианским календарём. Однако стоит отметить, что вдохновлённый самим Жарри в 1949 году Коллеж 'патафизики разработал свой Вечный патафизический календарь, устанавливающий альтернативную систему летоисчисления. Образчики этого календаря без труда можно найти в Интернете. Ère 'Pataphysique ('Патафизическая Эра) начинается от рождения Жарри, а не от рождения Христова, таким образом "E. P." («П. Э.») замещает "A. D." («от Р. Х.», «н. э.»). Добавление *vulg.* указывает на использование общепринятой датировки. Патафизическая Эра, следовательно, началась 8 сентября 1873 года (*vulg.*), что по патафизическому календарю соответствует 1 числу месяца Абсолю, 1 года П. Э. Патафизический год делится на тринадцать месяцев, продолжительность всех кроме одного – 28 дней, а в одном месяце *Gidouille* – 29. Вот названия этих месяцев (смысл этих имён будет раскрыт ниже):

- Absolu (Абсолют)
- Naha (А-га)
- As (Чёлн)
- Sable (Песок [в песочных часах], чёрный цвет в геральдике, время)
- Décervelage (Головотяпство)
- Gueules (Красный цвет в геральдике, глотка)
- Pédale (Педаля велосипеда, сленговое обозначение гомосексуалиста)
- Clinamen (Клинамен, отклонение)
- Palotin (Молотилы Убю)
- Merdre (Срынь)
- Gidouille (Спираль, брюхо)
- Tatane (Башмак, износиться)
- Phalle (Фаллос)

В каждом месяце есть воображаемый день, хуньяди (назван так по марке венгерского слабительного<sup>7</sup>), который можно вставить в любое место месяца. Тринадцатое число каждого месяца приходится на пятницу. На каждый день календаря, на манер католических святцев, приходится празднование конкретного патафизического святого. Как указано в предисловии к четвёртому изданию календаря: «Для тех, кто всё ещё признаёт важность для себя тщеты общепринятого Календаря, мы составили Конкорданцию – алфавитный перечень, со ссылками на любой из возможных календарей: римский, ацтекский, революционный, позитивистский, китайский, понукелеанский и т. д... и т. д...»

Типичная патафизическая дата может выглядеть примерно так: 22 палотина 75 г. (11 мая 1948 г. *vulg.*). В период оккультации Коллежа 'патафизики календарь был скрыт от публичного показа, поэтому даты принимали такой вид:..... (11 мая 1948 г. *vulg.*). В наши дни использование этой стандартной патафизической системы датировки возродилось. Вычислить текущий патафизический год вам поможет эта таблица пересчёта:

- Год 99 E. P. = 8.9.1971
- Год 100 E. P. = 8.9.1972
- Год 101 E. P. = 8.9.1973
- Год 102 E. P. = 8.9.1974
- Год 103 E. P. = 8.9.1975
- Год 123 E. P. = 8.9.1995

<sup>7</sup> Оно, в свою очередь, названо так по имени средневекового венгерского аристократического рода.

- Год 128 Е. Р. = 8.9.2000

## 2. (Начиная с 2000-х) Дисоккультация

В 2000 году н. э. Коллеж 'патафизики вышел из затворничества и возобновил свою публичную деятельность<sup>26</sup>. Это, казалось бы, незаметное событие разошлось волнами, подтвердив новый всплеск интереса к патафизике в эпоху цифровых технологий. Поиск в Интернете по запросу «патафизика» отчасти демонстрирует масштаб её охвата в первом десятилетии XXI века. А если к этому добавить ещё «Убю» или «Фаустроллер», то картина тут же становится ещё более богатой и обширной. Разумеется, как это бывает со всеми поисковыми запросами в Интернете, это демонстрирует и ограниченность самого интернет-поиска как такового, поскольку присутствие патафизики не обязательно маркируется самим этим словом, и слово «Убю», в частности, со временем пошло скорее своим собственным путём и приобрело значение, которое, пусть и не будучи строго не-патафизическим, лишь по касательной соотносится с основным направлением патафизики. Тем не менее показательно наличие десятков комьюнити с сотнями участников, посвящённых патафизике; неисчислимого количества блогов по теме; уймы различных «чокнутых» веб-страниц, активно разносящих патафизическую точку зрения на столь разные темы, такие как социология, психология, компьютерное программирование, калькуляция, медитация, металлургия и кулинария; нескольких патафизических онлайн-институтов, коллективов и других объединений; пространных академических исследований, как самой патафизики, так и использующих её; и множества коллекций или музеев с однозначно патафизическим содержанием или же являющихся патафизическими, не осознавая того.

Важно понимать, что патафизическая идея Равнозначности означает, что все эти проявления, в определённом смысле, равны по статусу. «Институт», созданный всего лишь несколькими кликами мыши, может быть столь же «патафизичен», как и достопочтимый Коллеж 'патафизики. Вместе с тем эфемерная природа цифровой культуры означает, что во многих случаях патафизика присутствует, скорее, как «культурный мем», нежели как глубокие и скоординированные изыскания в патафизической науке. После прочтения этой главы вам сразу станет ясно, каковы её более или менее значимые направления развития.

Многое из этой буйно расцветшей цифровой культуры подверглось влиянию критической теории, в особенности Жюль Делёза, Мишеля Фуко, Умберто Эко и Жана Бодрийера – все они писали о патафизике. Значительное влияние имели Эко и Бодрийер, будучи ведущими членами Коллежа. Патафизическое мышление Эко наиболее ярко раскрывается в его сборниках эссе “*Pastiches et Postiches*” («Подражания и накладки»; Eco 2005) и «Как путешествовать с лососем и другие эссе» (Eco 1994). Как отмечает Поль Гайо (Gayot 2008, 97), в этих трудах (во втором сборнике в особенности) содержатся элементы проекта «какопедии» Эко, представляющей собой «негативную сумму знаний или же сумму негативного знания», которая «выводит точные предпосылки из неверных заключений» или «выводит неопровержимые заключения из ошибочных предпосылок». Свидетельства такого вывернутого наизнанку знания мы можем наблюдать повсеместно.

Бодрийер обобщил свои взгляды на патафизика в интервью:

Патафизика одновременно является и наукой воображаемых решений, и мифом о воображаемых решениях. Это воображаемое решение для определённого окончательного решения, можно сказать, создаётся текущим положением дел. И если возврат к патафизике и имеет место, то не в плане споров или решений; этот возврат сам по себе является воображаемым, чем-то вроде абсолютного горизонта» (Baudrillard 2001, 8).

«Текущее состояние дел», о котором говорит Бодрийяр, обусловлено переходом от массовой, виртуализированной культуры к «четвёртому порядку» радикальной неуверенности в информационную эпоху. Его видение цифровой культуры делает всех нас сверхкритичными, так как мы пропускаем через себя потоки срыни, наводняющие Интернет. Хотя сам Бодрийяр и не видел особых перспектив для искусства в таком контексте, вверяя его бесконечной реакции, возвращение к патафизике по крайней мере предлагает «трансцендентное чревоуещание». Как он сам писал об этом: «Что до гиперкритического или ультракритического мышления – гораздо более критичного, чем критическое – то нет в этом качестве ничего лучше [чем Патафизика]» (ibid., 9).

## Патафизика в сети

У Коллежа 'патафизики есть свой собственный сайт<sup>27</sup>, как и у большинства ответвившихся от него организаций, таких как Улипо, Лондонский институт 'патафизики, Итальянский институт партенопейской патафизики, Нидерландская академия 'патафизики и так далее. Эти сайты различными путями демонстрируют фундаментально «бумажный» характер соответствующих организаций. Некоторые веб-страницы почти целиком текстовые, с минимальным дизайном, другие же имеют более живой вид, но все они ясно отсылают к определённой книжной традиции. Они открывают путь в оффлайновые библиотеки и книжные магазины или же дают возможность ознакомиться с общедоступной информацией о текущих событиях. Эти сайты, как правило, самодостаточны, без большого числа ссылок на онлайн-ресурсы или страницы других подобных организаций.

Чтобы обнаружить активную цифровую культуру, стоит обратиться к социальным сетям, и в этом случае картина будет куда менее упорядоченной и более живой. Общее у таких групп – это их чувство эмоциональной связи с литературой и традициями патафизики и определённое уважение к её наставлениям, которое частенько выражается в глубокомысленном презрении. Они коллективно демонстрируют именно ту «насушную потребность» в патафизике, на которую впервые указал ещё сам Убю. Использование слова «патафизика» в таких проявлениях варьируется от скрупулёзного наукообразия до смутных намёков. Порой трудно судить, до какой степени авторы, о которых идёт речь, действительно знают истоки патафизической науки. Однако как уже было понято многими, попав в патафизическую спираль, вы уже из неё не можете выбраться, рано или поздно патафизический водоворот засосёт вас в свои глубины, словно паучка в слив раковины. Патафизика способна завести вас в такие места, которые вам покажутся неведомыми.

Многочисленные группы в Фэйсбуке имеют названия типа «Патафизические энтузиасты» или «Практические патафизики» и отражают интернационализацию этой науки. В каждой группе обычно сотни участников, некоторые из них, несомненно, опытные патафизики, а прочие, таких куда больше, просто ищут свежую информацию. Имеются также видео- и фотографические сайты, контент которых, созданный самими пользователями, позиционируется как патафизический. Существуют патафизические вики, патафизические ленты в Твиттере и т. п., все они весьма недолговечные и в разной степени чокнутые. Случаются и патафизические флэшмобы, такие как “School of Fish”, организованный Мельбурнским институтом патафизики в 2008 году, когда группа людей, облачённых в костюмы аквалангистов, танцевала с большими (мёртвыми) рыбами в различных общественных местах этого австралийского города. Есть патафизические онлайн-викторины, тьма блогов и персональных вебсайтов, пользующихся этим термином. В некоторых из них чувствуются отзвуки классической интернетовской чудаковатости, варьирующейся от использования патафизики как средства для медитации и терапии, вплоть до страстных заявлений мнимых авторов о надвигающихся событиях или несуществующих книгах.

Из блогов можно назвать: “Zombie 'Pataphysics” Брайана Реффина Смита (ведётся с 2006 года), описываемый как «экскурсия по неким пространствам искусства, компьютеров, философии, текстов, зомби, алхимии, металлургии, музыки, еды, творчества, патафизики, политики» (Реффин Смит – Регент Коллежа 'патафизики); видеоблог “Space-Two PataLab” Сэма Рэнсейва (с 2005 года), исследующий «изящное искусство 'патафизики в повседневной жизни» путём «концентрированной поэтической овощной лапши»; блог Д-ра Фаустролля (стартовал в 2009 году) ведётся «мимом, поводырём слепых», чтобы «писать неправду»; блог мистера Борского “Clinamen” (с 2005 года), «загоняющий снарка во фнорды<sup>28</sup>», или блог “Only Maybe”, начатый Робертом Антоном Уилсоном и продолженный после его смерти в 2007 году группой

пой его студентов; и ещё великое множество других им подобных. Мы можем передать только поверхностное впечатление от буйства этой онлайн-культуры, но её масштаб огромен; и нельзя сказать, что она непременно несведуща в вопросах патафизики. Любопытно отметить, как много источников подобного рода демонстрируют достаточную эрудированность и знание предмета.

Отчасти такая осведомлённость проистекает из увеличившейся доступности патафизических ресурсов. В самом деле, этот аспект культуры XXI века совершенно изменился с пришествием Интернета. То, что ранее было сокрытым, стало не просто доступным, но равнозначным. Доктрина равнозначности, как уже говорилось, является ключевой в патафизике, и сама природа Интернета делает это положение реальностью. Притягательность патафизики в доцифровую эпоху отчасти объяснялась её маргинальным существованием. Тексты на эту тему найти было нелегко, а найденное ещё сложнее уразуметь. В некоторых случаях появление на публике (как, например публикация «Что такое патафизика?» в № 13 “Evergreen Review”) приводило только к последующему отходу, подобно тому, как рак-отшельник, высунувшийся из раковины, тут же обратно в неё прячется. Но сегодня ситуация изменилась: “Evergreen Review” – всего лишь один из многих pdf-файлов, доступных для скачивания. Коллеж патафизики позволяет делать подписку через систему PayPal. Жарри доступен на “Project Gutenberg”. Работы Русселя существуют в гипертекстовых переводах. Огромное количество ранее недоступного контента стало доступным посредством таких сетевых ресурсов, как “UbuWeb”, чьё название уже говорит о его происхождении, и который «воплощает подвижное сообщество, ни вертикальное, ни горизонтальное, но, скорее, делёзовскую подвижную модель: четырёхмерное пространство, одновременно расширяющееся и сжимающееся во всех направлениях, растущее “ризоматично” со всё возрастающей непредсказуемостью и пугающей необычностью» (UbuWeb 1996).

## Патафизика и цифровая культура

Присутствие патафизики в цифровой культуре – это вопрос не только исторического и литературного документирования. Генерируемый пользователями контент обширен, и большая часть явно патафизической продукции распространяется онлайн. Приведём ниже несколько ярких примеров такой активности. Некоторые из них просто произведения-однодневки, отнюдь не всегда демонстрирующие глубины патафизики, однако помогающие создать впечатление оживлённой культуры, с начертанной на её брюхе спиралью.

В киноиндустрии такие картины, как “Terra Incognita” Петера Волькарта (2005) или фестиваль игрушечных камер “PXL THIS” в Новой Зеландии используют возможности современных технологий для производства фильмов, которые с лёгкостью будут распространяться в сети.

В цифровой или же электронной музыке патафизика стала олицетворением экспериментирования и экстравагантности в работе<sup>29</sup>.

Влиятельный немецкий коллектив экспериментальной электронной музыки “Farmer’s Manual” характеризует свои работы как «патафизические», в частности свой альбом 1998 года “Explorers\_We” (заглавие позаимствовано из Филипа Дика).

Комментарий Tomoroh Hidari к его альбому 2009 года “And Music Became Its Own Grandma...” гласит: «Хотя он и происходит из эпохи, предшествующей личному патафизическому повороту Немо фон Ниргендса, эта запись была скомпилирована и ремастерирована в Иллюзорном патафизическом институте пофигизма».

Пол Миллер, более известный, как DJ Spooky, включил в свой альбом “Optometry” «Кибернетическую вариацию: ритмическую патафизику» в двух частях. Это основанный на дроуне трэк с использованием храмовых «поющих чаш», кроталей (античных тарелочек) и скрипичной импровизации. Альбом представляет собой фьюжн джаза и хип-хопа, что характерно для вдумчивого подхода Spooky к жанру.

Американский музыкант Faustroll творит в жанре экспериментального эмбиента.

Американо-шриланкийский рэпер Pataphysics начал читать на сингальском, всё более концентрируясь в своих текстах на политике и философии.

Можно привести множество других примеров из мира музыки. Не меньшее разнообразие мы видим и в изобразительном искусстве.

В Сеуле базируется “Paintlust”, «объединение художников и кураторов из разных стран, чьи практики исследуют возможности современного изобразительного искусства в эпоху, когда местонахождение и гражданство не всегда идут рука об руку». В 2009 году они организовали коллективную выставку «Истина противоречий и исключений», которая «предлагала новую интерпретацию понятия антиномия» (Paintlust 2009).

Другая художественная группа, называющая себя “Pataphysical Longing Productions”, была основана в Нью-Йорке в 2006 году, она ставит своей целью продвижение работ художников – членов группы (Pataphysical Longing Productions 2006).

“The Fun With Pataphysics Laboratory”, созданная Шэрон Харрис «даёт чёткие ответы на ваши безответные поэтические вопросы и предлагает всем непрошенные письменные советы, которыми вы всё равно не воспользуетесь» (Harris 2005).

Студия патафизического дизайна в итальянской Флоренции с 2009 года разрабатывает неповторимые коллекции модной одежды (Patafisc Design Studio 2009).

В 2008 году креативным агентством “Superbien” на парижской улице была создана световая инсталляция «Патахромо», основывающаяся на «взгляде на хромотерапию сквозь призму Патафизики» (Patachromo 2008).

В 2006 году инсталляция австралийского видеохудожника Шона Гладвелла «Патафизический человек» была частью стенда новых режиссёров рекламного агентства “Saatchi & Saatchi”. Название было позаимствовано из картины Имантса Тиллерса 1984 года, видео «вписывает динамику брейк-танцора в традиции “Витрувианского человека” Да Винчи и “модулора” Ле Корбюзье».

«Патафизика и маринованные картинки» – под таким названием прошла выставка фотографий Гейла Такера в галерее “Safe-T” в нью-йоркском Бруклине в 2008 году.

В 2004 году в штате Мэн была основана “Ubu Studio” Фрэнка Турека с целью продемонстрировать размещённые в коробках трёхмерные коллажи этого художника, активно работающего в авангардной музыке и искусстве с 1980-х годов (Turek 2004).

В 2008 году Вероника Люсье, магистр Эдинбургского колледжа искусств, писала на своём сайте: «Объектом моих исследований в настоящее время являются рассказы и патафизика. Рассказы и их герои свободны от ограничений реального мира и условностей повседневной жизни. В похожем свете рассматривают мир и патафизики. [Патафизика] допускает всё и вся, включая фактор ветра в уравнениях и последующее выпадение чисел» (Lussier 2008).

## Патафизика и женщины

В Колледже искусства и дизайна Альберты, в Канаде, имеется Лаборатория феминистской патафизики. Она объединяет три института – Институт запутывающих претензий, Институт космической прокрастинации и Институт корпоративного пудинга – наряду с несколькими Неотложными мобильными подразделениями, являющимися «серией социальных экспериментов, маскирующихся под произведения искусства». Имеются подразделения по анатомии, идентичности, трансгенам, инкорпорированию и токсикологии. Как отмечено в документах лаборатории: «Каждое мобильное подразделение может быть легко открыто там, где остро ощущается потребность феминистского вмешательства». Основательница лаборатории Мирей Перрон пишет:

В начале XX века Альфред Жарри разработал и описал введисциплинарность 'патафизики как науки воображаемых решений. Подобно своему компаньону – реальной физике – 'патафизика до сих пор являлась преимущественно уделом мужчин. Чтобы исправить этот очевидный недостаток, члены ЛФП предпочитают рассматривать свою деятельность как переосмысление гендерной науки путём вымышленных нарративов (Peron 2007).

Читатель нашей книги вряд ли мог не заметить, что большинство её героев – мужчины, и несомненно, сделает свои собственные выводы. Это частично объясняется историческими обстоятельствами: «Убю король» был создан школярами, а сам Жарри демонстрировал негативное отношение к женщинам, что, пожалуй, было типичным для писателей-мужчин конца XIX века, однако в его случае дополнительный оттенок привносит маниакальный фаллоцентризм вкупе с едва прикрытой гомосексуальностью. Истинный размах женоненавистничества Жарри до сих пор остаётся предметом дискуссий. Бомонт (Beaumont 1984, 50–52ff.) и Бротчи (Brotchie 2011, 115–122), к примеру, без тени сомнения называют Жарри мизогинистом, в то время как Брайан Паршалл (именующий себя «Др. Фаустроль») утверждает в № 4 журнала “Pataphysica” (261–262), что сама эта идея говорит больше о нашем собственном отношении, нежели об истинной ситуации с Жарри, и что в отношении него правильнее будет характеристика «мизантроп».

Тот же самый автор указывает, что в двух случаях самые близкие отношения у Жарри были с женщинами (его матерью и писательницей Рашильд), и что он также сотрудничал с Бертой Данвиль (пользовалась псевдонимами Берта Блок и Карл Розенваль) при постановке оперы-буфф «Леда». Бротчи со всеми возможными подробностями рассматривает его тесную дружбу с Фанни Зессингер, о которой вообще мало что известно (Brotchie 2011, 103). Но мы не можем отбросить тот факт, что некоторые его ремарки о женщинах шокируют. Из их множества приведём лишь один пример: «Альдернаблу» начинается сценой язвительных нападок, когда герцог Альдерн (едва замаскированный автопортрет) заявляет: «Что мне нравится в женщинах – в этой парше и отбросах, извлечённых Богом из решётки рёбер [мужчин] – так это их раболепие, только пусть они помалкивают». Не слишком-то отличались от этого мнения многие высказывания самого Жарри.

После Жарри дальнейшее развитие патафизической идеи находилось в мужских руках вплоть до образования Коллежа 'патафизики, когда постепенно женщины стали привносить свой весомый вклад. Он включал в себя и тенденцию к феминистскому прочтению, которое в своей самоуверенности напоминало Жарри. Анни ЛеБрюн, вероятно, является самым ярким примером такого подхода, и хотя её скорее можно отнести к сюрреалистам, нежели к патафи-

зикам, она много написала о Жарри, Русселе и Саде. Весьма примечательно, что она выступала против представления о Жарри как о женоненавистнике:

Я размышляю над односторонней ограниченностью некоторых мыслей о любви, которые, казалось бы, должны объяснять движения двух сторон, но вместо того чтобы способствовать нашему пониманию, внезапно зацикливаются на однойединственной перспективе в их системе репрезентации.

И я начинаю лучше понимать невероятный успех мифа о «холостяцких машинах», который путем модернистских и антилирических аллюзий и при отсутствии строгости Дюшана продолжает скрывать то, что с полным основанием можно назвать недостаточностью западного мышления.

Единственным, кто выступил против этого, был Жарри, предложивший своего изумительного «Суперсамца», где впервые мужчина и женщина показаны в равенстве (из осторожности я не употребляю слово «вместе») перед своей тайной (LeBrun 1990).

Сочинения ЛеБрюн, включая «Оставь всё», написанное в 1977 году, и «Вагит-проп» (1990) развивают такой взгляд с рвением и лиричностью, которые вдохновили бы и самого Жарри (LeBun 2010). Однако в них не выражены собственно патафизические черты, а следовательно, они особо и не упоминаются в исторической литературе. Женщины, вовлечённые в патафизику, многих из которых вы встретите на этих страницах, в основном занимались, как и их коллеги-мужчины, эволюцией идей, выходящих за пределы гендерной политики. Женское присутствие в этом процессе неуклонно увеличивалось, и нет сомнений, что в XXI веке гендерный баланс в патафизических кругах стал куда лучше отражать реальный баланс полов в «большом мире».

## Патафизические музеи

Наряду с развитием цифровых технологий XXI век стал свидетелем распространения патафизических музеев. Можно сказать, сама концепция музея выглядит особенно продуктивной для патафизики. Это, возможно, объясняется тем, что посетители музея часто должны прибегать к воображаемым решениям в поисках ответов на вопросы смысла или происхождения увиденных ими экспонатов. Или, быть может, это оттого, что мы ставим под сомнение предлагаемые нам объяснения этих экспонатов, которые часто могут казаться странными или даже абсолютно нелепыми. Иногда у нас может сложиться впечатление, что кураторы и эксперты этих музеев просто выдумывают истории, чтобы как-то обосновать свои коллекции. По крайней мере, будучи неосведомлёнными посетителями, мы не можем разобраться, так обстоит дело или иначе. Удовольствие от посещения музеев отчасти как раз и заключается в этом тайном ощущении: объективная истинность того, что нам говорят, к делу-то вообще не относится! Застеклённые витрины, таблички с пояснениями, интерактивные инсталляции, иллюстрированные каталоги, даже публичные лекции экспертов призваны дать нам достаточно фрагментарных свидетельств, которые должны соединиться воедино в наших умах, воссоздавая давно канувшие в лету жизни и деяния. Они неизбежно таинственны.

Патамеханический музей, организованный Нейлом Солли, расположен в секретном месте в Бристоле, штат Род-Айленд в США, и его посещение возможно только по предварительной договорённости. В своём электронном письме автору от 7 августа 2010 года Солли объясняет:

Патамеханика может рассматриваться как метод обнаружения артефактов (то есть объектов или эффектов с физическими качествами – такими как измерение, состав, масса, движение, свечение и т. д.), которые проливают свет на законы, управляющие исключениями. Если коротко, в то время, как патафизика теоретически изучает законы, управляющие исключениями, патамеханика изучает физические объекты, которые воплощают эти понятия. Патамеханический музей является первым продуктом в этой области исследований. Это полувывымышленный, полуреальный исследовательский и образовательный институт, который создавался одновременно и как основание, и как метод исследования, с целью изучать Науку и Искусство патамеханики.

В нашем музее выставлены различные странные механические экспонаты. “Pharus Foetidus Viscera”, или «Обонятельный маяк», авторства Максина Эдисон представляет собой цилиндрический пьедестал, увенчанный колоколообразным стеклянным колпаком в окружении металлических осьминожьих щупалец. Внутри колпака медленно вращается рог единорога, вызывая выделение зелёной пасты, напоминающей шампунь. Этот маяк излучает не фотоны, а произвольно колеблющиеся молекулы, которые порождают любопытный букет ароматов и развлекают обонятельный орган иллюзорными уладами граната, дыни, эвкалипта, цитрусов, рождественской ёлки, папайи, свежей древесины и сахарного печенья. “Auricular-lygae”, или “Earolin”, Ганса Шпиннермена – это цилиндрическая стеклянная камера, в которой расположено плавающее изображение гигантского уха, играющего на скрипке. “Insecto Reanimus”, также за авторством Ганса Шпиннермена, представляет собой устройство, извлекающее пчелиные сны и выставляющее их на обозрение в стеклянных банках.

Главным экспонатом музея является «Машина времени» доктора Эзекиля Борхеса Плато. Вертящийся диск около восьми футов в поперечнике грохочет как поезд на рельсах, и когда он достигает максимальной скорости, начинается видеопредставление, которое невозможно описать, скажу только, что оно вышибло бы из Жюль Верна слезу.

Каждая экскурсия завершается посещением «Лаборатории по изучению продвинутой механики четвертого измерения». Посетителям сообщают, что это интерактивная экспозиция, и приглашают самим исследовать её до полного удовлетворения их любопытства. «Это место, где мысли столь же реальны и важны, как и объекты, и каждый демонстрируемый объект здесь предстаёт неиссякаемым источником чудес». С этими словами Солли, мягко подталкивая, препровождает своих гостей вперёд. К дверному проёму с надписью «ВЫХОД».

Патафизический музей Лондонского института патафизики (ЛИП) содержит архив, коллекцию подсознательных образов и экспозицию волшебных палочек, включая: огненную магическую палочку ордена «Золотой зари», кочергу доктора Фаустролля, потассонские жезлы, палочки для щекотания, непослушную палочку, большую чёртову палку тётушки Би<sup>30</sup>, волшебную палочку-тостер, щётку для ресниц от “Givenchy”, жезл с подсветкой регулировщика российской дорожной полиции и даже длинную-винтовую-палку-с-пластиковым-набалдашником.

В 2002 году Отделение реконструктивной археологии ЛИП организовало выставку картин и скульптур Энтони (британского комика, более известного как Тони Хэнкок). Фильм «Бунтарь» 1961 года, где он исполнил главную роль, высмеивал мир современного искусства. Было продемонстрировано множество как бы неумелых арт-работ явно сбитого с толку главного героя фильма. В «Записках» Отделения отмечается:

Наше Отделение предприняло попытку воссоздания во всей полноте известных живописных полотен Хэнкока, а также важнейшей его скульптуры – великолепной и грандиозной «Афродиты у пруда». Выставка, проходящая в галерее “The Foundry” на Олд-стрит, позволит вам полностью пересмотреть свой взгляд на вклад Хэнкока в искусство того времени. И хотя потеря подлинников исключает их историко-культурную значимость, мы по крайней мере можем оценить их выдающееся предвидение (теории Хэнкока об «инфантилизме и шэйпизме», очевидно, имеют много общего, например, с концепцией “Art brut” Жана Дюбюффе) (Gilchrist and Joelson 2002).

В схожей с ЛИП манере «Общество прошлого вторника», являющееся «патафизической организацией, основанной Уильямом Джеймсом в Гарварде в 1870-х, и в настоящий момент возглавляемое Канцлером – мистером Виктором Уиндом и Трибуном – Сюжеттой Филд при поддержке друзей Общества» (Wynd 2010), открыло в Лондоне лавку диковинок, которую «правильнее всего рассматривать как попытку воссоздать или вложить новый смысл, в рамках восприятия XXI века, в кунсткамеру века XVII; некую коллекцию предметов, собранных по прихоти на основании их исторической или эстетической привлекательности. Не делается попыток сотворить или объяснить, никаких метанарративов или просвещения кого-либо. Это только демонстрация Натуралии и Артификалии, призванная доставить удовольствие создателям музея, в надежде, что позабавитесь и вы все» (ibid.). Общество устраивает вечеринки, лекции и другие мероприятия, связанные со всем готичным, подземным, непостижимым, мистическим и необъяснимым.

«Общество психоаналитиков-любителей Кони-Айленда» разместило у себя музей, посвящённый Кони-Айленду, «месту первого в мире отгороженного парка развлечений и эпи-

центру американской культуры». Как и в предыдущем случае, по сути, это возврат к выставке диовинок в духе XIX столетия, однако тут вспоминается золотой век таких парков, как музей Барнума. Музей Кони-Айленда возвращает нас во времена, когда разделение между наукой и искусством было куда менее заметно, чем сегодня, приглашая художников участвовать в выставках, посвящённых таким сферам, как биотехнология, антропология и психология. Тот факт, что Зигмунд Фрейд посетил Кони-Айленд в 1909 году и видел экспозиции «Врата Ада» и «Творение» (а также, возможно, парк развлечений “Dreamland”) (Klein 2009), даёт материал для шоу, использующего «фильмы-сновидения», поставленного членами Общества, а также «функционирующую модель парка развлечений, спроектированную для иллюстрации теорий Фрейда Альбертом Грассом, прозорливым основателем Общества, так же как и рисунки, письма и многие необычные артефакты» (Beebe et al. 2009).

Некоторые патафизические собрания входят в состав более крупных «серьёзных» архивов. Хорошим примером может служить «Архив бесполезных исследований» Массачусетского технологического института. Там содержатся «подлинные научные статьи некоторых из самых выдающихся учёных прошлого и настоящего» (Kossy 1994, 56). Среди них антиэйштейновский постулат 1929 года скорее незначительного-нежели-выдающегося Джорджа Ф. Джиллетта о «спиральной вселенной», в которой «все движения стремятся быть прямолинейными – пока бац! не врезаются... и больше ничегошеньки совсем не происходит. Вот только и всего... Во всём космосе нет ничего, кроме прямолетящих столкновений, отскакиваний и новых прямолинейных полётов. Все явления – это всего лишь шишки, прыжки и удары. И карьера единицы массы только и состоит из набивания шишек, прыжков, столкновений, перепрыжков, перестолкновений и, в конце концов, перенабивания шишек» (Gardner 1957, 86).

## Патафизика и академическое сообщество

Патафизика пронизывает Академию (или, точнее, убуниверситет). Этот факт не является бесспорным по двум причинам: во-первых, некоторые патафизики считают академическую науку чем-то несовместимым с патафизикой. Такой взгляд берёт начало от скептицизма Жарри в отношении науки, однако превалирует мнение об одновременной полезности академии и её неспособности к воображению. Во-вторых, сами академические учёные часто воздерживаются от раскрытия истинных пределов своих знаний патафизики. Отчасти это делается из уважения к патафизическим установкам, требующим определённой осмотрительности, но главным препятствием выступает мнение, что патафизика является всего-навсего шуткой. Добавить ссылки на патафизику в научную аннотацию значит навлечь на себя насмешки коллег.

Оба этих представления игнорируют суть патафизики. Жарри проглотил учение Бергсона вполне в старой доброй студенческой манере: сомнения не исключали интереса. Немалая часть самих членов Коллежа патафизики вышла из университетской среды, и большинство их работ укоренено в практиках академических исследований. Книги и журналы Коллежа представляют собой значительный корпус текстов, документирующих аспекты в основном французской литературы и культуры. На их счету авторитетные издания первоисточников, включая Жарри, Русселя, Кено и многих других.

По опыту самого автора, вращающегося в академических кругах по всему свету, патафизика для университетского сообщества является секретом Полишинеля. Какой срез ни возьми, это так, начиная от руководящего звена и до младших лекторов, от гуманитариев до естественнонаучников. Вовлечённость светил, таких как Умберто Эко и поздний Жан Бодрийяр, помогла оформить патафизику как законную сферу исследовательского интереса в рамках критической теории и культурологии. Однако же в большинстве случаев одно лишь упоминание этого слова, как правило, сопровождается понимающей улыбкой или даже перемигиванием. Но при этом некоторые из наисвященнейших обителей академической науки активно поощряли обсуждения патафизики, начиная с оксфордских ячеек 1970-х годов и до канадских конференций уже в XXI веке.

Кристиан Бёк возглавляет процветающую канадскую академическую сцену. Его книга «Патафизика: поэтика воображаемой науки» включает в себя обзор канадской патафизики, которую он рассматривает как клинамен, отклонившийся от европейской традиции, приводя примеры «иррациональных институтов», таких как Исследовательская группа Торонто, чья «хрупкая надежда» заключается в том, что «другие последуют за ними, и это следование приведёт к собранию забытых (а может, как знать, в качестве поэтического вывода – к забвению собравшихся) и тех, кого мы не смогли вспомнить или были вынуждены игнорировать, тех, кто уже ушёл, и тех, кто придёт» (Bök 2002, 96–97). Позиция Бёка как ведущего академического исследователя существенно повлияла на то, чтобы эти маргинальные фигуры были выдвинуты в самый центр.

Художественные произведения Бёка включают «Кристаллографию» (1994), являющуюся одновременным исследованием языка и геологии, в тексте которого используются различные ограничения и способы, такие как словесные квадраты и карты, помогающие создать конкретную поэзию. Эта тенденция в духе Улипо полностью раскрывается в антологии “Eunoia” 2001 года, где каждая глава написана с использованием всего лишь одной гласной. Тексты остроумны и изобретательны. Вот типичный пример из «Главы U»:

Ubu gulps up brunch: duck, hummus, nuts, fugu, bulgur, buns (crusts plus crumbs), blutwurst, brühwurst, spuds, Kurds, plums: *munch munch*. Ubu sups. Ubu slurps rum punch. Ubu chugs full cups (plus mugs), full tubs (plus tuns): *glug, glug*.

Ubu gluts up grub; thus Ubu's plump gut hurts. Ubu grunts: *ugh, ugh*. Ubu burps up mucus sputum. Ubu upchucks lunch. Ubu slumps. Ubu sulks. Ubu shrugs (Bök 2001, 80).

## Патафизическая наука

В Соединённых Штатах патафизика аналогичным образом спирально вращается в академических кругах. Вот только несколько недавних примеров: некоммерческая организация “Slought Foundation”, вдохновлённая работами Уильяма Анастаси, провела научные конференции по патафизике; в университете штата Миннесота Ли Гарт Вигилант создал Новый колледж социологической патафизики, а в 2002 году университет Буффало созвал симпозиум по канадской патафизике с участием Кристиана Бёка и Даррена Уэршлера-Генри.

Как далеко зашло это проникновение, можно понять на основании следующего отрывка из протокола ежегодной конференции Комитета по библиографическим стандартам Американской ассоциации библиотек, проводившейся в субботу 23 июня 2007 года с 8.00 до 12.30 дня в столичном отеле “Washington Plaza”:

### ПУНКТ 6А. ТЕРМИНЫ ТЕЗАУРУСА [...]ПАТАФИЗИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Подкомитет предложил добавить новый жанровый термин. Одобрены в окончательной версии:

Тезаурус: Жанровые термины

Термин: Патафизическая литература

Иерархия: [Литературные формы]

SN: Использовать для работ, основанных на принципах патафизики (замысловатого и причудливого нонсенса, задуманного как пародия на науку).

UF: Патафизика

BT: [Литературные формы] (Brotchie et al. 2003)

HN: Термины-кандидаты 6/2007

Свидетельство: «Самое страшное преступление, которое можно совершить в отношении шутки, это попытаться анализировать её, именно поэтому патафизическая литература представляет собой двойную спираль замутнённых размышлений, и именно поэтому единственный способ понять её – это понять её».

«Апостроф в начале слова “патафизика” обозначает, что префикс, возможно, патафизический, отсутствует. Данное слово часто употребляется в наше время без апострофа, и в таком случае, как правило, означает неосознанную патафизику».

Комментарии предоставлены Стивеном Р. Янгом, 9/2006. Апостроф не включён в термин или перекрёстные ссылки согласно ANSI/NISO Z39.19–2005 6.7.2.3.

СпецЛаб Виргинского университета предлагает патафизический подход к цифровым технологиям в гуманитарных дисциплинах, использующих «спекулятивные вычисления» (Drucker 2009), при котором игривая субъективность будет предпочтительнее аналитической объективности. Это предполагает последствия как для информатики, так и для цифровой эстетики, ведущие к семантическому веб-подходу для первой и к сетевому подходу для второй. Для достижения этих целей Драккер предлагает прибегнуть к технике «временного моделирования»:

Спекулятивное вычисление является экспериментом, призванным исследовать альтернативные подходы. На техническом уровне задача состоит в смене последовательности событий, обуславливающих процесс «разрешения

неоднозначностей». Интерпретация субъективной активности может быть упорядочена параллельно с её продуцированием – по крайней мере такой принцип проекта мы использовали в качестве основы «временного моделирования».

Создавая ограниченный визуальный интерфейс, временное моделирование помещает субъективную интерпретацию внутрь системы, а не за её пределами. Субъективная, интуитивная интерпретация оказывается заключённой и затем упорядоченной в рамках структурированной схемы данных, а не наоборот. Интерфейс делает возможной XML-технология, экспортируемую в форме, приспособленной для разработки определения типа документа (DTD) или для трансформирования посредством использования XSLT или других манипуляций.

[...] Наше продвижение в область «спекулятивного» было спланировано средствами эстетического исследования, в которых особое значение придаётся визуальным средствам интерпретации. Они сформированы под влиянием истории эстетики в описательном и генеративном подходах, а равно и аномальных принципов 'патафизики, этого детища французского поэта-философа конца XIX века Альфреда Жарри (Drucker and Nowviskie 2004, 433).

Практическое применение спекулятивного вычисления включает подборку проектов рабочей группы ARP (Applied Research in Patacriticism – прикладного исследования патакритики), основанной в 2003 году, в состав которой входит NINES (Networked Infrastructure for Nineteenth-Century Electronic Scholarship – сетевая инфраструктура электронных исследований XIX века) и «браузер имён» Collex.

В настоящий момент сам автор совместно с ведущим исследователем семантических сетей Джеймсом Хендлером<sup>31</sup> занят разработкой понятия «патаданные» (патаданные относятся к метаданным, как метаданные к данным), пытаясь вновь ввести в процесс поиска элемент счастливой случайности. Цель – предоставить пользователям уникальные навигационные цепочки типа «хлебные крошки» посредством размеченного тегами контента всех типов: текста, изображения, звукозаписи, медиа. Такие навигации обеспечивают стимулирование воображения и предлагают новые понимания взаимоотношений между информацией, не просто основанной на случайности или даже столкновениях противоположного, но, скорее, на более поэтичном чувстве единения. Для достижения подобного результата проект запрашивает путь, по которому текущие алгоритмы поиска различают «позитивную» и «негативную» информацию. Проект моделируется на основе системы классификации, указанной Хорхе Луисом Борхесом в его знаменитом пассаже из «Аналитического языка Джона Уилкинса»:

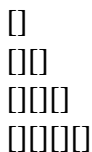
Эти двусмысленные, приблизительные и неудачные определения напоминают классификацию, которую доктор Франц Кун приписывает одной китайской энциклопедии под названием «Небесная империя благодетельных знаний». На её древних страницах написано, что животные делятся на: а) принадлежащих Императору, б) набальзамированных, в) приручённых, г) сосунков, д) сирен, е) сказочных, ж) отдельных собак, з) включённых в эту классификацию, и) бегающих как сумасшедшие, к) бесчисленных, л) нарисованных тончайшей кистью из верблюжьей шерсти, м) прочих, н) разбивших цветочную вазу, о) похожих издали на мух<sup>32</sup>.

Патаданные и патаобъекты также упоминаются у Дарко Свитека и у коллектива под названием “Ill.posed Software”, разрабатывающего «Принципалы (sic) 'патафизического программирования», в которых «программное обеспечение рассматривается как письмо. Так же

как и в письме, конечный результат несколько абстрактен, это целиком продукт мышления. Хотя программирование, бесспорно, является совершенно отдельной дисциплиной, мы полагаем, что софт может многому научиться у некоторых писательских движений» (Svitek 2006). Однако проект этот, кажется, заморожен, и их многообещающий манифест пока так и не появился.

Другая научная идея, сходным образом связывающая патафизику с бегством от ограничений, накладываемых дисциплинарностью, это “Jootsy Calculus”, ответвление метаматематики. “Jootsy” расшифровывается как “Jump Out Of The System” («выпрыгни из системы») и использует несколько алфавитно-цифровых систем одновременно ради получения неожиданных результатов. В рамках джутси-калькуляции, например, «два плюс два не только может быть равно пяти, но и породит неопределённое количество других правильных ответов, в зависимости от точки зрения, включая даже бесконечность. На деле можно использовать любое математическое представление, включённое в свод Общих Орфографических Обозначений (GOD), ибо «по Божьему соизволению всё возможно» (All things are possible with GOD) (Hierogamous Enterprises 1978).

Существует множество примеров ответов на задачу  $2 + 2$  в рамках логики Jootsy, начиная от лингвистических (2 чашки чая + 2 чашки чая = 40 чашек<sup>8</sup>) до графических ( $9-8 + 9-8$  (прочитайте это вверх ногами)) и гномоники, в которой корни квадратные и кубические являются не единственными корнями, так же как и десятичная система – не единственная из возможных. Треугольный корень, к примеру, есть длина стороны равностороннего треугольника, сформированного последовательными гномонами, как это показано на примере пирамидки из кирпичей на иллюстрации ниже.



Тогда  $2 + 2 =$  треугольный корень из 10, 12-угольный корень из 64, 18-угольный корень из 100 и так далее.

<sup>8</sup> “Four teacups” может звучать как “fourty cups”.

## Патафизические научные журналы

В научных журналах можно найти тысячи ссылок на патафизику. Многие из них связаны с критической теорией, и отправными точками для неё становятся Лакан, Бодрийяр и Делёз. Есть также несколько академических вестников, целиком посвящённых патафизике. Типичным примером является “Semiotaphy: A Journal of Pataphysics and Existential Semiotics”, определяющий свою редакционную политику следующим образом:

“Semiotaphy” стремится отследить бытование знаков, начиная с их феноменологического возникновения, до их экзистенциального значения, декларируя, что поскольку все знаки должны быть интерпретированы, поиск смысла каждого знака является творческим порывом, выраженным в искусстве. Это включает в себя – но отнюдь ими не ограничивается, – философские и критические изыскания, изобразительные практики, патафизические эксперименты, манифесты, комиксы, пародийную рекламу и статьи, дада, трактаты по этике, а также исследования истории и мифов самой семиотики (Semiotaphy 2008).

“Pataphysica”, издаваемая Колом Клеменсом, представляет собой пример журнала, служащего мостиком между традициями частной патафизической периодики и рецензируемых академических публикаций. Здесь можно найти критические эссе на те или иные темы литературы, музыки, истории искусства и так далее, наряду с более эзотерическими трактатами по алхимии, философии и мистике, а также переводами работ Жарри.

Журнал “Ludic Society” появился в недрах Цюрихского университета искусств и «существует, чтобы привести к возникновению новой исследовательской дисциплины: людика». Фокусируясь в основном на креативных технологиях, журнал исследует сквозь призму патафизики такие сферы, как компьютерные игры:

Подобно патафизическому велосипеду, людика является левитирующей моделью думающей машины, обеспечивающей спасение, заложенное в опасностях и радостях игровых технологий. В тени книг по физике и техническим наукам появляются методы и практики патафизики и патанаучной фантастики, побеждающие физику правил игры (Ludic Society 2005).

Есть ещё множество подобных изданий, обитающих в воображаемом пограничном пространстве между патафизикой и «академией» (периодику Коллежа патафизики и его ответвлений тоже можно включить в этот перечень). Они позиционируют себя как маргинальные, хотя в то же самое время публикуют вполне солидные исследования. Представьте себе смешение Шерлока Холмса, благородного сыщика-любителя, и доктора Ватсона, академического профи. В силу самой своей природы едва ли когда-нибудь патафизика станет признанной самостоятельной академической дисциплиной. С другой стороны, принимая во внимание её содержание, столь же маловероятно, что академические круги однажды охладят ко всему патафизическому. Настоящая книга – пример именно такого парадокса.

## Четвёртое Магистерство (Лютемби)

Окончание периода оккультации в 2000 году означало для Коллежа 'патафизики ещё и воссоздание его традиционных структур и иерархий. Ряды Сатрапов были усилены некоторыми новыми именами, включая Умберто Эко, Дарио Фо, Эдоардо Сангвинетти, Барри Флэнгана, Барбару Райт, Ролана Топора (посмертно), Анри Буше и Жана Бодрийера. Появилась новая периодическая серия "Carnets Trimestriels", затем в 2007 году после 28 номеров ей на смену пришли выпуски "Correspondanciers". Этот бюллетень продолжает расцветать под руководством четвёртого Вице-Куратора, Его Великолепия Лютемби, избранного его предшественником Опаком в 1978 году, когда тот в своём послании Светлейшему Генеральному Опиутлятору оговорил условие, что его преемником не должен быть «ни человек, ни француз». Лютемби и в самом деле нильский крокодил, и более правильным обращением будет Её Великолепие, поскольку, как недавно сообщалось в "Carnet Trimestriel" Коллежа, это – самка.

История Коллежа хорошо задокументирована как посредством его собственных обзоров, так и в «Великолепном часослове Коллежа 'патафизики» под редакцией Тьерри Фулька (Fouls et al. 2000). «Ключи к 'патафизике» Руя Лонуара впервые вышли в 1969 году, современные переиздания продолжают дополняться актуальными сведениями (Launois 2005). «Кружок патафизиков» (Fouls 2008) даёт информацию по ведущим патафизикам, а следовательно, и по истории Коллежа. Ограниченным тиражом в 300 экземпляров была издана подборка на английском, озаглавленная «Правдивая история Коллежа 'патафизики» (Brotchie 1995). Другие подборки можно найти онлайн и во множестве ссылок прочих источников.

Исходя из природы Коллежа, патафизического на всех своих уровнях, отнюдь не удивительно, что все эти подборки информации несколько противоречат друг другу и даже сбивают с толку, особенно когда речь заходит о скрытых внутренних делах организации. Поскольку сам Коллеж есть воображаемое решение проблемы организации патафизики в мире, вполне можно заключить, что попытки получить хоть какую-то «правду» о некоторых событиях изначально безнадежны и ошибочны. Как заявляет Коллеж: «Покровы, скрывающие тайну, и есть сама тайна». В период оккультации, да и раньше, Коллеж мог показаться тайным обществом в духе масонов. Разумеется, существовали внутренние публикации и дискуссии между членами, отличавшиеся от любых публичных обсуждений, секретность этого секретного общества в такой же степени является воображаемым решением, как и всё остальное в патафизике.

## Жан Бодрийяр

Бодрийяру принадлежит авторство двух важных текстов о патафизике. Первый, появившийся в 1992 году, в оригинале имел заглавие “L’Illusion de la fin: ou La grève des événements” (буквально «Иллюзия конца: или Забастовка событий»). В английском переводе он известен как «Патафизика 2000 года». В своё время эта статья наделала переполоху, а после её публикации онлайн заслуженно получила широкое распространение. Текст эксплуатирует волну миллениаризма, набиравшую силу в 1990-х годах, чтобы развить типично бодрийяровский тезис об информационном веке, в котором на место объекта приходит опосредованная субъективность, следствием чего становится исчезновение истории. Хотя в тексте патафизика и не упоминается напрямую, сами содержащиеся в нём идеи развивают знакомые ей «тропы» в необычном направлении.

В сердцевине информации обнаруживается история, преследуемая своим собственным исчезновением. В аппаратуре hi-fi таким же собственным исчезновением преследуется музыка. Сущность научного экспериментирования преследуется исчезновением своего объекта. Сексуальность, стержневая для порнографии, в ней также преследуется своим собственным исчезновением. Везде тот же самый стереофонический эффект, основанный на абсолютной близости: одинаковый эффект симуляции.

Эта сторона точки исчезновения – где ещё была история, ещё была музыка – восстановлению не подлежит. На чём могло бы остановиться усовершенствование стереозвука? Его границы или пределы постоянно отодвигаются или, точнее, стремительно отступают под напором технической одержимости. Где могла бы остановиться информация? Перед лицом такого массового преклонения перед «текущим моментом» и «высокой точностью» здесь остаются только какие-то моральные возражения, которые не имеют большого значения и веса.

Однажды пройдя эту точку, процесс становится необратимым [...]

Сама возможность выхода из истории в мир симуляции свидетельствует о том, что, в сущности, сама история является не чем иным, как огромной симулятивной моделью<sup>33</sup>.

Работа заканчивается строкой «2000 год может так и не наступить...», обыгрывающей заглавие его же известной книги, породившей столько споров: «Войны в заливе не было», которое само является примером патафизического утверждения. Второй текст, названный просто «Патафизика», гораздо более прямолинеен:

Патафизика – это высочайшее искушение духа. Страх перед насмешками и нужда приводят к чудовищной одержимости, к чудовищному метеоризму Убю.

Патафизический дух как гвоздь в шине – мир, волчья пасть. *Gidouille* это и шар, заполненный горячим воздухом, туманность, или даже совершенная сфера познания. Кишечная сфера солнца. У смерти ничего не возьмёшь. Умирает ли шина? Она испускает свой шинный дух. Метеоризм есть источник дыхания.

[...] Патафизика: философия газообразного состояния. Ей можно дать определение только на новом, ещё не открытом языке, ибо её тавтология слишком очевидна. Более того, она сама может определить себя лишь в своих собственных терминах, так как она не существует. Она замыкается

на себе и с пустой улыбкой перемалывает всё те же самые недоваренные неконгруэнтности, исходящие от грибов-лисичек и нетленных мечтаний.

Правила в патафизической игре куда более кошмарные, чем в любой другой. Это нарциссизм смерти, смертельная эксцентричность. Мир – пустая выпуклость, суходрочка, бред штукатурки и картона, но Арто, что бы он там ни думал, верит, что однажды изольётся настоящее семя в результате этого показного выхолощенного секса, что карикатурное существование сможет породить театр жестокости, другими словами, настоящую волну ядовитой злобы. Но патафизика не верит ни в секс, ни в театр. Есть только фасад, за которым пустота. Чрево вещание пузыря и светильников абсолютно. Все предметы появляются на свет одержимыми, воображаемыми, отёками, крабовым мясом, оплакиванием. Нет средства, чтобы родиться или умереть. Оно зарезервировано для камня, мяса, крови, для всего, что имеет вес. Для патафизики все феномены абсолютно газообразны. Даже признание этого состояния, даже знание пердежа и непорочности, и соития, поскольку нет ничего серьёзного... и осознание этого осознания и т. д. Без цели, без души, без высказываний, и сам по себе воображаемый, но нужный по-прежнему, патафизический парадокс – это просто-напросто умереть (Baudrillard 2002, 11–23).

Дальше в тексте детально обсуждаются расхождения между патафизикой Жарри и её версией в исполнении Антонена Арто, созданной уже после смерти Жарри. Хотя воззрения Арто на безумие и театр жестокости поверхностны и напоминают некоторые из выходов Жарри, и, безусловно, отражают влияние последнего на театр, они, тем не менее, приводят к существенно иной идее, хотя её отличие едва заметно. Как суммирует Бодрийяр: «Арто жаждет переоценки творения и хочет запустить её в мире», в то время как «патафизика – обескровлена, она не намокает». В финале звучит высказывание: «Таково уникальное воображаемое решение отсутствия проблем», – что отсылает и расширяет дюшановское «нет решения, так как нет проблемы».

Бодрийяровские идеи, связанные с патафизикой, в дальнейшем развивались и другими теоретиками. Для иллюстрации этого хватит и двух примеров.

Сет Гиддингс, «разыгрывая партию» с бодрийяровской гиперреальностью современного мира, исследует взаимосвязи теорий игры, отбросов, технологии и множественных реальностей во французской теории и практике двадцатого века. Цитируя Бодрийяра, Гиддингс обращается к Убю как к воплощению Интегральной Реальности:

Убю есть тот самый символ такой полноценной реальности и в то же время единственный ответ на эту Интегральную Реальность, единственное решение, воистину являющееся воображаемым, её едкая ирония, её гротескная дородность. Обширное спиральное пузо Папаши Убю – это контур нашего мира и его пуповина, что ведёт в могилу (Giddings 2007, 44–45).

Гиддингс возражает, что «это слияние Убю и полноценной реальности не должно сводиться лишь к вопросам систематического присвоения радикальных, тревожащих альтернатив. [...] Гиперреальность – это не столько замена утерянной реальности, сколько расширение привычно понимаемой реальности, её безудержное воспроизводство в монструозной спирали положительной ответной реакции» (ibid., 400).

Дамиан П. О’Догерти прибегает к похожим мыслям в иной сфере, рассматривая с бизнес-перспективы теории кризисной организации, производящие «какофонию голосов, “дада” бессвязности и противоречий» (O’Doherty 2007). В таком случае патафизика Бодрийяра предстаёт как «контекст, в рамках которого мы можем пролить новый свет на местоположение и

понимание наших допущений, процедур или теорий, а также методов традиционного смысло-порождения» (ibid., 855).

Когда организация и наука ответственны за некоторые из самых фантастичных и невероятных изобретений и диковинок, от «тапочек два-в-одном для влюблённых™» с гидроподогревом, недавно рекламировавшихся в журналах для чтения на борту “US South-West airlines”, до интерактивных порнографических голограмм, использующих образы реальных голливудских звёзд, – абсурдистские фантазии патафизиков оказываются более разумными и правдоподобными (ibid., 856).

О’Догерти называет это организационным «возниженным»<sup>9</sup>, исходя из идеи Сианны Нгай о «возниженности», возникающей в постмодернистских условиях скуки, беспокойства, остолбенения, зависти и прочих «гадких чувств» (Ngai 2005). Он отмечает, что «преломляя мирской порядок своими апострофами и прерываниями, заставляющими нас присмотреться повнимательнее, патафизики помогают нам увидеть пределы и ограничения того, что мы, по обыкновению, принимаем за организационную реальность» (O’Doherty 2007, 856).

---

<sup>9</sup> В оригинале – “stuplime”, термин, изобретённый С. Нгай, по своему значению противоположный «возвышенному» (sublime) Канта.

### 3. (1975–2000) Оккультация

Период оккультации Коллежа 'патафизики начался в хуньяди, воображаемый день между 19 и 20 апреля 1975 года. Это немедленно привело к прекращению всех публичных действий, включая и издание вестника Коллежа. В предупреждающем сообщении его членам это объяснялось так:

Оккультация Коллегиального института ни в малейшей степени не предполагает какого-либо «исчезновения патафизики». Разумеется, как уже заявлялось в 84-м году почившим Его Великолепием Вице-Куратором-Основателем, 'патафизика «не нуждается в существовании, чтобы существовать». Тем более она не нуждается в коллеже... (Brotchie 1995, 108).

В реальности на протяжении всего периода оккультации патафизические обозрения на французском всё-таки продолжали выходить, при покровительстве *Symbalum Pataphysicum*. В соответствии с порядком, установленным ещё в предыдущие годы, всего вышло двадцать восемь номеров "Organographe". За ними последовала серия из сорока одного "Monitoire", причём последний из них открыл регрессивную подсерию "L'Exprestateur" из 16 номеров. Отсчёт номеров вёлся в обратном порядке, от № 16 к № 1 (в котором наконец-то и объявлялось об окончании периода оккультации).

Загадочны причины, по которым было решено уйти в затворничество. Руй Лануар упоминает о череде смертей целого поколения Трансцендентных Сатрапов Коллежа в этот период, включая: Макса Эрнста (1976), Ман Рэя (1976), Раймона Кено (1976), Жака Превера (1977), Паскаля Пиа (1979), Рене Клера (1981) и Жоана Миро (1983). Он также отмечает и возможную нумерологическую причину:

Выдвигались и различные эзотерико-нумерологические объяснения, основывавшиеся на якобы совпадении Оккультации в году 100 (E. P.) и Окончания Оккультации в 2000 году (vulg.) (Launoir 2005, 146).

В конечном счёте, однако, таково было решение Его Великолепия Опака, третьего Вице-Куратора Коллежа. В своём послании Регенту Тьерри Фульку он объяснял, что оккультация была "un geste, une geste, une gestion et une gestation" («жестом, жестой, управлением и вынашиванием») (ibid., 148).

Справедливо будет заметить, что в период вице-кураторства Опака и под его руководством действительно происходило постепенное отдаление Коллежа от взоров общественности. В действительности он и сам был довольно загадочной личностью, мало что известно о его делах. Его не стало в 1993 году (о его смерти было объявлено в специальной вкладке в № 27 "Monitoire", а в № 29 был размещён его некролог), и в назначенный им день последовал выход Коллежа из оккультации.

В объявлении об оккультации, однако, оговаривалось важное исключение. Пункт 4 гласил: «На институты патафизических исследований за границей, всегда пользовавшиеся большой степенью автономии, решение об Оккультации никоим образом не распространяется» (Brotchie 1995, 108).

Такое решение, скрывавшее от глаз публики только французскую патафизическую, во многом способствовало созданию среды для развития современного интереса к патафизике по всему миру, о чём было сказано в главе 2. Те патафизики, кто поддерживал тесную связь с французским Коллежем, были склонны к осторожной реакции на оккультацию, исходя, возможно, из чувства лояльности заданному для всех курсу развития. С другой стороны, нефранцузские новички в патафизике не имели таких комплексов, и вскоре стало ясно, что эта оговорка в 4-м

пункте сделала куда больше, чем просто предусмотрела возможность ситуации, на которую в любом случае Коллеж мало был способен повлиять. Многочисленные отпочкования Коллежа 'патафизики и, разумеется, независимые патафизические группы и организации начали возникать по всему миру.

## Отпрыски Коллежа 'патафизики

Данный обзор ни в коей мере не является исчерпывающим, но он призван передать атмосферу международного распространения патафизики, а также рассмотреть некоторые из самых известных групп. Здесь не будут затрагиваться организации, возникшие из подразделений самого французского Коллежа, например, Улипо, о них разговор пойдёт ниже. Источниками для этой подборки послужили собственные публикации Коллежа, в частности два недавних номера “Correspondanciers” (№ 9 и 11) и множество вебсайтов, включая блог “Clinamen” Борского. «Отпрысками» Коллежа эти группы считаются в том смысле, что они вроде бы признают его авторитет, а он, в свою очередь, признаёт их. Такой порядок не обязательно предполагает какое-либо превосходство или же неполноценность (в патафизическом понимании) всех прочих, не связанных подобными отношениями групп.

Самые ранние отпочкования от Коллежа появились ещё до оккультации. Первым стал Институт высших патафизических исследований Буэнос-Айреса во главе с Хуаном Эстебаном Фассио и Альбано-Эмилио Родригесом. Он был официально признан в 1957 году, что стало поводом для следующего поздравления от Вице-Куратора-Основателя Сандомира:

Нужно ли желать патафизике процветания в Буэнос-Айресе? Она и так присутствовала там, как и везде, ещё до того, как мы появились на свет, и она может обойтись без многих из нас. Она всегда будет существовать и обходиться без всех нас вообще. Она пребудет, даже не существуя, ибо она вовсе не нуждается в существовании, чтобы существовать (Brotchie 1995, 75).

В 2003 году этот достопочтенный институт был возрождён как Новейший институт высших патафизических исследований Буэнос-Айреса под руководством Эвы Гарсии и при участии Владимира Андралиса, На Кар Эллифф се, Игнасио Васкеса, Ронекса и Рафаэля Чипполини.

В 1963 году в Милане был основан *Institutum Pataphysicum Mediolanense*, или же Миланский институт высших патафизических исследований, положив начало долгой и процветающей традиции итальянской патафизики, неослабевающей и по сей день. Институт был основан Трансцендентным Сатрапом Фарфой при Регентах Энрико Бае и Артуро Шварце (Тристане Соваже), и его членами стали такие люди, как Ренато Муччи, Дарио Фо и Леонардо Синисгалли. Первая открытая выставка Института прошла с 3 по 13 марта 1964 года в миланской “Galleria Schwarz” и включала в себя работы таких художников, как Арман, Бай, Дюбюффе, Дюшан, Эрнст, Фарфа, Фонтана, Йорн, Моро, Пикабия, Превер, Ман Рэй и Спёрри.

Позднейшие итальянские институты включают: *Institutum Pataphysicum Parthenoreium*, основанный в Неаполе Луцио Дель Пеццо, Луиджи Кастельяно (LUSA) и Энрико Баем; Туринский институт патафизики, организованный Уго Несполо в 1979 году; *Simposio Permanente Ventilati Patafisici Venacensi*, открытый в 1987 году в Рива-дель-Гарде; Тичинский институт патафизики в Локарно, Коллеж патафизики, основанный в 1991 году Таней Лоранди; Вителлианский – патафизический институт, основанный в 1994 году в Виадане Афро Сомендзари при содействии Энрико Бая и Уго Несполо; Этрусский департамент 'патафизики в Росиньяно-Сольвей, основанный в 2001 году Яри Спадони, выпускающий бюллетень “Soluzioni Immaginarie” («Воображаемые решения»); и миланский Автоклав патафизической экстракции, открытый в 2008 году.

Итальянская патафизика, широко представленная на веб-ресурсе “Ubuland”, производит такое количество периодики, выставок, событий, перформансов и иных проявлений активности, что в самом деле стала значимой культурной силой у себя в стране.

В 1964 году в Стокгольме появилось Патафизическое общество, организованное Михаэлем Мешке, в тот же период он создал в соавторстве с Францишкой Темерсон свою знаменитую телепостановку «Убю короля». За ним последовал Вестроготский институт патафизики, основанный в 1984 году Леоном Виктором Крутцингером. В 2003 году был избран уже третий его «ректор магнификус», им стал 96-летний Эллис Эрнст Эрикссон. После того как он скончался в 2006 году в возрасте 99 лет, его преемником стал Свен Нюстрём. Один из номеров вестника этого института “Vestrogotiska Pataphysica Institutet Talar” («Вестроготский институт патафизики вещает») опубликовал варианты перевода слова «патафизика» (patafysik по-шведски) на множество языков и письменностей, включая руны, код Морзе и древний перуанский.

В муниципалитете Олер округа Аванш кантона Во (Швейцария) базируется Центр периферископических исследований. Он действительно периферийный во всех смыслах слова: географически, лингвистически, духовно и патафизически. Его журнал “Le Périphériscope” под редакцией Регента Практического Головоотяпства, Блаблабла и Тарабарщины совместно с Регентом Каламбуров и Диалектики Беспольных Наук – в основном фокусируется на играх со словами и каламбурах.

Президентом Нидерландской академии патафизики является Ваудагемал – гигантская паровая насосная станция, построенная в 1920-е годы с целью защиты Фрисландии от наводнений. Хотя она и была создана совсем недавно, в 2004 году, НАП берёт своё начало в многолетней традиции участия голландцев в патафизике. Пожалуй, самой известной фигурой в этой истории был художник Мауриц Корнелис Эшер, ставший Трансцендентным Сатрапом Коллежа в 1970 году. Членами НАП являются Регенты Маттейс ван Боксель (кафедра морософии) и Бастиан Д. ван де Вельден (кафедра наземного морского дела), издатель журнала “L’Ymagier de Curaçao”.

В бельгийском Льеже в 1965 году Андре Блаве и компанией был создан Лимбургский институт высших патафизических исследований. Не так давно Брюссельская обсерватория клинамена, ответвление УПолПот (Ouvroir de Politique Potentielle – Мастерской потенциальной политики), разработала различные решения проблем сепаратизма и регионализма, занимающих коллективный разум бельгийцев, включая расширение границ Брюсселя до покрытия всей территории страны, серии случайных разделений, основанных на произвольно проведённых линиях, и погружение всей Бельгии в Северное море, чтобы таким образом придать ей статус «как Южному полюсу – т. е. земли, не принадлежащей никому» (Collège de Pataphysique 2009, 58). Кстати, в Брюсселе же и размещается Патафизический институт Единой Европы.

Лондонский институт патафизики, основанный в 2000 году, тесно связан с издательством “Atlas Press”, публикующим с начала 1980-х годов английские переводы патафизической литературы. Президентом ЛИП вплоть до своей смерти в 2009 году был Стенли Чапман (теперь его пост занял Питер Блегвад). В составе ЛИП несколько подразделений: бюро подсознательных изображений, комитет по оволосению и усоводству, отделение догмы и теории, отделение потассонов<sup>34</sup>, отделение реконструктивной археологии, отдел патентоводства, а также Патафизический музей и Архив, о которых уже было сказано выше. В Центральный комитет ЛИП входит Алистер Бротчи, Регент, с самого начала контролирующей деятельность “Atlas Press”.

ЛИП не был первой патафизической организацией в Соединённом Королевстве. Филиал рогации и органа в Лондоне-что-в-Миддлсексе под управлением Стенли Чапмана был организован решением Коллежа патафизики 11 мая 1959 года. Вскоре после этого возникли Патафизическое общество Эдинбурга (обосновавшееся в Йоркшире) и Оксфордская ячейка патафизики.

Другой ячейкой, некогда весьма активной и по состоянию на 2011 год подающей признаки оживления в связи с выходом венгерской версии «Фаустролля» и цикла об Убю под редакцией Петера Тиллингера, является Патафизическая ячейка Убюдапешта.

В Германии Нецекий институт патафизических исследований, основанный в 1982 году, ныне уступил дорогу Берлинскому институту патафизики, чей «Патапаноптикум» включает перформансы, веб-публикации, конференции и другую активную деятельность.

Несколько институтов есть и в Испании: Независимый институт патафизических исследований в Валенсии, Institutum Pataphysicum Granatensis в Гранаде (основан в 1995 году Анхелем Олгосо), чьи работы ведутся сразу в нескольких областях, включая составление испанского людо-патафизического словаря и патафизическое демонстрирование проблемы Гольдбаха; Патафизический институт Сарагосы, основанный в 1997 году Грассо Торо, и пришедший ему на смену Высший институт высших патафизических исследований Ла Канделарии, организованный в Чодесе, неподалеку от Сарагосы (ранее также и в Боготе) под руководством того же Регента. Есть ещё и рок-группа, кажется, называющаяся «Otro Ilustre Colegio Oficial de la Pataphysica» («Ещё один официальный Коллеж патафизики»).

В Южной Америке имеются Чилийский патафизический институт в Сантьяго; Академия высшей патафизики неподалеку от озера Чапала в Мексике; Décollage de 'Pataphysique («Взлёт 'патафизики») в бразильском Сан-Паулу; Горизонтальная школа патафизики в Белу-Оризонти; Патафизический храм в Мар дел Плата в Аргентине; и наконец, на высоте 2640 метров над уровнем моря располагается Высший институт патафизических исследований Ла Канделарии в колумбийской Боготе (связанный с одноимённой организацией в Сарагосе).

В 2001 году Его Бессрочное Землеаделеие Тимо Пекканен, производитель велосипедов, основал в Лапландии Финно-угорское патафизическое кухонное общество. В 2007 году патафизическое присутствие в Лапландии ещё более расширилось с появлением Института патафизических исследований офшорных островов.

Монгольский институт патафизики был создан в 1997 году Странствующим Президентом Гал-Батором и «полуночным шофёром» Тумулом. В том же году в Шанхае появился Китайский институт высших патафизических исследований, патафизика развивается и в других местах Китая. В 2006 году в Пекине был опубликован перевод с комментариями пьес об Убю, выполненный коллективом, который также ставит театральные представления и фильмы, явно воодушевлённые Убю и патафизикой.

Наконец, стоит отметить, что ещё в социалистической Чехословакии имелась небольшая группа патафизиков. Вдохновлённые «Убю королём», они основали Патафизический коллегиум и журнал «РАКО» (т. е. «болван», «тупица»).

## Патафизика за рамками Коллежа

Коллеж 'патафизики, пожалуй, известен лучше всех прочих центров патафизики, но его руковолящая роль не была бесспорной, особенно за пределами франкоязычного мира. Некоторое представление о силе вызываемых этим переживаний может дать отрывок из обличающей статьи в американском журнале:

Величайшей нелепостью западной культуры является тот факт, что наследие гения Жарри перешло в руки самопровозглашённой кучки «бездельников» – «сознательных» и «несознательных» обскурантов (Parshall 2007a, 214).

В годы оккультации присутствие патафизики продолжало ощущаться по всему миру. В некоторых случаях, однако, эти проявления если и подтверждают источник своего происхождения, то лишь косвенно. Это или отражает степень проникновения патафизических идей в культуру, или же демонстрирует естественную осмотрительность тех, кто обращался к этим идеям. В любом случае, не влезая слишком глубоко в эти сложности, мы можем обнаружить примеры патафизики, с апострофом или без него, во всех сферах деятельности человека. Сбалансированная подборка примеров должна передать впечатление о размахе таких проявлений.

## Кинематограф

В своём исследовании фильмов Тима Бёртона Элисон МакМаон возводит патафизику до уровня целостной традиции в кинематографе:

У патафизических фильмов есть несколько общих характерных черт, они содержат всё или кое-что из нижеперечисленного. Патафизические фильмы:

1. Осмеивают устоявшиеся системы знаний, в особенности научного и академического.
2. Следуют альтернативной логике повествования.
3. Используют специальные эффекты в стиле «оба-на!», то есть неприкрыто и вызывающе (по сравнению с «незаметными» спецэффектами, имитирующими реальное действие, не нанося настоящего вреда актёрам).
4. Для них характерны упрощённые сюжеты и плоские персонажи, так как нарратив скорее полагается на способность зрителя понять интертекстуальные, непонятные отсылки (McMahan 2006, 3).

Поэтому такой фильм, как «Донни Дарко» (2001), явно заигрывает с патафизическими образами и понятиями: велосипед, вкатывающийся в начале фильма на холм; книга «Философия перемещения во времени»; диалог между Страхом и Любовью (прямо отсылающий нас к диалогу «Страх навещает Любовь» из «Любви преходящей» Альфреда Жарри); изображение параллельной вселенной; и в целом акцент на субъективность главного героя. Эта кинокартина удовлетворяет и критериям МакМаон, которые хотя и представляют собой лишь самые поверхностные описания патафизики, тем не менее убедительно показывают, как по сути бесполезные идеи могут быть применены и применяются в кинопроизводстве.

## Литература

Научная фантастика с её потребностью в воображаемых решениях и лишь по касательной задевающая общепринятую науку, не могла не стать плодородной почвой для патафизических построений. Если какой-то литературный жанр и можно считать в своей основе патафизическим, то именно этот. Собственные сочинения Жарри, такие как «Суперсаец» и «Как построить машину времени?», можно назвать точкой отсчёта для этого направления, хотя, конечно же, Герберт Уэллс и Жюль Верн, столь обожаемые Жарри, имеют куда больше прав считаться отцами научной фантастики.

Так или иначе, многие писатели-фантасты отдавали дань патафизике. В рассказах Брайана Олдисса, например, в «Человеке и незнакомце со своим мулом» (опубликованном в 2002 г. в «психомилитарном номере» журнала “Pataphysics”) фигурирует рассказчик, пытающийся сбежать в выдуманный мир романа, в то время как его постоянно возвращает в реальность вмешательство незнакомца в поезде. А в рассказе 2005 года «Национальное наследие» человек пытается документально обосновать, что его собственное слабоумие является вопросом государственной важности.

Пат Мёрфи не раз вводила в свои книги патафизических персонажей, таких как Гиро Ренакус. Вот диалог между Гиро и Бэйли в романе «Норбит, или Туда и обратно» (1999), демонстрирующий её подход:

– Я также слышал, что патафизики всё происходящее вокруг воспринимают как нечто несерьёзное.

Гиро покачал головой:

– А вот это в корне неверно. На самом деле лишь патафизики способны быть абсолютно серьёзными. Понимаете, мы ко всему подходим серьёзно. Буквально ко всему. – Он отхлебнул виски. – Согласно Принципу Всеобщей Равноценности, всё вокруг одинаково серьёзно. Битва насмерть с трупокрадами, игра в «Эрудит», любовные похождения – всё одинаково важно.

– Но люди говорят...

– Люди не всегда всё понимают верно, – тихо заметил Гиро. – Видите ли, люди путают игру с несерьёзностью. А мы очень серьёзно относимся к нашей игре.

Бэйли нахмурился:

– Думаю, я понимаю вас. Вы играете – но серьёзно, так, чтобы выиграть, и...

– Нет-нет. Игра ради победы – это совсем другое. Когда вы играете и стремитесь победить, это ограниченная игра, игра, имеющая предел. Я говорил о бесконечной игре, где вы играете только ради продолжения игры.

– Так, значит, вы несерьёзно относитесь к возможности выиграть?

– Мы относимся к этому настолько же серьёзно, как и ко всему остальному<sup>35</sup>.

На стыке «серьёзной» литературы и научной фантастики можно обнаружить таких авторов, как Анджела Картер, чей роман 1972 года «Адские машины желаний доктора Хоффмана» открывается цитатой из «Фаустроля» и рисует образ дьявольского доктора, стремящегося уничтожить сам рассудок и принцип реальности.

В 1985 году Джулиан Барнс написал рассказ для литературного альманаха «Гранта: 50», озаглавленный “Gnossienne”. Впоследствии он выходил ещё в сборнике «По ту сторону Ламанша». Барнс уже и до того делал намёки на отдельные аспекты патафизики, например, в

своём принёсшем ему мировую известность романе «Попугай Флобера» (1984), а этот рассказ, чьё название было взято из музыкальных сочинений Эрика Сати, обыгрывал двусмысленности Коллежа 'патафизики (особенно в его состоянии оккультации) и Улипо. "Gnossienne" написан так, чтобы убедить читателя в том, что рассказчик – это и есть сам Барнс. Получив приглашение на литературную конференцию, он преодолевает своё нежелание ехать, подталкиваемый чувством любопытства, разгоревшегося из-за указаний встретиться в деревушке под названием Марран в Центральном массиве в определённый день, добравшись на определённом – поезде.

В ней <подписи на приглашении. – В. С.> было что-то знакомое, и затем я определил, что именно, а также небрежность и нахальную фамильярность приглашения в особой французской литературной традиции: Жарри, патафизик, Кено, Перек, группа Улипо и так далее. Официальные неофициалы, почитаемые бунтари [...]. Как определялась патафизика? «Наука воображаемых разгадок». А цель конференции состояла в том, чтобы быть встреченным на станции<sup>36</sup>.

Его встречает «Жан-Люк Казес, один из старомодных анархо-рок-персонажей Левого Берега (потёртая кожаная блуза, трубка, засунутая в уголок рта), тот тип благодушных философов у цинковой стойки бара, которых подозреваешь в пугающе высоком успехе у женщин»<sup>37</sup>.

История развивается дальше, к очаровательной разгадке своей тайны под красное вино и сыр. И тут оказывается, что «Жан-Люк Казес [...] был писателем, придуманным группой Улипо, и использовался как ширма для всяческих провокационных и эпатажных затей. "Marrant" по-французски значит "шуточный", как я, разумеется, знал и до моей поездки – где ещё, по-вашему, могла произойти патафизическая встреча? С того дня я не встречал ни одного из других её участников, что неудивительно. И я всё ещё не побывал ни на одной литературной конференции»<sup>38</sup>.

Американский писатель Пабло Лопес придумал термин 'патафора для обозначения «фигуры речи, настолько же далёкой от метафоры, как та – от абстрактного языка. Если метафора представляет собой сравнение реального объекта или явления с вроде бы не имеющим ничего с ним общего предметом, призванное подчеркнуть сходство между ними двумя, 'патафора использует это только что созданное метафорическое сходство как реальность, на которой она сама базируется. Выходя за пределы простого расцветивания изначальной идеи, 'патафора стремится описать новый, отдельный мир, в котором идея или аспект начинают жить своей собственной жизнью». Лопес приводит такие примеры:

#### АБСТРАКЦИЯ

Том и Элис стояли рядом в очереди на обед.

#### МЕТАФОРА

Том и Элис стояли рядом в очереди на обед, две пешки на шахматной доске.

#### 'ПАТАФОРА

Том сделал шаг по направлению к Элис и назначил ей свидание на вечер пятницы – шах и мат. Руди разозлился из-за такого лёгкого проигрыша Маргарет, и, смахнув доску на розовое одеяло, затоптал вниз по лестнице (Lopez 2007).

## Музыка

Своеобразная ветвь экспериментальной музыки в Великобритании и США выросла из работ Джона Кейджа, чья тесная дружба с Марселем Дюшаном и участие в группе “Fluxus” связывали его с патафизической традицией. Не будучи фанатом Жарри, Кейдж заявлял:

У меня аллергия, если можно так сказать, на тип выражения, свойственный Жарри, но у Дюшана её явно не было. Но я соглашусь, Жарри повлиял на всех нас. Я лично полагаю, что то, как Дюшан и Джойс использовали Жарри, куда интереснее всего, созданного самим Жарри (Anastasi 2000).

Беззвучная композиция Кейджа «4'33», написанная в 1952 году, была предугадана ещё сочинением Альфонса Алле «Траурный марш для похорон глухого великана» (1884). Обе эти композиции представляют собой примеры воображаемого решения в музыке, однако, как свидетельствуют их названия, природа их юмора очень различна. В случае Кейджа в композиции можно ощутить дзен-буддистские нотки, приглашающие открыть свои уши звукам окружающей среды. Если даже так, Кейдж, по-видимому, предпочитал более анархические аспекты этой вещи.

Были и другие экспериментальные композиторы, вдохновлявшиеся патафизикой. В 1972 году Гэвин Брайерс сочинил «Крушение Титаника» с очевидной целью продемонстрировать патафизический взгляд на эту трагедию. Композиция включала в себя фрагменты интервью с выжившим, сигналы азбуки Морзе, сыгранные на вуд-блоках, отсылки к двум разным волынщикам, находившимся на корабле (один – ирландский, другой – шотландский), разнообразные звуковые эффекты, основанные на воспоминаниях выживших о звуке удара айсберга, и прочие «фрагменты реальных звуков». Однако «воображаемым решением», придавшим самый очевидный патафизический аспект композиции, стало записанное под водой продолжение мелодии знаменитого гимна «Осень», исполнявшегося во время крушения судовым оркестром. В версии Брайерса оркестр играет для вечности:

Продление музыки в вечность, однако, проистекает из другой «научной» точки зрения. Маркони разработал принципы беспроводного телеграфирования на большие расстояния, и это было первым полноценным примером использования радио при спасении на воде. Действительно, когда Брайд прибыл на борту «Карпатии» в Нью-Йорк, Маркони поднялся к нему на палубу, чтобы позвать руку. Незадолго до своей смерти Маркони пришёл к убеждению, что однажды произведённые звуки никогда не умирают, а просто становятся всё слабее и слабее, пока мы, наконец, оказываемся не в состоянии воспринять их. Любопытно, что «Бирма», один из кораблей, участвовавших в спасении, получил радиосигналы с «Титаника» спустя 1 час и 28 минут после того, как корабль окончательно скрылся под волнами. Чтобы услышать эти едва различимые звуки прошлого, нам нужно, как считал Маркони, разработать достаточно чувствительное оборудование, способное улавливать эти звуки, и предположительно, фильтры. В конечном счёте Маркони надеялся суметь услышать Христа, произносящего Нагорную проповедь (Byrars 1990).

Брайерс в своём творчестве продолжил делать явные и скрытые отсылки к патафизике. Многие из его ранних экспериментальных произведений концептуальны по своей сути, они существуют в воображении не в меньшей степени, чем в реальности. Его концертная музыка этого периода также демонстрирует патафизическое присутствие, например, «Понукелианская

мелодия» (1975) была напрямую вдохновлена «Африканскими впечатлениями» Раймона Руссея. Эти же идеи остаются программными темами и в более поздних его работах.

Джон Уайт, этот ветеран, «белая ворона», продолжает сочинять патафизическую музыку, в последнее время – для Лондонского института патафизики, где он стал кем-то вроде придворного композитора. За свою жизнь он написал уже около 200 сонат для фортепиано, более 20 симфоний и 30 балетных партитур, массу электронной музыки, а также очень много сопроводительной музыки к спектаклям. Его произведения отличаются своим ироничным юмором и отсылками к реальным звукам, типичным для патафизического искусства определённого рода. Одно его недавнее сочинение памяти Жака Превера, в котором звуки декламации поэмы обрабатываются различными электронными устройствами, в сущности и представляет патафизический подход, будучи странным образом пробуждающим конкретные воспоминания и одновременно явно бессмысленным.

Оплотом патафизических влияний давно уже является джаз, особенно в его наиболее «анархичных» формах свободной импровизации. В 2002 году вышел альбом “Raudelunas Pataphysical Revue” преподобного доктора Фреда Лейна (сценический псевдоним Тима Рида), загадочного персонажа, с 1980-х годов творящего музыку, вдохновлённую патафизикой и ветряными скульптурами. На рекорд-лейбле Норберта Стейна “Patamusic” выходят записи его собственных значимых импровизаций. В наши дни можно найти следы влияния патафизики и у таких музыкантов, как Карен Мантлер.

В поп-музыке продолжалось увлечение образом Убу, например у авант-гаражной группы “Père Ubu”, появившейся в 1975 году и до сих пор не теряющей форму. В 1989 году вышел альбом “The Sisters of Pataphysics” авангардного проекта “Nurse with Wound” Стивена Стэплтона. В 1970-х годах был активен французский прог-роковый коллектив “Pataphonie”. Ставился даже мюзикл: “Ubu Rock” (1995) Расти Мэги.

Значимой фигурой, по крайней мере по духу, был Френк Заппа, большинство его записей можно считать патафизическим наследием, пусть его и не называют таковым. По-видимому, Заппа заразился интересом к патафизике, порождённым на Западном побережье США шумевшим № 13 “Evergreen Review”, вышедшим в 1960 году, книгой Роджера Шаттака «Годы банкетов», а также английскими переводами Жарри, считавшегося предтечей таких фигур, как Уильям Берроуз и Хантер Томпсон. Всё это стало частью того духа времени хиппарства и символом всего, что было странным и чудаковатым, традиция эта продолжается и в наши дни. Группы типа “The Residents” и такие музыканты, как Капитан Бифхарт, были хорошо осведомлены о патафизике и вводили её в своё творчество, но в свободной манере, вдохновляясь, скорее, духом её нонконформизма, нежели письменными текстами.

## Североамериканская культура

Самые яркие свидетельства увлечения Заппы всем этим, не считая его музыкального наследия, можно найти в написанных Найджи Леннон биографиях его самого («Со всей откровенностью: Мои дни с Френком Заппой») и Альфреда Жарри. Какое-то время в 1970-х годах Леннон была тесно связана с Заппой. Во введении к биографии «Альфред Жарри: Человек с топором» (1984) обсуждается глубинное влияние, которое оказали на неё в юности работы и сама жизнь Жарри. Хотя этой книге и недостаёт биографических подробностей (а те, что есть, во многом заимствованы у Шаттака), она даёт представление о том, как патафизика в виде концепта просачивалась в американскую культуру, сплетаясь с экстравагантными флюидами того времени.

«Человек с топором» вышел с иллюстрациями Билла Гриффита, чей комикс «Зиппи-дурачок», появившийся в 1970-х, был явно вдохновлён фигурой Убю. Зиппи одет в свободный жёлтый балахон до колен (или клоуновское платье) в крупный красный горох. Он – философ-микроцефал (причём его голова напоминает по форме Убю), чья слепая погоня за своего рода остротой ума породила его коронную фразу: «Мы уже веселимся?» Гриффит объясняет, что Зиппи – это на самом деле сидящий в нём самом ребёнок, или он представляет «дух природы» внутри каждого из нас, и этот комикс стоит воспринимать как диалог между Зиппи и его помощником Гриффи, то есть самим Гриффитом. «Зиппи не “бредит” и не несёт “чушь”... в “бессмысленности” есть смысл, в “нелогичности” – логика, если вы впустите их в себя...» (Griffith 2002).

Патафизика такого рода также проникла в умы некоторых самых ранних первоходцев-компьютерщиков. Такие фигуры, как Тед Нельсон, придумавший слово «гипертекст» в 1963 году, или Говард Рейнгольд, одним из первых описавший виртуальное сообщество и в 1991 году опубликовавший книгу «Виртуальная реальность: Исследование дивных новых технологий неестественного опыта и интерактивных миров от киберпространства до виртуального секса», – все они давно признали важность патафизики в своей работе. В своём недавнем твите Рейнгольд написал так: «Я был одним из читателей номера “Evergreen Review”, посвящённого патафизике, так из-за него я занялся Жарри, Убю и Сати». Недавно с несколькими друзьями он создал патафизический игровой автомат.

В деятельности Питера Шикеле, изобретателя вымышленного композитора П. Д. К. Баха, и легендарного мультипликатора Текса Эйвери можно обнаружить патафизические тенденции, – так же, как и во многих других примерах американского юмора. В Канаде же эта идея вылилась в создание целой политической партии, «Партии носорога», участвовавшей в нескольких выборах со своей платформой «обещаем не сдержат ни одного из наших обещаний!» В ходе своих кампаний они выдвигали смехотворно невыполнимые прожекты, призванные повеселить и развлечь голосующую публику, например, аннулирование закона гравитации, возложение государственного долга на компанию Visa и объявление войны Бельгии из-за того, что в одном из своих приключений Тинтин однажды застрелил носорога.

## Искусство

Распространяющееся влияние Марселя Дюшана основательно поспособствовало патафизикализации изобразительных искусств. Его можно отследить в концептуальном искусстве, например, в творениях лауреатов премии Тёрнера Мартина Крида («Работа № 227, загорающиеся и гаснущие огни», 2001) и Саймона Старлинга, чья работа «Гонка по пустыне Табернас» 2004 года, где используется импровизированный электровелосипед, отсылают нас одновременно к Жарри и Дюшану. Можно утверждать, что концептуальное искусство само по себе является воображаемым решением, полагающимся на субъективные воззрения зрителя. Как указывал Дюшан в своей лекции «Творческий акт», произнесённой на собрании Американской федерации искусств в 1957 году:

Творческий акт не производится одним только художником; зритель устанавливает контакт работы с внешним миром, расшифровывая и интерпретируя её внутренние свойства, тем самым внося свой собственный вклад в этот творческий акт (Duchamp 1957, 140).

В большинстве произведений искусства, оказавшихся в последние несколько десятилетий столь спорными и столь популярными, чаще всего признается их происхождение от Дюшана. А учитывая, насколько глубоко патафизика пронизывала его жизнь и творчество (о чём отдельно будет сказано ниже), неудивительно обнаружить намёки на неё, проявляющиеся в работах многих ведущих современных художников.

Можно усмотреть патафизическое присутствие в творчестве многих других художников на всем протяжении этого периода. Вот всего лишь несколько примеров: бесполезные машины Жана Тэнгли и Ники де Сен-Фалль – это игривое эхо как холостяцких машин Дюшана, так и невозможной механики Жарри. Творчество Луизы Буржуа исполнено патафизическим духом, что было признано в 2009 году, когда Трансцендентный Сатрап Фернандо Аррабаль представил её к награждению Орденом Большого Брюха (в степени Совершенного Командора). Барри Флэнаган начал интересоваться патафизикой в 1963 году и продолжал вплоть до своей смерти в 2009 году. Патафизические спирали, бывшие символами свободы в его раннем творчестве, эволюционировали в зайцев, во многом и принёсших ему известность:

В мифологиях по всему миру фигуры трикстеров попирают устои правды и кривды, с наслаждением нарушая правила, бахвалясь и разыгрывая людей и богов. Они также могут выступать посредниками между человеческими и божественными мирами. Большинство трикстеров способны менять обличия, часто появляясь в облике животных, включая, конечно же, и зайцев (Wallis 2011, 19).

Одним из художников, воздававших должное патафизике, был Томас Чаймз (1921–2009). На него глубоко повлиял № 13 “Evergreen Review” и позднейшие тексты Роджера Шаттака, включая «Годы банкетов» с жизнеописаниями Аполлинера, Жарри, Руссо и Сати. И до этого в живописи Чаймза уже просматривался ряд влияний, в частности Ван Гога, Пикассо и Матисса. В 1965 году он создал серию иллюстраций для книжных суперобложек, обнаживших его глубокий интерес к алхимии и мистицизму, прежде всего к герметическому сочинению “*Cimbalum Mundi*” («Кимвал мира», 1538) авторства Бонавентюра Деперье. Его крайне заинтересовала фигура Антонена Арто, основавшего в Париже в 1926 году «Театр Альфреда Жарри» вместе с Робером Ароном и Роже Витраком. Марсель Дюшан и Ман Рэй также были ключевыми фигурами наряду с Джозефом Корнеллом, чьи коробки-коллажи, казалось, позволяли заглянуть в таинственный сокрытый мир. Результатом всех этих влияний стали забываемые серии живописных работ на панельках, начавшиеся в 1973 году с портретов таких

личностей, как Эдгар Аллан По, Майкл Фарадей, Обри Бердслей, Оскар Уайльд, Людвиг Витгенштейн, Альфред Жарри и первый Вице-Куратор Коллежа 'патафизики доктор И.-Л. Сандомир. И именно Жарри оставил самое неизгладимое впечатление, постепенно проникая в собственные грёзы Чаймза. Художник вспоминал:

Впоследствии я связал эту проказливую фигурку Жарри, которую видел на фотографиях, в его произведениях и высказываниях, со своим сновидением в пятилетнем возрасте, столь испугавшим меня. Да, мне тогда было пять лет, это случилось в Южной Джорджии, где мы тогда жили. Всё было так. Это самое раннее моё видение, но оно испугало меня. Мне привиделась пустыня. В этой пустыне был холм, дюна, одинокая дюна. И на этой дюне стояла невысокая чёрная фигура, с глазами, уставившимися прямо на меня, и губами, поджатыми в пронзительном свисте. Все это привело меня в ужас. Этот образ до сих пор приходит ко мне. Не знаю, как я соединил Жарри с тем детским видением, разве что в ходе моих психологических практик мне представилась архетипическая форма, что и связало два образа (Naylor 2007b, 135).

Такое самоидентифицирование с Жарри ещё больше усилилось в 1980-х годах, когда стиль Чаймза изменился, и он выполнил серию крупных полотен, изображавших неясные формы, едва различимые под белым покровом, напоминавшим снег или плотный туман. На одной из этих картин, названной «Фаустроль/Квадрат» (1988), воспроизведена голова Жарри в шляпе порк-пай<sup>39</sup> с известной фотографии, сделанной в 1898 году, где он едет на велосипеде. Изображая только голову, Чаймз подчёркивает очевидное физическое сходство с собой (он тоже начал ходить в такой шляпе в тот период), однако дымка намекает на более глубокий слой по сравнению с портретами на панельках, слой, который Чаймз называл «проступающее сознание». В своём интервью для Мариан Локс в 1990 году он объяснял: «То, что таинственно сокрыто в металлических коробках и портретах на панельках, словно бы проявляется из белизны» (Locks 1990, 104).

## Культовое и оккультное

В то время как влияние патафизики часто ненавязчиво проникало в культуру, культ Убю (а значит и Жарри) явно продолжал действовать куда более активно. Спектакли о нём ставились и адаптировались тысячи раз, в диапазоне от «Убю в театре Буф-дю-Нор» Питера Брука (1977) до «Убю и комиссии по установлению истинности» Джейн Тейлор, сыгранного в 1997 году в Южной Африке, или постановки «Убю» в версии «вегетарианского водевиля» в 1992 году, задействовавшей в качестве актёров овощи и фрукты. Версии Убю появлялись в кинематографе и на телевидении, начиная с анимации Джеффа Данбара до «убюевского» творчества братьев Квей. Появилось несколько мюзиклов про Убю, а также оперы с его участием, включая работы Кшиштофа Пендерецкого (1991), Эндрю Туви (1991–1992) и Дональда Диниколы (2002). Пьесы об Убю неизменно были популярны в качестве студенческих дипломных и учебных спектаклей, и не будет ошибкой сказать, что фигура Убю стала архетипом коллективного сознания. Уже есть пиво «Убю», продюсерские компании «Убю», комиксы про Убю, дизайн и ювелирные украшения «в стиле Убю». Компьютерная игра “Broken Sword: The Shadow of the Templars” («Сломанный меч. Тень тамплиеров») прямо-таки напичкана отсылками к Убю и Жарри. И этот список можно продолжить.

Тем временем более потаённый аспект патафизики просочился в публичную сферу оккультными путями. Спекуляции, связанные с тайнами замка Рен-ле-Шато, рыцарями-тамплиерами и всем таким прочим, ставшие основой для нашумевшего бестселлера Дэна Брауна «Код да Винчи» (2003), появились ещё в районе 1982 года, в период оккультации. Источником для романа Брауна послужила книга «Святая кровь и святой Грааль» Майкла Бейджента, Ричарда Ли и Генри Линкольна, описывающая, как некий таинственный персонаж по имени Пьер Плантар сообщает авторам важные сведения о внезапном обогащении приходского священника, а также об организации под названием «Приорат Сиона». Суть этой тайны состоит в прямом происхождении самого Плантара от Христа и Марии Магдалины. Святой Грааль, Saint Graal, на самом деле оказывается словами *sang réal* (кровное родство), на этой (весьма патафизической) игре слов и держится всё повествование.

Утверждения Пьера Плантара в основном базировались на собрании «средневековых» документов, на самом деле сфабрикованных его коллегой Филиппом де Шеризе. Этот последний поучаствовал (под псевдонимом *Amédée*, под которым он был более известен как радиокوميки) в издании “AA Revue”, посвящённом изучению диакритических знаков. Название этого журнала стало причиной подозрений, что он продолжает дело тайного общества XVII и XVIII веков *L’AA Cléricale* (Douzet 2004), а значит и всех спекуляций, призванных, конечно же, подтвердить тезис о потомках Христа. Для патафизиков же смысл был ясен сразу: AA – это всего лишь рекомендованное Жарри произношение известной реплики Горбозада: «А-га»: «Прежде всего, данную фонему разумнее было бы транскрибировать как “AA”, поскольку древний праязык это фрикативное “г” на письме никак не отражал»<sup>40</sup>. “AA Revue” редактировался и издавался в бельгийском Льеже Ришаром Тиаланом, и, можно полагать, существовал параллельно с собственными публикациями Коллежа ‘патафизики.

В сочинениях Филиппа де Шеризе полно изобличающих деталей. Рукописи, предоставленные Плантару и подобранные в Национальную библиотеку, содержали множество ошибок в латинских переводах, но, тем не менее, годились для навешивания лапши на уши легковёрным журналистам. Истинная степень патафизического участия в этой оккультной истории, все ещё захватывающей умы публики, так и не была подтверждена документально.

## Писания Улипо

Период оккультации стал и временем расцвета творческой активности Улипо. Эта организация была основана в 1960 году Раймоном Кено, Франсуа Ле Лионне и другими, изначально как подразделение Коллежа 'патафизики. Улипо, или точнее, УЛиПо (OuLiPo) – это аббревиатура от *Ouvroir de la Littérature Potentielle*. Обычно это переводят как «цех потенциальной литературы», хотя *ouvroir* – несколько странное слово, оно может означать кружок рукоделия или *Dorcas Circle*<sup>10</sup> (вероятно, оно выбрано как способ преуменьшить значимость своей деятельности). Всего было 14 основателей, все французы, и среди них оказались не только писатели, но также математики, инженеры и программисты. Группа до сих пор ежемесячно проводит свои собрания с целью изучить потенциальную литературу или новые структуры и шаблоны, способные пригодиться писателям. Акцент на потенциальной, а не на актуальной литературе означал, что Улипо не связывает себя обязательствами писать именно художественные произведения. Напротив, многие из их ранних публикаций были просто манифестами или разработками методов. Они ещё будут рассмотрены ниже. Однако в группе действительно состояли писатели, и совсем неудивительно, что они применяли улипианские ограничения, такие как алгоритмы, липограммы, игру слов, а также всевозможные системы и процессы в своей работе.

Улипо процветает и поныне, число его членов достигло 36, что включает и всех скончавшихся участников – вступив в эту группу однажды, выйти из неё уже невозможно. Во многих аспектах эта организация заполнила собой, по крайней мере в общественном сознании, пробел, образовавшийся из-за временного отсутствия Коллежа 'патафизики. Однако хотя и сохраняя игровой подход к языку, столь свойственный патафизической литературе, Улипо придаёт совсем иной оттенок анархическим и иконоборческим тенденциям патафизики Жарри. Влияние Улипо как в литературе, так и в академических кругах трудно переоценить, не в последнюю очередь благодаря тому, что серия работ писателей-участников может по праву стоять в ряду подлинных шедевров литературы XX века. Не так просто выявить, в какой степени патафизика определяла это влияние. Улипо вырос на патафизической почве, патафизика пронизывает все аспекты его произведений, но существуют и другие источники, способные претендовать на такую же роль. Пожалуй, будет корректно сказать, что количество патафизики варьируется от автора к автору, но в целом она постоянно присутствует в Улипо. Достичь глубин этого вопроса можно, только рассмотрев несколько ярких примеров.

---

<sup>10</sup> *Dorcas Circle* – благотворительное женское лютеранское общество.

## Жорж Перек (1936–1982)

Среди публикаций Коллежа 'патафизики в № 6 издания "Subsidia Pataphysica" содержится следующая заметка:

В рамках (неуклонно расширяющейся) сферы трудов Цеха потенциальной литературы г-н Жорж Перек, один из новых членов, недавно введённый в ряды Со-комиссии, начал (и более того, закончил!) своё сочинение – роман-липограмму, весьма подходяще озаглавленный «Исчезание» (College de'Pataphysique 1968, 73).

Далее в заметке объясняется суть романа-липограммы – автор намеренно исключает из употребления одну или несколько букв в тексте. Рекордное достижение в таком приёме до того момента принадлежало английскому писателю Эрнесту Винсенту Райту, в чьём 267-страничном романе «Гэдсби» (1939) нет ни одной буквы е.

Согласно этой статье Коллежа, Перек своим романом попытался совершить похожий подвиг, дабы рекорд стал принадлежать Франции. Хотя в этом предположении и может быть частичка правды, истинные причины, побудившие Перека заняться таким экстраординарно виртуозным и, можно сказать, мазохистским предприятием были на самом деле личными и непростыми для понимания. Нет сомнений, что «Исчезание» – работа аномальная, но не в том смысле, на который всегда указывают критики. Один из рецензентов, Рене-Мариль Альбере, написал в номере "Les Nouvelles littéraires" от 22 мая 1969 года:

«Исчезание» – это грубая, жестокая и неглубокая книга. Исчезает человек... Затем ещё один... и – вы уже, должно быть, догадались – Жорж Перек слишком изощён, чтобы предоставить хоть какой-нибудь вывод... Тайна остаётся нетронутой, но роман уже закончен; вот в этом современная форма «литературного» детектива.

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.