БЕСПОЛЕЗНЫЙ ПУТЕВОДИТЕЛЬ

ГИЛЕЯ

ЭНДРЮ
ХЬЮГИЛЛ

’патафизика

БЕСПОЛЕЗНЫЙ
ПУТЕВОДИТЕЛЬ

ANDREW HUGILL

'PATA physics

A USELESS GUIDE

ЭНДРЮ ХЬЮГИЛЛ

’ПАТАфизика

БЕСПОЛЕЗНЫЙ ПУТЕВОДИТЕЛЬ

С приложением иллюстраций,
патафизической библиографии
и предметно-именного указателя

ГИЛЕЯ

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
Художественное оформление: Андрей Бондаренко

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

ISBN 978-5-87987-107-4

© Massachusetts Institute of Technology, 2012
© Книгоиздательство «Гилея», 2017

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.

Содержание

Благодарности 11
Преамбула 13

1. Общее введение 19

Определения 21
Символика 26
Об апострофе 29
Предмет патафизики 30
Антиномия, или Плюс-минус 32
Аномалия 36
Сизигия 39
Клинамен 41
Абсолют 43
Патафизический юмор 47
Патафизическое время 48

2. (Начиная с 2000-х) Дисоккультация 53

Патафизика в сети 55
Патафизика и цифровая культура 58
Патафизика и женщины 61
Патафизические музеи 64
Патафизика и академическое сообщество 69
Патафизическая наука 71

Патафизические научные журналы 76
Четвёртое Магистерство (Лютемби) 78
Жан Бодрийяр 79

3. (1975–2000) Оккультация 85

Отпрыски Коллежа 'патафизики 87
Патафизика за рамками Коллежа 93
Кинематограф 93
Литература 94
Музыка 98
Североамериканская культура 102
Искусство 103
Культовое и оккультное 106
Писания Улипо 108
Жорж Перек (1936–1982) 110
Итало Кальвино (1923–1985) 117
Другие писатели из Улипо 121
У-икс-по (1973–) 124
Люк Этьен: Нужно ли принимать 'патафизику всерьёз? (1984) .. 126

4. (1964–1975) Патафизика и 'патафизика 129

Патафизический урожай 130
Поэзия и научная фантастика 130
Рок и поп-музыка 136
Другие всходы 139
Патафизика, ситуационизм и май 1968 года 140
Третье Магистерство (Опак) 151
Subsidium № 0 (1965) 157

5. (1959–1964) Всемирная патафизика 161

Второе Магистерство (Молле) 161
Философия и псевдофилософия 168
Жиль Делёз 170
Англоязычная 'патафизика 174

Улипо 185
Франсуа Ле Лионне (1901–1984) 187
Раймон Кено (1903–1976) 189

6. (1948–1959) Le Collège de 'Pataphysique 197

Первое Магистерство (Сандомир) 199
Патафизическое искусство и патафизическая жизнь 221
Жак Превер (1900–1977) 222
Борис Виан (1920–1959) 224
Театр абсурда 228
Эжен Ионеско 229

7. (1907–1948) Дада, сюрреализм и 'патафизика .. 235

Значение патафизики 236
Андре Бретон 237
Жюльен Торма 240
Рене Домаль 245
Антонен Арто (1896–1948) 251
Ночь в патафизическом кинотеатре 252
Рене Клер (1898–1981) 254
«Антракт» (1924) 255
Братья Маркс (ок. 1887 – ок. 1979) 257
Патафизика и изобразительное искусство 264
Жоан Миро (1893–1983) 266
Макс Эрнст (1891–1976) 267
Марсель Дюшан (1887–1968) 267
Патафизические жизни 280
Артюр Краван (1887 – ок. 1918) 281
Жак Ваше (1895–1919) 284

8. (1907–1948) Неосознанная патафизика? 287

Хорхе Луис Борхес (1899–1986) 288
Джеймс Джойс (1882–1941) 292
Флэнн О'Брайен (1911–1966) 295

Раймон Руссель (1877–1933) 299
Жан-Пьер Бриссе (1837–1919) 314

9. Альфред Жарри (1873–1907) 321

Короткая жизнь 321
Влияния 331
Патафизика и алхимия 340
'Патафизика Жарри 344
Ранние тексты 345
Убю 350
«Дни и ночи» 354
«Как построить машину времени» 356
«Мессалина» и «Суперсамец» 360
Фаустролль 363

Комментарии и примечания 377
Использованная литература 389
Указатель 409

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 достопочтимому 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 Проведитора-редактора Коллежа 'патафизики, чьё вдумчивое прочтение и доброжелательные комментарии помогли гарантировать точность.

Ещё я очень признателен особо близким друзьям, которые помогали 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 челове-

ком, 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 школяров? 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 мистификациями, а иногда и открытой ложью. И что хуже всего, присутствует страх получить неодобрение со стороны мирового сообщества патафизиков[1], 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 рассмо-

трения 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. Бóльшую 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 решился 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 бóльшую 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 технологического 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» (Launoir 2005, 7)[2]. 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 «насущная 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 разражаются криками: «Это не физика! Это патафизика какая-то!»[3]

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 воз-

можное, 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 музы-

ку, 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 пред-

приняты 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 «Фаустролль»), он предлагает следующее:

> Эпифеномен есть то, что дополняет тот или иной феномен.
> Патафизика — поскольку этимология этого слова следующая: επι(μετά τά φυσιχά), 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 самомалейшей привлекательностью единичности.
> ОПРЕДЕЛЕНИЕ: *Патафизика есть наука о воображаемых решениях, которая образно наполняет контуры предметов свойствами, пока что пребывающими лишь в потенции*[4].

Давайте подробнее рассмотрим некоторые детали этого богатого текста. Заметки в аннотированном Коллежем 'пата-

физики издании «Фаустролля» указывают, что греческая этимология предполагает как математическое разложение на множители, поскольку последняя часть заключена в скобки, так и «схлопывание» слов во фразу *ep[i ta met]a ta fusika*. Это, в свою очередь, позволяет предположить, что предшествующий апостроф скрывает букву *e*, и слово *épataphysique*. *Épater 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 структурой — 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 «зиждется 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 Дюбюффе и Эжен Ионеско предпочитали подчёркивать её анархические свойства: «Для меня патафизическая позиция кажется чрезвычайно взрывоопасной, поскольку она заключает в себе смесь радикально несовместимых 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*» (Shattuck 1960, 103–107).

Фернандо Аррабаль, чьё мощное объединение «Паника», появившееся в 1962 году, вдохнуло новую жизнь в сюрреализм, ухватился за ошеломляющие и всеобъемлющие аспекты патафизики. «'Патафизика — это машина для ис-

* *абсолютная оборона* — устойчивое выражение в военном деле (здесь и далее внизу страницы примечания переводчика).

следования мира. [Это] нескончаемый 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** уже не сингулярность, это трансцендентное чревовещание, по выражению Лихтенберга. Мы все — *Молотилы* в газообразном мире, издавшем великий патафизический пердёж» (Baudrillard 2001, 8).

Символика

Grande Gidouille — это спираль на брюхе Убю, персонажа Жарри, или точнее "Monsieuye Ubu, Comte de Sandomir, Roi de Pologne & d'Aragon" (господина 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[5]), 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,

* *gidouille* – брюхо, также спираль (*франц.*).

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 икс» (1887) был попыткой создать стих-аллегорию 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 патафизику, 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 phynances*) 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 Молотилами, этими бездумными исполнителями тираническої воли Убю. Положенная на музыку Шарлем Пурни[6], 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)[7], археоптерикса (Мамаша Убю рожает 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 *ê*, как это предлагается в аннотированном издании «Фаустролля» Коллежем 'патафизики, то это даст *épate à physique*, шокирующую или эпатирующую физику. С другой стороны, сам этот пропуск также ведёт к рискованной игре слов, например *patte à physique*, вызывая в воображении «физику на четвереньках» (*à quatre pattes*). Другие варианты могут включать *pas ta physique*, «не *твою* физику», или *pâte 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 отрыжкой — 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** имя существительное, использующееся *in genere***, 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.

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

* для согласия (*лат.*).
** в общем значении (*лат.*).

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»[8] 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)[9].

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 Фаустролль, 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»[10], 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[11].

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)[12].

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 фаустроллевской изысканностью 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 Пикабиа «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 40000 примеров). На Корлисса в свою очередь повлияли работы публициста Чарльза Форта (1874–1932), движимого крайним скептицизмом и антипатией к помпезности научного позитивизма. Интерес Форта 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 Фаустролль 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 заду 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 путы как времени, так и пространства: вот как, милостивый государь[13].

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 Фаустролль считал, что Вселенная *есть опровержение самой себя*»[14], — патафизическая аномалия лучше всего воплощена в фигуре Убю, чьё 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 «Фаустролль под напором словесной сизигии успел занести лишь малую толику открывшейся ему красоты, мельчайшую крупицу известной ему Истины; но даже и из этой части можно было бы восстановить всё богатство науки и искусства»[15]. 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.

Клинамен

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 *клинамена* 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 дождя, 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[16].

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 идти, куда каждого манит желанье,
И допускает менять направленье не в месте известном
И не в положенный срок, а согласно ума побужденью?[17]

Таким образом, из воображаемого решения физической проблемы Эпикур сложил цельную философию, отвергающую некритическое восприятие знания и суеверия (например, Эпикур был весьма язвителен 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 обвитом ожерельями замков дворце, единственном, что искажало мертвенную гладь нового всемирного потопа, невесть откуда взявшийся зверь *Клинамен* исторг на стенки собственной вселенной...[18]

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 наме-

рению 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)[19] 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»[20] «Любовь абсолютная», написанного в 1899 году. В нём главный герой, Эммануэль* 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 Эммануэль, — твоя Истина это *творение твоего желания*».

К 1901 году Эммануэль 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 бóльшее, — 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[21].

* Библейское имя Эммануил означает: «Бог с нами».

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»[22], Фаустролль 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[23].

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 Этьена «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** у Улипо есть определение: плагиат по предчувствию. Это само по себе прекрасная иллюстрация патафизического юмора.

* 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 энергий 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[24] 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[25]. 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 рождества 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*, I 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)
- Haha (А-га)
- As (Чёлн)
- Sable (Песок [в песочных часах], чёрный цвет в геральдике, время)
- Décervelage (Головотяпство)
- Gueules (Красный цвет в геральдике, глотка)
- Pédale (Педаль 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*), 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
- Год 128 E. P. = 8.9.2000

* Оно, в свою очередь, названо так по имени средневекового венгерского аристократического рода.

2. (Начиная с 2000-х) Дисоккультация

В 2000 году н. э. Коллеж 'патафизики вышел из затворничества и возобновил свою публичную деятельность[26]. 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 «Фаустролль», 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, коллекти-

вов 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 Жиля Делёза, Мишеля Фуко, Умберто Эко и Жана Бодрийяра — все они писали о патафизике. Значительное влияние имели Эко и Бодрийяр, 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.

Бодрийяр обобщил свои взгляды на патафизику 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 масс-медийной, 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 чревовещание». 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[27], как и у большинства ответившихся 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 отсыла-

ют 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 «насущную 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 флэшмо-

бы, 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[28]», или блог "Only Maybe", начатый Робертом Антоном Уилсоном и продолженный после его смерти в 2007 году группой 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 изменил-

ся 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[29].

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 непрошеные письменные советы, которыми вы всё равно не воспользуетесь» (Harris 2005).

Студия патафизического дизайна в итальянской Флоренции с 2009 года разрабатывает неповторимые коллекции модной одежды (Patafisic 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 кар-

тины 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 вмеша-

тельства». Основательница лаборатории Мирей Перрон пишет:

> В начале XX века Альфред Жарри разработал и описал внедисциплинарность '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 (Perron 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. Фаустролль») 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 патафизикам, 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 одной-единственной 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 «Вагитпроп» (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 полувымышленный, 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 Максин Эдисон представляет собой цилиндрический пьедестал, увенчанный колоколообразным сте-

клянным 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 усладами граната, дыни, эвкалипта, цитрусов, рождественской ёлки, папайи, свежей древесины и сахарного печенья. "Auricular-lyrae", 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 Жюля Верна слезу.

Каждая экскурсия завершается посещением «Лаборатории по изучению продвинутой механики четвёртого 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 щекота-

ния, непослушную палочку, большую чёртову палку тётушки Би[30], волшебную палочку-тостер, щёточку 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 — Сюзеттой 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 предме-

тов, 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 эпицентру американской культуры». Как и в предыдущем случае, по сути, это возврат к выставке диковинок 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 антиэйнштейновский 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, убюниверситет). 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 до-

брой 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 6A. 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, обусловливающих 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-технологию, 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 по-

эта-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[31] 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) принадле-

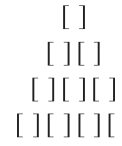
жащих Императору, б) набальзамированных, в) приручённых, г) сосунков, д) сирен, е) сказочных, ж) отдельных собак, з) включённых в эту классификацию, и) бегающих как сумасшедшие, к) бесчисленных, л) нарисованных тончайшей кистью из верблюжьей шерсти, м) прочих, н) разбивших цветочную вазу, о) похожих издали на мух[32].

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 чаш-

ки чая + 2 чашки чая = 40 чашек[*]) 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.

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 "Semiophagy: A Journal of Pataphysics and Existential Semiotics", определяющий свою редакционную политику следующим образом:

> "Semiophagy" стремится отследить бытование знаков, начиная с их феноменологического возникновения, до их эк-

* "Four teacups" может звучать как "fourty cups".

зистенциального 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 (*Semiophagy* 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: людики». 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 патафизи-

кой 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 охладеют 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 Флэнагана, Барбару Райт, Ролана Топора (посмертно), Анри Буше и Жана Бодрийяра. 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 Опитулятору 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 (Foulc et al. 2000). «Ключи к 'патафизике» Руя Лонуара впервые вышли в 1969 году, современные переиздания продолжают дополняться актуальными сведениями (Launoir 2005). «Кружок патафизиков» (Foulc 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 скрытных 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 безнадёжны 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 ориги-

нале 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 милленаризма, 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[33].

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. Чревовещание 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 (Baudrilliard 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 выходок 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 — *обес-кровлена*, 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 смыслопорождения» (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 реаль-

ных голливудских звёзд, — абсурдистские фантазии патафизиков оказываются более разумными и правдоподобными (ibid., 856).

О'Догерти называет это организационным «возниженным»*, 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).

* 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 Cymbalum 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'Expectateur" 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* патафизику, во многом способствовало созда-

нию 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, Пикабиа, Превер, Ман Рэй и Спёрри.

Позднейшие итальянские институты включают: Institutum Pataphysicum Parthenopeium, основанный в Неаполе Луцио Дель Пеццо, Луиджи Кастельяно (LUCA) и Эн-

рико Баем; Туринский институт патафизики, организованный Уго Несполо в 1979 году; Simposio Permanente Ventilati Patafisici Benacensi, 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 Франциишкой 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 Головотяпства, Блаблабла и Тарабарщины совместно с Регентом Каламбуров и Диалектики Бесполезных 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 Блавье 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 патафизиче-

ской 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[34], 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 контролирующий деятельность "Atlas Press".

ЛИП не был первой патафизической организацией в Соединённом Королевстве. Филиал рогации и органона 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 Немецкий 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 неподалёку 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 Земленаделие Тимо Пеккинен, 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 руководящая 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 Мак-Маон 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, неповествовательные 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 пата-

физических построений. Если какой-то литературный жанр и можно считать в своей основе патафизическим, то именно этот. Собственные сочинения Жарри, такие как «Суперсамец» 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[35].

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 «Фаустролля» 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 Ла-Манша». 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[36].

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»[37].

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»[38].

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 расцвечивания 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, затопотал 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 пожать 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 радио-

> сигналы 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 (Bryars 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 Русселя. 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 Убю, 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 нашумевшим № 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 клоунское 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 первопроходцев-компьютерщиков. Такие фигуры, как Тед Нельсон, придумавший слово «гипертекст» в 1963 году, или Говард Рейнгольд, одним из первых описав-

ший 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 сдержать 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 импрови-

зированный 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 незабываемые 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 высказы-

> ваниях, 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 «Фаустролль/Квадрат» (1988), воспроизведена голова Жарри в шляпе порк-пай[39] 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 про-

должал 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 Дониколы (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 радиокомик) 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»[40]. "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 подброшенные в Национальную библиотеку, содержали множество ошибок в латинских переводах, но, тем не менее, годились для навешивания лапши на уши легковерным 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 го-

ду Раймоном Кено, Франсуа Ле Лионне и другими, изначально как подразделение Коллежа 'патафизики. Улипо, или точнее, УЛиПо (OuLiPo) — это аббревиатура от *Ou*vroir de la *Li*ttérature *Po*tentielle. Обычно это переводят как «цех потенциальной литературы», хотя *ouvroir* — несколько странное слово, оно может означать кружок рукоделия или *Dorcas Circle** (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 по-

* *Dorcas Circle* — благотворительное женское лютеранское общество.

следнюю 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.

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, побудив-

шие 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 изощрён, чтобы предоставить хоть какой-нибудь вывод... Тайна остаётся нетронутой, но роман уже закончен; вот в этом современная форма «литературного» детектива.

Перек обожал эту рецензию, поскольку её автор совершенно упустил из виду отсутствие *e*. Для него было очень важно суметь создать элегантное и убедительное повествование вопреки ограничениям. Примером того, как роман-липограмма может быть всего лишь излишним техническим упражнением, был «Гэдсби». Не просто не использовать *e*, но получить в итоге читабельное произведение — это было для него настоящим вызовом.

Чтобы написать этот роман, Переку было необходимо подобрать лексикон слов, не содержащих *e*, и даже думать и говорить липограммами. Дэвид Беллос вспоминает, как Перек вовлекал своих друзей и посетителей в этот творческий процесс:

> Почти весь 1968 год никто из гостивших в Мулен д'Анде не мог избежать лап ухмыляющегося бесёнка в человеческом обличье, намеревавшегося извлечь из них хотя бы одно-два предложения без *e*. Никогда прежде Перек не позволял себе так развить свои таланты соблазнителя и манипулятора, но теперь он выучился искусству быть неотразимым во имя служения слову (Bellos 1993, 399).

Поглощённый удовольствием от творческого процесса и технических сложностей, Перек практически не заметил восстания мая 1968 года в Париже. Но само существование этого романа таит в себе глубокую связь с более ранними событиями в Европе. Во французском языке буква *е* произносится так же, как и слово *еих*, что означает *они*. Эта буква после войны использовалась французскими властями как штамп, чтобы обозначить, что лицо, пропавшее без вести, предположительно находится в числе погибших. Это роман об «исчезнувших», и для самого Перека он имел личное значение, так как члены его семьи в годы войны были отправлены в концлагеря и предположительно погибли в газовых камерах. Беллос отмечает:

> В комоде в своём доме на рю дю Бак Перек всё ещё хранил свидетельство, выданное в 1947 году Министерством по делам ветеранов войны, в котором было сказано, что Цирлу Перек (в девичестве Шулевич) в последний раз видели живой в Дранси 11 февраля 1943 года. Документ был озаглавлен «АКТ ОБ ИСЧЕЗНОВЕНИИ» (ibid., 400).

Цирла Перек, в девичестве Шулевич (более известная под именем Сесилия) — так звали мать Жоржа Перека.

В самом романе нет никаких упоминаний этого скрытого автобиографического подтекста. Вместо этого перед нами разветвляющийся детектив, чья виртуозность не только в использовании ограничения, но также в том, как Перек ведёт игру в рамках правил. Персонажи исчезают в тот самый момент, когда они вот-вот должны произнести слово, содержащее букву *е*! Всё в этой книге стремится к исчезновению. Сталкиваешься с постоянным чувством отсутствия чего-то, пропуском именно того элемента, который мог бы придать некий смысл, но в то же время ощущаешь, что этого не произойдёт. Подобно случаю с патафизическим апострофом, введённым «во избежание немудрёных каламбуров», кото-

рые никто так никогда и не поймёт, причины, по которым отсутствует одна буква, настолько же являются частью тайны этой книги, насколько и серия убийств, о которой в ней повествуется. Словно чтобы укрепить свою позицию, Перек в 1972 году написал второе липограмматическое произведение, несколько скабрёзную историю, озаглавленную «Преведенее» (в английском переводе — "The Exeter Text: Jewels, Secrets, Sex"), где единственной гласной буквой является *e*. Как будто он захотел использовать здесь все *e*, изъятые из «Исчезания». Жак Рубо, другой член Улипо, заметил, что эти два романа созданы из непересекающихся множеств. Формально два множества A и B не пересекаются, если их пересечение — пустое множество, т. е. если $A \cap B = \emptyset$. Это означает, что теоретически возможен и третий роман, написанный из ещё неиспользовавшихся слов (содержащих как "e", так и любую другую гласную помимо "e").

Среди других достижений Перека на ниве экстремальных литературных ограничений можно назвать составленный в 1969 году палиндром более чем в одну тысячу слов, или, если точнее, из 5566 букв. Он, по сути, состоит из двух текстов, каждый размером около 500 слов, дающих, благодаря пунктуации и словоразделению, два различных варианта прочтения при одинаковой последовательности букв. По оценке Беллоса:

> Великий Палиндром можно считать самым сложным текстом из написанных, хотя, бесспорно, и прочесть его тоже тяжело. Знание о поставленных ограничениях обезоруживает критиков; когда вы знаете, что перед вами монструозный палиндром, вы только его палиндромность и склонны замечать. В 1989 году в Манчестере студентам и преподавателям французского роздали подправленные фотокопии и неподписанные рукописные версии этого текста. Они должны были оценить его как эссе, однако практически никто не мог понять палиндром Перека. Некоторые преподаватели приняли его

> за работу студента-двоечника, в то время как другие подозревали, что им подсунули какой-то сюрреалистический текст, написанный методом «автоматического письма». Интересовавшиеся психиатрией посчитали автора подростком в опасно параноидальном состоянии; те же, кто ещё не позабыл безумные шестидесятые, гадали: ЛСД или марихуану принимал автор, когда творил текст с такими бессвязными образами. Читатели, очевидно, проецировали на палиндром Перека свои собственные позитивные и негативные фантазии, как они это делают, сталкиваясь и с другими сложными, запутанными работами неизвестных авторов. Но, возможно, теперь это не просто вопрос проецирования, если мы улавливаем гнев, жестокость и самоистязание в некоторых пьяных образах палиндромного текста Перека (Bellos 1993, 429).

Самый же яркий пример применения ограничений Улипо можно обнаружить в шедевре Перека «Жизнь: способ употребления» (1978). В этой книге описываются жизни обитателей вымышленной жилой многоэтажки в Париже по адресу: улица Симон-Крюбелье, 11. Действие романа происходит в момент, когда главный персонаж, Бартлбут, проваливает возложенное им на самого себя задание. Проучившись 10 лет рисованию акварелей, он следующие 20 лет путешествует по миру, зарисовывая всякий новый порт примерно каждые две недели. Каждый получившийся рисунок он отсылает домой во Францию, где бумага наклеивается на доску и распиливается на фрагменты пазла. Вернувшись в Париж, Бартлбут проводит остаток жизни, составляя каждый пазл. После того как очередная картина сложена, деревянная подложка убирается, кусочки склеиваются между собой, и получившееся изображение отсылается обратно в порт, где оно и было написано. Спустя ровно 20 лет, в годовщину, когда это изображение было нарисовано, оно помещается в растворитель, пока краски не исчезнут, и затем уже совершенно чистый лист бумаги возвращается Бартлбуту. Цель

всего этого — не оставить никакого следа в этом мире, однако план Бартлбута оказывается расстроен из-за всё возрастающей сложности пазлов и попыток поклонника его творчества предотвратить уничтожение акварелей. В 1975 году Бартлбут умирает за составлением своего 439-го пазла, отставая от графика на 16 месяцев.

Многие из персонажей, помогавших Бартлбуту в осуществлении его саморазрушительной задачи, также живут в этом самом доме. Это лишь центральная нить повествования — одна из многих других, действие которых разворачивается и в прошлом, и в будущем по мере того как Перек скрупулёзно описывает вплоть до мельчайших деталей каждую комнату и её обитателя вместе с их вымышленными историями.

В 1981 году сам Перек сделал подробный разбор внутренней структуры этого романа и своего композиционного подхода в книге «Четыре фигуры для “Жизни: способа употребления”») (Perec 1981), где объясняется, что роман был внутренне обусловлен применением структуры в виде греко-латинского би-квадрата 10 × 10. Это математический квадрат порядка n из двух наборов S и T, каждый из которых состоит из n символов (в случае Перека $n = 2$). Получается схема из 10 × 10 клеток, где каждая клетка содержит заданную пару чисел, так чтобы в каждом ряду и колонке встречалось каждое число только один раз, и не было двух клеток с одинаковыми парами символов. Затем эта схема накладывается на фасад воображаемого парижского многоквартирного дома, так чтобы охватить каждую его комнату.

А траектория коня на шахматной доске, при том, что конь проходит каждую клетку, останавливаясь на ней только один раз, даёт последовательность глав. Исходя из того же принципа, книга делится на 6 частей: новая часть начинается тогда, когда конь коснётся всех четырёх сторон квадрата.

Перек объясняет, как затем был сконструирован и сам нарратив, применяя всё те же условия:

Представьте рассказ из 3-х глав, в котором действуют 3 персонажа с именами Джонс, Смит и Волковский. Наделим каждого из них 2-мя наборами характеристик: для начала, головными уборами — фуражкой (Ф), шляпой-котелком (К) и беретом (Б); затем дадим каждому что-то в руки — собаку (С), чемодан (Ч) и букет роз (Р). Предположим, нам надо рассказать историю, в которой эти 6 атрибутов будут приписаны 3 персонажам по очереди, но так, чтобы они не имели 2 одинаковых. Получается следующая формула:

	ДЖОНС	СМИТ	ВОЛКОВСКИЙ
ГЛАВА 1	ФЧ	БР	КС
ГЛАВА 2	БС	КЧ	ФР
ГЛАВА 3	КР	ФС	БЧ

представляющая собой всего лишь простейший греко-латинский би-квадрат 3 × 3 — который и даёт нам решение. В первой главе у Джонса фуражка и чемодан, у Смита берет и букет роз, у Волковского котелок и собака. Во второй у Джонса берет и собака, у Смита котелок и чемодан, а у Волковского фуражка и букет роз. В третьей главе у Джонса котелок и букет, у Смита фуражка и собака, а Волковский, надев берет, отправится тащить свой чемодан. Всё, что нам остаётся сделать, — это придумать ситуации, оправдывающие такие трансформации.

В романе «Жизнь: способ употребления» вместо 2-х наборов по 3 предмета 21 раз тасуются тем же самым образом 2 серии по 10 предметов, чтобы определить материал для каждой главы (Mathews and Brotchie 1998, 172).

Также как роман характеризует сам себя как пазл, который не может быть завершён, так и Перек допускает преднамеренные единичные ошибки или лакуны в своей сложной головоломке. Некоторые ограничивающие условия содержат пробелы (чего-то в них не хватает), а другие — ошибки

(что-то в них ложное). Это применяется и на самом высоком уровне: одна из комнат так и остаётся неописанной. Система Перека позволяет ему применять «пробелы» и «ошибки» к спискам, которые сами по себе их содержат. Вот как это объясняет Беллос:

> Шаловливый механизм Перека тем самым позволяет ему в таких случаях прибегать к «пробелу», *не* опуская все остальные ограничения в группе («пропуская пропуск») или пропуская ограничение в группе, *не* обусловленное номером би-квадрата («ошибаясь в пропуске») или же *не* совершая вообще ничего неправильного («пропуская ошибку»). Чудной механизм, как ни крути, он позабавил бы Коллеж 'патафизики доведением *клинамена* до головоломной, рекурсивной крайности (Bellos 1993, 600–601).

Это не означает, что использование ограничивающих условий является по своей природе патафизическим действием. Однако мы действительно здесь имеем дело с внедрением патафизического правила, которое, если говорить словами Кристиана Бёка, «исключает все правила» (Bök 2002, 39). Патафизика Перека настолько укоренённая, что даже не нуждается в апострофе. В книге «Жизнь: способ употребления» мы можем видеть сознательное применение научного подхода к случайным девиациям вещественного мира, заданным *клинаменом*, при котором никогда не теряется чувство самоиронии, а следовательно, на глубинном и патафизическом уровне, и юмора.

Итало Кальвино (1923–1985)

Итало Кальвино вступил в Улипо в начале 1970-х годов, после переезда в Париж из Италии в 1967 году. Он уже был знаком с творчеством Раймона Кено, переведя в том же году его

роман «Голубые цветочки» (1965). Его ранние работы, такие как «Раздвоенный виконт» (1952), «Барон на дереве» (1957) и «Несуществующий рыцарь» (1958), демонстрируют необычайное стремление подчиняться беспощадным требованиям воображаемой и самостоятельно установленной для себя логики в рамках аллегорической фантазии. Его членство в Улипо ожидаемо привело к появлению серии сочинений, опиравшихся на определённые ограничения, но, тем не менее, сохранявших характерный стиль Кальвино, его элегантность повествования.

«Космикомические истории» (1965) и «Т нулевое» (1967) стали провозвестниками такого подхода, в этих книгах рассказ ведётся от стоящего вне времени лица с непроизносимым палиндромным именем QfwfQ. Оба этих сборника повестей используют научные «факты» как строго определённую отправную точку, на основе которой будут развиваться воображаемые истории. Факты могут быть безусловно правдивыми (например, тот факт, что некогда Луна была ближе к Земле, чем сейчас) или же иметь более гипотетический характер (например, то, что до начала Вселенной не было цвета); это не слишком важно, так как они служат только предлогами для волшебных историй.

Роман «Замок скрестившихся судеб» (1973) описывает встречу компании путешественников в духе Чосера, желающих рассказать друг другу свои истории, но будучи необъяснимо поражёнными немотой, они вынуждены общаться лишь при помощи колоды карт Таро. Во второй части, названной «Таверна скрестившихся судеб», действует то же ограничение, но на сей раз используется «Марсельское Таро». В своём рассуждении об этих историях Кальвино утверждал:

> Я разделял с Улипо некоторые идеи и пристрастия: важность условных ограничений в литературной деятельности, дотошное следование строжайшим правилам этой игры, использова-

> ние комбинаторных приёмов, создание новых произведений, используя уже существующие материалы. Убеждённость членов Улипо в том, что поэтическая ценность может возникнуть из крайне ограниченных структур, допускала лишь операции, выполненные со всей неукоснительностью (Calvino 1981, 384).

Пожалуй, текстом, более всего соответствующим духу Улипо, является выдающийся роман «Если однажды зимней ночью путник», в котором Кальвино сумел превратить читателя в персонажа своей книги. Достигается это тем, что каждая нечётная глава написана от второго лица, и в ней объясняется читателю, как он/она должны подготовиться к чтению следующей главы. Каждая же чётная глава — это отрывок из книги, видимо, и являющейся романом Итало Кальвино «Если однажды зимней ночью путник», которую и пытается прочесть читатель. Однако каждый раз, как читатель приступает к очередной главе, его/её старания сводятся на нет чередой проблем, включая опечатки, пропущенные страницы, пробелы в тексте и так далее. Поскольку каждая новая глава по сути является отдельной книгой, и каждая из этих книг по-своему занимательна, читатель испытывает разочарование и с готовностью втягивается в центральный детективный сюжет, образуемый нечётными главами, где действуют два протагониста, расследующих международный заговор подделки книг, злокозненный переводчик, отшельник-писатель, терпящее крах издательство и несколько репрессивных правительств. Кальвино сделал для Улипо объяснение композиционной структуры книги, озаглавленное «Как я написал одну из моих книг» (1984), что явно отсылает нас к рассказу Раймона Русселя «Как я написал некоторые из моих книг» и изложено в весьма сходной пояснительной манере, тем не менее это объяснение абсолютно не способно полностью раскрыть суть романа.

Так где же конкретно патафизика в произведениях Кальвино? Отследить прямую линию от Жарри через Ке-

но к Кальвино не так-то просто. Бено Вайсс, цитируя Линду Клигер Стилльман, замечает:

> Жарри повлиял на продолжающееся формирование Кальвино как автора в основном своей демонстрацией того факта, что реальность пребывает не только в обозримых, физических законах, но также и в их исключениях. Жарри важен не только тем, что показал Кальвино комбинаторные потенциалы языка и текста и раскрыл 'патафизику как «науку воображаемых решений», но и тем, что был одним из первых, «отвергнувших хронологическую последовательность» в пользу «опространствления времени», и тем, что разрушил «стандарты восприятия, обычно считавшиеся адекватными для оценки и отражения реальности» (Weiss 1993, 89–90).

Вайсс также отмечает, что точные методы науки применялись Жарри для создания своих миров. К этому мы можем добавить, что умышленное использование Жарри анахронизмов, хорошо заметное в таких текстах, как «Мессалина», его идеи равнозначности, выраженные в «Фаустролле», вместе с изощрённым и фантастичным стилем повествования, более всего заметным в его самых трудных для понимания символистских вещах, таких как «Другая Алкестида», являются той смесью, из которой вырос Кальвино (куда в большей степени, чем Кено). Тема Времени — это то, что в Улипо с их одержимостью математикой особенно склонны недооценивать. Кальвино же, как и Борхес, напротив, исследует способы, с помощью которых наше ощущение проходящего времени влияет на наше мышление и меняет наше понимание. Патафизическое представление о времени, стоит напомнить, не предполагает привычную последовательность событий, и достигает кульминации в *эфирности* Жарри. К этому-то нас и приводит Кальвино, читаем ли мы рассказы QfwfQ или становимся вымышленными версиями самих себя.

Другие писатели из Улипо

В нашей книге не хватило бы места, если б мы решили во всех подробностях показать патафизическое присутствие в сочинениях каждого члена Улипо. На момент её написания членами организации были († = скончавшийся):

Ноэль Арно †
Валери Бодуэн
Марсель Бенабу
Жак Бен †
Клод Берж †
Андре Блавье †
Пол Браффорт
Итало Кальвино †
Франсуа Карадек †
Бернар Серкилини
Росс Чеймберс
Стенли Чапман †
Марсель Дюшан †
Жак Дюшато
Люк Этьен †
Фредерик Форте
Поль Фурнель
Анна Ф. Гаррета
Мишель Гранго
Жак Жуе
Латис †
Франсуа Ле Лионе †
Эрве Ле Телье
Жан Лескюр †
Гарри Мэтьюз
Мишель Метель
Йэн Монк
Оскар Пастиор †

Жорж Перек †
Раймон Кено †
Жан Кеваль †
Пьер Розенстиль
Жак Рубо
Оливье Салон
Альбер-Мари Шмидт †

Достаточно сказать, что патафизика может быть прослежена в деятельности многих из них, пусть даже и не все они являются членами Коллежа 'патафизики. Андре Блавье предложил обширное исследование на тему литературных безумцев (Blavier 1982). Франсуа Карадек написал солидную биографию Раймона Русселя (Caradec 1997), а также дал замечательные описания некоторых нетрадиционных аспектов французского театра, включая книгу «Пердун 1857–1945» (Caradec and Nohain 1967), историю известного «художественного пердуна» Жозефа Пюжоля, послужившую в 1979 году основой для фильма Йэна МакНотона (роль Пердуна исполнил Леонард Росситер). Фигура этого артиста-метеориста нашла отражение и во многих других художественных произведениях и фильмах (например, в фильме «Сверкающие седла» 1974 г. сам режиссёр, Мел Брукс, снялся в роли Губернатора Уильяма Дж. ЛеПетомана). Среди сочинений Поля Фурнеля можно отметить рассказ «Пригород» (Fournel 1995), в высшей степени патафизическую историю, чей целиком воображаемый текст понуждает читателя собирать повествование из вороха сносок, предисловия, введения и прочих маргиналий. Работы Марселя Бенабу включают вдохновлённую Русселем «Почему я не написал ни одну из моих книг», в которой описывается его мучительная борьба с актом творческого сочинения, а также в воображении рисуется Книга. «Здесь будет длинное предложение в условном наклонении», — говорит автор и начинает длинное предложение в условном наклонении, которое заканчи-

вается после обещанных зигзагов и превращается в «ничего не завершающую клаузулу» (Bénabou 1986).

Среди англоязычных членов Улипо наибольшее литературное признание снискал Гарри Мэтьюз. В его ранних романах «Превращения» (1962) и «Тлут» (1966) предугадывались техники Улипо, а в своих более поздних книгах он открыто использовал их. В частности, он предложил «алгоритм Мэтьюза», при котором в конкретном отрывке по определённой схеме смещаются буквы или блоки текста, что приводит к удивительным комбинациям. Сочинения Мэтьюза, в которых ещё более очевидно просматривается патафизическое чувство юмора, включают «Сельскую кухню центральной Франции» (1980) (Mathews 1989, 9–22), потешное описание кажущегося бесконечным воображаемого ритуала, связанного с приготовлением хорошо прожаренного фаршированного рулета из филе лопатки ягнёнка (*farce double*), а также незабвенные «Особые удовольствия») (Matthews 1988), состоящие из 66 кратких описаний мастурбирующих людей, поданных с юмором и пикантностью, вуайеристской, но отнюдь не порнографической.

Стенли Чапман, недавно ушедший от нас, пожалуй, лучше всех англоязычных членов Улипо смог уловить дух 'патафизики. Он вступил в эту группу в 1960 году, но не был ни на одном из заседаний, да и едва ли его упоминают хотя бы в одной из их публикаций, что может только подтвердить тот факт, что он рассматривал патафизическую жизнь как жизнь, которой должно жить, и жить весело. Несмотря на свои многотомные сочинения, включающие сотни текстов в стихах и прозе, в основном рассылавшихся в виде писем или открыток друзьям, он практически не заботился о создании серьёзной литературной репутации. И по сей день его лучше знают как переводчика Бориса Виана и Раймона Кено, и раскованная манера этих переводов как нельзя лучше передаёт его отношение к жизни. Он работал как архитектор, дизайнер, неофициальный театральный критик,

в письмах фиксировавший каждый посещённый спектакль. В своём письме к Иву Симону он приводит язвительные мнения о практически всех постановках «Убю короля», имевших место в Великобритании за период его жизни. Оно было опубликовано в рамках серии "The Printed Head" издательством "Atlas Press" как «Письмо о постановках УБЮ в Соединённом Королевстве» (Chapman 1993). Он немало сделал и для дизайна публикаций Коллежа, так, он создал обложки для серии изданий "Subsidia Pataphysica". В 1991 году он основал УТРАПО (Ouvroir de Tragicomédie Potentielle) для работы над потенциальным театром, деятельность этой группы продолжается и в наше время, а среди её членов можно назвать таких деятелей, как Мили фон Баритер, Козима Шметтерлинг, Жан-Пьер Пуассон, Анна Фейе, Феликс Прюво и Том Стоппард, чьи собственные произведения, к примеру «Травести» (1974) и «Хэпгуд» (1988), демонстрируют и патафизические, и улипианские тенденции. В «Травести» рисуется картина гипотетической встречи Джеймса Джойса, Тристана Тцара и Ленина в Цюрихе в 1917 году, а «Хэпгуд» зиждется на топологической задаче о мостах Кёнигсберга (к ней обращался и Кено) и квантовой механике. В 2000 году Чапман стал президентом-основателем Лондонского института 'патафизики, и энергично исполнял эту роль вплоть до своей кончины в 2009 году. Он также был Регентом Коллежа 'патафизики и членом Общества Льюиса Кэрролла.

У-икс-по (1973–)

Улипопо (Ouvroir de la littérature potentielle policière — «Цех потенциальной детективной литературы») стало первым из ответвлений, оформленных по модели У-икс-по. Эта группа была создана в 1973 году Франсуа Ле Лионе и другими с целью исследовать потенциальную детективную литературу, рассматривая этот жанр как уже готовый пример литерату-

ры с условными ограничениями и определёнными фиксированными критериями. Ле Лионе приблизил появление этой группы своей статьёй «Структуры детективного романа: кто виновен?» в №15 “Subsidia Pataphysica” (Le Lionnais 1972, 16–18), в которой попытался сформулировать тексты в духе «кто-совершил-это»[41], превратив их в функционирующую систему для комбинаторных математических целей. Помимо такой аналитической работы Улипопо выявляет ограничения, которые могли бы оказаться полезными для писателей детективного жанра, а также и некоторых собственных оригинальных работ (в основном пастишей*). Типичным примером такой работы можно назвать текст 1975 года «К дефиниции идеального преступления» (College de 'Pataphysique 1975, 41–45), разделяющий идеальные преступления по степени их легального и эстетического совершенства, а также разработавший типологию полученных подкатегорий.

Другие проекты в рамках модели У-икс-по включают в себя:

- Уархпо (Ouarchpo) — архитектура
- Убапо (Ouvroir de bande dessinée potentielle) — комиксы
- Укипо (Ouvroir de cinématographie potentielle) — кинематограф
- Укупо (Ouvroir de cuisine potentielle) — кулинария
- Уграпо (Ougrapo) — графический дизайн
- Уиспо (Ouhispo) — история
- У'инпо (Ouvroir d'informatique potentielle) — информационные технологии
- Умапо (Ouvroir de marionettes potentielles) — театр марионеток
- Уматпо (Oumathpo) — математика
- Умупо (Oumupo) — музыка
- Упенпо (Ouvroir de peinture potentielle) — живопись

* От “pastiche” (*франц.*) — стилизация, редуцированная пародия.

- Уфопо (Ouvroir de photographie potentielle) — фотография
- Уполпот (Oupolpot) — политика
- Упорнпо (Ouvroir de pornographie potentielle) — порнография

Есть группы, связанные с социальными медиа, включая Умайпо для Myspace и Увикипо с Ублогпо, характеризующих себя просто как "Ouvroir de 'Pataphysique" (Цех 'патафизики) (La Lumière 2006). Такое разрастание всяких У-(чего-то там)-по отражает определенную одержимость этой формулой, но стоит заметить, что по уровню своей активности и, разумеется, реальности существования эти группы очень сильно отличаются друг от друга. Есть и разные пародийные «цеха», в отношении которых подобная характеристика ещё более уместна.

Люк Этьен: Нужно ли принимать 'патафизику всерьёз? (1984)

В качестве завершения этой главы и спасительного напоминания об истинной роли патафизики во всём вышеперечисленном, вашему вниманию предлагается небольшой текст Люка Этьена, или, в миру, Люка Этьена Перена (1908–1984), некогда одноклассника Рене Домаля в Шарлевилле, ставшего сначала членом Коллежа 'патафизики, а затем, в 1970 году — и участником Улипо. Он был экспертом в играх со словами, включая перевёртыши, о которых он написал книгу (Étienne 1956), палиндромы, шарады и многие другие. Его замечательное сочинение «Метод Мимиля» (Boudard and Étienne 1970) — это прямо-таки букварь для понимания и обучения *argot*, французскому уличному сленгу. Он был также музыкантом и сочинил несколько композиций, поль-

зуясь десятичной системой, где октава делится на десять, а не на двенадцать равных частей. Но, пожалуй, важнейшим его достижением стало создание *фонетических палиндромов*. Они создавались с использованием магнитофона и наблюдений о том, что обычный письменный палиндром является полностью орфографическим и не отражает звучание слов. Однако если записывать выражения на плёнку и проигрывать их задом наперёд, можно суметь подобрать такие слова и фразы, которые бы *звучали* похоже, как их не произнеси — с начала или с конца. Это словосочетания, где при произнесении и так, и эдак получались те же самые слова, например "une slave valse nue", или такие, где получались новые значения, например "la femme joue, elle a chaud, Jeanne en virage". Специфическое звучание, получавшееся при обратном проигрывании плёнки, видимо, стало прообразом речи Карлика в телесериале Дэвида Линча «Твин Пикс»[42] и во многих других похожих экспериментах.

> В тот или иной момент своей жизни, пусть даже едва осознавая или не формулируя чётко, настоящий патафизик сталкивается в самой глубине своего естества с двумя суждениями:
>
> СУЖДЕНИЕ А:
> Настоящий патафизик ничего не принимает всерьёз, за исключением 'патафизики... которая и состоит в том, чтобы ничего не принимать всерьёз.
>
> СУЖДЕНИЕ В:
> Поскольку 'патафизика состоит в непринятии ничего всерьёз, настоящий патафизик и не будет ничего принимать всерьёз, даже саму 'патафизику.
> [...]
> Настоящий патафизик обязан не принимать всерьёз самого себя. Тем самым он убережёт себя от искушения, которому, увы, поддаётся столько современников! (Étienne 1984).

4. (1964–1975) Патафизика и 'патафизика

Это десятилетие было отмечено двумя разнонаправленными трендами. С одной стороны, патафизика всё чаще попадала в поле зрения общества, причём способами, удивлявшими многих задействованных лиц. Она появилась, или, скорее, старалась избежать появления на политической арене в ходе событий мая 1968 года в Париже. Она стала частью контркультуры, успешно пожинавшей свой урожай в поэзии, музыке и литературе. Она даже достигла некоего широкого общественного признания, когда это слово появилось в песне "The Beatles". Многие из этих событий произошли в англоязычном мире.

С другой стороны, Коллеж 'патафизики под руководством своего третьего Вице-Куратора Опака старался постепенно вывести патафизику за пределы общественного внимания, кульминацией чего стала оккультация, наступившая в 1975 году. Общее направление публикаций Коллежа в этот период, начиная с основополагающего нулевого номера "Subsidium", склонялось к более тщательной разработке своей доктрины, при этом на передний план во внимании общества, скорее, выходила деятельность Улипо и других У-что-то там-по. Невозмутимость патафизики всё чаще оказывалась проблематичной из-за её контактов с миром повседневности.

Патафизический урожай

На монетах символом Франции часто предстаёт Марианна-Сеятельница, но этот образ используется и как символ энциклопедического словаря "Larousse", где она изображена дующей на одуванчик. С помощью сизигии она также стала символом посева семян, должных принести патафизический урожай. Эти семена разлетались по обширным просторам, слова попадали в разную почву, давали ростки, и их урожай обеспечивал самую разнообразную пищу.

Поэзия и научная фантастика

В литературе традиции патафизики открыли дорогу экспериментированию, что частично поддерживал Гарольд Блум, для которого «изучение Поэтического Влияния является неотъемлемым разделом 'патафизики, и [он] с радостью выражает свою признательность... «Высшей Науке — науке воображаемых Решений» (Bloom 1972, 389).

Поэт Кеннет Кох, к примеру, открыл для себя Раймона Русселя и познакомил с его творчеством Джона Эшбери. Они назвали свой влиятельный литературный альманах, основанный в 1961 году, в честь романа Русселя: "Locus Solus". В своём стихотворении «Руководство пользователя» Эшбери представляет, как некоему человеку требуется написать инструкцию по использованию нового металла, и он, в духе Русселя, рисует в своём воображении Гвадалахару, место, где он никогда не бывал. Стихи заканчиваются так (Ashbery 1956):

> Сколь ограничены, но в то же время сколь полны
> наши познания о Гвадалахаре!
> Мы видели юношескую любовь, любовь супружескую,
> любовь матери в летах к своему сыну.

Мы внимали музыке, вкушали пития и глядели
на раскрашенные дома.
Что же тут ещё делать, как не остаться? Но этого-то
мы и не можем.
И когда последний бриз обдувает верхушку иссечённой
ветрами старой башни,
я обращаю свой взор
Вновь на инструкцию по применению, что заставила
меня грезить о Гвадалахаре.

К середине 1960-х годов это влияние расцвело в зрелой поэзии Эшбери, а Кох затем перевёл «Канто» из «Новых африканских впечатлений». Эшбери в книге «Другие традиции» (Ashbery 2000, 45–48) представляет свою собственную работу по Русселю. Он также написал предисловие к монографии Марка Форда «Раймон Руссель и республика грёз», в котором говорит о «Новых Впечатлениях»: «Кажется невероятным, что я когда-либо буду способен прочитать это, поняв хоть что-то, но именно этого я более всего жаждал долгое время. Поэтому я выучил французский, прежде всего с целью прочесть Русселя» (Ford 2000, xii). Это обобщает то чувство острого любопытства, которое наполняло множество людей, столкнувшихся не только с самим Русселем, но и со всеми плодами патафизики.

Патафизические идеи также нашли своё выражение в целом перспективном жанре научной фантастики, вскоре превратившемся, во многом благодаря публикациям в бульварных журналах, в процветающую субкультуру, полную энергии и в наши дни. Дотошная скрупулёзность Жарри, которую он проявлял в описаниях математических и инженерных деталей в таких текстах, как «Как построить машину времени», неистовый футуризм таких романов, как «Суперсамец», не говоря уж о высокоинтеллектуальной, хотя и популистской позиции «Убю» и других сценариев для кукольного театра, сделали его потенциальным ориентиром

для многих писателей-фантастов. Вместе с тем, главное препятствие к тому, чтобы принять его как литературного кумира, заключалось в полисемантической неясности его произведений, неизменно включающих куда больше слоёв, чем в простых квазинаучных поучениях Уэллса или в нарративной суете Верна, а также в том простом факте, что он писал по-французски. Его присутствие по-настоящему начало ощущаться в кругах фантастов только когда в 1960-х годах появились переводы его произведений на английский.

Поэтому нам стоит проявлять определённую осмотрительность, провозглашая фантастику патафизической вотчиной. Да, может возникнуть искушение рассматривать весь этот жанр как продолжение патафизических принципов (что на бессознательном уровне вполне возможно), но это уже действительно будет преувеличением. Стоит скорее отметить присутствие патафизики там, где этот факт действительно признаётся, или по крайней мере где оно настолько очевидно, что его реально можно проследить, не впадая в противоречия. На этом пути Коллеж 'патафизики весьма полезен. В № 22 "Subsidia Pataphysica" Поль Гайо сперва цитирует более раннюю статью Мари-Луизы Олар, отмечая, что она «указывает на определённую дистанцию [между патафизикой] и данным жанром», а затем, наоборот, сам берётся выявить точки их схождения:

- Нечёткость границы между воображаемым и реальным, что особо характерно, например, для Даниэля Галуа ("Simulacron" № 3), и эта же размытость присутствует практически во всех произведениях Филипа Дика.
- Понимание и описание странного, на чём часто спотыкаются фантасты, но где преуспел Станислав Лем («Солярис», «Непобедимый»). [...]
- Тема параллельных вселенных, вероятно, выступает связующей нитью в этих поисках взаимосвязи. Разве не определял «Фаустролль» Науку Воображаемых Реше-

ний как описание мира, который ещё невозможно увидеть, но который, вероятно, мог бы быть вместо нашего мира? [...]

- Наконец, почему бы юмору (!) не быть ключевым фактором? Разве не были некоторые авторы, обычно относимые к «юмористам» (Свифт, Рабле, Ваше, Борис Виан и даже сам Жарри), патафизиками, ведь присущая им серьёзность, следуя хорошо известной формуле, не принимает саму себя всерьёз? [...]

> Следуя этим выкладкам, самым сознательно патафизическим автором научной фантастики будет тот, кто свяжет воедино все эти линии: серьёзный до энной степени, способный сделать странность и девиантность ощутимыми, а также сделать реальное постижимым, словно это лишь один возможный цветок в букете воображаемых решений (Gayot 1973, 45–46).

Далее Гайо рассматривает как пример подобного творца Роберта Шекли, отмечая также Фредерика Брауна и Рафаэля Лафферти.

Несколько намёков на связь с патафизикой, безусловно, можно обнаружить у Филипа Киндреда Дика. В его романе «Мечтают ли андроиды об электроовцах?» (1968, позднее переиздан как «Бегущий по лезвию»), Уилбер Мерсер — мессия в мерсеризме, — религии, в которой поощряется слияние с другими людьми во имя разделения их страданий и гонений. В развязке выясняется, что мерсеризм был обманом, и на самом деле Уилбер Мерсер был только ролью, которую играл спившийся актёр второсортных фильмов по имени Эл Джари (Al Jarry) из Индианы. И заглавие, и кое-что из содержания романа Дика «Убик», написанного в 1969 году, также содержат отсылки к патафизике. В нём рассказывается о таинственной «убикваитарной» субстанции, принесённой из будущего полуроботами, которая сохраняет как материю, так и людей в полумёртвом состоянии в пугающе быстро раз-

лагающемся мире. Как отмечает Линда Клигер Стилльман: «Этот роман деконструирует антропоморфические предположения науки и научной фантастики. Неорганическое Другое чаще всего способно мыслить и говорить — искусственно? — и превосходит нас во многих аспектах, включая силу, скорость и способность производить вычисления» (Stillman 1985, 107–116). Стилльман проводит прямую параллель с машинами Жарри, одновременно становящимися частью человечества и превосходящими его, начиная от машины-головотяпки и заканчивая «машиной, вызывающей любовь».

Станислав Лем также близок по духу к патафизике. Планета в его «Солярисе», пожалуй, может служить примером величайшего из возможных воображаемых решений. Покрывающий всю поверхность океан способен проникнуть в фантазии людей — исследователей на орбите, обнажая их пороки и тщетность попыток диалога с инопланетным разумом, который просто *слишком* иной для человеческой коммуникации. Во многих отношениях это совпадает с описанием эфирности.

Джеймс Грэм Баллард (1930–2009) подхватил веяние патафизики в нескольких своих рассказах в жанре антиутопии, например, в вошедших в сборник «Четырёхмерный кошмар» (Ballard 2001), где изображён мир, в котором искусство деградировало до степени, по словам автора, «иллюзорного настоящего». Скандально известный роман «Автокатастрофа» (Ballard 1973b), кажется, крепко завязан на сексуальных механоморфических темах «Суперсамца» Жарри. Персонажи в этом произведении способны сексуально возбуждаться только от созерцания реальных автокатастроф, такая форма фетишизма известна как симфорофилия. Пассажи, подобные этому: «Смятое тело спортивной машины превратило её в существо свободно и патологически сексуальное, высвобождающее здесь, возле металлических переборок и сочащейся охладительной жидкости мотора, все извращённые возможности своей плоти»[43], — отчётливо напоминают опи-

сание того, как «машина-вызывающая-любовь» и сам Суперсамец, Андре Маркей, сливаются в единое оргазмическое и технологическое целое в финале романа Жарри: «А нагое тело Андре Маркея, местами ещё покрытое червлёными блёстками, обвивало стылые прутья решётки — или это они оплетали его своими стальными щупальцами... Так умер Суперсамец — скрученный не покорившимся ему железом»[44].

Влияние Жарри на Балларда наиболее ярко выражено в рассказе «Убийство Джона Фицджеральда Кеннеди, рассмотренное как автогонка с горы», написанном в 1967 году и опубликованном в "Evergreen Review" в 1973 году, спустя более чем десятилетие после его основополагающего выпуска, посвящённого 'патафизике. Здесь Баллард переписывает богохульный текст Жарри «Страсти Христовы как гонка на велосипеде вверх по холму» (1903), появившийся в английском переводе Роджера Шаттака в 1965 году. Баллард писал: «Убийство президента Кеннеди 22 ноября 1963 года поставило множество вопросов, и не на все из них был дан ответ в отчёте Комиссии Уоррена. Предполагается, что не столь общепринятый взгляд на события того чёрного дня мог бы дать более удовлетворительное объяснение». Сравните начало рассказа с текстом Жарри.

БАЛЛАРД:

Всё затеял Освальд.

Он начал гонку, выстрелив из стартового пистолета из своего окна над трассой. Считается, что первый выстрел толком услышали не все водители. В последовавшем замешательстве Освальд выстрелил ещё два раза, но гонка уже шла.

Кеннеди стартовал неудачно.

В его машине сидел губернатор, и скорость была постоянной — где-то примерно пятнадцать миль в час. Однако вскоре, когда губернатора убрали, автомобиль быстро разогнался и продолжал на высокой скорости идти по трассе в группе преследующих.

ЖАРРИ:
Варавва, запланировавший гонку, был вычеркнут.
Пилат, подающий команду на старт, вытащил свою клепсидру или водяные часы, слегка намочив в процессе этой операции руки, если только он не сам поплевал на них — Пилат дал команду начинать.
Иисус хорошо стартовал.
В те дни, согласно отличному спортивному комментатору Св. Матфею, было принято на старте подвергать спринтеров флагелляции, подобно тому, как погонщик хлещет своих лошадей. Плеть и стимулирует, и делает гигиенический массаж. Иисус здорово начал, но тут же проколол шину. Тернистый путь пропорол по всей окружности переднее колесо.

Рок и поп-музыка

Самым заметным аспектом популяризации патафизики было то, как музыкальная контркультура 1960-х и 1970-х годов подхватила её. Целый ряд музыкальных групп делал прямые и косвенные отсылки на неё в своём творчестве. Пожалуй, самой влиятельной можно назвать прогрессив-рок-группу "Soft Machine" (Элтон Дин, Хью Хоппер, Майк Рэтледж, Роберт Уайетт), ставшую, к некоторому своему удивлению, «официальным оркестром Коллежа 'патафизики» в конце 1960-х годов. В их альбоме 1969 года "Volume Two" есть треки «Патафизическое введение», части I и II), причём текст начинается так:

Добрый вечер — или утро
И теперь у нас есть большой выбор
Ривмичных мелодий Официального Оркестра
Коллежа патафизики.
Но прежде, к нашему огромному удовольствию —
и, мы надеемся, к вашему тоже,

Мы хотим представить в полной и разнообразной полнотете
Леди и джентльмены
— Британский Алфавит!

И в следующей за этой песне действительно должным образом зачитывается алфавит, в качестве прелюдии к протяжённому, построенному на риффах инструменталу. Джазово-фьюженовое звучание музыки было призвано установить маркер для прог-рока будущего, но пока на этой стадии ему не хватало помпезности, которая вскоре будет столь характерна для этого направления.

Другой прог-роковой группой, подхватившей патафизику, был коллектив "Hawkwind", почётным членом которого был писатель-фантаст Майкл Муркок[45]. Текст для их хита 1972 года «Серебряный механизм» написал Роберт Калверт, рассказывавший:

> Я прочитал эссе Альфреда Жарри, озаглавленное «Как построить машину времени», и заметил нечто, о чём, как мне кажется, не задумывались другие, поскольку я никогда не сталкивался с критикой, свидетельствующей об обратном. Я сразу же въехал, что то устройство, которое он описывал, было его велосипедом. Он действительно так мыслил. Он был из тех парней, кто считает прикольным написать такой высоколобо выглядящий текст, полный крутой физики (а он действительно туда насовал настоящую физику), в котором описывается, как создать машину времени, но на самом деле о том, как сделать велосипед, просто всё это прикрыто дымовой завесой физики, звучащей так аутентично. Жарри занялся этой штукой под названием «патафизика», этакими французскими научными приколами (Wall 1999).

Верхушку патафизического айсберга в поп-музыке можно обнаружить в песне "The Beatles" "Maxwell's Silver Hammer" («Серебряный молоточек Максвелла»), где, кажется, есть

самое известное во всей музыке упоминание этого неясного концепта из французского литературного авангарда (The Beatles 1969):

> Джоан была чудачкой
> изучала патафизическую
> науку у себя дома

Барри Майлз вспоминает, что интерес Пола Маккартни к патафизике возник, когда в 1966 году он услышал радиопостановку пьесы Жарри «Убю рогоносец» на Третьей программе BBC. Пол говорил: «Это был лучший радиоспектакль, который я когда-либо слышал в своей жизни, лучшая постановка, да и Убю был так здорово сыгран. Это была просто сенсация. Для меня это стало одним из самых крутых событий того периода» (Miles 1997, 229).

«Серебряный молоточек Максвелла» выглядит построенным по модели «Песенки о головотяпстве» из «Убю рогоносца». Серебряный молоточек школьника Максвелла Эдисона отбивает свои удары "bang, bang" по головам тех, кто в своей нормальности обидел его тем или иным образом, и «убеждается, что они мертвы». Так же, как и «песенка о головотяпстве», мелодия битлов напоминает мюзик-холл: по-детски простая и иронично весёлая.

Между прочим, в альбоме "Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band" (1967) предложено патафизическое решение проблемы известности. Воображаемая группа устраивает целиком искусственное «живое» выступление для несуществующей аудитории, которая тоже сама является частью записи. Знаменитая обложка альбома, выполненная Питером Блейком, словно подражает «Списку равных книг» доктора Фаустролля, с её коллажем из расположенных вплотную изображений самых разных людей, таких как Карлхайнц Штокхаузен, Бобби Брин и Диана Дорс. Есть и те, кого лично знал Жарри (Уайльд, Бердслей), и другие, упоминавшиеся в его

произведениях (По, Уэллс). Политизированность Джона Леннона и интерес к патафизике Пола Маккартни соединились таким образом, что это стало символом всего их сотрудничества. Пол так комментировал увлечение Джона авангардизмом: «В этом-то и была самая большая разница между мной и Джоном: у Джона это был крик с крыш, а у меня часто только шёпот в гостиной, мне казалось, что этого достаточно» (Miles 1997, 230).

Интерес Пола к патафизике, или, по крайней мере, к Убю продолжился, и в 1995 году он поставил "Oobu Joobu" – радиошоу в 6 частях, транслировавшееся по американской сети "Westwood One".

Другие всходы

Рок и поп не были единственными направлениями музыки, подхватившими патафизические идеи. Они часто фигурировали во многих мюзиклах и в современной классической музыке того периода, в особенности ссылавшихся на Жарри и Убю. Типичным примером может служить «Музыка для ужина Короля Убю» (1966), композиция Бернда Алоиза Циммерманна, состоящая исключительно из цитат других композиторов, многие из которых были его современниками, причём с ярко выраженным сатирическим политическим посылом.

Стоит упомянуть также и восхитительные рисунки невозможных объектов Жака Карелмана, опубликованные в «Каталоге невозможных объектов» (1969). Среди них были такие остроумные изображения, как спецлифчик для висящих вниз головой на трапеции дам, серия тандемных велосипедов с сёдлами друг напротив друга (для влюблённых парочек) или спинами друг к другу (для разведённых) и даже печатная машинка с египетскими иероглифами. Всё это весьма похоже на воображаемые решения с рисунков Уилья-

ма Хита Робинсона (1872–1944), чьи странные машины демонстрировали патафизические черты. Традиция патафизической графики и рисунков даже не думала затухать, а сам Карелман в 1980 году приложил руку к восстановлению деятельности Упенпо.

Патафизика, ситуационизм и май 1968 года

Череда событий, приведшая к студенческим бунтам в Париже в мае 1968 года, может в некотором смысле рассматриваться как естественная эволюция анархических тенденций, которые представляла патафизика в культуре Левого берега. В то же время некоторые из фундаментальных принципов патафизики выглядят несовместимыми с серьёзным участием в политике, подпитывавшим волнения. Этот конфликт интересов стал суровым испытанием в Ситуационистском интернационале, чьи идеи и мотивации были фундаментом восстания и чей подход к патафизике много говорит о фракционности в интеллектуальной жизни Парижа, а также кое-что о природе самой патафизики.

Перечислить факты о событиях мая 68-го несложно. Всё началось в Парижском университете в Нантере, где в марте 1968 года около 150 студентов, поэтов и музыкантов оккупировали университетские здания, протестуя против классовой дискриминации во французском обществе. Университетское руководство вызвало полицию и вскоре закрыло университет, угрожая исключить всех участников беспорядков. 3 мая выступили против этих действий студенты Сорбонны. Вслед за этим более 20000 человек вышли на демонстрацию протеста, жестоко разогнанную полицией. Провал переговоров между студентами и властями вызвал новые протесты, а на улицах выросли баррикады. Та жестокость,

с которой полиция пыталась подавить бунтующих, вызвала волну сочувствия по всему Западному миру. Ведущие профсоюзы Франции призвали к однодневной всеобщей стачке 13 мая. Около миллиона граждан вышли на марш протеста в Париже. Сорбонна была занята студентами и провозглашена автономным «Народным университетом». Рабочие принялись захватывать фабрики и проводить «дикие» сидячие забастовки. Быстро стало ясно, что на кону стоит нечто куда большее, чем только права нескольких студентов. Протестующие заставили распустить Национальную ассамблею, а деятельность правительства во главе с президентом Шарлем де Голлем оказалась под угрозой. В течение этих нескольких недель определённо казалось, что во Франции происходит левая революция.

Однако в июне и июле, когда во Франции начинается традиционный сезон каникул, революционный пыл начал сходить на нет. Различные левацкие группы были запрещены, а рабочие вытеснены из своих заводов полицией. Сорбонна вновь перешла под контроль властей, а голлисты одержали победу на парламентских выборах, прошедших в июне. Развязка наступила в День взятия Бастилии (14 июля), когда студенческая колонна леваков и анархистов предприняла очередной марш протеста и была жестоко разогнана полицейскими. Хотя обычно это и считается поражением левых сил, приведшим к упадку марксизма как серьёзной политической силы на Западе, события мая 1968 года, тем не менее, существенно изменили французское общество. В целом превалировавшие консервативные ценности были заменены на более либеральный подход, включавший в том числе сексуальную раскрепощённость и большее внимание к правам человека.

В политическом ядре этого процесса была на удивление небольшая группка интеллектуалов, объединившихся под знаменем Ситуационистского интернационала. В основном они были марксистами, однако на них сильно повлияли и ев-

ропейские авангардистские движения, такие как дада, сюрреализм и леттризм. Миссией ситуационизма было противостоять капитализму путём удовлетворения скрытых человеческих страстей. Чтобы осуществить эту революционную деятельность, необходимо было конструировать *ситуации* или создавать среду, обеспечивающую подходящие условия. Ситуация, созданная капитализмом с помощью спектаклей масс-медиа, рекламы и искусственной среды, согласно Ситуационистскому интернационалу, вела к деградации человеческого существования и была сознательно спроектирована для подавления свободы творчества. Основные аргументы этой теории собраны в важнейшей книге Ги Дебора «Общество спектакля» (1967), журнале "Internationale Situationniste" и другой периодике, а также в памфлетах[46].

Ситуационизм развил несколько стратегий, целью которых была попытка свергнуть спектакли капитализма ради личной свободы и индивидуальной собственности. Среди них можно отметить технику *dérive*, или дрейфа, представляющую собой «технику быстрого прохождения сквозь различные обстановки. Понятие дрейфа неразрывно связано с распознаванием психогеографических эффектов и утверждением игрового-созидательного образа действий, что во всех отношениях противопоставляет дрейф традиционным представлениям о путешествии или прогулке»[47]. Психогеография представляла собой технику переосмысления ландшафта (как правило, городского). Хрестоматийным примером будет прогулка по Парижу с использованием карты Берлина. Такая практика жива и в наше время — посредством деятельности Лондонской психогеографической ассоциации и других групп.

Другой ситуационистской техникой был *détournement*, в которой предмет искусства или медиа видоизменяется или переделывается с целью создания нового смысла, противоположного изначальному замыслу. Дебор определял два его типа: незначительный и обманчивый:

Незначительный *détournement* — это *détournement* элемента, который сам по себе не представляет ценности, и который потому черпает свои смыслы из нового контекста, в который он помещён. Например, вырезки из газет, банальная фраза или посредственная фотография.

Обманчивый *détournement*, также известный как *détournement* предыдущего предложения, наоборот, имеет в своём основании некоторый действительно значимый элемент, который меняет свой смысл под влиянием контекста. Например, лозунг Сен-Жюста или эпизод фильма Эйзенштейна[48].

В этих стратегиях отчётливо ощущается эхо патафизики: *détournement'ы* подхода Жарри к Шекспиру в пьесах об Убю или научные теории лорда Кельвина в «Фаустролле»; воображаемые решения психогеографии, подразумевающие уход от реальности, знакомые по «Дням и ночам» или же «Фаустроллю»; воображаемое странствие по Парижу и использование велосипеда, столь частое во время дрейфов, вызывает воспоминания о самом Жарри и его трактате «Как построить машину времени».

Хотя Дебор был важнейшим мыслителем в Ситуационистском интернационале (СИ), в этом сообществе объединились несколько других интеллектуалов, имевших разное прошлое: леттризма, из Лондонской психогеографической ассоциации и COBRA — контрсюрреалистской группы, чьё название было образовано по первым буквам названий родных городов участников: Копенгаген, Брюссель и Амстердам,

Один из членов этой группы, Асгер Йорн (1914–1973), стал фактически вторым лицом в СИ и ключевой фигурой в распространении и передаче его идей широким слоям публики и другим конкурирующим политическим кругам, активным в то время на Левом берегу. Йорн был датским художником, в 1930-х годах в Париже он учился у Кандинского. Совместно с Дебором в 1957 году он участвовал в основа-

нии СИ. Не будучи членом Коллежа, он, тем не менее, был Совершенным Командором Ордена Большого Брюха. Он не был единственным патафизиком, имевшим отношение к ситуационизму: Ноэль Арно, к примеру, был соредактором "Situationist Times", 6 номеров которого вышли на протяжении 1962–1964 годов. Тем не менее Коллеж всегда относился с осторожностью и к Йорну, и к СИ.

Все события мая 68-го происходили на улицах Левого берега, там же, где двадцатью годами ранее был основан Коллеж. Ральф Рамни, один из первых членов СИ, вспоминал:

> Коллеж 'патафизики оказал влияние на ситуационистов. Дебор терпеть не мог всё, что могло считаться повлиявшим на него. Коллеж 'патафизики для него был всего лишь жалкой кучкой. Я отказался стать членом Коллежа из-за ситуационистов[49]. Мне нравились их публикации, в них была обоснованность и последовательность мышления, свойственная им всем, чего недоставало всем 12 номерам "Internationale Situationniste". Однако это может даже пойти в плюс СИ и сказать о нём что-то положительное, так как если я в чём-то и хотел бы раскритиковать Дебора, так это в том, что он стремился руководить всей группой, продвигать партийную линию и чтобы все ей следовали. В реальности этого ему так и не удалось достичь, и в результате вы получили эту амальгаму разнородных идей, которые действительно сплавлялись во время первых трёх дней мая 68-го и в панк-движении. Не каждая группка из дюжины членов может заявить спустя тридцать лет, что она оказывала хоть какое-то влияние на два события, равные этим по значимости (Home 1996, 137).

Размах вовлечённости Коллежа 'патафизики в ситуационизм может быть измерен не только участием Йорна и других, но также и его собственными публикациями. Это было необычно, ибо, как правило, члены Коллежа мало комментировали текущие дела. Но в № 20 "Dossier", к примеру,

есть эссе о Йорне, Энрико Бае и Движении ядерного искусства — ещё одной небольшой группировке, взаимодействовавшей с будущими ситуационистами в 1950-е годы. Однако идеи патафизики и сами нуждались бы в серьёзной и почти невозможной правке, если бы они претендовали на применение в политике. Если вкратце, то они должны были бы стать чем-то, во что можно *верить*. Сам Йорн сформулировал эту довольно-таки антипатафизическую позицию в своём эссе, опубликованном в 1961 году в журнале "Internationale Situationniste".

АСГЕР ЙОРН. «ПАТАФИЗИКА, ФОРМИРУЮЩАЯСЯ РЕЛИГИЯ» (1961)

История религий, очевидно, состоит из трёх стадий. Так называемая материалистическая, или естественная, религия достигла своей зрелости во время Бронзового века. Затем — метафизическая религия, начинающаяся с зороастризма и развивающаяся через иудаизм, христианство и ислам, вплоть до движения Реформации в XVI веке. Наконец, с идеологией Жарри, в начале нашего столетия, были заложены основы новой религии третьего вида, которая к XXII веку вполне может оказаться доминирующей во всём мире: патафизической религии.

По сей день всё религиозное значение не применялось к патафизической затее просто в силу того, что патафизика вне узкого круга верующих, уже давно публикующих серию секретных «Тетрадей колледжа патафизики», не имела никакого значения.

Американцы имели честь представить патафизику Вселенной в специальном выпуске журнала "Evergreen" (№ 13, май-июнь 1960), который дал слово великим сатрапам патафизики. Разумеется, слово «религия» не произносится открыто в этом номере. Но безмерный успех, которым этот выпуск пользовался в прошлом году среди американской интеллигенции, открывает период объективного анализа этого нового феномена.

Так что не потребуется много времени, чтобы заметить, о чём идёт речь.

Естественная религия была духовным подтверждением материальной жизни. Метафизическая религия являла собой установление всё более растущей противоположности между материальной и духовной жизнью. Разные метафизические верования указывают на разные уровни в этой поляризации, которая становилась всё более трудной и отсталой путём присоединения естественных ритуалов и культов, преображённых с разной степенью успеха, к метафизическим культам, ритуалам и мифам. Абсурдность присутствия этой культурной мифологии в эпоху торжества научной метафизики была отчётливо продемонстрирована Кьеркегором, выбравшим такую конфирмацию христианства: необходимо верить в абсурд. Следующим вопросом было: зачем? И очевидный ответ: потому что политические и социальные, светские органы власти нуждаются в этом для поддержания духовного оправдания их власти. Довод чисто материальный, антиметафизический, из тех времён, когда начиналась радикальная критика всех древних мифологий.

Тем не менее со всех сторон звучали требования новой мифологии, способной ответить на новые социальные запросы. Сюрреализм, экзистенциализм, а также леттризм исчезли именно на этом пути в метафизический тупик. Классические леттристы, которые так упорствовали в этих усилиях, зашли наиболее далеко — наиболее далеко назад, — тщательно соединяя все элементы, которые небезосновательно стали несовместимыми с современной и универсальной верой: повторение идеи Мессии и даже воскрешения мёртвых; всё то, что гарантирует односторонний характер веры. С тех пор как политики обрели возможность мгновенно вызвать конец света, всё, в чём можно усмотреть что-то общее со Страшным судом, стало государственным. Идеально секуляризированным. Метафизическая оппозиция физическому миру окончательно обрушилась. Борьба завершилась полным поражением.

Единственный победитель в этом споре — научный критерий истины. Стало невозможным рассматривать религию как истину, если её истина входит в противоречие с тем, что мы называем научной истиной; и религия, которая не представляет истину, не является религией. Это противоречие близко к преодолению посредством патафизической религии, возводящей в абсолют базовую идею современной науки: идею неизменности равнозначностей.

Поле для теории равнозначностей было создано с введением христианством идеи о равенстве людей перед Богом. Но лишь по мере научного и индустриального развития этот принцип был установлен во всех сферах жизни, гранича с научным социализмом в общественной равноценности всех индивидов.

Принцип равнозначностей более не мог быть недооценён в духовном мире, и это позволило возникнуть проекту научного сюрреализма, уже имевшегося в виде наброска в теориях Альфреда Жарри. К кьеркегоровскому концепту абсурдности был лишь добавлен принцип равнозначности абсурдностей (равнозначность богов между собой и равнозначность между богами, людьми и объектами). Таким образом была основана религия будущего, религия, непобедимая на её поле: патафизическая религия, которая безразлично включает в себя все возможные и невозможные религии прошлого, настоящего и будущего.

Если бы эта религия могла прийти в этот мир совершенно незамеченной, если бы патафизическую веру проповедовали анонимно и никогда не критиковали, не возник бы кажущийся неразрешимым парадокс: проблема патафизической власти, освящения неосвятимого (то есть её появления в социальной жизни в череде прочих религий с теми же функциями).

В действительности эта конкретная религия не может стать социальной властью, не став одновременно антипатафизической, — и все, кто стремится к общественному признанию, оказываются полностью блокированными одним лишь этим фактором социальной власти. Таким образом, патафизическая

религия весьма вероятно может стать невольной жертвой своего собственного превосходства над всеми популярными метафизическими системами. Поскольку, вне всякого сомнения, невозможно примирение между превосходством и равнозначностью.

Заслуга патафизики заключается в том, что она подтвердила, что не существует никакого метафизического оправдания, чтобы заставлять людей верить в одну и ту же абсурдность. Возможности абсурда и искусства весьма разнообразны. Логическим завершением этого принципа будет анархистский тезис: каждому — его собственные абсурдности. Противоположность этому выражена властью закона, заставляющей всех членов общества полностью подчиняться правилам политической абсурдности Государства.

Но следует сказать, что принятие патафизической власти, поскольку она уже формируется, станет новым демагогическим оружием против патафизического духа. Сама программа патафизики препятствует существованию патафизической организации, что делает невозможным Церковь патафизики.

Неспособность создать патафизическую ситуацию в общественной жизни препятствует также созданию движения или социальной ситуации во имя патафизики. Причины этого уже озвучены. Равнозначность — это полное уничтожение всякого понятия о ситуации, о событии.

В тот момент, когда патафизика всё-таки оказывается помещённой извне в конкретную культурную ситуацию, неизбежные последствия этого базового определения непременно создают раскол среди патафизических верующих: между чистыми антиситуационистами и теми, кто хоть и основывается на патафизической идее равнозначностей, но, несмотря на это, выступает за развитие организованных абсурдностей под названием «игры».

Игра — это открытие патафизики миру, и реализация таких игр — это создание ситуаций. Таким образом, существует недостаток, вызванный важнейшей проблемой, с которой сталки-

вается каждый патафизический адепт: следует ли ему применять метод, основанный на знании о ситуациях, для ведения общественных действий, или же наотрез отказаться от участия в какой бы то ни было ситуации. Именно в этом случае патафизика на самом деле становится религией, полностью адаптированной к современному обществу спектакля: религией пассивности, чистого отсутствия.

Существует не менее существенная проблема, которая требует выбора от организации антиорганизаторов, Ситуационистского интернационала. СИ способен полностью адаптировать патафизический принцип как антиметафизический метод: это непосредственно производится при создании новых игр. Абсурдность превосходства и превосходство абсурдности — одни и те же ключи от игры. И власть — важнейший объект игры. Применяя в качестве отправной точки принцип равнозначностей, игра свободна: ситуация может полностью построиться в чистую видимость превосходства и власти. Но если, наоборот, будет выбрана метафизическая основа, какой бы она ни была, знание о ситуациях автоматически низвергается на уровень метода общественного отвлечения, управляемого властью. Повторение классической формулы порабощения: хлеба и зрелищ.

Базовые элементы новой игры проявляются сейчас, после долгого периода созревания в неизвестных снаружи кругах. Взаимодополняющие элементы или враждебные элементы? Покажет дальнейшее развитие[50].

К этому тексту был приложен и следующий редакционный комментарий, вероятно, принадлежавший перу Ги Дебора, в котором тот красноречиво увещевал «невоцерковлённых» патафизиков оставить Коллеж и присоединиться к СИ:

Незадолго до своего выхода из СИ Асгер Йорн стремился посредством этого текста и многих других выступлений предупредить ситуационистов о вреде религиозного значения пата-

физической идеологии, массово распространявшегося в США после обращения в эту веру редакторов журнала "Evergreen". Патафизическая идеология, опирающаяся на несколько пожилых участников разных проектов в области современного искусства, сама по себе является результатом устаревания этого «современного искусства» первой половины столетия. Она консервирует его замороженные принципы в застоявшихся и предельно неизобретательных шутках. Она принимает мир и таким образом вбирает следствия всех прочих религиозных отчаяний. «Патафизик, — заявил Б. Виан на радио (см. "Досье" № 12 Коллежа), — на самом деле не имеет никакой причины быть высокоморальным, так же как не имеет никакой причины таким не быть. Поэтому он остаётся единственным, кто способен без конформистского вырождения быть честным». Само собой разумеется, что случайные возможности, которые предвидел Йорн, могут быть поняты лишь в перспективе схизмы, отступничества менее воцерковлённых патафизиков. СИ рассматривает все религии как одинаково смехотворные и гарантирует равную враждебность ко всем религиям, даже научно-фантастическим[51].

Коллеж 'патафизики ответил на эту провокацию нижеследующей статьёй, вышедшей в № 17 "Dossier", а затем в определяющем № 0 "Subsidium":

'ПАТАФИЗИКА КАК АПОСТАСИЯ

Коллеж сам по себе ничего не предпринимает для чьего-либо спасения. Поскольку осознанная 'патафизика в одно и то же время отвергает и подтверждает себя самоё, патафизики имеют полное право воспользоваться преимуществом, уникальным в современном мире, — им даже не нужно отступаться, с тем чтобы удовлетворить эту маленькую потребность извергать, которая регулярно посещает всех нас время от времени. 'ПАТАФИЗИКА — ЭТО «АПОСТАСИЯ» ОТ САМОЙ

СЕБЯ, как замечательно гласит статья 11 наших Статутов. Мы можем добавить, конечно, что это единственная апостасия — и что апостасия в профанном или ситуационистском смысле есть всего лишь ещё одно подтверждение-отрицание 'патафизики, всеобъемлющее, как всегда (даже если неосознанное), а это, как мы знаем, происходит без утверждений, отрицаний или других операций, как столь доходчиво соизволили изложить Его почившее Великолепие в преамбуле к своему Завещанию и в своём послании Институту высших патафизических исследований Убюэнос-Айреса (College of 'Pataphysics 1993 [1961], 5).

События мая 68-го имели серьёзные последствия и для Ситуационистского интернационала, распущенного в 1972 году, и для Коллежа 'патафизики, ушедшего, как мы знаем, в оккультацию. Выживание патафизики как идеи — это доказательство её сопротивления соблазну превратиться в религию или даже в образ жизни, хотя многие из её приверженцев и ощущают, как она в самом деле меняет их жизнь и представления. Именно внутренние противоречия, которыми характеризуются патафизические тропы и которые отмечаются на протяжении всего эссе Йорна, гарантируют её долговечность. Возможно, лучшие эпитафии участию патафизики в событиях мая 68-го года остались в граффити того времени, имевших определённый резонанс: «Я марксист-граучист». «Те, кому недостаёт воображения, не могут вообразить, чего им недостаёт». «Воображение берёт власть!» «Реформа? Да мою задницу реформируй».

Третье Магистерство (Опак)

Учитывая цепь событий, описанных выше, пожалуй, вряд ли стоит удивляться, что Коллеж 'патафизики ощущал потребность в публикации дерзкого заявления, в котором бы сум-

мировались его достижения. Такой текст появился в 1970 году в качестве введения к «Промптуарию», полному списку публикаций Коллежа, составленному Со-комиссией умозаключений при участии Подкомиссии по накоплению и снабжению, а также Подкомиссии по ревизиям:

ЧТО ТАКОЕ КОЛЛЕЖ 'ПАТАФИЗИКИ? (1970)

'ПАТАФИЗИКА

Широчайшая и глубочайшая из наук, заключающая в себе их все, хотят они того или нет, 'патафизика, или наука воображаемых решений, была продемонстрирована Альфредом Жарри в восхитительном образе доктора Фаустролля. В книге «Деяния и суждения доктора Фаустролля, патафизика», написанной в 1898 году и опубликованной в 1911 году (уже после смерти Жарри), содержатся как Принципы, так и Цели 'патафизики, науки частного, науки исключений (подразумевается, что весь мир состоит из исключений, а «правило» — это всего лишь исключение из исключений; что же касается вселенной, то Фаустролль определил её как «исключение из самой себя»). Адептами этой Науки, которой Жарри посвятил всю свою жизнь, являются все люди, даже о том не подозревающие. Проще отказаться от дыхания, чем от неё. Мы можем наблюдать 'патафизику в точных и неточных науках (чего никто не осмеливается признать), в изящных и неизящных искусствах, в литературных занятиях и бездействиях всякого рода. Откройте газету, послушайте радио, уставьтесь в телевизор, раскройте свой рот: 'Патафизика повсюду!

'Патафизика — сама суть мира.

КОЛЛЕЖ

Коллеж 'патафизики был создан для изучения этих проблем, наиважнейших и наисерьёзнейших из всех: единственных по-настоящему важных, единственных по-настоящему серьёзных. Некоторые незрелые субъекты, принимающие Жарри

за сатирика, представляют, что это всего лишь вопрос разоблачения человеческой деятельности и космической реальности; но давайте исключим непонимание, речь никогда не шла о том, чтобы изображать желчный пессимизм или всеразъедающий нигилизм. Напротив, целью Коллежа является открытие идеальной гармонии всех вещей и полное согласие умов (или их эрзацев, не суть важно). Кто-то должен заниматься сознательно тем, что все остальные делают неосознанно.

Коллеж 'патафизики обращается к себе, и может обращаться единственно к себе — как к меньшинству.

Его деятельность неоднозначна по своему характеру. Поверхностному наблюдателю она кажется забавной, иногда он просто ликует: он полагает, что обнаружил собрание выдающихся ляпов и уморительных чудачеств, плохих шуток и хорошего смеха, утончённого юмора и безжалостных издевательств... Ошибается ли он?

При тщательном и хоть сколько-нибудь продолжительном рассмотрении всякий постепенно придёт к пониманию, что это соответствует общей картине и абсолютно новой психологии. Вне пределов смеха и, возможно, даже улыбки. Жарри был невозмутим.

[Далее следует полный список публикаций Коллежа.]

На протяжении двадцати лет неутомимая великая Сеятельница, величаво взмахивая рукой, неуклонно вышагивает по бескрайнему полю, где взойдут грядущие патафизические всходы. [...]

В настоящей заметке были тщательно учтены и лаконично описаны все публикации Коллежа, которые только можно упомянуть. Да летит Фаустролль всегда нам на подмогу.

От лица Со-комиссии и двух Подкомиссий

Силен д'И, Регент (d'Y 1995, 101–104).

Его Великолепие Опак работал учителем в шарлевилльском лицее в 1938–1939 годах, когда П. Лие (Эмманюэль Пелье) был там учеником. Он также стал одним из первых Сатрапов

Коллежа 'патафизики. Однако он не играл активной роли в жизни Коллежа до присвоения ему статуса Вице-Куратора в 1965 году Исключительным Электором Жаном Дюбюффе (чьим последующим шагом стал полный разрыв с Коллежем). Присутствие Опака на этом посту было несколько загадочным, так, самым явным проявлением этого стала собственно оккультация, наступившая в период его Магистерства.

Из результатов Магистерства Опака самым значимым стала новая серия публикаций Коллежа. О появлении свежих выпусков "Subsidia Pataphysica" было объявлено в «Третьем манифесте Коллежа 'патафизики», опубликованном в 1965 году, где тщательно излагались основные идеи обзоров:

> Пусть каждому станет ясно, что чудесное выживание нашего Обзора обязано его ядерной СИНГУЛЯРНОСТИ: «знанию, как быть иным» (Ницше). Его сила — в его сингулярной природе. Было бы заблуждением полагать, что, ослабляя эту сингулярность, мы заинтересуем более широкие слои публики: совсем наоборот, так пропадёт наша исконная мощь. Кроме того, эта завидная сингулярность не является для нас ограничением, ибо: «*'Патафизика есть неограниченность*» (Bullin 1995, 94).

Согласно Со-комиссару по умозаключениям, заглавие "Subsidia Pataphysica" было более интернациональным и более скромным, а кроме того, и более ясным, поскольку целью ставилось стать помощью, ресурсом и подкреплением для патафизиков. Каждый номер "Subsidia" делился на три раздела: синтаксический (о жизни Коллежа); операционный (рассматривающий «труды» в самом широком смысле слова) и идеотомический (рассуждения об осознанной и неосознанной патафизике). Первый выпуск представлял собой набор руководств, скреплённых бумажной лентой, надпись

на которой гласила: «Открывается новая серия — эра подготовительных работ закончилась». Выпуски "Subsidia" охватывали следующие темы:

Subsidium 0 (10 августа 1965). «Об истинном, прекрасном и добром: начальная хрестоматия 'патафизики».

Subsidium 1 (28 декабря 1965). «Правила по руководству "Subsidia"» (включает специальное послание от Его Великолепия Опака).

Subsidium 2 (10 августа 1966). «Применение этих правил» (начинается с разбора правил, ранее размещённых в "Subsidium" № 1, также включает два документа из числа важнейших, публиковавшихся в этом обозрении: один из них посвящён кактологическому словарю, а другой — образу жизни древних пустынников).

Subsidium 3–4 (8 декабря 1967). «Путеводитель по Вриньи-аля Монтань и его окрестностям».

Subsidium 5 (6 июля 1968). «События мая» (события мая 68-го, «потревожившие некоторых» (согласно введению), но на самом деле они едва упоминаются в номере, разве что патафизически — в виде серии изысканий по природе нравственного воспитания).

Subsidium 6 (10 декабря 1968). "Varia" (материалы памяти Марселя Дюшана (три пустые страницы) и часть «Исчезания» Перека).

Subsidium 7 (15 июня 1969). «Фанатские вестники и крамбофилология» (посвящён в основном мирскому восприятию Коллежа).

Subsidium 8 (22 декабря 1969). «Патанализ Жюля Верна» (захватывающее исследование движения у этого автора).

Subsidium 9–10 (6 июля 1970). «Патафизическая антология поэзии».

Subsidium 11 (2 февраля 1971). «Достойные авторы» (охватывает целый ряд тем, включая «Борхес, Менар, Лотреамон и плагиат» Алена Калама).

Subsidium 12–13 (8 июня 1971). «Политическая поэзия».
Subsidium 14 (8 декабря 1971). «Экзегетика» (исследования творчества Маурица Корнелиса Эшера).
Subsidium 15 (22 февраля 1972). «Улипо и Шаваль».
Subsidium 16–17 (14 июля 1972). «Скромное благородство реликвий».
Subsidium 18 (27 октября 1972). «Празднование 100-й годовщины Патафизической Эры».
Subsidium 19 (25 февраля 1973). «Гонка на десять тысяч миль» (фрагмент из «Суперсамца»).
Subsidium 20–21 (2 июля 1973). «Исследования Суперсамца».
Subsidium 22 (22 декабря 1973). "Varia" (эссе по вопросам 'патафизики и научной фантастики, поверхности Бога, как она описывается в «Фаустролле», и по другим темам).
Subsidium 23 (2 мая 1974). «Воображаемый Китай».
Subsidium 24–25 (7 октября 1974). «Крестовый поход ради тайны и романа-загадки» (Улипопо).
Subsidium 26 (22 марта 1975). «Вариации на тему "А-га"» (рассматривает последствия оккультации, а также представленных к Ордену Большого Брюха, включая писателей Октавио Паса, Стефана Темерсона и Фернандо Аррабаля, наряду с Кристианом Эдсиком, главой известного дома шампанских вин).
Subsidium 27–28 (19 апреля 1975). «Указатель» (черезвычайно полезный каталог всей предшествовавшей периодики – "Cahiers", "Dossiers" и "Subsidia").

Рассматриваемый период также знаменателен публикацией магистерского исследования Жана Ферри «Африка впечатлений» (Ferry 1967), посвящённого «Африканским впечатлениям» Раймона Русселя, а также различных документов, проливающих свет на организационные структуры Коллежа и, следовательно, на Cymbalum Pataphysicum. Также вышла четвёртая версия патафизического календаря, являющаяся эталоном и в наши дни.

В десятилетие перед оккультацией не стало многих видных членов Коллежа: Дюшана, Эшера, Пьера Мак Орлана, Жоржа Лимбура, Жана Ферри. Пожалуй, самой значительной утратой оказался уход в 1973 году Латиса, П. Лие, Жана-Юга Сенмона, Мелани Ле Плюме, Октава Вотки и других, подробнее о которых ниже...

Subsidium № 0 (1965)

Предварительный, нулевой выпуск серии, "Subsidium" № 0, или «Начальная хрестоматия 'патафизики», содержит подборку некоторых самых лучших примеров патафизических рассуждений, уже напечатанных ранее в других периодических сериях. Этот выпуск многое сделал для подведения итогов состояния патафизики на той стадии её эволюции. Чтобы передать атмосферу этих трудов, ограничимся следующим отрывком:

> ПОГЛОЩАТЬ: АНОРЕКСИЯ, ДИСОРЕКСИЯ, АПЛЕСТИЯ
>
> *Insere, nunc, Meliboee, piros** (Вергилий, Буколики I)
>
> Один выдающийся журналист (журналистские качества и эпитет *выдающийся* могут сочетаться только при определённом легкомыслии), выдающийся журналист радостно доверил одному из Великих и Благих Органов Прессы свои опасения, касающиеся Коллежа 'патафизики: с нежной заботой он осведомился, не потерял ли патафизический язык (который он некорректно назвал *жаргоном*[52]) к XXI выпуску "Cahiers" свою способность «*шокировать*», как он это демонстрировал в «*начале*».
>
> Нет нужды указывать Членам Коллежа на это грандиозное невежество, выявленное в столь ОПРОМЕТЧИВЫХ и О МНОГОМ ГОВОРЯЩИХ оценках.

* «Груши теперь, Мелибей, прививай...» (*лат.*), пер. С.В. Шервинского.

ОПРОМЕТЧИВЫХ? Хм, разве Коллеж когда-либо пытался вызвать шок, хотя бы на манер того, как это делают психиатры в отдельных «случаях»? Мы не осуществляем лечение. У нас нет желания ни исправлять, ни «спасать» кого-либо. Ни посредством скандала, ни негодованием, ни оргазмом, ни излияниями. Мы не лиричные или сюрреалистичные экс-гибиционисты. Мы скромные учёные, работающие над грандиозной задачей, масштабы которой не так-то легко разглядеть; наши ресурсы крайне ограничены, в чём мы прекрасно отдаём себе отчёт, но не жалуемся; мы «*вооружены страстным терпением*», а кроме того, у нас нет «*миссий, что должно исполнить*» в том смысле, в каком часто понимают это выражение (с долей неумышленной 'патафизики). Наши методы и умы — или что там у нас на их месте — принадлежат «науке»: мы наблюдаем, записываем, избегаем экспертных точек зрения — как эстетических, так и нравственных: собственно, мы научно этнографически фиксируем эти последние. Таким же образом мы изучаем и «науку». Ведь в своей основе сама патафизика постулирует себя как исключительно патафизическую (см. Статуты Коллежа, 1, § 1).

Связывать себя со сторонниками Клише революции и бунта было бы очевидной ошибкой: наш Коллеж — дидактический, административный, полностью монолитный и ритуализированный. Нельзя считать его пародией, как полагали некоторые недоумки; это реальность, которую смогли осознать только мы в этом маленьком мире XX века, и мы называем её Патафизический Онтогенез. Для нас сложный и точный формализм иерархии Коллежа настолько же подходящ и важен — здесь нельзя говорить о социальной иерархии, которая даже в глазах мирян радикально ущербна — так вот: настолько же подходящ и важен, как *Природа*, *Жизнь*, *Человечество* или *Dasein**, не говоря уж о литературных ценностях и их классификации по Андре Бретону и Эмилю Энрио из Французской Академии.

* «Здесь-бытие», термин М. Хайдеггера.

О МНОГОМ ГОВОРЯЩИХ? Естественно, журналисты гоняются за «сенсационным»: на их усталый взгляд лет шесть назад Коллеж казался чем-то новым и оригинальным, возможно, несколько фантастическим, а потому представлял собой хороший «материал». Журналисты и их аудитория полагали, что Коллеж был сверхутончённым развлечением, гиперинтеллектуальной клоунадой, а наши вестники скорее походили на программы мюзик-холла, этакие забавные скетчи, нацеленные на провоцирование целого зала «высоколобых» простофиль. Таков в конечном счёте постулат писаний: от Корана до Маркса, от Сапфо до Рембо, всё нацелено именно на ЭФФЕКТ: назидательный, будоражащий, утешающий, огорчающий и т. д., в соответствии со всё той же самой глубоко укоренившейся легковерностью. Только одна лишь наука среди огромных масс печатной продукции настроена на побег; ведь и в самом деле, вопреки Пастеру и прочим сердцесжимающим Благодетелям Человечества и Свёклы, она иногда избегает этого подчинения эффекту. Но наш Коллеж идёт дальше, постоянно и неизменно; он не ищет эффектов, не стремится получить какой-нибудь эффект. Он результат в самом себе (J. Mauvoisin 1995 [1956], 10–12).

5. (1959–1964) Всемирная патафизика

Это был период, когда патафизику впрыскивали в кровоток культуры самыми разными путями. Её присутствие всё шире признавалось в философии. Появление Улипо изменило литературу. В англоязычном мире зародилась своя собственная патафизика, благодаря тематическому выпуску «Что такое 'патафизика?» альманаха "Evergreen Review" и разнообразным переводам Жарри. За управлением всем этим надзирал Коллеж 'патафизики и его новый Вице-Куратор, милосердный и снисходительный Барон Молле.

Второе Магистерство (Молле)

«Барон» Жан Молле (1877–1964) не был ни бароном, ни, как это частенько утверждалось, секретарём Гийома Аполлинера. На самом деле он был откровенным дилетантом, проводившим много времени в арт-тусовках Парижа начала XX века. О его отношении к жизни можно судить по мемуарам:

> Я всегда жил в настоящем, изредка — в прошлом, и никогда — в будущем. Жить в будущем, полагаю, это самый нелепый способ существования. Можно сколько угодно твердить, что у кого-то «его будущее впереди», но конец всегда один и тот же (Mollet 2008 [1963], 21).

Как отметил в своём предисловии к этим воспоминаниям Раймон Кено: «Но чем же он действительно занимался, этот Барон Молле? Да ничем! Он не был ни художником, ни поэтом, ни гравёром, ни актёром, ни скульптором, ни пианистом».

Стоит, однако же, сразу сказать, что Молле обладал-таки многими качествами, делавшими его превосходным кандидатом на пост Вице-Куратора Коллежа 'патафизики. Он был лично знаком с Альфредом Жарри, чем в то время не мог похвастаться ни один другой член Коллежа. Он также водил тесную дружбу с Гийомом Аполлинером и многими другими творческими людьми его круга, поэтому не понаслышке знал культуру *fin-de-siècle*, Монпарнаса — в частности. Он весьма подходил Коллежу ещё и тем, что был по природе своей *бонвиваном*, знавшим толк в культуре кафе, поскольку к тому моменту различные патафизические доктрины уже были хорошо разработаны, и созрело время для плодовитой несдержанности. На большинстве фотоснимков Молле запечатлён в ресторанах, в окружении многих ведущих 'патафизиков своего времени (Эрнст, Кено, Виан, Превер, Лейрис, Ферри, Клер и проч.) и не меньшего числа винных бутылок. Скорее всего, именно в силу такого духа Магистерство Молле началось с «Послания Миру, цивилизованному или нет»:

> Да продолжится Коллеж 'патафизики. Его работа во внешнем мире едва только началась. Верный своей уже десятилетней традиции, объединяя своих Членов со всех широт (и даже антиподов), пусть он завершит свои научные труды ко всеобщему удовольствию. Выражаем свою признательность всем тем, кто так или иначе участвовал в состоявшихся выборах Вице-Куратора, через них мы приносим благодарность за Всемирную и Тотальную 'патафизику (Mollet 1995 [1959], 91).

В период руководства Молле *наука* должна была стать преимущественно вопросом администрирования. Первым шагом должно было стать реформирование Рогации (администра-

тивной организации). Про-администрация, существовавшая до сих пор, была преобразована в Исполнительный Органон, ответственный за «автономное администрирование и оперативную инициативу». Аристотелевские отголоски в слове «Органон» должны были соответственно вызвать реакцию типа бэконовской[53] с созданием "Novum Organum" после окончания оккультации в 2000 году н. э.

Другим важным нововведением стало разъяснение работы всех комиссий и подкомиссий, составлявших собственно Коллеж. Их функции были в деталях прописаны в "Dossier" № 7, поместившем таблицу с более чем 90 различными наименованиями. Похожая таблица была опубликована и в № 28, с добавлением Улипо, вскоре, правда, снова исчезнувшим по причине трансформации в отдельную организацию (связь с Коллежем оборвалась после начала оккультации последнего). Этот номер также включал карты патафизики во Франции, на которых было показано распространение отдельных персон и групп по регионам, а также статистический обзор патафизической активности, за которым следовало развёрнутое описание истории первого и второго Магистерств и, что важнее всего, планисфера, демонстрирующая распространение Коллежа 'патафизики по всему миру.

Публикации вестника "Dossier" начались в 1957 году, в период между первым и вторым Магистерствами, и должны были закончиться к концу 1965 года. Были изданы следующие номера:

Dossier 1–2 (17 ноября 1957). «Картина» (пьеса Ионеско).
Dossier 3 (6 апреля 1957). «Время в искусстве» и другие неопубликованные тексты Жарри.
Dossier 4 (14 июля 1957). «Адам» (пьеса Жана Марвье[54]).
Dossier 5 (17 ноября 1958). «XII аргументов о театре» Альфреда Жарри и его неортодоксальный перевод «Олаллы» Р. Л. Стивенсона.

Dossier 6 (23 февраля 1959). «Строители империи» (пьеса Бориса Виана; в номере также работы Макса Эрнста).

Dossier 7 (25 июня 1959). Избрание Его Великолепия Барона Молле, знаменующее начало второго Магистерства. Также в номере впервые публикуется полный список реорганизаций в структурах Коллежа и некролог по недавно скончавшемуся Борису Виану.

Dossier 8 (1 сентября 1959). «Быть и жить» Жарри.

Dossier 9 (22 декабря 1959). «Трактат о хвостах» Лихтенберга, а также заметки Ферри о Верне.

Dossier 10–11 (30 марта 1960). «Косморама Дюбюффе» (номер целиком посвящён жизни и творчеству Жана Дюбюффе).

Dossier 12 (23 июня 1960). «Приношение Борису Виану».

Dossier 13 (25 декабря 1960). «Гироскопия брюха», рисунки Филиппа Дюмарсе.

Dossier 14 (31 марта 1961). «Трихомониаз» (в номере рассматривается влагалищная трихомонада, а также вызываемые ею инфекции).

Dossier 15 (29 июня 1961). «Г. Альбер Орье» (Ноэль Арно рассуждает о творчестве малоизвестного поэта-символиста и критика).

Dossier 16 (1 сентября 1961). «Столетие открытия Северного полюса капитаном Гаттерасом» (Северный полюс с точки зрения Жюля Верна. Тексты Кено, Ионеско, Ферри и других, включая эскимосов).

Dossier 17 (22 декабря 1961). «Упражнения в потенциальной литературе» (первая публикация Улипо).

Dossier 18–19 (29 марта 1962). «Полдник генералов» (пьеса Бориса Виана).

Dossier 20 (6 июля 1962). «Исследования творчества Раймона Кено».

Dossier 21 (1 ноября 1962). «Неопубликованные произведения Жюльена Торма».

Dossier 22–24 (7 сентября 1963). «Изящная словесность» (письма Жарри, Торма и др.).

Dossier 25 (3 марта 1964). "Institutum Pataphysicum Mediolanense".

Dossier 26 (8 июня 1964). «Срынный насос» (ранняя пьеса Жарри).

Dossier 27 (18 января 1965). «Драконица» (последняя неоконченная пьеса Жарри).

Dossier 28 (8 июня 1965). «География и история Коллежа 'патафизики».

Акцент на администрировании сразу же повлёк за собой немаловажное последствие для Коллежа: большому давлению подверглись Датарии (*Dataires*), составлявшие, по словам Руя Лонуара, «влиятельную группировку в самом сердце Коллежа 'патафизики» (Launoir 2005, 85). Датарии — это администраторы, ответственные за взаимодействие между Регентами, собственно основой Коллежа, и рядовыми членами. Как и большинство постов в Коллеже, Датарии организованы иерархически, по старшинству: Протодатарии, Вице-Протодатарии, Девтеродатарии, Датарии (многие из которых назначены заграницей) и Субдатарии. Те незначительные управленческие задачи, которыми они занимаются, в рамках патафизических понятий не менее важны, чем, на первый взгляд, более значимая работа Регентов и прочих. В 1961–1963 годах справедливость такой оценки стала болезненно очевидной, когда Датарии, жалуясь на тяготы своей работы, инициировали временный раскол внутри Коллежа. Меньшая их группа оформилась в профсоюз, названный Синдикат Датариев Органона, и начала издавать обозрение "Réveil des Dataires" («Пробуждение Датариев»), в котором звучала критика всей структуры и иерархий Коллежа. В качестве альтернативы предлагалась менее централизованная организация, нечто, чему воспротивился уже сам Коллеж, создав более крупное конкурирующее объединение Датариев, ACACADOOR (Association Corporative Amicale et Culturelle des Amis des Dataires de l'Oulipo, de l'Organon et de la Roga-

tion — «Дружественная и Культурная Ассоциация Друзей Датариев из Улипо, Органона и Рогации»). Их обозрение, "Le Petit Moniteur de l'ACACADOOR", вступило в череду полемик с Синдикатом, продолжавшихся ещё пару лет, пока, наконец, эти две организации не объединились, и проблема в целом не была решена в пользу большинства.

Начало Магистерства Молле было отмечено безвременной смертью Бориса Виана в 1959 году, ставшей тяжким ударом. Однако же на этот период пришёлся расцвет патафизического потенциала многих крупнейших фигур в Колледже. Ман Рэй и Франсуаза Жило вступили в Коллеж в качестве Трансцендентных Сатрапов. Пабло Пикассо и Асгер Йорн стали Совершенными Командорами Ордена Большого Брюха. Саймон Уотсон Тейлор, чьи переводы Жарри стали образцом для англоязычного мира, приобрёл статус Делегата-Проведитора, а Стенли Чапман основал первый Флигель Рогации в Лондоне-что-в-Миддлсексе. Среди других ведущих патафизиков Великобритании того времени можно назвать Барбару Райт, переведшую Кено, а также художников (они же писатели, они же кинематографисты, они же издатели) Франциишку и Стефана Темерсонов, опубликовавших большое количество важнейших текстов, включая первый английский перевод «Убю короля», работы Аполлинера и Кено. Не менее важным событием для будущего всего Колледжа стало присвоение Полю Гайо ранга Датария Органона. На много последующих десятилетий именно он должен был стать центральной фигурой в его внутренних операциях.

В этот период особой известностью пользовался карикатурист Сине, он иллюстрировал Жарри, Алле, Арто и других, а также издавал журнал "Siné Massacre" («Побоище Сине», 1962–1963). Попытка издательства "Penguin Books" в 1966 году выпустить в Великобритании собрание карикатур Сине под этим же заглавием натолкнулась на шумный протест, среди прочих, со стороны британского сатирического журнала "Private Eye". Основатель "Penguin Books",

сэр Ален Лейн фактически просто похитил весь тираж книги у своей собственной компании (против него тогда разворачивался переворот в совете директоров) и сжёг его под предлогом непристойности и оскорбительности книги для христиан. Нескольким экземплярам посчастливилось уцелеть, и они высоко ценятся среди библиофилов.

Это же время было и периодом недолгих контактов Жана Дюбюффе с Коллежем. Он стал его членом в 1954 году, возвысился до Великого Служителя (Grand Officieux OGG) в 1958 году и Сатрапа в 1960-м — только чтобы потом быть «комиссованным» в 1966 году, очевидно, по обоюдному согласию; он был единственным, кто когда-либо достиг такого положения. Своё понимание патафизики он объяснял так: «Я никогда не был способен ухватить самую суть “патафизики”; но, если вкратце, я всегда рассматривал её как стремление отделить философию от строгости логики и допустить непоследовательность в качестве её законного компонента» (Dubuffet 1986, 19).

Art brut («грубое» искусство), детище Дюбюффе, как представляется, имеет много общего с иллюстрациями Жарри к «Убю королю» и другими образцами «искусства аутсайдеров», создававшимися не только Жарри, но и другими «наивными» художниками, такими как Анри Руссо или Жан-Пьер Бриссе. Оно безусловно связано с живописью и сочинениями Антонена Арто, чьи «инстинкт, страсть, каприз, насилие, безумие» Дюбюффе противопоставлял «официальному искусству» музеев и галерей. Жорж Лембур в № 10–11 “Dossier”, посвящённом работам Дюбюффе, развил эту идею:

> На первый взгляд, главной целью в картинах Дюбюффе было воплотить мир реальных, имеющих названия объектов и людей. Но какова же природа такой реальности? Для начала нам следует понять, что это такое и где находится. Нет необходимости растолковывать эту идею патафизикам. Я просто скажу, что произведения Сатрапа кажутся мне великой игрой противоречащих движений, чередующихся безо всякой регулярности движе-

ний экстериоризации и интериоризации; эта игра поочерёдно воплощает то внешнюю реальность, то реальность внутреннюю, и почти всегда предмет, который мы видим, существует где-то на зыбкой границе между ними двумя (Limbour 1959, 21).

Кроме того, Дюбюффе сотрудничал с Йорном — в начале 1960-х годов они вместе занимались экспериментами в музыке, для которых также были характерны попытки найти аутентичное звучание в ущерб традиционной технике. Дюбюффе рассказывал: «Ни Асгер Йорн, ни я сам не были *в курсе* творений современных композиторов и не были даже знакомы с зачинателями сериализма, додекафонии, электронной и конкретной музыки. Я вообще только недавно узнал об этих терминах. Мой собственный музыкальный опыт ограничивался довольно поверхностным изучением классической фортепианной музыки, которую я много играл в детстве и юношестве и забросил где-то лет в 20» (Dubuffet 1961).

Отношения Дюбюффе с Коллежем закончились довольно болезненным разрывом; во всяком случае, ни он, ни Коллеж более не желали поддерживать какую-либо связь.

Философия и псевдофилософия

Тем временем представители более широкой французской интеллектуальной культуры были заняты интегрированием патафизики в свой собственный теоретический нарратив. Двумя преобладающими направлениями этой интеграции были лингвистика и психоанализ. Патафизический интерес к играм со словами обеспечил базис для большинства теоретических построений. С одной стороны, он демонстрировал определённое удовольствие от открытий смыслов за пределами поверхностного понимания текстов. С другой — указывал

на бред или нелогичность, которая возникает вследствие деконструкции смыслов. Ничто из этого, конечно же, не было прерогативой патафизики, но её влияние на эволюцию французской культуры, в частности, стало важной вехой в развитии послевоенной философии. И Жак Деррида, и Жак Лакан были связаны с патафизикой[55], в особенности что касается их идей о природе реального. Размышляя о «театре жестокости» Арто, Деррида замечал: «Театр жестокости не является *репрезентацией*. Он — сама жизнь в той степени, в какой нерепрезентативна и сама жизнь» (Derrida 1997 [1978], 42).

Для Лакана Реальное было одной из трёх основ, причём оно, в отличие от Символического и Воображаемого, является буквально *невозможным*, так как находится вне пределов языка и означения. Лакановское Реальное не совпадает полностью с «реальностью», но, скорее, является состоянием природы, из которого язык исключает нас ещё в детстве. Несмотря на свою невозможность, его присутствие ощущается во всей нашей последующей жизни, обычно болезненно, поскольку наша неспособность достичь его обрекает нас на столкновение с реалиями нашего собственного существования.

Связь между этими идеями находит своё предельное выражение в конфликте Жарри со своим собственным материальным существованием, в чудовищной фигуре Убю и возгласах «А-га» Горбозада в «Фаустролле». Она — в повторяющихся фаллических отсылках к «свечкам ядрёным», «физиколу» и возгласам «трах-тебе-в-брюх», как форме удовольствия — или, пользуясь лакановским термином, *jouissance** — которое преступает общепринятые ограничения и, в конечном счёте, ведёт к страданию. Это «срынь», сама ткань жизни, мы упиваемся ею и из-за неё же испытываем омерзение. Потому-то, расширяясь, всё выходит за рамки науки физики и за пределы метафизики.

* наслаждение (*франц.*).

Жиль Делёз

Ранние работы Жиля Делёза (1925–1995) затрагивали вопросы метафизики, и, в частности, тяготели к трансцендентному эмпиризму, появившемуся не без влияния Канта и Бергсона. В своём эссе 1964 года «Как патафизика Жарри проложила дорогу к феноменологии» он досконально разбирает, в какой степени патафизика обогатила его мышление:

> Ведущие современные авторы часто высказывают удивительную для нас мысль, которая выглядит одновременно и ремаркой, и пророчеством: метафизику можно и нужно превзойти. Поскольку судьба философии — восприниматься как метафизика, философия оставляет место и должна оставлять место для других форм мысли, других форм мышления.
> Эта современная идея эксплуатируется в различных контекстах, драматизирующих её:
>
> 1.) *Бог мёртв* (было бы любопытно составить антологию всех версий мёртвого Бога, всех драматизаций этой смерти). Например, велосипедная гонка у Жарри. Если взять одного только Ницше, у нас уже будет дюжина версий, причём первая обнаружится совсем не в «Весёлой науке», а в работе «Странник и его тень», в замечательном фрагменте о смерти тюремщика. Но как бы там ни было, смерть Бога для философии означает уничтожение космологического различия между двумя мирами, метафизического различия между сутью и наружностью, логического различия между истинным и ложным. Смерть Бога, таким образом, требует новой формы мышления, преобразования ценностей.
> 2.) Человек тоже умирает (с верой в замещение человечества Богом, как и с верой в Человека-Бога, вставшего на место Бога-Человека, покончено). При перемене мест ничего не поменялось, прежние ценности так и остались на месте. Нигилизм должен пройти свой путь до конца, до своего собственного

конца, в человеке, готовом исчезнуть, в последнем человеке, в мужчине и женщине атомного века, предсказанных Ницше. 3.) Это некое «другое» понимается как сила, уже действующая в человеческой индивидуальности, но скрывающаяся в ней и одновременно разрушающая её (ср. «Что-то думает меня» у Рембо). Действие этой силы идёт двумя путями: в направлении актуальной истории и развития технологии и в направлении поэзии и поэтического сотворения фантастических воображаемых машин. Эта концепция требует нового мыслителя (нового субъекта мышления, «смерть Cogito»), новых понятий (нового объекта мышления) и новых форм мышления (интегрирующих старое поэтическое бессознательное и сегодняшние могучие машины, например, Гераклита и кибернетику).

В определённом смысле эта попытка превзойти метафизику уже давно хорошо известна. Мы находим её в той или иной степени у Ницше, Маркса и Хайдеггера. И единственное подходящее для неё название было предложено Жарри: *патафизика* (Deleuze 2004, 74–76).

Определив таким образом взаимоотношение Жарри и ницшеанской метафизики, Делёз обращается к технологии, и в частности, к хайдеггеровской идее технологии как способа бытия, нежели просто набора инструментов. Здесь снова он увязывает патафизические технологии «Суперсамца» или «Фаустролля» с «желающими машинами», позднее рассмотренными им в «Анти-Эдипе» (1983), а также с холостяцкими машинами Дюшана.

ЖИЛЬ ДЕЛЁЗ. «ОДИН НЕПРИЗНАННЫЙ ПРЕДШЕСТВЕННИК ХАЙДЕГГЕРА: АЛЬФРЕД ЖАРРИ»

Предметом патафизики (epi meta ta phusika) в точности и недвусмысленно является следующее: великий Поворот, преодоление метафизики, восхождение по ту либо по сю сторону,

«наука о том, что добавляется к метафизике — в ней самой или вне её, — простираясь так далеко за её пределы, как сама она выходит за пределы физики». Так что творчество Хайдеггера можно рассматривать как развитие патафизики в соответствии с принципами Софротатеса Армянина и его первого ученика Альфреда Жарри. Значительные сходства — достопамятные или исторические — касаются *бытия феномена*, *планетарной техники* и *обработки языка*. [...]

II. Вся метафизика держится в сокрытии бытия или в забвении, потому что она смешивает бытие и сущее. Техника как действенное господство над сущим наследует метафизике: она её завершает, реализует. Деятельность и жизнь «убили мысль, стало быть, Живы будем и тем самым станем Господами». В этом смысле Убю и представляет раздутое сущее, исход метафизики как планетарной техники и полностью механизированной науки, науку машин в её зловещей неудержимости. Анархия — это бомба, или постижение техники. Жарри выдвигает занятную концепцию анархизма: «Анархия Есть», но заставляет то, что есть, Бытие, снизойти в сущее науки и техники (Убю сам станет анархистом для того, чтобы его лучше слушались). Вообще говоря, всё творчество Жарри, постоянно взывающее к науке и технике, заселено машинами и находится под знаком *Велосипеда*: в самом деле, последний не просто машина, но простейшая модель соответствующей времени Машины. Велосипед превращает Страсть как христианскую метафизику смерти Бога в высшей степени техническую многоэтапную гонку. Велосипед с его цепью и скоростями — это квинтэссенция техники: он охватывает и подхватывает, совершает великий Поворот земли. Велосипед — это рама, наподобие «четырёхстороннего» у Хайдеггера.

Но таким образом, раз уж проблема сложна, объясняется это тем, что у Жарри, как и у Хайдеггера, техника и технизированная наука не довольствуются тем, что влекут за собой сокрытие или забвение бытия: бытие показывает себя и в технике (ведь оно от неё отстраняется) в том виде, в каком оно от неё от-

страняется. Но *это* можно понять лишь патафизически (онтологически), а не метафизически. Вот почему Убю изобретает патафизику, одновременно давая ход планетарной технике: он понимает сущность техники — обнаруживая то самое понимание, которое Хайдеггер неосторожно приписывает национал-социализму. То, что Хайдеггер обнаруживает в нацизме (популистская тенденция), Жарри обнаруживает в анархизме (праваческая тенденция). Можно было бы сказать, что у обоих авторов техника — это место схватки, в которой бытие то теряется в забвении, в сокрытии, то, напротив, там себя показывает или разоблачает. В самом деле, недостаточно противопоставлять бытие и его забвение, бытие и его сокрытие, поскольку то, что определяет утрату бытия, является, скорее, забвением забвения, сокрытием сокрытия, тогда как сокрытие и забвение суть способ, которым бытие себя показывает или *может* показывать. Сущность техники не относится к технике и «таит в себе возможность, что то, что несёт спасение, поднимается на нашем горизонте». Стало быть, именно завершение метафизики в технике и делает возможным преодоление метафизики, то есть патафизику. Отсюда важность теории науки и технических испытаний как составляющей части патафизики: планетарная техника — это не только утрата бытия, но и вероятность его спасения. [...]

Не с лингвистикой надо сравнивать такие начинания, как начинания Хайдеггера или Жарри, а скорее уж с творчеством Русселя, Бриссе или Вольфсона. Различие заключается в следующем: Вольфсон удерживает Вавилонскую башню и пользуется всеми языками за вычетом *одного*, чтобы создать язык грядущего, в котором этот *один* должен исчезнуть; Руссель, напротив, пользуется всего одним языком, создавая внутри него омофонные ряды как своеобразный эквивалент другого языка, который посредством сходных звуков будет высказывать нечто совсем иное; а Бриссе пользуется языком, чтобы извлечь из него силлабические или фонические элементы, которые могут присутствовать и в других языках, но говорят одно

и то же и, в свою очередь, составляют тайный язык Истока или Грядущего. У Жарри и Хайдеггера есть свой приём, поскольку они работают, в принципе, с двумя языками, заставляя играть в живом языке язык мёртвый, так что живое преобразуется, меняется[56].

Англоязычная 'патафизика

Как французская критическая теория постепенно начала всё больше замечать патафизику и выдвигать её на центральное место в нарративе культурной эволюции, так и англоязычный мир начал осознавать её важность. В этот период три критические публикации сделали больше для укрепления её репутации, чем все остальные тексты. Первой в 1958 году появилась монография Роджера Шаттака (1923–2005) «Годы банкетов: Истоки авангарда во Франции, с 1885 г. до Первой мировой войны», включавшая в себя не только описание жизни Жарри, но и дискуссии о патафизике. За этим в 1960 году последовал специальный тринадцатый номер обозрения "Evergreen Review", озаглавленный «Что такое 'патафизика?», также под редакцией Шаттака. Наконец, в 1965 году были опубликованы «Избранные сочинения Альфреда Жарри», совместно переведённые и отредактированные Шаттаком и Саймоном Уотсоном Тейлором.

Большим плюсом книги «Годы банкетов» стало то, что она была основательным исследованием, написанным увлекательным языком. Её подход также был необычен, для иллюстрации заявленного периода были рассмотрены биографии и работы четырёх авторов — Гийома Аполлинера, Анри Руссо, Эрика Сати и Альфреда Жарри. Подчёркивая принятие Жарри одновременного существования противоположностей, Шаттак писал: «Фрейдисты, сюрреалисты и семантики придавали разное значение неоднозначности; Жарри же рассматривал неоднозначность как стилистиче-

скую манифестацию универсального принципа обратимости. В тексте всё наделено неоднозначным смыслом; всё может быть (или стать) собственной противоположностью; не литература, а сама жизнь является величайшим каламбуром; письмо — это оговорка языка. Такой тотальный литературный промискуитет должен был привести к чудовищному» (Shattuck 1968 [1958], 241). Вот с такими мыслями он обсуждал патафизику:

> [Жарри] всего лишь дал ей имя и обрисовал в общих чертах. Однако она предстаёт финальным выражением всех его взглядов, так как относится к принципам невинности и кощунства, двусмысленности и абсурда, универсальной обратимости. Они образуют мир, в котором он нарушил свою собственную идентичность и вышел за пределы литературы. Наук пьянства и 'патафизики, однако, ему не хватило, чтобы выдержать собственную тотальную галлюцинацию. В отличие от Руссо или Сати, сумевших дожить до зрелой старости в мире благочестия и чистоты, Жарри был должен умереть, дабы найти красоты «вселенной, дополнительной к существующей». Его смерть в тридцать четыре года положила конец намеренно чудовищной жизни, которая, преобразив всё прочее, сама не имела возможности переместить себя в другое место (ibid., 243).

С точки зрения Шаттака, Жарри совершил «самоубийство посредством галлюцинации», и именно такая комбинация литературы и образа жизни стала сутью патафизики. Это прочтение оказалось привлекательным для зарождавшейся контркультуры самопознания (порой посредством выпивки или наркотиков). Последующие исследователи, включая Мишеля Арриве и Алистера Бротчи, возражали, указывая, что такая трактовка всё же видится им неполной: «Миф Жарри не должен замещаться ни его произведениями, ни его жизнью; скорее, он должен рассматриваться как их неизбежное

побочное явление, поскольку он возник из идентичных импульсов с его стороны» (Brothie 2011, 306).

Шаттак вступил в Коллеж 'патафизики в 1952 году, и с публикацией его книги «Годы банкетов» начался его быстрый подъём в иерархии Коллежа. В том же году он стал Регентом Прикладной Матеологии, а вскоре и Проведитором-Генеральным Распространителем всея Островов и Америк (а это высший ранг для англоязычного мира). Его «Сверхпороговая записка» (Shattuck 1960b) вскоре была переведена на французский как "Au seuil de la 'pataphysique" (буквально «На пороге 'патафизики», с отсылкой к раннему сочинению Жарри «Перемычка»). Этот текст более чем все остальные помог пробудить интерес к патафизике в США и до сих пор остаётся самым цитируемым обсуждением упомянутой темы в англоязычной литературе.

В 1962 году Коллеж ответил на такую заинтересованность выпуском этого текста в переводе на девять различных языков. Однако скоро стало очевидным, что такой шаг был весьма спорным, и возражения взглядам Шаттака не замедлили появиться. О характере такой критики говорит следующий отрывок из вступительной статьи к № 0 "Subsidium":

> Некоторые фундаменталисты — или, скорее, те, кто относит себя к таковым, поскольку непросто быть фундаменталистом-патафизиком — упрекают текст Светлейшего Роджера Шаттака за создание видимости — несмотря на меры предосторожности, к которым он прибегает, — того, что 'патафизика может представлять сходство, пусть и отдалённое, с «философией», «точкой зрения», «мировоззрением», или даже, что хуже, с философией, точкой зрения, или мировоззрением, как все прочие! Однако стоит напомнить (как это указывается в начале всякого перевода), что рассматриваемый текст был всего лишь введением к выдающемуся собранию патафизических работ, размещённому в № 13 "Evergreen Review":

> таким образом, всё в этих пролегоменах, что может напоминать (хотя бы отдалённо!) упорядоченный трактат, было бы компенсировано и уравновешено этой подборкой избранных фрагментов. Было ли ошибкой издавать это отдельно, пусть и с предупреждением читателей? Существовала материальная необходимость: когда думаешь о сложностях с изданием этого труда на девяти языках, едва ли можно ожидать или даже представить, что сто шестьдесят страниц дополнения также будут переведены на все девять языков! Да и сам заголовок, гласящий девять раз: «На пороге», уже был красноречивым ограничением (Senninger 1964, 6).

Расширяя изначально сформулированные Жарри определения патафизики и развивая тему взаимоотношений между патафизикой и жизнью, Шаттак пошёл против некоторых устоявшихся доктрин внутри Коллежа; вследствие чего он пострадал и от порицания, и от определённой потери статуса в этих воображаемых стенах. Однако его статья открыла глаза большому миру на его собственную патафизику с помощью приёмов, о которых уже говорилось в главе 4. К примеру, его представления о 'патафизике как о форме защиты от мира или о невозмутимости патафизика при столкновении с современной бюрократией были и в самом деле именно такими темами, которые вдохновляли многих, если сравнивать это с их относительно замысловатыми текстами, введением к которым они служили. Выход тринадцатого номера "Evergreen Review" стал важнейшим поворотным пунктом в становлении патафизики в англоязычном мире, и задал своего рода тональность на будущее. Для некоторых такая популяризация означала привнесение понятий, разрушающих *науку*. Но с другой стороны, это дало именно то, что и должно было дать: порог, через который многие переступали, попадая в патафизическую вселенную, знакомясь с литературой, которая иначе осталась бы для них маргинальной.

РОДЖЕР ШАТТАК.
«СВЕРХПОРОГОВАЯ ЗАПИСКА» (1960)

Мир готов к 'патафизике — почти так же готов, как к внешнему космосу. 'Патафизика, занимая некое внутреннее пространство, в котором мы одновременно являемся наиболее и наименее всего самими собой, всегда пребывала здесь. Она и останется здесь; в отличие от других пространств её никогда не покорят. Но эта Наука Наук только 60 с чем-то лет как обзавелась именем и местом на Земле, и в последнее время её скрытое присутствие стало уж слишком заметным в некоторых важных сферах человеческой деятельности. Значит, пришло время поговорить о 'патафизике.

Давайте вспомним несколько самых значимых событий прошлого года. Одна британская газета организовала гонку от лондонской мраморной арки до известняковой арки в Париже, и вся Европа, разинув рты, в восторге наблюдала, как роллер в котелке, несколько плейбоев, бездельничающих ещё с двадцатых, три авиастроительные корпорации и наконец сами Королевские военно-воздушные силы подключились к делу. Западные технологии достигли наивысшего выражения свободного предпринимательства (дорогой ценой) в этой авиационной прыг-скок эстафете, организованной с куда большим вкусом, чем горячая война, и с эффективностью газетного листа. Пусть наши лидеры усвоят этот урок. Несколькими месяцами ранее один дипломат по оплошности сделал признание: оказывается, он сам и его коллеги из других стран, ежедневно рискуя своей репутацией и будущим своих государств, пытаются ввернуть в протоколы конференции словечки типа «единорог» или «гермафродит» — любое диковинное слово, о котором предварительно договариваются игроки. Побеждает тот, кто первым употребит условленное слово так, чтобы это не выглядело неестественно. Остаётся только восхищаться этими бедными госдеятелями, старающимися приукрасить свою унылую жизнь, посвящённую культурному обмену и разоружению. Но кот выпрыгнул

из мешка: наконец-то с дипломатии снята маска — это международная игра в слова.

В том же прошлом году один физик развил теорию о том, что каждая заряженная частица во вселенной уравновешивается не только частицей с противоположным зарядом в том же атоме, но также и противоположно заряженной частицей из совершенно другой «фантомной» вселенной, преследующей ту первую, словно призрак. Зазеркальный мир Алисы, оказывается, существует прямо здесь, вокруг нас, если бы мы только могли поменять все знаки нашего мышления или бытия. Задумайтесь на мгновение над этими событиями. Высшие проявления конкурентного индустриального общества, международного управления и науки — это чистая 'патафизика. Под каким бы углом зрения вы их ни рассматривали, вы не сможете разглядеть в них что-то более значимое, нежели симптомы коллективной истерии или апатии. В реальности (в силу описанного от этого слова мне придётся отказаться) они знаменуют финальную стадию неосознанно практикуемой 'патафизики, до её перехода на высшую, осознанную стадию. Вышеописанные события демонстрируют, на какие отчаянные меры идут люди, изголодавшиеся по новой науке; теперь голодать им не придётся.

Величественная, словно комета, прилетающая раз в тысячу лет, в прошлом году во Франции посреди всего этого жалкого квохтания в частном доступе появилась красочно изданная книга, она указует путь к высшим уровням мышления: «Opus Pataphysicum, завещание почившего Его Великолепия, доктора И.-Л. Сандомира, Вице-Куратора и Основателя Коллежа 'патафизики, предваряющее его работы в 'патафизике».

Сейчас мне, пожалуй, следует сделать неуместное пояснение: я абсолютно серьёзен. Серьёзно.

Тогда что же такое 'патафизика? Это вовсе не какая-то новая литературно-философская школа, зародившаяся в Париже и представленная ныне вниманию ненасытной американской публики. Я повторяю, 'патафизика существовала всегда, с тех самых пор, как человек впервые поскрёб затылок, чтобы успокоить зуд во-

рочающихся мыслей; с тех самых пор, как Сократ доказал Менону, что его мальчишка-раб всегда знал теорему Пифагора[57]; с того самого дня, как Панург победил *того* английского учёного в диспуте знаками; с тех пор, как Льюис Кэрролл установил равноценность капусты и королей. Но только к концу девятнадцатого века, когда наука, искусство и религия вплотную подошли к столкновению во тьме, 'патафизика сбросила свои маски и раскрыла свои намерения. Орудием, избранным ею, был Альфред Жарри, снискавший скандальную известность тем, что провозгласил себя создателем буйного школярского фарса «Убю король», поставленного в Париже в 1896 году. Жарри позаимствовал у Папаши Убю его «науку 'патафизики» и приписал её новому персонажу, доктору Фаустроллю. В книге, оставшейся неопубликованной при его жизни («Деяния и суждения доктора Фаустролля, патафизика», 1911), а также в серии романов, поэм и очерков Жарри детально разрабатывал и применял эту науку наук. И Жарри, и 'патафизика оставались спорными темами во французской литературе в периоды господства символизма, дада, сюрреализма, и даже экзистенциализма[58]. Далеко неоднозначные похвалы исходили от Аполлинера, Макса Жакоба, Андре Бретона, Андре Жида, Антонена Арто и Раймона Кено. 'Патафизике порой тяжело было сохранять свою идентичность вплоть до конца Второй мировой войны, когда, наконец, был основан Коллеж 'патафизики. По мере его разрастания появились серия статутов, сложная иерархия, комиссии и подкомиссии, ссоры и примирения, ежеквартальное обозрение, издательство, представительства по всему миру и иногда — публичные мероприятия. Во всех видах своей внутренней и внешней деятельности Коллеж культивировал патафизическое отношение к жизни, пока не появилась возможность просто сказать вместе с Папашей Убю: «'Патафизика — наука, нами придуманная. Человечеству так её не хватало». В свой черёд Фаустролль выразился ещё короче: *"La 'Pataphysique est la science..."*[59]

Но всё-таки, что же такое 'патафизика? Реальная, но полулегендарная фигура Жарри предоставляет нам самый лёгкий

доступ к ней. Родившись в 1873 году и прославившись уже в 22 года своими рано развившимися талантами и нарочитой эксцентричностью, Жарри *жил* полностью открытым своей эпохе. Он принадлежал к богемному миру монмартрских кабаре, ему была близка великая традиция едкого юмора, что, сказать по правде, было следствием этой нищенской экзотичности. Он сдружился с символистами, и те публиковали его, он разделял их чувство музыкальности и многозначности языка как отражения скрытых отношений между всеми живыми существами. Он ощущал притягательность оккультизма, волны розенкрейцерства, сатанизма и эзотерического знания, набиравших популярность на протяжении века. И, без внутреннего конфликта, он оказался вовлечён в трансформацию, развернувшуюся в науке, — не в издыхающий позитивизм своей родной страны, но в высшей степени творческие исследования нового поколения британских мыслителей, таких как лорд Кельвин (в вопросах относительности и единиц измерения), Чарльз Вернон Бойз (его замечательная книга «Мыльные пузыри и формирующие их силы» была как раз переиздана прошлой осенью в серии “Science Studies”) и, безусловно, Герберт Уэллс. Наконец Жарри приветствовал бесстрашный динамизм анархистов, вознамерившихся, подобно Убю, разрушать, дабы созидать на руинах. Не затрагивая большую часть общества, эти силы редко сближались друг с другом и действовали разнонаправленно. Именно талант самого Жарри преобразовал их в единую науку ’патафизику. Её можно считать методом, дисциплиной, верой, культом, точкой зрения, шарлатанством. Она — всё это и ничего из этого.

Мы подошли к тому месту, когда необходимо взяться за противоречащую самой себе задачу — дать определение ’патафизике в непатафизических терминах.

1. ’Патафизика — это наука, изучающая области, находящиеся за пределами метафизики; или же ’патафизика лежит столь же

далеко за пределами метафизики, как та за пределами физики — в том или ином направлении.

Однако слово «метафизика» может обозначать всё, что вы пожелаете, отсюда её неослабевающая популярность. Для Аристотеля она означала только лишь пространство для обсуждений, за которое он принялся после физики. Патафизик созерцает всю сотворённую вселенную и все остальные вместе с ней, и видит, что они не хорошие и не плохие, они патафизические. Рене Домаль, писавший в двадцатом веке, говорил, что он хотел бы сделать для метафизики то, что Жюль Верн сделал для физики. Таким образом, 'патафизика, выходя далеко за любые пределы в любом направлении, предлагает нам путешествие с открытиями и приключениями в мир, который Жарри называл «эфирностью». А это, конечно же, то, где все мы живём.

2. 'Патафизика есть наука частного, наука законов, управляющих исключениями.

Пространство за пределами метафизики не будет постигнуто с помощью всё больших и больших обобщений; в этом заключалась ошибка современного мышления. Возврат к частному показывает, что каждое событие определяет закон, свой частный закон. 'Патафизика соотносит каждый предмет и каждое событие не с любым обобщением (что было бы лишь штукатуркой поверх исключений), а с уникальностью, делающей их исключительными. Таким образом, наука 'патафизика не исцеляет, не предусматривает прогресса, отвергает все претензии на «совершенствование» текущего положения вещей и остаётся незапятнанной никакими призывами. 'Патафизика является чистой наукой, без законов, и потому её невозможно объявить вне закона.

3. 'Патафизика есть наука воображаемых решений.

В области частного каждое событие происходит из бесконечного множества причин. Таким образом, все решения частных проблем, все приписывания причин и эффектов основываются на произвольном выборе (это ещё один термин

для научного воображения). Назовём мы Гравитацию искривлением пространства или электромагнитным притяжением — будет ли какая-нибудь разница оттого, какое решение мы изберём? Понимание и того, и другого требует серьёзного упражнения в научном воображении. Наука должна избрать решение, удовлетворяющее фактам, — будь то путешествие света или падение яблока. 'Патафизика приветствует все научные теории (они становятся всё лучше и лучше) и каждую из них рассматривает не как обобщение, но как попытку, порой героическую, а порой жалкую, объявить одну точку зрения «настоящей». Изучающие философию, вероятно, помнят немца Ганса Файхингера и его философию «*как если бы*». Нескладно, но настойчиво он заявлял, что мы строим свою собственную систему мышления и ценностей, а затем живём «как если бы» реальность подтверждала её. Идея «истины» — самое воображаемое из всех решений.

4. В рамках 'патафизики все предметы равнозначны.

Патафизик не только признает отсутствие окончательного научного объяснения устройства вселенной, он также отвергает все ценности — моральные, эстетические и прочие. Принцип универсальной равнозначности и изменения противоположностей суживают мир в его патафизической реальности до исключительно частных случаев. Тем более что патафизик должен получать удовольствие от «работы», причём самыми разнообразными путями, должен отвечать позывам, нормальным и «ненормальным», плоти и духа, должен иногда вести себя тактично по отношению к соседу и даже играть «ответственную» роль в обществе. 'Патафизика не проповедует ни бунт, ни покорность, ни новую мораль, ни аморальность, ни политическую реформу, ни реакцию, и, конечно, не обещает счастья или несчастья. Какой смысл, ведь всё равнозначно?

5. 'Патафизика в целом невозмутима.

Для большинства своих современников Жарри казался шутом или безумцем. В этом первая из ошибок непонимания. 'Патафизика не имеет ничего общего ни с юмором, ни с культиви-

руемым безумством, которое протолкнул в моду психоанализ. Жизнь, конечно же, абсурдна, и просто нелепо воспринимать её всерьёз. Серьёзно только комическое. Поэтому патафизик остаётся абсолютно серьёзным, внимательным, невозмутимым. Он не разражается смехом или проклятиями, когда его просят заполнить в четырёх экземплярах анкету о его политических или сексуальных предпочтениях: напротив, он заполняет все четыре листа разными и одинаково правомерными ответами. Его невозмутимость даёт ему анонимность и возможность наслаждаться во всей полноте патафизической сочностью жизни[60].

6. Все вещи патафизичны; однако мало кто занимается 'патафизикой осознанно.

Между простыми людьми и осознающими патафизическую природу мира (и их самих) нет разницы в ценности, только в состоянии. Коллеж 'патафизики не лучше и не хуже Французской Академии или Вспомогательного мужского тройственного комитета Хиллдейлского садового клуба по изничтожению ядовитого плюща. Однако Коллеж, осознающий свою природу, может наслаждаться зрелищем своего собственного патафизического поведения. И какая ещё наука, кроме 'патафизики, может совладать с сознанием, «само»-сознанием, беспрестанно вырывающимся из себя на просторы эфирности? *Gidouille*, или монструозное брюхо Папаши Убю, олицетворяется спиралью, которая в 'патафизике доктора Фаустролля превращается в символ эфирного сознания, вечно вращающегося вокруг самого себя. В символ ли? Теперь все слова являются патафизическими, будучи равными.

7. Нет ничего за пределами 'патафизики; 'патафизика — это абсолютная оборона.

Подобно ученику чародея, мы стали жертвами нашего собственного знания — главным образом наших естественнонаучных и технических знаний. В 'патафизике наша единственная защита от нас самих. 'Патафизика вряд ли изменит историю: эта великая импровизация прошлого уже принадлежит

Науке Наук. Но 'патафизика позволяет немногим под прикрытием своей невозмутимости жить по собственным правилам: Убю или Фаустроллю, тебе или мне. Внешне кто-то может пунктуально следовать ритуалам и условностям цивилизованной жизни, но внутренне он глядит на такое послушание с любовью и радостью художника, выбирающего свои краски, — или, возможно, хамелеона. Тогда 'патафизика — это внутреннее отношение, дисциплина, наука и искусство, позволяющее каждому проживать свою жизнь как нечто исключительное, не следуя никаким законам, кроме своих собственных. [...]

15-го *клинамена* П. Э., в праздник Изобретения 'патафизики (Shattuck 1960b, 24–33).

Улипо

Организация Улипо широко обсуждалась в ряде выдающихся исследовательских работ, из которых можно отметить на английском: «Улипо: учебник потенциальной литературы для начинающих» (Motte 1986), «Компендиум Улипо» (Mathews and Brotchie 1998) и «Лаборатория Улипо» (Queneau et al. 1995), а на французском — публикации самой группы, такие как «Потенциальная литература» (1973), «Улипианская библиотека» (1974, 1987), «Атлас потенциальной литературы» (1981, 1988) и труд Жака Бена «Улипо 1960–1963» (1980), позднее переизданный под заглавием «Генезис Улипо 1960–1963» (2005).

Для подхода Улипо характерно использование ограничений. Это привело к распространённому убеждению, что любая литература, основанная на ограничениях, может быть названа «улипоанской», а это знак успешности группы. В отличие от Коллежа 'патафизики Улипо воспринимали всерьёз в литературно-критических кругах. Это парадоксально, поскольку, разумеется, вполне возможно прибегать к ограничениям в писательском деле, не будучи членом Улипо и, что суще-

ственнее, первоначальный импульс, породивший Улипо, был в значительной степени игровым, хотя, скорее, в математическом, чем в литературном духе. Многие из экспериментов Улипо чрезвычайно забавны и исследуют именно тот патафизический юмор, что Жарри считал исходящим из сизигии слов. Высокохудожественные плоды трудов группы, такие как работы Перека, Кальвино, Мэтьюза, Кено и остальных, способны сохранять чувство восторга и ощущение игры, сколь бы суровыми ни были ограничения. В этом-то и заключается их успех: выдача элегантного, остроумного и интеллектуального текста в то время, как за сценой, догадывается читатель о том или нет, разворачивается титаническая борьба с требованиями самовозложенных на себя правил. В некоторых случаях такой конфликт между эстетикой на поверхности и композиционной реальностью может породить воистину возвышенное искусство. На этом этапе читатель, не столь увлечённый процессуальными вопросами в Улипо, может прийти к выводу, что этот потенциал был действительно реализован.

Франсуа Ле Лионне и Раймон Кено основали Улипо в 1960 году. Первое заседание состоялось 24 ноября, на котором изначально было предложено название SLE (Séminaire de literature expérimentale — «Семинар экспериментальной литературы»). К аббревиатуре Улипо пришли на втором заседании месяц спустя, что и было зафиксировано в сообщении Латиса, личного Генерального Секретаря Барона Молле. Жан Лескюр в своей краткой истории Улипо вспоминает, что первым определением группы было: «Улипо — группа, предлагающая проверить, в какой манере и какими средствами, при наличии научной теории, фундаментально рассматривающей язык (а следовательно, антропологии), можно привнести туда эстетическое удовольствие (эмоциональность и фантазию)» (Lescure 1973, 32–39).

Вскоре последовало и второе определение: «Члены Улипо — крысы, которые должны построить лабиринт, из которого они планируют сбегать».

Эта научная аналогия была важна. И Кено, и Ле Лионне были не только писателями, но и математиками, почитателями Николя Бурбаки, коллективного псевдонима влиятельной группы французских математиков, продвигавших свою дисциплину посредством неукоснительного применения теории множеств. Организация и функционирование «группы Бурбаки» в духе сотрудничества, со всепронизывающей анонимностью и высоко определённой целеустремлённостью, явно послужили моделью для Улипо. Кено и Ле Лионне отличались именно своей интердисциплинарностью, своими способностями работать одинаково хорошо как в литературе, так и в математике. Эта характеристика была вполне справедлива и для некоторых других первых членов Улипо, например Клода Бержа, специализировавшегося на комбинаторике; Поля Браффорта, программиста и музыканта; или же Жака Рубо, одновременно поэта и преподавателя математики. Среди других ключевых деятелей раннего периода можно назвать вышеупомянутого Латиса, пользовавшегося большим влиянием в Коллеже 'патафизики; Жака Бена, писателя и учёного, ставшего первым Временным Окончательным Секретарём Улипо; Жака Дюшато, журналиста и писателя; Альбера-Мари Шмидта, эксперта в истории применения ограничений в литературе; Жана Кеваля, писателя и переводчика; и двух знакомых Бориса Виана — Стенли Чапмана (Регента Общей Патафизики и клиники Реториценоза) и Ноэля Арно — президента Ассоциации друзей Альфреда Жарри и Ассоциации друзей Валентина Брю[61].

Франсуа Ле Лионне (1901–1984)

Ле Лионне был превосходным примером междисциплинарного патафизика. С одной стороны, он был химиком-техно-

логом и математиком, с 26 лет возглавлявшим крупную промышленную компанию "Forges d'Aquiny". Но также он был поэтом-дадаистом, литератором, активным участником Сопротивления во время Второй мировой войны. По её окончании он стал преподавателем в Военной школе, а впоследствии возглавил Отдел образования и распространения естественных наук в ЮНЕСКО. Исключительная широта знаний и навыков, его огромное влияние сделали Ле Лионне незаменимым при создании Улипо. Он был ответственным за разработку большинства теорий группы на первых этапах её существования, а затем оставался движущей силой её последующих публикаций.

«ЛИПО: Первый манифест» был написан в 1962 году и устанавливал цели, задачи и стратегии группы, в которых явственно проглядывали её патафизические корни:

> [...] В исследовании, которое Улипо предлагает предпринять, можно выделить две основные тенденции, направленные, соответственно, на Анализ и Синтез. Аналитическая тенденция исследует работы из прошлого с целью обнаружить возможности, часто превосходящие ожидания их авторов. Таков, например, случай с литературной компиляцией, которая могла бы быть усилена, как мне кажется, несколькими соображениями, взятыми из «теории цепей Маркова».
>
> Синтетическая тенденция более амбициозна: в ней суть призвания Улипо. Это вопрос развития новых возможностей, неведомых нашим предшественникам. К примеру, это случай «10000000000000 стихотворений» или булевых хайку[62]. [...]
>
> Развлечения, шутки и розыгрыши, если они созданы поэтами, тоже относятся к области поэзии. Потенциальная литература, таким образом, остаётся самой серьёзной вещью в мире. Q. E. D (Le Lionnais 1973, 21).

Силами Улипо в 1973 году была напечатана книга «Потенциальная литература», а в 1981 году за ней последовал «Атлас

потенциальной литературы». Эти издания содержат описания методов группы с примерами из актуальной литературы, их использующей. В первой книге была представлены и сведения по истории, включая первый и второй манифесты, определившие, наряду с «Краткой историей Улипо» Жана Лескюра, контекст функционирования группы.

«Потенциальная литература» содержала несколько разделов, посвящённых блокам методов, включавших: *анулипизмы* (аналитические улипизмы, такие как комбинаторная литература); *использование предсуществующих структур*, таких как липограммы (написание текстов без использования одной или нескольких букв), палиндромы и «снежки» (где с каждым последующим словом добавляется или исчезает одна буква), омофонный перевод, тавтограмма и определительная литература; *лексические, синтаксические или просодические манипуляции* (например, знаменитый сдвиг S + 7, при котором каждое существительное в тексте заменяется седьмым словом от него по списку стандартного словаря); *лексикографическими или просодическими синтулипизмами* (ранними алгоритмическими методами); и перематематическими синтулипизмами (включая булеву поэзию, ветвящуюся литературу и анализ «10^{14} стихотворений» Кено).

Раймон Кено (1903–1976)

В своей краткой статье «Неизвестный Жарри» (1962) Барон Молле вознамерился разоблачить миф о Жарри как о всего лишь эксцентричном поэте. Он указывал:

> Его главным увлечением была математика, к которой у него был особый талант. Действительно, он долгое время поддерживал переписку с ведущими математиками. Я вспоминаю, как однажды, когда я собирался пригласить его на обед, я обнару-

> жил его босым, без рубашки, в одних кальсонах и неизменном котелке на голове, выписывающим мелом на стене своей квартиры какие-то числа. Когда я поторапливал его, поскольку мы опаздывали, он воскликнул: «Что?! Я же готов и ждал тебя; не видишь, уже шляпу надел» (Brotchie 1995, 92).

Вступление Раймона Кено в Коллеж 'патафизики в 1950 году стало ярким доказательством ценности таких междисциплинарных подходов. Это также стало знаком окончательного разрыва с сюрреализмом — движением, активным участником которого был Кено, имея при этом фундаментальные разногласия с ним. Акцент сюрреализма на случайном и подсознательном, выражавшийся в автоматическом письме и пересказах грёз, плохо сочетался с чрезвычайно логическими и структурированными взглядами Кено. В своём романе «Одиль» (1937) Кено высмеял сюрреализм — в книге Андре Бретон выступает прототипом коварного персонажа Англареса, возглавляющего разномастное собрание литературных типов в их обречённом стремлении к спиритуализму и коммунизму. Позднее он объяснял: «Это было инстинктивной реакцией, сильнейшим отвращением. Я ещё не стряхнул его с себя, когда писал роман "Одиль", [...] он продемонстрировал тотальное неприятие всего духа сюрреализма» (Queneau 1965, 37–38).

Вслед за этим разрывом Кено взялся за изучение литературных безумцев (*les fous littéraires*), которое переросло в гигантскую «Энциклопедию неточных наук». Сей том включал писателей, притязавших на открытие фундаментальной истины, но в нём не присутствовали мистики, оккультисты, социалисты и прочие, одержимые явной «миссией». Хотя этот текст остался неопубликованным, фрагменты оттуда попали в его же роман 1938 года «Дети ила» и положили начало традиции, которая продолжается усилиями, среди прочих, и Международного института исследований литературных безумцев и в наши дни.

В 1938 году Кено пришёл в издательство “Gallimard”, где стал редактором и переводчиком, а затем занял место Генерального секретаря, важнейший пост, позволивший ему координировать читательские комиссии, контактировать с авторами и в целом управлять компанией. Он был руководителем серии «Энциклопедия Плеяды», в рамках которой издал большое число материалов на темы от истории (включая историю религий) до астрономии, зоологии и т. д., написанных крупнейшими учёными и деятелями науки своего времени. Романы самого Кено этого периода включают «Репейник» (1933), а также «Пьерро, мой друг» (1942), снискавший ему первый успех у публики.

В 1947 году он опубликовал «Упражнения в стиле», первую книгу, в которой прямо предугадываются методы работы Улипо. Она состоит из 99 описаний мелкого происшествия в автобусе, причём каждый рассказан в своём стиле. В то время как многие из этих стилей литературны по своей природе, несколько других концентрируются на словесных играх, перестановках и квазиматематических операциях. Среди них: синхизис (синхронизированный порядок слов, A-B-A-B, в котором противопоставлены пары); анаграммы; аферез, синкопа и апокопа (опускание начала, середины и конца слова соответственно); случайные перестановки звуков, сочетаний букв или слов. Это одна из тех книг, где отрывка попросту не хватит, чтобы передать богатство и даже игривость целого. Любопытствующий англоязычный читатель отсылается к блестящему переводу Барбары Райт[63].

Взаимодополняющий характер разнообразных интересов Кено можно оценить по его занятиям в первые послевоенные годы. Он сочинял стихи, на которые были написаны песни, ставшие популярными и в театре, и в барах и кабаре на парижском бульваре Сен-Жермен («Если ты воображаешь себе», к примеру, стала хитом в исполнении Жюльетт Греко). В 1948 году он вступает в Математическое общество Франции и начинает публиковать работы, вдохновлённые

математикой и другими точными науками. В это же время его романы и другие сочинения продолжают оказывать влияние на французскую литературную жизнь, и в 1951 году Кено избирают в члены Гонкуровской академии. И разумеется, он вступает в Коллеж 'патафизики в 1950 году как Трансцендентный Сатрап. Роман «Воскресный день жизни» (1952) отражает эту любопытную смесь, заимствуя заглавие у Гегеля, но рассказывая очаровательную пригородную историю с участием чрезвычайно привлекательного героя, солдата второго класса Валентина Брю, чьи романтические переживания только усиливаются одержимостью ходом времени.

Идея повествования, которое может быть прочитано на нескольких уровнях одновременно, наиболее ярко и талантливо воплощается в уже классическом романе Кено «Зази в метро», вышедшем в 1959 году и впоследствии экранизированном Луи Малем. На первый взгляд «Зази» представляет собой незамысловатую историю озорной девчушки, которая приезжает на выходные в Париж навестить своего дядюшку-трансвестита и с ужасом обнаруживает, что метро закрыто из-за забастовки. А поскольку прокатиться в метро было главной целью её поездки, она отыгрывается за своё разочарование на разных окружающих её взрослых. Роман состоит из череды игривых эскапад, написанных в восхитительно комичном стиле, приправленном лёгкими непристойностями и добродушным подтруниванием у барной стойки. Однако за этой историей скрываются куда более глубокие раздумья о природе и функциях языка. Многими годами ранее, в 1932 году, Кено выявлял разницу между классическим и демотическим греческим: первый был уже мёртв, последний вполне живой и развивающийся. Он писал: «Именно тогда я понял со всей очевидностью, что современный французский должен теперь освободиться от условностей, всё ещё сковывающих его; условностей стилистических, орфографических и лексических, идущих

от грамматистов шестнадцатого и поэтов семнадцатого столетий» (Wright 2001).

Эта очень французская проблема, сохраняющаяся до некоторой степени и сегодня, проистекает из того факта, что формальный «словарный» французский отличается от разговорного французского, в особенности от того, который вы можете услышать на улицах и в барах Парижа. Такая формализованность позволяет играть со словами и каламбурами, столь характерными для большей части патафизического юмора. Именно сам язык разделил общество на класс академических *знатоков* и низшие уличные слои. Парижский *арго*, таким образом, был настолько же исходным материалом для бормотаний за цинковыми стойками баров, насколько и для языка философов. Эти слова под влиянием алкоголя заменили в разговоре свои шипящие звуки на ленивые *z*, и сократили целые фразы до неологизмов, что Кено отобразил в своём романе. Следовательно «Зази» — это книга о том, что происходит, когда такой язык андеграунда выдавливается на поверхность. Метрополитен — это метафора, отголосок «Приключений Алисы под землёй», страна чудес и возможностей, в которых отказано героине. А если вспомнить и озорное использование математики Льюисом Кэрроллом, то параллель с Кено оказывается полной. «Зази» начинается со слова “Doukipudonktan”*, фонетической транскрипции фразы “D’où qu’il pue donc tant?”, что прекрасно иллюстрирует это.

За лёгким, раскованным стилем «Зази» и прочих его книг скрывается кропотливое мастерство сочинительства Кено. Он заявлял: «Я всегда полагал, что литературное произведение должно иметь структуру и форму, и в первом написанном мной романе я приложил огромные усилия, чтобы его структура была чрезвычайно строгой, более того, чтобы она была сложносоставной... Поскольку в тот период я был, скажем так, довольно арифмоманьячным, я построил

* «Аткудашэтавонь» (см.: *Кено Р.* Зази в метро / Пер. с франц. М.К. Голованивской и Е.Э. Разлоговой. М.: Моск. рабочий, 1992. С. 8).

эту структуру на комбинациях чисел, некоторые были более или менее произвольными, а другие взяты по моим личным предпочтениям» (Wright 2001).

Барбара Райт комментирует это: «Данная структура [...] была как бы строительными лесами, которые убираются, когда постройка закончена. Он добавлял, что надеялся на то, что это не будет заметно. Разумеется, заметно ничего и не было: никто ничего даже не подозревал, пока Кено сам не написал об этом много позднее» (ibid.).

В 1961 году Кено создал первый значительный текст Улипо «Сто тысяч миллиардов стихотворений». В предисловии он писал: «Этот небольшой труд позволит каждому сочинить по своему усмотрению сто тысяч миллионов сонетов, следующих всем строгим правилам. Это словно своего рода машина для написания стихов, но ограниченная в количестве: однако это количество, пусть и не бесконечное, способно обеспечить материалом для чтения на почти что двести миллионов лет (если читать 24 часа в сутки)» (Queneau 1961, 1).

Каждая строка каждого из десяти сонетов напечатана на отдельной полоске бумаги, для того чтобы её можно было заменить любой другой строчкой, что в теории даёт 10^{14} возможных комбинаций. Таким образом, это одновременно произведение и литературы, и *потенциальной* литературы. Такая система словно предвещает гипертекст, как и многие другие ранние произведения Улипо, в своём использовании замены «ссылок» на новые «страницы».

Имеется несколько английских переводов, включая лимитированное издание Джона Кромби 1983 года, повторяющее оригинальный формат, а также гипертекстовая версия Беверли Чарльза Роу[64]. Вариант Стенли Чапмана долгие годы ждал своей публикации, впервые он был напечатан в журнале "Prospice", а затем воспроизведён в «Компендиуме Улипо» издательства "Atlas Press" (Mathews and Brotchie 1998, 14–33). Чапман комментировал:

Группа Улипо, которой удалось добиться того, что их стали воспринимать так же серьёзно, как их святого покровителя Марселя Дюшана (никто из них не сделал столько ради — или против — искусства и литературы, как, скажем, кроссворд в журнале “Listener” или конкурс газеты “Statesman”), утверждает, что эти стихи — её краеугольный камень, хотя они должно быть и задумывались просто как приемлемый дружественный союз между Наукой (математика) и Искусством (литература). Это небольшие произведения — в первоначальной форме, в какой они и даны здесь — суммируют главные темы, занимавшие автора в его основных литературных достижениях, а единственной до сих пор работой, вдохновлённой ими, стала моя собственная «11000 глаголов, 100 запятых», сочинённая на столетний юбилей Аполлинера. [...]

Чтобы наилучшим образом оценить эти стихи, тщательно скопируйте каждый из них на отдельную страницу тетради, аккуратно разрежьте на равные полоски, так, чтобы на каждой находилась одна строка стихотворения. Тогда, приподнимая отдельные полоски, можно прочесть строчки из других сонетов. Таким образом, вам остаётся, отбросив все прочие амбиции, приняться за составление своих собственных сотен и тысяч миллиардов поэм, в точности как детям, привыкшим творить в своих книжках фантастических монстров и мутантов из наборов бумажных голов, тел и конечностей, или как Андре Бретону и его временным приятелям, которые имели обыкновение играть в изысканно скучную игру «Изысканный труп» (Chapman 1978, 57–66).

6. (1948–1959) Le Collège de 'Pataphysique

В 1915 году Адрианна Моннье открыла свой знаменитый книжный магазин "La Maison des Amis des Livres" на улице Одеон в Латинском квартале Парижа. Когда 1919 году Сильвия Бич решила открыть свой собственный книжный магазин "Shakespeare and Company", Моннье помогла ей советами и оказала поддержку, и эти два заведения быстро стали важнейшими местами встреч литературного авангарда, привлекая французских, британских и американских авторов[65]. В отличие от "Shakespeare and Company" "La Maison des Amis des Livres" оставался открытым в период нацистской оккупации и проработал ещё десять лет после окончания Второй мировой войны. Впервые идею Коллежа 'патафизики обсудили именно там 11 мая 1948 года Октав Вотка и Морис Сайе, в присутствии Мелани Ле Плюме и Жана-Юга Сенмона.

Коллеж 'патафизики формально был основан зимой 1948 года, и сразу же после образования принялся выстраивать свои организационные структуры. Вымышленным главой Коллежа, его «бессменным Куратором» является доктор Фаустролль собственной персоной, ему в этом помогает "Starosta" Горбозад — павиан, сопровождающий его в путешествиях из Парижа в Париж по морю и произносящий лишь «А-га». Первым и наивысшим постом в иерархии, занимаемым, по всей видимости, живым существом,

является пост Вице-Куратора, который на момент основания Коллежа занял Его Великолепие Ирене-Луи Сандомир (1864–1957)[66]. Сандомир всю свою жизнь был католиком, он прошёл обучение в Ангеликуме, или Папском университете Святого Фомы Аквинского в Риме, после чего вернулся в Париж, где и заинтересовался Жарри в 1906 году. Его работы, да и то, как был организован сам Коллеж в период его Магистерства, демонстрируют влияние как католицизма, так и патафизического юмора. Жиль Фирмен подмечает:

> [...] В отличие от других сановников Коллежа, чьи агрессивные тенденции иногда приводили к антиклерикализму, [...] доктор Сандомир никогда не опускался до «горьких слов». Он с удовлетворением отмечал, что, хотя 'патафизика внешне выглядит невозмутимой, она также обладает и радостной сущностью» (Firmin 2008, 57).

Деятельности Его Великолепия умело способствовали Генеральный Проведитор Жанвье Мовуазен и Примыкающий и Рогаторский Проведитор Жан-Юг Сенмон. Мовуазен унаследовал этот пост от Мелани Ле Плюме, которая стала первым умершим членом Коллежа всего спустя несколько месяцев после его основания. Речь на её похоронах, произнесённая Вице-Куратором, стала первой публикацией Коллежа.

Другая версия истории появления Сандомира строится вокруг некоего профессора литературы и философии, преподававшего в лицее Ренна (одним из его учеников был Бодрийяр), а впоследствии и в лицеях Мишле в Ванве и Людовика Великого в Париже. Согласно эссеисту Жану-Луи Кюртису, его манера преподавания «фокусировалась на высвобождении, на прорыве: всегда требовалось освобождать себя от чего-то» (Jacob 1997). Вместе со своими учениками в годы войны он подпольно выпустил издание стихотворений Жака Превера. Он был человеком со многими идентичностями, включая, например: П. Лие, Латиса, Анну де Латис,

Жана-Юга Сенмона, доктора Сандомира, Мелани Ле Плюме[67], Октава Вотка и некоторых других светил Коллежа 'патафизики[68].

Первое Магистерство (Сандомир)

Магистерство Сандомира концентрировалось на трёх главных занятиях: установлении основных принципов Коллежа 'патафизики; разворачивании активной и высококачественной издательской деятельности, дабы наглядно продемонстрировать существование Коллежа в мире; наращивании членства. В число основателей вошли: Жорж Петифо, надзиравший за фуйнансами; Анри Робийо, редактировавший публикации Коллежа; Морис Сайе; Морис Бази; и двое будущих Вице-Кураторов, Опак и Лютемби. Черепаха Мата-Мата вскоре была повышена в ранге до Трансцендентного Сатрапа. Регентами-основателями стали: Франсуа Лалу, Люк Этьен, Жюльен Аполон, Николя Кроморн, Марсель Мегре; а первым Датарием — Анри Буше (Launoir 2005, 115).

В первые несколько лет в Коллеж вступили многие из самых его известных членов, такие как: Раймон Кено, Франсуа Карадек, Жан Ферри (1950); Паскаль Пиа, Жак Превер, Макс Эрнст, Эжен Ионеско, Барон Молле, Чжан Цзэминь (1951); Жоан Миро, Роже Гренье, Роджер Шаттак, Борис Виан, Ноэль Арно, Хуан Эстебан Фассио, Марсель Дюшан, Барбара Райт (1952); братья Маркс, Эрже (1953); Жан Дюбюффе (1954); Рене Клер (1955) (The Printed Head 1995, 11–14). 2 июня 1953 года Коллеж провёл одну из своих первых акций за пределами Франции: празднование годовщины рождения маркиза де Сада — церемонию «коронации» в лондонском Вестминстерском аббатстве под председательством архиепископа Кентерберийского и Её Величества королевы.

Учитывая, что список членов содержит имена некоторых из самых непримиримо индивидуалистичных деятелей искусства, кинематографии и литературы, становится ясно, что Коллеж предлагал своим приверженцам нечто, что не способны были дать им другие группы. Есть множество свидетельств того, что Париж в послевоенные годы отчаянно старался заново открыть свою артистичную, литературную и философскую сущность. Эта объяснимая горячность привела к разрастанию различных соперничающих групп. Их серьёзность и энергия отчасти являются ответной реакцией на ужасы Второй мировой войны, реалии оккупации и зверства нацистов. Переоткрытие нигилистского духа дада, столь верно уловившего ощущение бессмысленности Первой мировой войны, для того времени казалось пугающе банальным. Подобным же образом за спиритическими сеансами и вдохновлённым грёзами автоматическим письмом сюрреализма скрывался риск потакания своим слабостям или бесполезности. Очевидно, на самом деле необходимо было то, что экзистенциалисты называли «вовлечённостью», практическая приверженность миру, которая — несколько парадоксально, принимая во внимание тщетность существования — даёт некий смысл. Такая вовлечённость должна быть найдена только в политической борьбе, как теоретизировал Жан-Поль Сартр и другие, в борьбе, в которой индивид может найти своё истинное отношение с социальной реальностью. Отсюда Сартр заключал, что литература является буржуазным суррогатом реальной вовлечённости в мир. Для многих экзистенциалистов «вовлечённость» предлагала альтернативу самоубийству, которое могло бы стать (и часто действительно становилось) столь же искренней реакцией интеллектуально развитых индивидов.

Ожесточение, с которым различные политизированные сообщества интеллектуалов отстаивали свои позиции, много сделало для усиления гнетущей атмосферы в Париже. Существовало множество правых групп, включая фрак-

ции голлистов, варьирующихся от антикоммунистов, таких как «Объединение французского народа» (возглавлявшееся самим де Голлем), до «левых» голлистов, таких как Андре Мальро. Бывшие сюрреалисты раскололись: одна часть с Луи Арагоном, теперь ставшим политическим руководителем Национального комитета писателей, склонялась всё более к Сталину, другая же группа — во главе со всё ещё сохранявшим верность Троцкому Андре Бретоном, осуждала Французскую коммунистическую партию за её поддержку колониализма. Сартр и его коллеги тем временем первыми выступили в роли публичных интеллектуалов, отстаивая подобие радикального индивидуализма, отталкивавшее людей от ФКП. Многие из этих групп обосновались в конкурирующих кафе Левого Берега, к примеру: "Les Deux Magots" и "Café de Flore" на бульваре Сен-Жермен, "Dôme" на Монпарнасе. Любопытствующий турист, посетив эти заведения, вполне мог совершить турне по интеллектуальному Парижу.

6. (1948–1959). Le Collège de 'Pataphysique

В таком контексте Коллеж 'патафизики предлагал освежающе трансцендентную альтернативу. Его позиция не втянутой в разборки обители мирной науки и размышления с оттенком патафизического юмора придала ему привлекательно подрывной привкус: еретический внутри ереси. Как подмечает Алистер Бротчи: «Коллеж никогда не мог быть организацией, участвующей в полемике, наука *исключений*, *равнозначности* и *воображаемых решений* несовместима с понятиями прогресса» (The Printed Head 1995, 7).

Имелось даже место для собственных встреч, ресторан "Polidor", изначально основанный как *crèmerie** в середине XIX века (Рембо, Нуво и другие обедали там в 1870-х годах). "Polidor" процветает и по сей день, располагаясь на рю Месье Ле Пренс, неподалёку от бульвара Сен-Жермен, в двух шагах от некогда снимавшихся Жарри апартаментов «на третьем-с-половиной этаже» в доме № 7 по рю Касетт. Этот ресто-

* ресторан молочной кухни (*франц.*).

ран несколько отличается по стилю от интеллектуальных кафе своей домашней кухней, фресками (датирующимися 1977 годом) и задней комнатой, в которой Коллеж регулярно проводил собрания. Ноэль Арно вспоминал:

> "Polidor" наполнен историей. [...] Как только в 1950 году вышел первый номер "Cahiers", Коллеж 'патафизики сделал ресторан "Polidor" своим особым местом сборов для празднеств, одновременно высокоучёных и развесёлых, называвшихся «научными банкетами». Там я встречал Рене Клера, Макса Эрнста, Жана Ферри, Бориса Виана, Жоржа Лембура и князя Марио Русполи, пропавшего с тех пор. Там я виделся с Ионеско и Полем-Эмилем Виктором, и вскоре потребовалась бы солидная книга, чтобы перечислить всех приходивших туда людей. В большой задней комнате устраивались банкеты на двадцать, тридцать, сорок персон, со столами, выставленными в форме букв T, L и даже Z. Cymbalum Pataphysicum — придерживавший места, пока Коллеж был в оккультации вплоть до 2000 года — соблюдал эту благородную традицию и в "Polidor".
>
> Стефан Темерсон, английский писатель и издатель, однажды в 1955 году, во время чествования Барбары Райт, переводчицы Кено и Жарри, сидя за столом в ресторане "Polidor", сообщил мне, что завсегдатаем этого заведения был Джеймс Джойс.
>
> [...] В течение жизни одного поколения или чуть более, поскольку его влияние продолжается и поныне, "Polidor" был по существу местом рождения Коллежа 'патафизики, ибо именно в его стенах собирались выдающиеся люди 1950-х годов, и прежде всего Жан-Юг Сенмон, которого его старый друг Анри Тома с поэтической вольностью называл когда Латис, а когда Эмманюэль Пелье. Имя Сенмона было неотделимо от этого ресторана. Он причислял себя к длинному списку тех (а бывало, и возглавлял его), кто веками сплетал легенду об этом заведении, тех, кто нашёл, что искал, некую осязаемую реальность. Вот как рождаются чудеса (Arnaud 2002).

Вместе с тем патафизика в то время далеко не так жаждала всемирного признания, как это было характерно для экзистенциализма, коммунизма и прочих. Все, скорее, сошлись на том, что патафизика везде вокруг, осознают люди этот факт или нет. В продолжение традиции, начатой Жарри, утверждалось, что «срынь» Убю была одновременно завершением культуры XIX века и предзнаменованием всего того, что должно было прийти ей на смену. То, что эта догадка была, ну, очень французской, даже парижской, сделало Коллеж 'патафизики превосходным примером весьма вызывающего поведения, которое находило неизменную поддержку перед лицом продолжающегося оппонирования. Посвятить себя с таким исследовательским рвением и неоспоримым изяществом тому, что многие другие называли абсурдизмом, было признаком философской — или, скорее даже, *научной* — традиции, воистину достигшей совершеннолетия. Программные документы, приведённые ниже, позволяют получить некоторое представление о масштабе такой приверженности. В какой-то мере они являются воссозданием того, что было намечено ещё самим Жарри в двух его иллюстрированных «Альманахах Папаши Убю», вышедших в 1899 и 1901 годах, включающих неортодоксальный календарь, положения об Ордене Большого Брюха, которым награждались особо избранные современники, и многие другие идеи, бережно хранимые в Статутах и самой организации Коллежа[69]. И поныне всё это — основания, на которых зиждется Коллеж 'патафизики.

ИРЕНЕ-ЛУИ САНДОМИР. «ИНАУГУРАЦИОННОЕ РАЗГЛАГОЛЬСТВОВАНИЕ» (1948)

Произнесённое 1 десервелажа 76 г. П. Э.

Его Великолепием доктором И.-Л. Сандомиром, Вице-Куратором-Основателем Коллежа, по случаю первого собрания Коллежа, на коем присутствовали практически все действительные на тот момент Оптиматы и Члены.

Возлюбленные Проведиторы,
Возлюбленные Сатрапы,
Возлюбленные Регенты,
И все вы, возлюбленные Аудиторы Коллежа 'патафизики,

Наблюдая перед собой столь многолюдную Ассамблею, где все мы собрались вместе для сих торжественных и инаугурационных Ассиз, мы, тем не менее, не вправе совершенно игнорировать известные сомнения (*шум в зале*), способные омрачить всеобщее чувство энтузиазма.

То, что Коллеж 'патафизики после долгого созревания наконец-то должен представить себя Миру, и то, что Мир должен представить себя Коллежу (*аплодисменты*), не представляет ли сам этот акт утрату благодати и некое ослабление его патафизическоого совершенства? (*Снова шум в зале.*) Мы не боимся громко заявить, как вы можете слышать (*браво, браво!*), то, о чём некоторые лишь тайно помышляют. И поскольку для такого Коллежа, как наш, существование со всей очевидностью — нечто большее, чем просто неизбежное зло, мы бы не стали опровергать это мнение, если именно это неизбежное зло — вследствие противоречий, которые оно предполагает, — не было бы способно самым глубинным образом усовершенствовать патафизический характер нашего Коллежа: ибо это стало бы неоправданным ограничением 'патафизики, если бы кто-то возжелал заточить её в небытии под предлогом её удаления на крайние пределы бытия (*аплодисменты*).

'Патафизика равным образом выходит за границы и того и другого, и, как утверждается в наших Статутах, существование Коллежа никоим образом не в праве удерживать или стеснять её, поскольку она сама по себе является безграничностью (*аудитория встаёт, громкие и продолжительные аплодисменты Вице-Куратору-Основателю*).

Рождение Коллежа не обязательно для существования 'патафизики. Онтологически, если я вправе использовать это вульгарное наречие, 'патафизика предшествует Бытию. Это оче-

видно априори, так как у Бытия не больше причин существовать, чем у причины, чтобы существовать. Апостериори это также очевидно, поскольку проявления существования анормальны и их необходимость целиком условна.

В вечном сиянии патафизического света существование — это лишь один из лучиков, и отнюдь не самый яркий, среди всех прочих, исходящих от этого неистощимого солнца. И тот, кого человеческая немощь называет Творцом, был всего лишь, как это ясно показал наш Бессменный Куратор доктор Фаустролль (*овация*), первым во времени или в эфирности патафизиком. Когда Священное писание говорит об изначальной Премудрости, провозглашая: *Nondum erant abyssi et jam concepta eram*[*], нет никаких сомнений, что речь идёт о 'патафизике, за исключением одного — Премудрость не была сотворена Богом *ante secula*[**], но напротив, как всё свидетельствует, она создала его *ipsum et secula*[***], вместе с другими патафизическими объектами. Мир — это всего лишь один из таких объектов, а люди — поскольку обычай требует, чтобы мы упомянули их — патафизические сгустки (*одобрительный гул*).

Хвала текущей эре, что она преподнесла нам этот факт с блистательной ясностью. Со времени видимой смерти Альфреда Жарри человечество, кажется, неосознанно взвалило на себя задачу воплощать — не столько более реально, ибо это невозможно, сколько более открыто и более пронзительно — взрывную полноту и неописуемое изобилие 'патафизики. (*Глубокая тишина, означающая полное внимание.*) Наше первое Всемирное Головотяпство и мир, последовавший за ним, периоды нашего процветания и наших кризисов, времена нашего перепроизводства и голода, наша стойкость духа и наше пораженчество, дух оживления и невежественная литература, наши научные мифы и наши мистики, наши гражданские или

6.
(1948–1959).
Le Collège de
'Pataphysique

* «Я родилась, когда ещё не существовали бездны, когда ещё не было источников, обильных водою» (*лат.*, Прит. 8:24).

** прежде веков (*лат.*, фраза из Халкидонского «Символа веры»).

*** самого́ и века (*лат.*).

военные доблести и наша революционная вера, наши платонические и прочие безысходности, наши фашистские и демократические неистовства, наша оккупация и наше освобождение, наш коллаборационизм, также как и наше сопротивление (*аудитория остаётся безмолвной*), наши триумфы и наши жертвы, прозрачность нашей худобы, подобная черноте наших рынков, опять же, невозмутимое и неизбежное возобновление пустословия с трибуны, наши радио, наши газеты, наши национальные и интернациональные органы, наши судебные распоряжения и беспределы, наши педагогики всех мастей, наши болезни и наши мании, всё написанное, всё спетое, всё сказанное и сделанное, вся эта масса нелепой серьёзности, вся эта непреклонная буффонада, этот Колизей разных «блаблабла», кажется, были запланированы с поразительным усердием — так, чтобы ни одна фальшивая нота не могла вмешаться и испортить эту вселенскую и непорочную Патафизическую Гармонию. (*Громоподобные аплодисменты.*)

Именно по этой причине, обращаясь к вам, мои дорогие юные слушатели, мы заявляем: раскройте свои очи, и вы узрите (*гул одобрения*). Вам, более счастливым, чем Св. Павел, который мог представлять бога только в понятиях загадки и сквозь тусклое стекло, вам дарована привилегия узреть 'патафизику лицом к лицу. Ни преподавание высокоучёных Регентов, ни пример неподкупных Сатрапов, ни совет Светлейших Проведиторов не смогут наставить вас эффективнее, чем зрелище, ныне открывающееся перед вашим взором. И мы считаем уместным в нынешней ситуации вспомнить о словах, изречённых великим патафизиком, который, увы, сам не знал об этом, — мы имеем в виду доктора Панглосса: патафизически можно сказать, что всё к лучшему в самом патафизическом из всех возможных миров. В этом мире не может быть больше 'патафизики, чем есть, поскольку она уже является его единственным ингредиентом. Мир во всех своих измерениях — вот истинный Коллеж 'патафизики. (*Взрывы аплодисментов. Одобрительные скандирования.*)

6. (1948–1959). Le Collège de 'Pataphysique

В любом случае роль нашего, собравшегося здесь Коллежа будет куда более скромной. И тут будет своевременным рассмотреть новое сомнение (*некоторое движение среди аудитории*), которое я угадал в ваших мыслях. Словом, не испытывали ли вы, пусть даже на мгновение и несмотря на бесценные гарантии, которые вам обеспечивает безупречная патафизическая личность этих Оптиматов, не испытывали ли вы чуть ли не колебание на пороге Коллежа? (*колебание*) Разве слово «коллеж» не подразумевает обучение? Разве слово «обучение» не подразумевает полезность или претензии на полезность? Разве слово «полезность» не подразумевает серьёзность? Разве слово «серьёзность» не подразумевает антипатафизику? Все эти термины равнозначны (*полное изумление*). И было бы слишком просто возразить, что ничто не может быть антипатафизикой, ибо всё, и даже то, что за пределами всего, является патафизичным. Патафизически это очевидно, но вовсе не мешает существованию Антипатафизики. Ведь она существует: существует вполне, существует формально, существует агрессивно. И в чём же она заключается? О! Именно тут аргументы совершают полный круговорот, возвращаясь к началу (*общий вздох облегчения*): это именно игнорирование собственной патафизической природы, и в таком игнорировании и заключается её бойцовский дух, её сила, её завершённость и корень её бытия. Серьёзность Бога и человечества, полезность услуг и работ, важность и вес учений и систем являются антипатафизическими лишь потому, что не способны и не желают признавать себя патафизическими; ибо, что касается их бытия, они не могут быть другими, чем они есть (*всеобщее одобрение*). *Ducunt volentem fata (i.e. pataphysica) nolentem trahunt**. (*Крики «браво!»*) И так Коллеж патафизически (об)основан (*одобрительные возгласы*).

Ибо именно в стенах Коллежа было установлено уникальное и фундаментальное различение между 'патафизикой как сущ-

* «Желающего судьба (т. е. патафизика) ведёт, не желающего — тащит» (*лат.*). Использовано известное изречение Сенеки.

ностью, если можно так сказать, бытия и небытия, и 'патафизикой как наукой, изучающей эту сущность: другими словами, между Патафизикой явленной и Патафизикой творимой. По этой причине есть, как провозглашается в наших Статутах, два вида патафизиков: с одной стороны — те, кто является патафизиками не желая и не зная того, и, главное, не желая знать, — эти, безусловно, всегда есть, должны быть и будут представлены необъятной массой наших современников; с другой стороны — те, кто признаёт себя патафизиками, утверждают, что они патафизики, требуют быть признанными таковыми, те, в ком Патафизики даже сверхдостаточно. В них пребывает Истинное патафизическое Счастье, ибо «'Патафизика есть единственная наука». (*Продолжительные овации.*)

Именно таких людей объединяет наш Коллеж в своём бесполезном Ковчеге, уносимом волнами потопа полезности и ныряющем в них. Должны ли мы жалеть о том, что он никогда не будет демократическим по природе или не станет обращаться ко всем? В общем потопе, не волны ли многих нужны, чтобы нести Ноев чёлн? Можете ли вы поверить, что предприятие, не принимающее ни серьёзности, ни смеха — этой позорной серьёзности — всерьёз, что предприятие, не желающее быть лирически лиричным, служить хоть какой-либо цели, даже отказывающееся спасать человечество или, что ещё более необычно, спасать Мир, может иметь претензии на всемирность? (*Возгласы «нет, нет!»*) Коллеж не является Церковью. Он не озабочен ловлей как можно большего числа «душ». Вдобавок, в его рядах большинство не найдёт удовлетворения, поскольку в своём патафизически наивном непонимании Патафизики (которую они, тем не менее, воплощают) они находят нечто вроде стимулятора ограниченного действия, без которого никогда не могли бы обойтись. (*Неодобрительные перешёптывания.*)

Члены меньшинства по призванию (*одобрительные перешёптывания*), мы куда более бдительны и готовы предпринять наше

трудное плаванье на этой свежезапарафиненной ладье, имя которой — Коллеж 'патафизики. (*Аплодисменты, приветственные возгласы и скандирования. Аудитория встаёт и поёт «Гимн Молотил».*)
[стенографическая запись] (Sandomir 1960a [1948], 169–173)

СТАТУТЫ (1948)

ЗАГЛАВИЕ I: КАНОНЫ
СТАТЬЯ I — **§ уникальный**. Статуты Коллежа 'патафизики являются патафизическими.
СТАТЬЯ 2 — § I. «'Патафизика есть наука» (Альфред Жарри).
§ 2. 'Патафизика неисчерпаема.
СТАТЬЯ 3 — § I. Поскольку человеческий вид состоит исключительно из патафизиков, *Коллеж 'патафизики* отбирает тех, кто осведомлён о том, что является патафизиком, из тех, кто того не знает.
§ 2. Коллеж 'патафизики содействует 'патафизике в этом мире, как и во всех иных.

ЗАГЛАВИЕ II: ОБ ИЕРАРХИИ ОПТИМАТОВ
СТАТЬЯ 4 — § I. *Бессменный Куратор*, располагающийся в элементарной эфирности небытия, но в непревзойдённо высшей степени более реальный, чем вся реальность, включая божественную, вершит руководство как над сущностью, так и над существованием Коллежа, которое он осуществляет притягательностью своего Патафизического Совершенства. Он сам неограниченно учреждает себя, и в то же время увековечивает свой Непогрешимый Магистериум, обе эти операции производятся через воздействие Науки, столь же беспричинной, сколь и неопровержимой: все эти факторы со всей очевидностью показывают, что он является и единственно кем может являться — лишь Доктором Фаустроллем, *Патафизиком.*
§ 2. На основании ряда нескольких первичных доказательств мы заключаем, что ему на уровне вышесказанной эфирности

ассистирует Великая Обезьяна Горбозад Cynocephalus Papio [павиан], носящий титул Starosta.

§ 3. Вторым ассистентом, на уровне феноменов, является Вице-Куратор, избираемый по описанной ниже процедуре, руководящий Коллежем 'патафизики как в духовных, так и в мирских делах, обеспечивающий убережение вышеназванного Коллежа от практической полезности и поддержание фаустроллевского совершенства 'патафизики.

СТАТЬЯ 5 — § I. *Корпус Проведиторов* распоряжается воображаемым и реальным имуществом *Коллежа 'патафизики*; он организует его публикации и акции; он формирует палаты Регентов при аднутации [т. е. кивке одобрения] *Вице-Куратора*, он выносит на арбитриум [т. е. суждение] *Вице-Куратора* рекомендацию *Регентов* и инвеституру новых *Проведиторов*; он патафизически наставляет Регентов и членов Коллежа.

...

СТАТЬЯ 6 — § I. В лице и подобии Бессменного Куратора *Корпус Сатранов* действует в *Коллеже 'патафизики* уже самим своим присутствием, даже своим отсутствием (куда превосходя силу катализаторов). Этот досточтимый Синод не связан никакими правилами и не устанавливает их для себя. Его собрания приватны, и никто не обязан непременно на них присутствовать. От него не требуется ни преподавания, ни какой-либо деятельности. Каждый из его членов культивирует 'патафизику исключительно для себя и ради себя.

...

СТАТЬЯ 7 — § I. *Регенты* выбираются *Проведиторами* и утверждаются *Вице-Куратором*. Это выдающиеся патафизические личности, чьи работы, предшествия и даже происшествия позволяют им патафизически занимать кафедры в *Коллеже*. Также сим постулируется, что их уроки могут быть преподаваемы в любой среде, включая и устную.

...

СТАТЬЯ 8 — § **уникальный**. Фундаментальными кафедрами Коллежа 'патафизики являются:

a. Кафедра общей патафизики и диалектики бесполезных наук.
b. Кафедра прикладной патафизики, блаблабла и пустомелия.
c. Кафедра истории патафизики и экзегезы.
d. Кафедра катахимии и патафизики неточных наук (медисрыны, истории, общественных наук, домоводства и т. д.). Дополнительные занятия по магирософии.
e. Кафедра мифографии точных и абсурдных наук. Дополнительные занятия по бессмыслицеведению.
f. Кафедра военной и стратегической эристики.
g. Кафедра наземного и подземного морского дела.
h. Кафедра рыболовного искусства и ихтибаллистики.
i. Кафедра велосипедологии, быстроногости и локомотивомании.
j. Кафедра фотософистики.
k. Кафедра кинематографологии и критики сновидений.
l. Кафедра эротики и порнософии.
m. Кафедра гееведения (весёлой науки) и адельфизма.
n. Кафедра Крокодилологии.
o. Кафедра помпагогии, помпонеризма и леденцемудрия.
p. Кафедра лирикопатологии и клинических лекций по недержанию речи.
q. Кафедра эстетической механики и компаративной графологии.
r. Кафедра словесных перестановок.
s. Кафедра геральдики, кельтов, фехтования, таро, экспериментальной кибевтики (практические занятия).
t. Кафедра матримониальной и родовспомогательной 'патафизики (практические занятия).
u. Кафедра невменяемости и психиатрии (практические занятия). Дополнительные занятия по оккультизму, демонологии и астрологии.
v. Кафедра социальных и политических наук и компаративных зверств (практические занятия).
w. Кафедра красильных машин (практические занятия).
x. Кафедра бельгийского языка (практические занятия).

y. Кафедра алкоголизма и прикладной цефалоргики (практические занятия).
z. Кафедра экспериментального некробиоза (практические занятия).
aa. Кафедра головотяпки (практические занятия).
Nota bene. Этот список не является ограничивающим. Слияние и деление кафедр может быть санкционировано Вице-Куратором.

...

СТАТЬЯ 12 — § I. *Патафизической эмблемой* является *umbilicus** Убю.
§ 2. Патафизическая Эра начинается 8 сентября 1873 года, в дальнейшем эта дата обозначена как 1 число *месяца Абсолю, 1 года* П. Э. (патафизической эры), и за ней следуют в установленном порядке тринадцать месяцев (двенадцать по 28 дней и один состоит из 29 дней) Патафизического Календаря, а именно: *Абсолю, А-га, Ас, Сабль, Десервелаж, Гюльз, Педаль, Клинамен, Палотен, Мердр, Жидуй* (29 дней), *Татан, Фалле.*
СТАТЬЯ 13 — **§ уникальный. «А-га»** (Горбозад).

И да будут Статуты Коллежа 'патафизики восстановлены.
Из Черкесии, в 1 день месяца десервелажа года LXXVI, П. Э.
Вице-Куратор-Основатель Сандомир
По тайному соглашению и для совместного подписания:
Генеральный Проведитор: *Мелани Ле Плюме.*
Генеральный Примыкающий и Рогаторский Проведитор: *Ж.-Юг Сенмон.*
Сменяемый Модератор (временный) Корпуса Сатрапов: *Октав Вотка.* (Sandomir 1995 [1948], 39–44)

Другими важнейшими итогами первого Магистерства стали публикации — прекрасно выполненная "Viridis Candela" и другие издания для внутреннего использования. Среди них бы-

* пуп (*лат.*).

ли многие ранее не опубликованные тексты Альфонса Алле, Гийома Аполлинера, Антонена Арто, Артюра Кравана, Шарля Кро, Рене Домаля, Марселины Деборд-Вальмор, Леон-Поля Фарга, Андре Жида, Макса Жакоба, Джеймса Джойса, Пьера Луи, Жака Превера, Раймона Кено, Артюра Рембо, Жака Риго, Эрика Сати, Жюльена Торма, Поля Валери и Бориса Виана.

6. (1948–1959). Le Collège de 'Pataphysique

Все эти публикации способствовали внедрению понятия *patacessor*: это некто, осознанно или неосознанно бывший патафизическим *avant la lettre* (хотя самому слову «патацессор» потребовалось время, чтобы войти в обиход). В них также содержались как исторические сведения, так и критические обзоры сочинений писателей, имевших значимость для Жарри, хотя стоит подчеркнуть, что Коллеж никогда не был «Обществом Жарри». Общество друзей Альфреда Жарри функционирует как отдельная организация, хотя, признаем, среди её членов есть несколько ведущих патафизиков. Оно было образовано в 1979 году и до сегодняшнего дня продолжает издавать свой вестник "L'Étoile-Absinthe". Внутренние публикации Коллежа распространялись в различных форматах и оформлении, например: "Collection Q" (произносится как *cul* — «кю», что означает «задница»), каждый выпуск которого имел разную форму (трапеции, параллелограмма и т. д.); "Petit Théâtre" Рене Домаля и Рожера Гильбер-Леконта, который можно было раскрыть, только надев перчатки из свиной кожи; "Monolo" Жана Ферри, набранный специально для чтения лёжа.

Название "Viridis Candela" используется как общее для научной периодики Коллежа, сгруппированной по сериям "Cahiers", "Dossiers", "Subsidia" и так далее. Каждый выпуск из первой серии — "Cahiers" был построен вокруг центральной темы, но помимо этого включал раздел объявлений и отчётов о деятельности Коллежа. Временами номера выглядели как приходские вестники в своей интимности и проповедческом духе, а бывало, преступали эту приходскую ограниченность и достигали уровня превосходной философии. Если рассматривать эти выпуски в целом, они

представляют незаменимое собрание литературных и критических документов.

Cahier 1 (6 апреля 1950). «Коллеж и его задачи». Включает инаугурационное разглагольствование и отрывок из работы «Жарри и 'патафизика» Сенмона.

Cahier 2 (22 сентября 1950). «Практический комментарий в помощь конструктору машины времени». Этот важный текст Жарри не вошёл в его изданное собрание сочинений, поэтому публикация в этом номере стала первой.

Cahier 3–4 (27 октября 1950). «Проблема Убю». Вторичные источники по Убю.

Cahier 5–6 (13 апреля 1952). «'Патафизика в эпоху символизма». Редкие тексты современников Жарри, предваряемые очерком Мелани Ле Плюме о воображаемой выставке символизма.

Cahier 7 (4 сентября 1952). «Приношение Жюльену Торма». Также впервые опубликована «Лысая певица» Эжена Ионеско и страница из «Поминок по Финнегану».

Cahier 8–9 (25 декабря 1952). «О мистическом мышлении». Тексты Жарри, Торма, Домаля, Макса Жакоба, Ионеско и других, предварённые Отступлением Его Великолепия, Вице-Куратора-Основателя.

Cahier 10 (6 апреля 1953). «Тетрадь Жарри». Каталог «Экспожарризиции» — выставки, организованной в Галерее Жана Луаза.

Cahier 11 (11 июня 1953). «О мудрости наций». Письма Бориса Виана к Его Великолепию Сандомиру с приложением текстов Превера и других.

Cahier 12 (29 сентября 1953). «Задание на каникулы». Ранее неопубликованные тексты Алле, Жарри и других.

Cahier 13–14 (15 января 1954). «Патафизик Рабле». Сочинения членов Коллежа о Рабле.

Cahier 15 (14 апреля 1954). «Жарри пантагрюэлист». Рабле в творчестве Жарри.

Cahier 16 (8 сентября 1954). «Трактат о патаграммах Рене Домаля». Также в этом номере глумливые анаграммы имени Андре Бретона, написанные членами Коллежа.

Cahier 17–18 (20 октября 1954). «Столетие Алле — Рембо». Эта подборка сочинений обусловлена тем, что оба писателя родились в один день.

Cahier 19 (25 марта 1955). «Наступит будущее или нет». Обзор работ Коллежа ко времени публикации. Количество членов Коллежа превысило 300.

Cahier 20 (29 июня 1955). «Дополнение к тетради Убю». Включает несколько исследований об «Убю» и не публиковавшийся ранее текст Жарри: «Онезим».

Cahier 21 (22 декабря 1955). «О морали». Тексты на темы казуистики, сюрреалистской искренности, честности и прочих моральных прозрений.

Cahier 22–23 (12 мая 1956). «Навигация Фаустролля». Критические комментарии к «Фаустроллю».

Cahier 24 (7 сентября 1956). «Марселина Деборд-Вальмор». Издание «Проповеди маленьких поляков». Этот нравоучительный текст Марселины Деборд-Вальмор входит в список «равных книг» в «Фаустролле», здесь он был размещён, поскольку отдельное издание было невозможно достать.

Cahier 25 (31 декабря 1956). «О сущности слова "Некто" и языке». О языке как отправной (и конечной) точке всех аберраций (Collège de 'Pataphysique 1950–1956).

Следует также сказать о важной «Экспожарризиции», устроенной в 1953 году в галерее Жана Луаза, гигантской научной выставке из 533 разных фрагментов произведений, включавшей манускрипты, письма, первые издания и многочисленные тексты Жарри и других.

10 мая 1957 года Сандомир скончался, его последними словами были: «Что это шумит?» По словам Жана Польана, редактора "Nouvelle Revue Française", прискорбность этого

«смягчалась подозрениями о том, что доктора Сандомира вообще никогда не существовало». Вознегодовав, Коллеж в ответ провозгласил, что «Жана Польана не существует» и в подтверждение сего распространил по всему свету открытки, которые затем были посланы (удручённому?) Польану из Рима, Лондона, Брюсселя, Женевы, Франкфурта, Москвы, Багдада, Калькутты, Пондишерри, Остина (штат Техас), Сингапура, Гонконга, Брисбена, Чикаго, Сан-Франциско, Каракаса, Боготы, Рио-де-Жанейро, Буэнос-Айреса, Сенегала, Конакри, Аддис-Абебы и из многих уголков Франции. В этот же год Коллеж 'патафизики запустил кампанию, требуя официально признать себя Общественной бесполезностью.

Оставшиеся два номера "Cahiers" вышли после смерти Сандомира, им предшествовал том из "Collection Q" Жана-Юга Сенмона, озаглавленный «Букет». Книга, казалось, прослеживала его начинающееся падение в безумие, включая бред про марсиан, национальную лотерею и насекомых. Сенмон вскоре вышел из Коллежа и впоследствии оказался пациентом психбольницы.

В "Cahier" № 26–27 «Пятидесятилетие со дня смерти Жарри» (26 мая 1957) вошли материалы, посвящённые 50-летней годовщине смерти Жарри. Этот 128-страничный выпуск напоминал о каждом годе жизни писателя сочинениями Франсуа Лалу, Франк-Ноэна, Превера, Торма, Бальзака, Рене Кревеля, Жана Ферри, Стефана Темерсона, Мишеля Лейриса, Сюлли-Прюдома, а также фотографиями Артюра Кравана. Эта подборка была подготовлена Сенмоном, Морисом Сайе, Анри Буше, Паскалем Пиа, Франсуа Карадеком, Жоржем Петифо, Николаем Каменевым, Клодом Эрну, Люком Этьеном и Мари-Луизой Олар.

"Cahier" № 28 «Отбеливание» (8 сентября 1957) состоял из квитанции Жарри на отданное в прачечную бельё и краткого анонса: «С целью полномасштабно отметить 50-ю годовщину Исчезновения Альфреда Жарри, Коллеж 'патафизики сим объявляет о прекращении всей своей обществен-

ной деятельности». Это шокирующее объявление стало кульминацией таинственного эпизода в конфликте, обычно именуемом «делом Плома». Вероятно, фракцией, возглавлявшейся вышеупомянутым Датарием Вивьеном Пломом, были предприняты шаги для захвата власти в Коллеже. Предполагавшийся *переворот* был, по-видимому, спровоцирован смертью Сатрапа П. Лие и других в этот же период, а также помутнением рассудка Сенмона. В любом случае, результатом стала внезапная отставка Плома, Мовуазена и некоторых других, и последующее назначение (Сандомиром, со своего смертного одра) новой когорты Проведиторов, Сатрапов и Регентов.

В последующие за делом Плома и смертью Сандомира два года, обычно называемые Первым магистериальным междуцарствием, Коллеж был вынужден провести внутреннюю реорганизацию. Первым шагом в этом направлении стал «Отчёт для Корпуса Проведиторов», написанный Николаем Николаевичем Каменевым, в котором автор обращался к «некоторым историческим проблемам, касающимся 'патафизической деятельности в связи с 50-летием смерти Жарри». Это, по сути, был марксистский (в духе Карла Маркса, а не братьев Маркс) анализ Коллежа, яростно критиковавший «сенмонизм» как пример «культа личности». Автор рекомендовал Коллежу «стать институтом, полагающимся на коллективную ответственность», и избегать «реакционного субъективизма и неосознанной патафизики как в экономико-административной инфраструктуре, так и в неизбежно вытекающей из неё идеологии».

В 1959 году вышло собрание сочинений Сандомира, "Opus Pataphysiqum", а также книга Роджера Шаттака «Годы банкетов». Для наблюдения за назначением нового Вице-Куратора был сформирован «Комитет Десяти», причём Раймон Кено был избран «Единственным Электором»; он, в свою очередь, после тайного голосования стал ответственным за назначение Барона Молле. Был ли «культ личности»

искоренён в результате этого процесса или нет, но в любом случае возникло явное ощущение перехода и смены тональности, как в публикациях, так и в образе действий Коллежа. Следующий фрагмент из «Завещания» Сандомира в некотором смысле ставит точку на изначальном видении Коллежа, хотя многие из его идей продолжали быть ориентиром, которому должно следовать.

ИРЕНЕ-ЛУИ САНДОМИР. «ОТРЫВОК ИЗ ЗАВЕЩАНИЯ ДОКТОРА И.-Л. САНДОМИРА» (1956)

[...] Мир — это гигантская аберрация, которая, сверх того и повсеместно, основывается на бесконечности других аберраций. Что бы мы ни говорили о нём, это фикция фикции. Наивность человечества (ещё одно блуждание ума) назвала Разумом то, что является только одной возможностью (среди прочих) выявить несоразмерность этой супераберрации и открыть, что она не единственная и не множественная, но неоднозначно многоцветная и сверкающая. Наименьшие из её неисчислимых рефлексий, самые упрощённые из мифов или самые гениальные из догадок, едва только они становятся возможными, получают полное право располагаться на том же уровне, что и эта высшая и гиперстатическая супераберрация. Патафизика включает в себя все бесконечные множества.

Таким образом, разницы между различными умами, как в их устройстве, так и в их степени, не больше, чем между продуктами их деятельности, или даже между одним предметом и другим. Для Совершенного Патафизика самое банальное граффити равно по своей ценности совершеннейшей книге, даже самим «Деяниям и суждениям доктора Фаустролля», и простейшая заурядная кастрюля равна «Рождеству» Альтдорфера. Кто из нас осмелится назвать себя достигшим такой степени прозрения? Таков, тем не менее, постулат Патафизической Равнозначности, на основании которого миры миров и эрзац-духовные отбросы незаметно находят своё вращающееся основание, в точности как гиппоксилоловый цикл свою

ось вращения. Тогда, хотя демократия или демофилия для него — лишь одна из фантазий в ряду прочих, — патафизик, несомненно, является бесспорным обладателем абсолютного рекорда в демократии: безо всякого усилия он побеждает эгалитаристов на их собственном поле. Факт в том, что он ничего не отрицает; он превыше всего этого — здесь, как и во всём остальном. Он здесь не для того, чтобы покончить с чем-либо, но чтобы включить его в нечто большее.

6. (1948–1959). Le Collège de 'Pataphysique

Такой подход может показаться скандальным тем, кто очарован догмами прошлого или настоящего и не ведает своей природы. Без сомнения, такой подход покажется негативным — и отрицающим «Науку» и «Искусство». Тем не менее это, как и всё остальное, только видимость. Нет никого позитивнее патафизика: полного решимости всё расставлять по местам и всё извлекать с одинаковой благожелательностью. «*Всё суть плоды, что твои времена года, о Природа, предлагают мне*». В нём нет и намёка на враждебность. Он ничего не имеет против того, что люди вульгарные называют бредом или безумством, но и не осуждает то, что люди умные определяют как глупость. В глупости он видит столько же, сколько в уме или мудрости: ибо в жизни такое безрассудство для многих является вполне достаточным основанием для существования и, в частности, подходящей оправой для их мыслительных процессов. Он даже не видит разницы между своим подходом и подходом масс: он называет это 'патафизикой, одаряя себя лишь привилегией писать этот скромный апостроф, рекомендованный ещё Жарри[70], значение и использование которого было столь высоконаучно определено нашим Коллежем.

И если кто-то заявит об эффективности «Науки» — термина, обычно использующегося для её технических «достижений», — патафизик, безусловно, не будет отвергать такое утверждение. Но он подвергнет его определённой проверке, проверке столь важной, что часть снова будет равна целому. Вы часто можете наблюдать, как эта так называемая «объективная наука» в самом деле влияет (или производит некий эффект)

на так называемую «реальность». Тем не менее открываются факты того, что эта «реальность» является по сути аберрацией, а успех «науки» далеко не всегда стыкуется с её первоначальным обоснованием (к примеру, реакция с запаздыванием на тридцать лет). Не меньшей правдой будет сказать, что воображаемые решения настолько же действенны, как и предположительно реальные решения. Эти воображаемые решения влияют на события. Они влияют на людей. И порой куда более значимо. А прежде всего они влияют на сами идеи так называемой объективной науки, черпающие свою силу из такого мотивирования. Среднестатистический наблюдатель может быстро установить, что учёные наших дней, как только подходят к общим утверждениям, то всего лишь копируют — обычно математическим путём — теории древней метафизики: и причём самые дичайшие из них. И если наш средний наблюдатель оставит такие широкоформатные умозаключения и перейдёт к детальному рассмотрению фактов, то он непременно установит, что идентифицирование на астрофотографии по миллиметрам траектории спиральной туманности включает в себя такое непомерное множество самых шатких метафизических утверждений, что без 'патафизики провозглашение «Наукой» собственной позитивности и объективности способно привести его в отчаяние. На самом деле ясно, что эта способность к самовозвеличиванию и возможность обеспечить пищу для ума зависит исключительно от скорости почкования Воображаемых Решений.

Но мы окажемся неправы, если, идя на уступку современным мифам, будем впадать в транс перед «наукой». Такая мнимая «Наука» — не Наука, если она так невежественна и падка на самообман. Она также не может быть ни наукой «реального», будучи неспособной «*отличать*» его в *любом* смысле, ни наукой самосознания. Она может достичь этого лишь вливаясь в 'патафизику, которая, уже в силу своей безграничности и способности к самокритике, имеет право принять на себя имя Науки. [...]

15 Aca 84 г. (17 ноября 1956 г. vulg.) на высочайшем праздновании Навигации доктора Фаустролля (Sandomir 1960b [1956], 178–180).

Патафизическое искусство и патафизическая жизнь

Многие из ведущих фигур европейской патафизики в послевоенные годы были связаны с изобразительным искусством: были художниками, скульпторами, карикатуристами, фотографами и кинематографистами. Для большинства из них патафизика стала дорогой, выводящей из тупика сюрреализма. В 1920-е и 1930-е годы привлечённые харизматичностью художников, начиная от Боннара, Руо и Пикассо с его монструозной фигурой Убю, многие из них оказались втянутыми в сюрреализм. Антибуржуазная, скандальная природа Убю стала вдохновляющей идеей для сюрреалистской революции. Однако полномасштабный ужас пророческих видений Жарри об абсолютном диктаторе стал слишком *реален* в годы Второй мировой войны. Начиная с 1945 года Убю вновь подтвердил изначальную истинность абсурдной иррациональности, по прихоти которой жили или умирали многие европейцы. Именно через это прошли в своей жизни художники Макс Эрнст, Жоан Миро, Марсель Дюшан и Ман Рэй. Всё возраставшая диктаторская роль Андре Бретона как «Папы» сюрреализма, к несчастью, словно сама превращалась в роль Убю. Попытки сюрреализма свергнуть буржуазное общество явно потерпели крах. Это, наряду с интересом сюрреалистов к Сталину и/или их сползанием в мистицизм, постепенно приводило многих бывших приверженцев в Коллеж 'патафизики.

В то же время патафизический дух восприняло и новое поколение художников Парижа. Заморские гости, напри-

мер, американец Элсуорт Келли, итальянец Энрико Бай, чилиец Роберто Матта, натурализовавшаяся в Британии полька Франциška Темерсон и многие другие, проявляли к нему всё больший интерес и подпадали под его влияние. В случае Келли это было частью процесса развития, приведшего к его зрелому стилю. Для Бая это стало делом всей жизни, приведшим его к прямому конфликту с итальянским правительством. Для Роберто Матты — оказалось убежищем от сюрреалистской группы, откуда он был изгнан, а также источником стимулирования воображения. В случае Темерсон это привело к целому собранию картин, книжных иллюстраций и декораций и костюмов для постановок «Убю», а также к основанию, вместе с её мужем Стефаном Темерсоном, издательства "Gaberbocchus Press" («Бармаглотус»)[71].

Жак Превер (1900–1977)

Среди примеров наиболее продуктивного сотрудничества во французском кинематографе можно назвать взаимодействие между Жаком Превером как сценаристом и целым рядом ведущих режиссёров того времени, включая Марселя Карне («Забавная драма», 1937, «Набережная туманов» 1938, «День начинается» 1939, «Вечерние посетители», 1942 и «Дети райка», 1945); Жана Ренуара («Преступление господина Ланжа», 1936) и Жана Гремийона («Летний свет», 1943).

Патафизика для Превера всегда была мимолётным прикосновением, но от того не менее ощутимым. Он вступил в Коллеж 'патафизики в 1951 году и уже скоро возвысился (как и его пёс Эрже) до ранга Трансцендентного Сатрапа, впрочем, ещё в 1938 году его деятельность предрекала такую вовлечённость, когда группа студентов-социалистов, включавшая и будущих основателей Коллежа, опубликовала свою поэму «Меняющийся пейзаж»[72]. Он также прини-

мал участие в «кружке рю дю Шато», куда входили Раймон Кено и Марсель Дюамель, и в весьма активной в предвоенные годы театральной группе агитпропа «Октябрь», для которой он написал несколько антикапиталистических пьес, столь любимых патафизиками, например, «Битву при Фонтенуа». Из стихов, написанных позднее, можно отметить «Пир на весь мир», где Святое Причастие изображается как каннибализм, а Убю замещает Бога.

В послевоенные годы сочный стиль письма Превера, полный игр со словами, неологизмов и барочных выдумок, стал выражением самого характера Парижа, и его до сих пор изучают во французских школах. Самое знаменитое стихотворение Превера «Опавшие листья» (1945) было положено на музыку и исполнялось многими знаменитыми певцами, включая Жюльетт Греко, Ива Монтана, Эдит Пиаф, Джоан Баез, Фрэнка Синатру и многих других. Эта мелодия в музыкальной обработке Жозефа Косма стала джазовым эталоном.

Собрание сочинений Превера, озаглавленное «Слова» (Prévert 1990), пожалуй, лучше всех зафиксировало дух французской культуры своего времени. Оно было опубликовано в 1946 году издательством “Les Éditions du Point du jour”. Книга состоит из фрагментарных песенок для кабаре, стихов и других текстов, набросанных на оборотах конвертов и скатертях в кафе. Этот сборник продавался большими тиражами и позже был принят бит-поколением как модель раскованного отношения к жизни. Лоуренс Ферлингетти, возглавлявший это джазово-поэтическое течение, стал одним из самых значимых переводчиков Превера на английский язык.

Дух этой книги можно почувствовать в стихотворении «Отче наш» с его открытым призывом: «Отче наш, сущий на небесах,/Оставайся на небе,/А мы останемся на земле»[73] (напоминающим антирелигиозную позицию Жарри) и своим восторженным, но горьким воспеванием красот и ужасов современного мира.

Борис Виан (1920–1959)

Борис Виан был ещё одним представителем тех, кто, казалось, воплощал патафизический образ жизни: полный вольностей, экспериментирования, художественного мастерства, *joie de vivre** и неприятия истеблишмента. На протяжении нескольких лет Виан был самым узнаваемым французским патафизиком, а его заразительный дух пронизывал Коллеж 'патафизики. Текст панегирика, написанный после его безвременной кончины в 1959 году и опубликованный в "Dossier" № 7, передаёт степень глубины чувств в патфизических кругах, он послужит хорошим вступлением к этому разделу:

> «Это не дружба, это любовь», — ответил Борис Виан одному из Генеральных Проведиторов, когда тот, признавая оказанные им услуги, благодарил Виана за дружбу с Коллежем. [...]
> Эта гипербола — эвфемизм, одновременно скрывающий и раскрывающий и энтузиазм, и великодушие. Ирония здесь допускает правду, более правдивую, чем сама правда. Неформальность аристократична и изысканна одновременно. И идеальное выражение деликатности и утончённости находится на самой грани дурновкусия. [...]
> Никто не жил по доктрине Воображаемых Решений *здесь и сейчас* в такой мере, как Борис Виан. С ошеломительной плодотворностью и неиссякаемой энергией он был способен генерировать экспромтом множество неожиданных и всегда отмеченных его гениальностью решений на любые темы. [...]
> Два года назад Сатрап Борис Виан, выдающийся Инициатор Ордена Большого Брюха, писал: «Теперь Коллеж патафизики уже не может прекратить существование: даже если бы ему суждено было исчезнуть, он бы продолжался сам по себе, без единого своего члена». Для нас не менее очевидно, что Са-

* радости жизни (*франц.*).

трап Борис Виан может прекратить существовать: но по крайней мере неопровержимая наука подтверждает, что его восхитительная роль и присутствие в Коллеже продолжатся.
LATIS, S.-P. G. de S. M. (Latis 1959, i-iv)

6. (1948–1959). Le Collège de 'Pataphysique

Виан много сделал для привлечения общественного внимания к Коллежу, как всей своей яркой публичной активностью, так и конкретными действиями, например, радиоинтервью о патафизике с популярным певцом Анри Сальвадором (Salvador, Arnac, and Vian 1959). Коллеж опубликовал его пьесы «Строители империи» в 1959 году и антимилитаристский «Полдник генералов» в 1962 году. Увлечение Виана джазом (он вступил в парижский "Hot Club", был своим человеком для Хоги Кармайкла, Дюка Эллингтона и Майлса Дейвиса и писал отличные рецензии для журналов "Jazz Hot" и "Jazz News") отражалась в его произведениях, где постоянно в играх со словами и идеями в квазиимпровизационном стиле изобреталось что-то новое. Самой известной его книгой считается «Пена дней» (1946). Среди других романов можно отметить навеянный психоанализом «Сердцедёр» (1953) и «Красную траву» (1950), где повествуется об изобретателе Вольфе, создавшем машину, позволяющую ему вновь переживать волнения прошлого, чтобы суметь их забыть.

Краткий пересказ содержания и отрывок из «Пены дней» дают некоторое представление о стиле Виана и о том, как непринуждённо патафизика проявляется в его творчестве (обратите внимание на сатирическое изображение Жана-Поля Сартра).

Главный герой Колен – состоятельный молодой человек, вдобавок к его услугам имеется находчивый и стильный слуга Николя и кругленькая сумма инфлянков. С умопомрачительной быстротой Колен знакомится с Хлоей и играет с ней пышную свадьбу. С присущей ему щедростью Колен отдаёт четверть имеющегося у него состояния своим друзьям Шику и Ализе, чтобы они тоже могли пожениться. Казалось бы,

счастье ждёт обе эти пары, но в свой медовый месяц Хлоя заболевает – в её лёгком растёт водяная лилия, и этот редкий и болезненный недуг можно исцелить, только окружив девушку цветами. Такие затраты разорительны, и вскоре Колен оказывается без средств. Тем временем одержимость Шика философом Жаном-Солем Партром вынуждает его тратить все свои деньги, силы и внимание на собирание его сочинений. Ализа, надеясь сохранить средства Шика и снова возбудить его интерес к себе, пытается убедить Партра прекратить издание своих книг. Когда тот отказывается, она убивает его и обращает свою месть на его книгопродавцев. Колен старается обеспечить Хлою цветами, но всё бесполезно. Горе главного героя из-за кончины жены столь велико, что его ручная мышь идёт на самоубийство, стараясь сбежать от уныния.

Колен заканчивал свой туалет. Выйдя из ванны, он завернулся в широкую махровую простыню, оставив обнажёнными только ноги да торс. Он взял со стеклянной полочки пульверизатор и оросил летучим ароматным маслом свои светлые волосы. Янтарный гребень разделил его шелковистую шевелюру на тонкие оранжевые пряди, напоминающие борозды, которые вилкой прокладывает весёлый пахарь на блюдце с абрикосовым конфитюром. Отложив гребень, Колен вооружился щипчиками для ногтей и косо подстриг края своих матовых век, чтобы придать взгляду таинственность. Ему часто приходилось это делать — веки быстро отрастали. Колен включил лампочку увеличительного зеркала и придвинулся к нему, чтобы проверить состояние своего эпидермиса. У крыльев носа притаилось несколько угрей. Сильно укрупнённые, они поразились своему уродству и тут же юркнули обратно под кожу. Колен с облегчением погасил лампочку. Он размотал простыню, стягивающую ему бедра, и кончиком её принялся удалять последние капельки воды между пальцами ног. Его отражение в зеркале показалось ему на кого-то удивительно похоже — ну конечно же, на того блондина, который играет роль Слима в Hollywood Canteen. Круглая голова, маленькие уши, прямой нос, золоти-

стая кожа. Он так часто улыбался младенческой улыбкой, что на подбородке у него не могла не появиться ямочка. Он был довольно высокий, стройный, длинноногий и вообще очень милый. Имя Колен ему, пожалуй, подходило. С девчонками он говорил ласково, а с парнями — весело. Почти всегда у него было хорошее настроение, а в остальное время он спал.

Проткнув дно ванны, он выпустил из неё воду. Выложенный светло-жёлтой керамической плиткой пол в ванной комнате имел наклон, и вода стекала в жёлоб, который находился как раз над столом жильца, занимавшего квартиру этажом ниже. Недавно тот, не предупредив Колена, переставил у себя мебель. Теперь вода лилась на буфет[74].

6. (1948–1959). Le Collège de 'Pataphysique

Все тексты Виана имеют скрытые бунтарские тенденции, а в некоторых случаях они выражены более открыто. Его знаменитая антивоенная песня «Дезертир» впервые прозвучала 7 мая 1954 года, во время битвы при Дьенбьенфу во Французском Индокитае, а позже её пели, протестуя и против Алжирской войны. Много лет эта песня была запрещена французскими властями, но в США её возродили в ходе протестов против войны во Вьетнаме Джоан Баез и "Peter, Paul and Mary". В тексте просто декларируется личное решение отказаться воевать, возможно, ценой собственной жизни, в форме «письма» президенту. Это письмо призывает других отказываться от военной службы и провозглашает: «Не для того я на земле, чтобы убивать несчастных людей». Такое прямое политическое заявление на первый взгляд может показаться весьма далёким от «воображаемых решений» патафизики. Но у романа Жарри «Дни и ночи», повествующем о его армейском опыте, есть подзаголовок — «Роман дезертира». Это дезертирство не только от военной службы, но и от самой реальности.

Работы Виана нужно рассматривать не в отрыве друг от друга, а скорее как части полнокровной картины, включающей всё — от инженерии до джаза, от политической де-

ятельности до литературной жизни, «столь же прекрасной, как и литература». Он умер 23 июня 1959 года, придя на показ экранизации его знаменитого романа «Я приду плюнуть на ваши могилы», притом, что сам он не выносил эту киноверсию и отрекался от неё. Спустя несколько минут после начала сеанса он выкрикнул: «Да разве эти парни американцы? Вот жопа!» — и свалился с инфарктом (от сердечной недостаточности он страдал всю свою жизнь).

Театр абсурда

Влияние Жарри на театр было очень глубоким. Можно провести прямую линию от «Убю короля» через пьесы Гийома Аполлинера, Роже Витрака и «театр жестокости» Антонена Арто к тому, что критик Мартин Эсслин назвал «Театром абсурда», который «стремится выразить бессмысленность жизни и невозможность рационального подхода к ней открытым отказом от рациональных схем дискурсивных идей»[75].

Это очевидным образом совпадает не только с патафизикой, но также и с экзистенциализмом, дада, сюрреализмом и другими похожими идеями. Тем не менее среди ведущих авторов «абсурдистских» пьес можно назвать Виана и Эжена Ионеско, бывшего, пожалуй, самым откровенным приверженцем патафизики. Несколько реже признаётся долг Сэмюэла Беккета перед Жарри, некоторые из работ которого он переводил. На Беккета также повлияла традиция кабаре типа "Le mirliton", и реконтекстуализация популярных спектаклей мюзик-холла в «артхаусных» театрах, наподобие «Театра марионеток» и прочих экспериментов Жарри и его круга. Персонажи Беккета часто ведут себя словно куклы и по указаниям драматурга говорят в манере, напоминающей плоскую монотонность Жарри (или Убю), одинаково акцентируя каждый слог. Некоторые диалоги в пьесе «В ожидании Годо» (1953), например, напоминают дискус-

сии доктора Фаустролля, с его пространными патафизическими речами, и Горбозада, который небрежно бросает в ответ на них своё «А-га». Фигура самого Годо, вокруг которой построен весь спектакль, является воображаемой. Конечно же, универсализм Беккета позволяет дать несколько возможных интерпретаций этих характеристик, и то, что работа Беккета является лишь примером скрытой патафизики — не довод (хотя всё возможно). Но следы патафизики там-таки просматриваются.

6. (1948–1959). Le Collège de 'Pataphysique

Эжен Ионеско

В случае Эжена Ионеско (1909–1994) куда как проще выявить влияние патафизики, поскольку сам он был Трансцендентным Сатрапом Коллежа 'патафизики, и признавал (не) значимость патафизики на протяжении всей своей карьеры. Фрагменты из интервью 1980 года, приведённые ниже, демонстрируют степень его причастности.

ЛИИН МАКМЮРРЕЙ. ИНТЕРВЬЮ С ЭЖЕНОМ ИОНЕСКО (1980)

– *Не могли бы Вы рассказать, как пришли к своему пониманию патафизики?*

Хотя слияние противоположностей и является патафизической идеей, она не принадлежит лишь одной патафизике. Это древняя теория, составлявшая часть многих метафизических традиций. Как Вы заметили, я уже был патафизиком, не подозревая об этом, хотя моя осведомлённость о патафизике выросла, когда я начал контактировать с ведущими деятелями Коллежа 'патафизики: Борисом Вианом, Раймоном Кено и в особенности с Сенмоном. Тот будто воскрес благодаря патафизике и стал «заново рождённым» под именем Латис. Но потом он вновь ушёл, чтобы более уже не вернуться...

– *И повлияла ли Ваша осведомлённость в патафизике на Вашу жизнь или творчество?*

Я не считаю, что патафизика оказала влияние на мою жизнь или творчество. Жизнь, которую я вёл, была полубуржуазной, полупатафизической. Буржуазная жизнь по своей природе является патафизической, даже если я не слишком отдавал себе отчёт в том, какую жизнь я веду. Я не делал намеренных попыток позволить патафизике влиять на моё творчество, пусть даже моя работа и развивалась в направлениях, осознанно или неосознанно ведущих к патафизике. Эта философия не повлияла на меня ни в литературном, ни в учёном плане. Меня захватил именно *дух* патафизики, ведь как раз от некоего духа можно проще всего получить вдохновение.

...

– *Но Вы говорили, что вообще всё патафизично?*

Да, всё на свете патафизично. И самыми патафизичными из всего являются абсолютное безразличие и ирония; ирония большого размаха. Когда вы заявляете, что вести буржуазную жизнь – то же самое, что вести патафизическую жизнь, это в какой-то мере правда, но правда не окончательная. Буржуазная жизнь – это бессознательно патафизическая жизнь, поскольку буржуа полагают, что у них есть ответы, хотя на самом деле не имеют ни одного. И поскольку никаких ответов у них нет, они – патафизики, но только ставшие ими по случайности. Патафизика – это нигилистская доктрина.

...

– *Для патафизика нет ни надежды, ни отчаяния?*

Для патафизика – настоящего патафизика – проблема надежды и безнадёжности не встаёт вовсе. Именно поэтому я говорю вам, что патафизика ближе к дзен-буддизму, чем к христианству, марксизму или идеалистической философии недавно минувших столетий (McMurray 1980, 123–136).

С учётом замечания Жарри о том, что «клише – это доспех Абсолюта», патафизические темы в «Лысой певице»,

да и в других работах Ионеско того периода становятся очевидными. «Лысая певица», первая пьеса Ионеско, была написана им после попыток выучить английский язык по учебнику для начинающих (он был эмигрантом из Румынии, обосновавшимся в Париже). Клишированные трюизмы в учебном пособии вызвали у него ряд поразительных словесных сизигий и серию *клинаменов*, искажений смысла. Сам язык превратился в удручающую мешанину потерянных смыслов. И пьеса, по сути, является переложением именно этих удивительных девиаций. Впервые она была поставлена Николя Батаем 11 мая 1950 года в парижском "Théâtre des Noctambules" и с тех пор более или менее постоянно входила в репертуар "Théâtre de la Huchette", оказавшись одной из самых часто исполняемых пьес Западного театра, и к 1960-м годам стала признанной современной классикой.

6. (1948–1959). Le Collège de 'Pataphysique

Сюжет «Лысой певицы» закольцован (TheatreHistory.com 2006). Обычная семья Смитов из Лондона пригласила другую чету, Мартинов, к себе в гости. Позднее к ним присоединяется и служанка Смитов Мэри, а также её любовник, начальник пожарной команды. Обе семьи предаются пустой болтовне, беззлобно шутят, рассказывают друг другу истории и бессмысленные стишки. В какой-то момент миссис Мартин начинает общаться со своим супругом так, словно она впервые его видит. Когда шеф пожарных собирается уходить, он осведомляется о «лысой певице», что весьма настораживает всех остальных. Миссис Смит отвечает, что «её причёска не изменилась».

После того как пожарный уходит, действие превращается в последовательность совершенно *нелогичных высказываний*, не имеющих ничего общего с нормальной беседой, например:

> МИССИС МАРТИН. Я могу купить перочинный ножик своему брату, но вы не можете купить Ирландию своему дедушке.
> МИСТЕР СМИТ. Мы ходим ногами, но обогреваемся электричеством и углём.

МИСТЕР МАРТИН. Кто взял меч, тот и забил мяч.
МИССИС СМИТ. Жизнь следует наблюдать из окна вагона.
МИССИС МАРТИН. Всякий может сесть на стул, раз у стула никого нет.
МИСТЕР СМИТ. Семь раз примерь — один отрежь.
МИСТЕР МАРТИН. Тише едешь, где-то будешь.
МИССИС СМИТ. Кто сказал «А», сказал и «Б».
МИССИС МАРТИН. Знай сверчок свой шесток.
МИСТЕР СМИТ. Возьмите круг, приласкайте его, и он станет порочным.
МИССИС СМИТ. Учитель в школе учит детей грамоте, лошади кушают овёс[76].

Под конец обе пары начинают кричать в унисон «Э-то-не-там-э-то-ту-да-э-то-не-там-э-то-ту-да-э-то-не-там-э-то-ту-да-э-то-не-там-э-то-ту-да-э-то-не-там-э-то-ту-да-э-то-не-там-э-то-ту-да!», пока на сцене не гаснет свет. Когда огни снова загораются, вся пьеса начинается с самого начала, причём Смиты произносят реплики Мартинов, покуда опускается занавес. Мартины становятся Смитами, а Смиты превращаются в Мартинов:

МИССИС МАРТИН. Не жалей свою шаль!
МИСТЕР МАРТИН. Не шалей свою жаль!
МИССИС СМИТ. Кришнамурти, кришнамурти, кришнамурти!
МИССИС МАРТИН. Базар, Бальзак, Базен!
МИСТЕР МАРТИН. Буза, бурда, бравада!
МИССИС МАРТИН. а, е, и, о, у, э, ю, я!
МИССИС СМИТ. б, в, г, д, ж, з, к, л, м, н, п, р, с, т, ф, х, ц, ч, ш, щ!
МИССИС МАРТИН. Пиф, паф, ой-ой-ой!
МИССИС СМИТ (*изображая поезд*). Пуф-паф, пуф-паф, пуф-паф, пуф-паф, пуф-паф!
МИСТЕР СМИТ. Э!
МИССИС МАРТИН. -то!

МИСТЕР МАРТИН. Не!
МИССИС СМИТ. Там!
МИСТЕР СМИТ. Э!
МИССИС МАРТИН. -то!
МИСТЕР СМИТ. Ту!
МИССИС СМИТ. Да!

Вне себя орут друг другу в уши. Свет гаснет. В темноте всё быстрей и быстрей слышится:

ВСЕ ВМЕСТЕ. Э-то-не-там-э-то-ту-да-э-то-не-там-э-то-ту-да-э-то-не-там-э-то-ту-да-э-то-не-там-э-то-ту-да-э-то-не-там-э-то-ту-да-э-то-не-там-э-то-ту-да-э-то-не-там-э-то-ту-да!

Вдруг резко умолкают. Снова зажигается свет. Мистер и миссис Мартин сидят, как Смиты в начале пьесы. Пьеса начинается снова, причём Мартины буквально повторяют первые реплики Смитов, покуда медленно падает занавес[77].

7. (1907–1948) Дада, сюрреализм и 'патафизика

За годы, прошедшие между смертью Жарри и основанием Коллежа 'патафизики, двойственная природа *gidouille* становилась всё более очевидной. С одной стороны, чудовищная фигура Убю, слившаяся с личностью самого Жарри, отбрасывала длинную тень на театр, литературу и изобразительные искусства. Дада, сюрреализм, футуризм и художественный авангард в целом признавали важность этого творения Жарри, тем более, что сам мир своими двумя войнами постарался подтвердить точность его беспощадного предвидения. С другой стороны, куда менее заметная, и, как правило, непризнанная патафизика сумела заставить обратить на себя внимание как в мире искусства, так и, в определённой степени, во всём обществе. Именно такая патафизика описывалась во многих других работах Жарри, мало известных за пределами парижских литературных кругов.

Было бы большим искушением попытаться в подобном обзоре провести аккуратно разворачивающуюся спиральную линию, представляющую обе эти истории в виде плавной смены событий, где наследие Жарри передаётся из поколения в поколение. На самом же деле, конечно, как и в истории самой Европы, картина оказывается куда более прерывистой и мозаичной. Существовали патафизики, сознательно принявшие патафизические идеи и применявшие их в своей работе в большей или меньшей степени. Но сто-

ит отметить, что даже среди таких деятелей само это слово весьма нечасто использовалось. В это же время много было и патафизиков *sans apostrophe*[*], некоторые из которых едва знали о Жарри или даже об авангарде, но чьи работы были широко признаны и рассматривались как патафизические. Некоторым образом эти персоналии оказались даже более значимыми, чем авангардисты, поскольку демонстрировали существование патафизики без самого этого слова.

И Париж, и *идея* Парижа были в центре внимания патафизики того периода. Воображаемый Париж имел особое значение для тех художников, мыслителей и патафизиков, кто оказался среди перемещённых войной, эта идея была сформулирована Марселем Дюшаном в его реди-мейде 1920 года «Воздух Парижа», когда стеклянная ампула с настоящим парижским воздухом была отправлена как сувенир в Нью-Йорк Уолтеру Аренсбергу. Путешествие Фаустролля из Парижа в Париж по морю было воображаемой параллелью реальных путешествий, предпринимавшихся людьми, которые в них снова встречали один другого, словно острова в развороченном конфликтами Западном мире. В то же время возникали патафизические проявления, не имевшие никакого отношения к Парижу, хотя им и требовалось последующее признание факта их патафизичности из центра, чтобы удостоверить свой статус. За ними лежали громадные массивы неосознанной патафизики, которая свершалась (и продолжает вершиться), вне зависимости от того, мог ли кто-либо засвидетельствовать сам этот факт.

Значение патафизики

Наследие Жарри интерпретировалось по-разному различными группами и индивидами, и каждый из них провозгла-

* «без апострофа» (*франц.*).

шал его своим предтечей. Именно поэтому возник период, когда значение патафизики стало предметом дебатов, хотя обсуждения самого этого слова были сравнительно нечастыми. И наоборот, дух Убю оказался настолько мощным источником энергии, что оформилось искажённое представление об *œuvre** Жарри, прослеживающееся до сего дня. Если бы не горстка людей, настойчиво стремившихся создать баланс между остальной патафизикой и громадой Убю, Жарри сохранился бы лишь как создатель одного этого необычайного персонажа и ничего кроме.

Андре Бретон

Главной фигурой среди признававших в тот период важность патафизики был Андре Бретон (1896–1966), чья прозорливая апология Жарри имела решающее значение по нескольким причинам. Поместив его в список одобренных авторов для сюрреалистского кружка, он сделал Жарри неотъемлемой частью Великого Нарратива Модернизма. Более того, он пошёл на это, полностью признавая ценность работ Жарри в целом. Вместе с тем, в своей готовности выискивать у Жарри латентный сюрреализм Бретон сформулировал свои собственные интерпретации, которые в конечном счёте оказались несовместимыми с самой патафизикой. В частности, акцент на сновидческом и иррациональном хотя и был поверхностно вдохновлён жизнью и творчеством Жарри, в действительности плохо уживался с патафизикой как наукой. Любовь сюрреалистов к случаю и патафизический *клинамен*, как выяснилось, были совсем не одним и тем же.

В книге «Антология чёрного юмора», впервые изданной в 1940 году и в более поздней статье «Альфред Жарри как зачинатель и разведчик», написанной в 1951 году, Бретон сфор-

* творчество (*франц.*).

мулировал свои взгляды на Жарри как на предтечу (наряду с Жаном-Пьером Бриссе) «параноидально-критического» метода Сальвадора Дали. Проистекал он из того, что Бретон называл «фундаментальным кризисом объекта», и определялся Дали как «спонтанный метод иррационального знания, основанного на критической и систематической объективности ассоциаций и интерпретаций бредовых явлений» (Dalí 1935). В качестве примера Дали использовал картину «Анжелюс» Жана-Франсуа Милле, на которой в фигуре молящейся женщины ему почудилось изображение самки богомола.

Джилл Фелл замечает, что такая способность видеть два изображения на одной картине является также «самой характерной отличительной чертой поэзии и описательной прозы Жарри. Типичный пример последовательности эротического образа — "cils" > "baïonnettes" > "étoiles" > "châtaignes" ("реснички" > "штыки" > "звёздочки" > "каштаны") в главе "Кухарка Мелюзина — полна объедков корзина, Пертинакс латает прорехи и колет орехи"[78]) из романа "Любовь абсолютная"» (Fell 2000, 112). В книге «Альфред Жарри как зачинатель и разведчик» сам Бретон исследовал "Perhinderion" (что по-бретонски значит «паломничество») — роскошно изданный альбом с иллюстрациями, составленный и написанный Жарри, пустившим на это дело часть наследства, оставленного ему матушкой. Предполагалось, что он станет первым выпуском из серии, в которую также должны были войти полное собрание работ Альбрехта Дюрера с комментариями и самыми первыми образцами «эпинальских картинок»[79]. В итоге вышло только два выпуска, на чём наследство и иссякло. Во втором выпуске были помещены комментарии Жарри к гравюре Дюрера «Мученичество Св. Екатерины Александрийской», что, по мнению Бретона, было попыткой постичь *сокрытую* красоту в изображении Дюрера.

Для Жарри это означало увидеть в изображении *другую картину*, почти не замечая "le contenu manifeste" (явное содержание), но вместо него концентрируясь на «вечной кар-

тине», проявляющейся из вырезанных на доске линий. Как описывает Джилл Фелл, Жарри видит «всё-таки святую Екатерину — но крупнее, лежащую обезглавленной; это образ, или невзначай вышедший из-под резца мастера, или же *подсказанный* самими бороздками на поверхности древесины [...]» (Fell 2000, 116).

Прочтение Бретона было по сути фрейдистским, как он это открыто продекларировал в предисловии к разделу о Жарри в своей «Антологии чёрного юмора»:

> Установив, что юмор являет собой торжество принципа удовольствия, сосредоточенного в Сверх-Я, над принципом реальности, заключённым в Я, когда последнее подвергается суровым испытаниям, мы без труда различим в Убю идеальное воплощение ницшеанско-фрейдистского Оно, обозначающего совокупность неведомых, бессознательных и подавляемых сил, дозволенным и осторожным выражением которых и выступает Я: «Я, — пишет Фрейд, — способно перекрывать Оно лишь по поверхности, образованной восприятием (в противоположность сознанию), как, например, зародышевый диск перекрывает оплодотворённое яйцо». Кстати, яйцо это и есть Убю, торжество первобытных инстинктов и движимых ими позывов, как он сам себя называет: «Подобно яйцу, тыкве или стремительному метеору несусь я по белу свету, где буду делать всё, что ни пожелаю. Например, сотворю трёх этих зверей [Долдонов] с ушами, глядящими на север, куда бы их ни занесло, и детскими носиками, похожими на чудовищные хоботы, которым ещё не настало время протрубить». Оно в роли Убю присваивает себе право исправлять и наказывать, по сути принадлежащее Сверх-Я — последней властной инстанции нашей психики. Обретая невиданное доселе могущество, Оно немедля пресекает всякое проявление благородных чувств («Так, Благородных этих в яму!»), исключает всякое чувство вины («Сутяг туда же!») и осознание внутриобщественных связей («Бо-

> гачей под замок!»). Агрессивность нравственного эталона Сверх-Я по отношению к Я передаётся предельно аморальному Оно, высвобождая тем самым его страсть к разрушению. Юмор как приём, позволяющий обойти реальность в её самых тягостных проявлениях, существует в данном случае исключительно за счёт другого. Несомненно, мы находимся у самых истоков этого юмора, если судить по его непрестанному фонтанированию[80].

Именно такая идентификация «объективного юмора» Жарри и стала образцом для понимания патафизики на последующие десятилетия. Во многом благодаря Бретону Бриссе и Руссель стали считаться патафизическими авторами. Помещая патафизику в типичный сюрреалистский рельеф психоанализа и созидательной левой политики, Бретон был обязан как-то очернить её статус как науки о законах, управляющих исключениями. Судя по второй статье, присуждение первенства Убю также противоречит его мнению, но Бретон писал историю (хорошо это понимая). Учитывая опыт Великой войны и появления Великих Диктаторов, это было вполне созвучно заботам сюрреалистской группы.

Жюльен Торма

Жюльен Торма (1902–1933) представляет собой, пожалуй, самый экстремальный пример патафизической жизни и творчества. Поэтому обсуждать его столь же трудно, как и весь предмет патафизики в целом. Проблема усугубляется для англоязычного читателя, так как и письмо, и литературная и художественная *milieu**, в которой он вращался, очень французские. Но пренебречь Торма было бы серьёз-

* среда (*франц.*).

ной ошибкой, поскольку никто лучше него не воплощает апостроф, предшествующий слову.

Изложить его биографию несложно. Он родился в Камбре 6 апреля 1902 года, ранняя смерть отца стала причиной трудного детства в Понтуазе и других местах, поскольку в эти годы отчим принуждал его заниматься некоторыми противозаконными делами. В 1919 году он встретил поэта Макса Жакоба и спустя год выпустил свою первую книгу стихов «Тусклая лампа», в которой определённо ощущалось влияние его друга. Затем, поссорившись с Жакобом, в начале 1920-х годов он заводит новых друзей из числа членов парижского кружка сюрреалистов (в частности, Робера Десноса, Жака Риго и Рене Кревеля) и в 1925 году издаёт второй свой поэтический сборник «Великий Трош, цепь силлогизмов». За ним последовали одноактная пьеса "Lauma Lamer" и «Вырезки», ещё одна пьеса, состоявшая из строчек, разрезанных и скомпонованных в произвольном порядке, на манер дадаистских стихов. В 1926 году другой его товарищ, Жан Монмор, собрал множество фрагментов работ Торма в книгу, названную «Эйфоризмы», ставшую самой яркой во всём его творчестве. В конце 1920-х он познакомился и начал переписку с Рене Домалем; их разногласия, как и отказ Торма вступить в "Le Grand Jeu" («Большая игра»), группу, которую Домаль организовывал как раз в это время, сыграли важную роль в эволюции патафизики. Затем, забросив творчество, он скитался по Франции и за её пределами. В ноябре 1932 года по состоянию здоровья Торма приехал в Тироль. 17 февраля 1933 года он таинственным образом пропал без вести во время прогулки в горах; больше его никто не видел.

Траектория литературной карьеры Торма демонстрирует продвижение от изначальной индифферентности через агрессивную враждебность до полного отказа осознавать себя писателем. В начале своего пути он учился «любить свою скуку» («Эйфоризмы»), после чего окунулся в череду всё бо-

лее мутных идей, которые затем отверг. Сначала был мистицизм, которому он, поддерживаемый Максом Жакобом, предался в «Тусклой лампе». Эта книжечка была издана тиражом в 200 экземпляров человеком, с которым он случайно повстречался в кафе, продавалась она скверно, но продемонстрировала существенную изобретательность автора в разновидностях словесных игр. Жакоб обратился в католицизм, но Торма не последовал по такому пути, а усиливающийся нигилизм, скорее, подталкивал его к разрушению дада. Как указывает Терри Хэйл в своём эссе о Торма, пьеса «Вырезки» имела «не столько отношение к бессвязности в прямом смысле слова, как это часто бывало с дада, сколько к манере, в которой условности театра систематически разрушаются или же демонстрируется их неадекватность» (Hale 1995, 139).

Это довольно типично для всего мировоззрения Торма, бросавшего вызов не только условностям и антиусловностям, но и самим их основам. Книга «Эйфоризмы», как указывает Хэйл, «нападает на самые основы разума, не отвергая понятий истины, знания или умопостижимости, но отказываясь принять их желательность» (ibid., 141).

ЭГИ – БРОШЕНЫ

Наши представления о смерти простодушны. Некоторые полагают, что мы не умираем. Это – очевидно – чересчур наивно. Другие верят, что умирание есть ничто, ибо до него живёшь, а после просто уже не думаешь об этом. Это – что не менее очевидно – слишком хитро придумано. Пожалуй, если рассуждать хладнокровно, то всё-таки больше правы последние, так как именно они лучше излагают факты. Однако так только кажется: факты здесь ни о чём не говорят, если они вообще хоть что-то могут сказать. Смерть. Смерть иронична.

Человек – это луковица, то есть наиблагороднейшее, что есть в природе, но луковица, которая чистится – как всё прочее. Шелуха? Вы даже не представляете, как вы правы.

> Но если вы снимете её, вы найдёте ещё один слой, и ещё один... пока не дойдёте до пустоты в самом центре (да и она не столь уж велика).
> Восплачьте, возрыдайте, о мои братья-крокодилы (Conover et al. 1995, 151).

То, что остаётся после такой атаки, и есть патафизика, одна она пережила крайний нигилизм Торма.

«Эйфоризмы» отчасти возникли и из-за другой осознанной опасности. Согласно Торма, патафизика не должна превращаться в руководящий принцип какой-либо группы типа "Le Grand Jeu" Домаля, происходящей из духовной философии. Пожалуй, именно по переписке Торма и Домаля мы лучше всего сможем выявить самое чёткое постулирование позиции Торма. Эссе Домаля «Патафизика и явление смеха» было опубликовано во втором выпуске альманаха "Bifur", редактировавшегося Жоржем Рибмон-Дессенем, незадолго до того исключённым из сюрреалистской группы Андре Бретоном. Домаль отослал экземпляр Торма, чью реакцию на это мы приводим ниже:

> Мой дорогой Домаль,
> Не нужно извиняться за посылку мне номера "Bifur". "Bifur" есть "Bifur", и каждый волен марать стены, если ему вздумается. Вы правильно сделали, что отослали мне экземпляр, иначе я бы нигде не услышал про вашу статью — и не узнал бы, что патафизику можно спаривать с мистицизмом. Меня до сих пор занимает эта мысль. Из всего того чтива, что волей случая попадалось мне на глаза — а его величество случай всегда был почитаем мной, — те несколько работ Жарри, на которые я натыкался, всегда казались мне наименее занудными. С их помощью я вижу. Есть те, кто видит с помощью Анри Бордо или Андре Жида. Но что в этом плохого? Что до меня, то я вижу глазами Сангля или Эмманюэля Бога. Вопрос вкуса и амбиций. И в самом деле, это, собственно, и позволяет су-

ществовать некоторым книгам, потому что я более не интересуюсь ни культурой, ни гнозисом (несмотря на ваши прошлые увещевания). Так что я рад обнаружить, что вы смотрите сквозь те же клубы дыма.

Опять я уклоняюсь от темы.

Вряд ли вы будете удивлены, узнав, что меня не сильно волнуют ваши пощёчины абсолюта, не сильно-то я верю в любой вид абсолюта, за исключением раздающего пощёчины. А другие имеются? Меня огорчила ваша статья, потому что всё в ней — правда. За исключением тона. Слово «правда» здесь совершенно ничего не значит и отступает под ударами лап патафизики. Вы правы, говоря о хаосе. Но возникает ощущение, что вы в него верите точно в какое-то божество. Несмотря на вашу проницательность, мой дорогой Рене, в вас слишком много божьей милости. Вы трудитесь над абсолютом.

Ваш патафизик слишком много смеётся. И этот смех одновременно и слишком комичный, и слишком космичный. Поставьте метафизику сзади патафизики и вы сделаете из неё всего лишь фасад веры. Так вот, суть патафизики в том, что она — фасад фасада, за которым ничего нет.

Не могу представить себе, чтобы Фаустролль смеялся. У меня нет книги под рукой. Но я голову даю на отсечение — разве не понятно? — Как же вы можете писать «Фаустролль ухмыляется». Вы ужасающе отстали от времени. Мы уже не на стадии Мефистофеля. Не на стадии осознания зла или вины или даже вообще какого-то осознания. Уподобить Фаустролля Мефистофелю можно лишь в рамках патафизической игры. Поскольку мефистофельство есть нечто выдуманное, как мы говорили раньше. Фаустролль невозмутим. Или совсем наоборот. Он может прикинуться естественным и неестественным. Поскольку естественность — это всего лишь ещё один фарс, не более и не менее интересный, чем прочие. Он не выбирает, он больше не различает, он больше не отдаёт предпочтения. Он путешествует вверх ногами. Но его

путешествия даже не существует. Эти персонажи и их приключения нереальные. Что ярко продемонстрировано смертью и воскрешением Горбозада. Но они и не воображаемые, подобно героям романов и фантастических историй. Можно предположить, по крайней мере на время, как бы ни была экстравагантна такая гипотеза, что существование этих героев не так уж абсолютно невероятно. Но с вашей стороны весьма остроумно утверждать, *что любое определённое существование возмутительно.* С Единичным и ему подобными. Но почему бы не заявить, что *неопределённое существование – возмутительно,* хотя это слово не отражает всей глубины. Фаустролль говорит: «Я — Бог» и, несомненно, у него столько же прав на такое заявление, как и у самого Бога. Хотя всё равно это некоторый перебор — или недобор, — чтобы воспринимать его всерьёз.

Что до писания — нет ни святого, ни хулительного — на это не хватает времени. Я бездельничаю, скучаю над работой и работаю над скукой. Так будет идти и дальше (или ползти), пока не помрём. Да будет так — не воспринимайте это как стихийное бедствие (sic).

Как обычно, всего... самого

Торма (Conover et al. 1995, 144–146).

Рене Домаль

Рене Домаль (1908–1944) был писателем-спиритуалистом, на мышление которого в конечном счёте глубоко повлиял учитель-мистик Г.И. Гурджиев, страстный приверженец пути саморазвития, называвшегося «Работа», «Четвёртый путь» или же «эзотерическое христианство». Чтобы заниматься Трипитакой, буддистским каноном, Домаль изучил санскрит, кроме того, он перевёл тексты Дайсэцу Судзуки по дзен-буддизму. Однако в 1922 году вместе с тремя одноклассниками по реймсскому лицею он создал патафизиче-

ский кружок, названный "Phrères simplistes" («Пратья симплисты»), целью которого было достижение детской непосредственности и чувства свободы. В сюрреализм он был вовлечён ещё в начале своей карьеры, но вскоре порвал с ним, организовав свою собственную группу (куда вошли Роже Жильбер-Леконт и Роже Вайан из "Phrères simplistes") и начав издавать журнал "Le Grand Jeu".

Находясь под значительным влиянием Жарри, группа взяла себе в качестве талисмана куклу, названную Бубу, и использовала спиралевидную фигуру на обложке своего обозрения (Sigoda 2008, 48–49). «Экспериментальную патафизику» они исследовали множеством самых разных способов, включая и наркотики. Очевидно, Домаль пробовал «вещества», стараясь «овладеть смертью» и, как следствие, умер ещё молодым, подхватив туберкулёз. Его «Трактат о патаграммах» (1932) посвящён патафизике во многих проявлениях реального и воображаемого существования, от фотографии до оборотней, от астрологии до бурения колодца науки. В «Великом запое» (1938), наряду с Рабле, Леоном-Полем Фаргом и другими, появляется и Альфред Жарри.

Самое значительное (и неоконченное) произведение Домаля «Гора Аналог: Роман об альпинистских приключениях, неевклидовых и символически достоверных», который писался на протяжении 1939–1944 годов и впервые был опубликован посмертно в 1952 году, представляет собой странный аллегорический отчёт о восхождении некоего человека на практически невидимую гору, чья «вершина должна быть недоступной, а основание — доступно человеческим существам, таким, какими их создала природа. Она должна быть уникальна и находиться где-то в географическом смысле. Дверь в невидимое должна быть видимой».

Вот фрагмент того эссе, которое вызвало столь негативную реакцию Торма:

РЕНЕ ДОМАЛЬ. «ПАТАФИЗИКА И ЯВЛЕНИЕ СМЕХА»

(1928 г., исправлено в 1929 г.)

«Патафизика есть наука...»

— Альфред Жарри. Деяния и суждения доктора Фаустролля, патафизика», глава XVI

Ибо знаю и подтверждаю, что патафизика — не просто шутка. И хохот, часто сотрясающий наши патафизические тела, — это жуткий смех перед очевидностью: всякий предмет точно (а кто измерит?!) такой, какой есть, а не иной; я *пребываю*, не будучи *всем*; всё слишком гротескно, и любое определённое существование возмутительно.

Сотрясание от такого смеха — это, внутри тела, толчея костей и мышц, разрушенных сильной волной тревоги и панической любви, пронзающей сокровенное лоно последнего атома, и вот! от пощёчины абсолюта куски патафизика подпрыгивают внутри человечка, отчаянно устремляясь по обманчивому и беспутному пространству туда, наконец-то к хаосу. Индивиду, осознавшему себя в самом малом, на какой-то миг кажется, что сейчас он рассеется совершенно однородной пылью и, пуще того, будет отныне всего лишь пыльцой, восполняя отсутствие пыли, вне места, вне времени. И вот он, подлунный счастливец, взрывается, но кожа слишком прочна; эластичный мешок сдерживает, собирается в складки только на самых гибких участках лица, топорщится в уголках рта, морщится на веках и, растянутый до предела, внезапно сжимается, словно собираясь подпрыгнуть, а тем временем лёгкие то наполняются воздухом, то сдуваются. Так рождается ритм смеха, который осмысливается и чувствуется в себе самом, а также хорошо наблюдается при виде смеющегося другого. Всякий раз, когда человек готов действительно лопнуть от смеха, его сдерживает собственная *кожа*, я хочу сказать, *форма*, узы собственного частного закона, где форма — лишь внешнее выражение; его сдерживает абсурдная формула, иррациональное уравнение его существования, которое он пока

ещё не решил. Он всё прыгает к притягивающей его звезде абсолюта и никак не может застыть в мёртвой точке; распаляясь от возобновляющихся толчков, он краснеет, багровеет, пунцовеет, затем раскаляется добела, исторгает кипящие пузыри, вновь и ещё оглушительнее лопается, его смех бурлит как ярость безумных планет, и он что-то ломает, этот хохочущий господин.

Патафизический смех — это глубокое осознание абсурдной двойственности, которая не может не бросаться в глаза; в этом смысле он является единственным человеческим выражением единства противоположностей (и, что примечательно, выражением на универсальном языке). Точнее, это рывок субъекта, несущегося, опустив голову, на противостоящий объект, и в то же время подчинение этого акта любви немыслимому и трудно воспринимаемому закону, который мешает реализовать себя полностью и мгновенно; тому самому закону становления, согласно которому смех как раз и рождается в своём диалектическом движении:

я — Универсальный, я разрываюсь;

я — Частный, я сжимаюсь;

я *становлюсь* Универсальным, я *смеюсь*.

А становление, в свою очередь, проявляется как самая осязаемая форма абсурда, и вновь я обрушиваю на неё свой раскатистый хохот; и безостановочно в диалектическом ритме — такой же ритм у смеха, задыхающегося в грудной клетке, — смеюсь навеки, и нет конца этому скатыванию по лестницам, ибо моя икота, неотвратимая из-за её же собственных толчков, — это ещё и накаты рыдания: смех патафизика — глубокий и глухонемой или поверхностный и оглушительный — единственное выражение человеческого отчаяния.

При виде моих других, наиболее похожих на меня личин — человеческих — моё отчаяние скручивается в последнем спазме, ногти вонзаются в ладонь, кулак сжимается, чтобы раздавить призрак яйца, в котором, возможно, — если бы

я сумел в это поверить, — зреет надежда научить. Нет, я лишь хотел рассказать, *чем это было* для тех, кто познал, кто уже смеялся подобным смехом, дабы все понимали, о чём я говорю.

Освоившись в безумной солнечности, в невероятно реальном сиянии предельной ясности, вы можете слышать громкий патафизический голос Фаустролля и уже не вправе считать, что Жарри — всего лишь забавный шутник, что его раблезианское остроумие и галльская фривольность... «*Хо-ху, хо-ху*», — отвечает далёкое эхо восклицаниям Лживого водяного епископа, и это единственный сокрушительный ответ, которого заслуживают подобные инсинуации.

Метафизик проник в поры мира и вник в эволюцию явлений под прикрытием плотоядной диалектики, которая выступает движущей силой любых революций. Однако патафизика 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, сколь метафизика – за границы физики*» (Жарри). Диалектика гальванизировала материю. Теперь черёд патафизики ринуться на живую плоть и спалить её своим огнём. Нас ждёт новая эра: из недр разрастающейся бескрайней материи вырвется новая сила, прожорливая и всё пожирающая мысль, не чтящая ничего, не требующая ничьей веры и ничьей покорности, но с брутальной очевидностью презирающая всякую логику: в каждом человеке вдруг пробудится мысль универсального патафизика, она расколет чихом и смехом его чресла, потешаясь, распотрошит хохотом его чересчур покойное мозгохранилище. Какой чертовский бедлам грядёт в заплесневелых саркофагах, внутри которых мы завершаем своё приобщение к цивилизации!

Я могу лишь в общих чертах указать, как патафизика расстроит механизмы чувств, мыслей и действий, присущие овощам (чуть не сказал «людям»); в ближайшее время надеюсь рассказать и о таких открытиях, как патафизика любви

и графический метод, с помощью которого мне удалось вычертить кривую «нормального человека», а это дело нешуточное.

[...] Частное — возмутительно. Но глядя на то, как вы принимаете своё возмущение всерьёз, я укрываюсь вместе с доктором Фаустроллем на его *челне*, сиречь пружинной кровати, и могу опять смеяться. Что же, нельзя ничего поделать? Можно, ибо патафизика — всё, что угодно, но только не уловка: оставить даже эту случайную, но неминуемую ярость, чтобы затем взять её снова как силу, низвергающую кумиров; она окажется ещё одним видом смеха, то есть средством отрицать и отбрасывать себя (как Смех первый отринул от себя часть, ставшую Миром). И в отрицании всего, если вы разрушаете что-то, — сердца, надежды, мозги, дворцы, статуи, церкви, умы, правительства, — помните, о патафизики, под страхом обращения в тупое быдло, что вам нужно вовсе не это (а было бы забавно!). Слёзы, крики и кровь — неминуемые последствия безнадёжного бега по бесконечной дорожке, рывка, отметающего всякую цель[81].

Критический отзыв Торма на это эссе позднее был подхвачен Коллежем 'патафизики, заявившим, что 'патафизика «вне пределов смеха, и, пожалуй, даже вне пределов улыбки» (Collège de 'Pataphysique 1958). Энтони Эннс описывает суть разногласия:

> Домаль [...] настаивает на том, что «патафизика не просто шутка», но скорее «единственное выражение человеческого отчаяния». [...] [Его] определение патафизики как комического нигилизма является именно той интерпретацией, которую Коллеж 'патафизики старался изжить [...]. [Согласно Коллежу] патафизика не разрушает системы мышления с самозабвением анархиста, но, скорее, ставит своей целью укрепление и просвещение, «глубокое согласие между умами», находящееся «вне пределов смеха» (Enns 2002, 42–55).

Антонен Арто (1896–1948)

Арто был одним из первых, кто снова заявил о важности Жарри спустя годы после его смерти, признав «Убю короля» основополагающим моментом в развитии театра, позднее даже назвав своё оказавшееся недолговечным предприятие (1926–1928) «Театр Альфреда Жарри». Сборник статей Арто «Театр и его двойник» (1938) напрямую отсылает своим заголовком к теме «двойника», или *Doppelgänger*, к которой Жарри обращался для символической демонстрации прихода смерти, сперва в «Кесаре-антихристе», где Убю предстаёт «двойником» Антихриста, и позднее в книге «Дни и ночи», где своеобразные отношения между Санглем и Валенсом исследуются в главе «Адельфизм и ностальгия». Для Арто появление двойника означало смерть традиционного современного ему театра, на смену которому в конечном счёте должна прийти его идея «театра жестокости», подразумевающая насилие, сексуальность и слом социальных табу для достижения прямого действия. Вдохновлённый и шокирующим поведением Жарри и его произведениями, Арто стремился ввести в своё искусство опасность, животные страсти и безграничную ему преданность. Артисты, заявлял он, должны быть «осуждёнными на костре, дёргающимися в пламени». Театр должен возродить «понятие о некоем уникальном языке, находящемся между жестом и мыслью». Не должно больше быть никаких шедевров.

> Театр Жестокости создан, чтобы вывести на сцену страстную, содрогающуюся жизнь, и «жестокость», от которой он отталкивается, следует понимать как безусловную строгость и крайнюю концентрацию всех сценических средств. Такая жестокость может стать, когда надо, кровавой, но не всегда, — её даже можно сравнить с жёсткой нравственной чистотой, которая не боится заплатить за жизнь сколько надо[82].

Если сравнивать с сочинениями самого Жарри на тему театра, призывавшими лишь к стилизованным жестам, антиреалистическим декорациям, маскам и механическим движениям по образу марионеток, то эти предложения Арто отходят от духа Убю. Ричард Костеланец делает следующее уместное замечание: «Другой полезный барьер внутри авангардистского сознания отделяет ценителей Жарри от поклонников Арто — тех, кто ставит изобретение выше безумия» (Kostelanetz 2001, 315).

Едва ли, в таком случае, возникнет вопрос о 'патафизике Арто, поскольку он был озабочен столь мудрёными понятиями лишь в той мере, в какой они были способны достичь определённого влияния на его предполагаемую аудиторию. «Театр Альфреда Жарри» по своим же собственным критериям оказался безусловным провалом, однако влияние Арто по-прежнему отчётливо ощущается в идее театра жестокости, а также в работах таких фигур, как Питер Брук, который поставил одну из известных версий «Убю короля». Мы можем заключить, что именно дикий дух Жарри, выраженный в Убю, стал моделью для Арто. И если это патафизично, то, следовательно, патафизичен и Арто.

Ночь в патафизическом кинотеатре

В своём романе «Вдали от Рюэйля» (1944) Раймон Кено изобразил мечтателя Жака Сердоболя, живущего воображаемой жизнью. Зачарованный многократными походами в кино, он придумывает и передумывает свою собственную генеалогию, становясь то королём, то папой, то основателем династии, а то и властелином вселенной: «Странно даже представить, что ты не был рождён принцем, герцогом

или графом, и всё же, всё же, почему не ты, почему не ты?» — мысленно сетует Жак. Своими грёзами он постоянно подменяет реальность: «Иногда Жак увязывался за кем-то на улице, чтобы что-то узнать об этом чужом человеке и пожить несколько минут его жизнью».

Его мечтания становятся всё более фантастическими, вселенскими, утопичными и невероятными. Альтернативный английский заголовок этой книги «Кожа грёз» является удачным напоминанием аналогичного опыта в кинематографии, столь популярного в тот период. «Кожа» здесь — это сам экран, передающий свои воображаемые решения массовой аудитории, с готовностью капитулирующей, пусть лишь на время, перед альтернативной реальностью. Кинематограф, очевидно, предоставлял патафизикам возможности, каких едва ли могли достичь другие медиа. Полное погружение во «вселенную, дополнительную к существующей» и мнимая отдалённость от иллюзорной реальности (воображение аудитории соотносится с фильмом так, как сам фильм с реальностью) предполагали определённое присутствие патафизики, неотъемлемое от самой этой среды. Роман Кено в своём тексте использует кинематографические приёмы, ставшие уже стандартными для большей части сегодняшней литературы: резкую смену кадров, флешбэк и так далее.

Наилучшими иллюстрациями такого тезиса будут два примера патафизического кино: от Рене Клера и братьев Маркс. Все они впоследствии стали ведущими членами Коллежа 'патафизики, но в тот период они просто снимали фильмы, выражавшие патафизический дух. Один из них вышел из традиции европейского экспериментального кино, а другие — из американской индустрии массовых развлечений, но, как мы увидим, они имеют много общего в своих взглядах, юморе и кинематографических приёмах.

Рене Клер (1898–1981)

Рене Клер (настоящее имя Рене-Люсьен Шометт) начинал как журналист, затем стал киноартистом. Он работал под началом режиссёра Жака де Баронселли, свой первый фильм «Париж уснул» он снял в 1924 году. Речь в нём идёт о безумном докторе, облучающем граждан своим магическим лучом, в результате чего они застывают в странных и часто затруднительных позах. Те же, кто не подвергся воздействию луча, принимаются грабить Париж. Другие фильмы этого периода включали «Антракт» (1924), «Под крышами Парижа» (1930) и антиутопию «Свободу нам!» (1931), в которой исследуются дегуманизирующие эффекты технологического прогресса; по общему мнению, она отчасти вдохновила Чарли Чаплина на создание фильма «Новые времена». Эти киноленты обычно считаются классикой, для которой характерна антикапиталистическая сатира, воплощённая в форме сюрреалистической комедии, и лёгкость режиссёрских приёмов, которая, тем не менее, расширяет границы кинематографического языка. Во время войны Клер переехал в США, где стал режиссёром ещё нескольких картин в Голливуде. Комическая фантазия «Я женился на ведьме» (1942), к примеру, пользовалась успехом и стала вдохновением для создателей хитового телесериала «Моя жена меня приворожила». После возвращения Клера во Францию по окончании Второй мировой войны его кинокарьера испытала некоторый спад, но влияние по-прежнему оставалось огромным. В 1962 году он был избран во Французскую академию, став первым из кинорежиссёров, удостоившихся такой чести. Приблизительно к моменту ухода из жизни Сандомира Клер стал Сатрапом Коллежа 'патафизики и продолжал играть ведущую роль в его деятельности на протяжении последующих десятилетий.

«Антракт» (1924)

«Инстантанеистский» балет "Relâche" («Спектакль отменяется») стал одним из самых выдающихся событий 1924 года. Слово *relâche*, как правило, использовалось для сообщения о том, что театр закрыт или представление отменено, и в самом деле, в вечер презентации этого дадаистского эксперимента аудитория, пришедшая в Театр на Елисейских полях, обнаружила, что он закрыт. Автором сценария был Франсис Пикабиа, за хореографию отвечал Жан Бьёрлин из Шведского балета, музыку написал Эрик Сати. Постановка был задумана как сатира на помпезные спектакли и, следовательно, высмеивала все, которые только можно, условности таких представлений, включая и их формальную структуру. С этой целью балет был сочинён «в двух актах, одной кинематографической паузе (*entr'acte cinématographique*) и хвосте собаки Франсиса Пикабиа». В характерных традициях мюзик-холлов того периода Пикабиа передал Рене Клеру несколько записок, набросанных в спешке на салфетках из ресторана "Maxim", чтобы обеспечить основу сценария для фильма «Антракт». Он должен был стать «антрактом в наших каждодневных глупостях... способным выразить те мечтания и нематериальные события, которые происходят внутри наших черепов».

В наше время этот фильм обычно признаётся знаковым в истории кино — отчасти из-за сопровождающей его музыки Эрика Сати, впервые специально синхронизованной с длительностью кадров, а отчасти потому, что он представлял совокупность доступных для того времени кинематографических приёмов. Они включали фотомонтаж, рандомизацию, замедленную съёмку, съёмку в обратном режиме, ускорение, крайне необычные углы съёмки, «рваный» монтаж и актёрскую команду в составе Сати, Пикабиа, Бьёрлина, Марселя Дюшана и Ман Рэя.

На «Сюжет» «Антракта» обычно не обращают внимания, его считают всего лишь чем-то вроде инсценировки

шуточек, выстроенных так, чтобы напоминать сюрреалистскую технику автоматического письма. Но если посмотреть глазами патафизика, то обнаружится больше смысла, чем казалось на первый взгляд. В открывающем эпизоде (на самом деле он играл в начале балета, до основного фильма, демонстрировавшегося в перерыве) мы видим Сати и Пикабиа, стреляющих из пушки по крышам Парижа. Эта и другие сцены, где задействовано оружие (например, сцена со снайпером), представляют то анархическое и неподобающее обращение со стволами, которым прославился Жарри. Бумажный кораблик, что идёт из Парижа в Париж по морю, и присутствие в фильме ведущих художников подтверждают параллели с «Фаустроллем», где путешествие ведёт читателей к архипелагу, населённому современниками Жарри. Знаменитая процессия похорон тирольского охотника, возглавляемая верблюдом, начинающаяся в замедленном движении на экране, вскоре переходит в сумасшедшую гонку, когда «безногий» вдруг встаёт и бежит, а под конец гроб падает и раскрывается, появляется факир, силой его магии исчезают все другие персонажи да и он сам в конце концов. Это напоминает гонки между командой велосипедистов и экспрессом в «Суперсамце». Некоторые другие сцены также демонстрируют типично патафизический дух: танцует бородатая балерина, заснятая в ракурсе снизу вверх через стеклянный стол; партия в шахматы между Ман Рэем и Марселем Дюшаном прерывается струёй воды и так далее. Общая атмосфера и использование визуальных приколов, когда изображения из одной части монтируются в более ранние сцены, обыгрывая сходства форм объектов или действия на экране, — всё это недвусмысленно намекает на «воображаемое решение», подразумеваемое в записке Пикабиа.

Для Клера опыт съёмки этого фильма оказался определяющим. Он особенно был поражён Эриком Сати, прибывшим на съёмочную площадку одетым в свою иронично-конформистскую униформу, состоявшую из котелка, сложенно-

го зонта и безукоризненного делового костюма, делавших его в точности похожим на банковского клерка. Этот вид, также впечатливший и Магритта, так поразил Клера, что он включал силуэт Сати (в стиле Хичкока) во многие свои позднейшие фильмы.

Братья Маркс (ок. 1887 — ок. 1979)

«Марксистское» крыло Коллежа 'патафизики возглавляли, конечно же, Граучо, Чико и Харпо. Самая известная остро́та Граучо вполне может служить руководящим принципом для любой патафизической организации: «Я НЕ ЖЕЛАЮ СОСТОЯТЬ НИ В КАКОМ КЛУБЕ, СОГЛАСНОМ ПРИНИМАТЬ В СВОИ ЧЛЕНЫ ЛЮДЕЙ ВРОДЕ МЕНЯ»[83].

Хотя в традиционной литературе, посвящённой братьям Маркс, нет ничего (или почти ничего), что бы подтверждало их причастность к *Науке*, существует достаточно свидетельств её значимости для них, как в содержании их фильмов, так и в записях Коллежа 'патафизики. В них упоминается, наряду с прочим, о присутствии делегации Сатрапов Коллежа, включая Бориса Виана, на второй свадьбе Чико и Мари де Витас в Париже в августе 1958 года (Collège de 'Pataphysique 1958, 61).

В литературе Коллежа также раскрывается, что три брата[84] совокупно составляют одну единую Трансцендентность, а не три индивидуальных. Это отсылает к периодически возникающей в критических обсуждениях теме трёх братьев Маркс: их нераздельности. По фрейдистскому анализу Славоя Жижека, братья Маркс раскрывают суть функционирования подсознания: Граучо представляет Сверх-я, Чико — я, а Харпо — Оно (Žižek 2006). Этот тезис весьма привлекателен, но патафизик может припомнить в ответ и другое не-

раздельное трио: Фаустролля, Скоторыла и Горбозада. Тогда Граучо, получается, проповедует 'патафизику, в то время как Харпо меняет «бип-бип» на «А-га», а постоянные недоразумения с участием Чико порождают множество завязок последующего кавардака, в атмосфере которого благополучно проходит его путешествие.

Обсуждения братьев Маркс в литературе Коллежа действительно отражают французскую любовь к американской комедии и к фарсу в особенности (братья Маркс, каждый по-своему, напрямую повлияли на становление Вуди Аллена и Джерри Льюиса, пользующихся во Франции большей популярностью, чем у себя на родине)[85]. Но и при этом, в *œuvre* братьев Маркс есть то, что объединяет их с театральной традицией Эжена Ионеско и Антонена Арто (последний добавил свою полную энтузиазма «Записку о братьях Маркс» в книгу «Театр и его двойник») (Artaud 1958 [1938], 144). Братья Маркс возникли из традиции водевиля, также происходившей от европейского народного театра, такого как мюзик-холл, или парижские кабаре, столь хорошо знакомые Жарри.

Фильмы братьев Маркс словно бы приправлены аллюзиями на Жарри и патафизику. Если взять, к примеру, «Утиный суп», возможно, самый урожайный в этом отношении, можно прийти к выводу, что у его сюжета много общего с «Убю». Место действия — воображаемая страна Фридония[86], которую предстоит «спасти» от финансового краха Руфусу Т. Файрфлаю (Граучо Марксу), так же, как в «Убю короле», где действие происходит в воображаемой Польше, ввергнутой в ещё большее бедствие появлением Убю с его казначальной книгой. Фридонийцы приветствуют назначение Файрфлая так же, как ликуют поляки при восшествии на трон Убю, каким бы неблагодарным и безразличным их новый правитель не оказался. Солдаты и свита, однажды даже обращённые Братьями в человеческий ксилофон, в своей кукольной манере поведения очень похожи на Молотил, или, возможно, на «Армию свободных людей». Фай-

рфлай, как и Убю, урезает жалование чиновникам и народным представителям, игнорируя их мнения, да и их самих. Его песенка «Подожди, пока я закончу с этим» сильно напоминает «Песенку о головотяпстве», ведь в ней «законы его администрации» уснащаются жесточайшими карами за курение, жевание жвачки и прочие мелкие правонарушения, и в духе Убю даются обещания безмерно поднять налоги, внедрить коррупцию и наставить рога мужьям. Высшая мера выражается в по-детски звучащем повторяющемся припеве «Хлоп, тут и песец!». Кульминацией «Утиного супа» становится война и знаменитая сцена, когда Файрфлай облачается в различные военные (и не очень) мундиры, быстро меняя их, а затем, как и в «Убю короле», война заканчивается невнятной «победой», после чего всё остаётся практически без изменений.

Харпо просят прикурить, а тот достаёт паяльную лампу, что отсылает нас к случаю с Жарри, выхватившим револьвер, когда однажды на парижской улице у него спросили огоньку. Второй раз Харпо появляется в фильме в резиденции посла Сильвании, одетый как типичный патафизик, в очках с крутящимися *спиралями* на стёклах и длинной бородой. Однако же будет неправильным преувеличивать значимость этих параллелей. «Утиный суп» сам по себе самобытен; он ни в коем случае не является простым пересказом «Убю короля» или набором явных и скрытых намёков на патафизику. Маргарет Дюмон не Мамаша Убю (несмотря на постоянные шуточки Файрфлая насчёт её габаритов), а военные сцены в своей основе пацифистские, и так далее.

Важнее, что патафизика братьев Маркс лежит на уровне их юмора. Это, конечно же, оказало влияние на длинную череду комедийных представлений, включая шоу "The Goon Show", "Monty Python's Flying Circus" и многие другие. Статья в номере 11 журнала "Subsidium" Коллежа 'патафизики в некоторой степени углубляется в эту тему (Gayot and Monomaque 1971, 135–140):

Если мы противопоставим явно более кинематографические и визуальные воображаемые решения[87] (подобные, к примеру, действиям Бастера Китона в «Шерлоке-младшем») решениям братьев Маркс, основанным на репликах персонажей, то фильмы Их Трансцендентностей окажутся не менее впечатляющими и в качестве галереи визуальных гэгов. Мы можем припомнить хотя бы банан в эклере в «Лошадиных перьях», телефон-орехокол и сэндвич из пальцев, который можно сравнить с трюком [У. К.] Филдса с сэндвичем. В «Лошадиных перьях» Харпо в ходе футбольного матча (что впоследствии было позаимствовано в «Госпитале МЭШ») засовывает пальцы своего оппонента между кусками хлеба и ест получившийся импровизированный хот-дог. В фильме «Это подарок» Филдс, после того, как жена просит его разделить сэндвич с сыном, аккуратно сворачивает ломтик ветчины так, чтобы вся она оказалась на одной стороне бутерброда, и мальчику достаётся только сухой хлеб. Здесь герой Филдса предстаёт более лицемерным, более социальным и более человечным, чем персонаж Харпо. Вдобавок у него отсутствует представление о смысле или логике, в то время как Харпо, пусть нелогичный и бессмысленный, достигает некоего сверхчувства (или негативной силы). Что-то есть тут вне сатиры и за пределами комедии — например, когда Харпо, по своему обыкновению, резко прерывает хорошенькую молодую хозяйку. За этим следует панорамный кадр: край кровати с парой женских шлёпанцев, ботинки Харпо, четыре подковы... и объектив быстро скользит по кровати, где лежат молодая красотка, Харпо и конь. Камера наезжает на животное, оно довольно и расслаблено. Лео Маккэри, который до того, как стать одним из королей американской комедии, был режиссёром Лорела и Харди, Чарли Чейза и братьев Маркс, считал эту сцену «абсолютно безумной» и отрицал, что весьма разумно, весь невербальный юмор Граучо, декларируя свою неприязнь к «Утиному супу» (см. Cahiers du Cinéma», № 163). Между картофельным пюре, коим был фильм «Незабываемый роман», и этим «Утиным супом»

столько же общего, как между камнем, кинутым в утиный прудик, и тайфуном в Нагасаки.

Однако же «комедия» ранних братьев Маркс действительно была в основном построена на ораторском искусстве; Граучо, будучи специалистом по быстрой декламации, оставлял с открытым ртом зрителя, обделённого достаточно чуткими или же англофильскими ушами, способными отследить эти упражнения в словесной эквилибристике. Что вызывало меньше смеха, чем более поздние фильмы, в которых ливень стихал до душа. [...]

Каков бы ни был темп речи, все согласятся, что некоторые диалоги находятся уже за пределами смеха, например:

«Твои глаза, твои глаза, они сияют, словно штаны синего саржевого костюма» («Кокосовые орешки»).

«Эта школа была здесь до того, как ты пришёл, и будет здесь до того, как ты уйдёшь» («Лошадиные перья»).

Или вот такой диалог из «Кокосовых орешков»:

Чико: Сейчас я готов на что угодно за деньги. Я убью кого-нибудь ради них. Я убью *тебя* за деньги.

[Харпо выглядит подавленным.]

Чико: Ха-ха-ха. Да не. Ты же мой друг. Я тебя за просто так убью.

[Харпо улыбается.]

Понятно, что эти строки не вызовут столько же децибелов смеха из толпы, как остроты Мишеля Одиара[88], но попробуем использовать ремарку Граучо, обращённую с экрана напрямую к аудитории, смотрящей «Лошадиные перья»:

«Мне-то придётся остаться здесь, но не вижу причин, почему бы вам, парни, не отправиться в вестибюль, не дожидаясь конца киношки».

Однако же есть разновидность гэгов, не попадающая в эти две категории, которая напрямую, и, вероятно, впервые в истории кино, является частью Науки Воображаемых Решений, как она практикуется в сочинениях Бероальда де Вервиля или

Трансцендентного Сатрапа Бориса Виана: эти гэги состоят из (строго!) буквальных интерпретаций широко известных поговорок (или изображений).

В «Кокосовых орешках» Харпо использует нож мясника, когда ему дают снимать колоду карт.

В «Лошадиных перьях» свеча буквально сгорает с обоих концов[89].

В фильме «Ночь в Касабланке» трое братьев Маркс вынимают из бутылки шампанского пробку длиной не меньше 20см — классический гэг. Но вряд ли к классике можно отнести ответ Граучо на недоумение Чико, когда из бутылки так ничего и не полилось: «Это же сухое шампанское!»

Что выводит братьев Маркс за пределы всего лишь «идиотской» комедии и, опять же, за пределы метафизики скрытого под благовоспитанным обществом слоя, так это множество уникальных моментов, которые стоят выше «смешков» и возникают на ровном месте, в отличие от других. Один из примеров — знаменитая сцена с «зеркалом» в «Утином супе», где братья Маркс прибегают к классическому клоунскому приёму, подчёркивающему ощущение тишины путём прерывания саундтрека. На какое-то мгновение время застывает, и мы погружаемся в маленький мирок, где царит противоречащая сама себе внутренняя логика — конечно же, забавная, но вместе с тем и указующая на эфирность, как в «Алисе» Кэрролла, а значит, по-своему серьёзная.

Граучо, преследуя Харпо, слышит громкий шум в соседней комнате. Он не знает его причину, а это Харпо забежал внутрь и разбил зеркальную до потолка стенку, разъединявшую две комнаты. Врывается Граучо и видит как будто бы себя в «зеркале»; но на самом-то деле это дыра, оставленная разбитым вдребезги стеклом. В реальности он видит Харпо, стоящего в соседней комнате, одевшегося точно также в белую ночную рубаху, колпак и носки и нацепившего фирменные граучевские усы и очки. Их движения зеркаль-

но отражают друг друга: Граучо задумывается, потирая подбородок, и Харпо точно так же; Граучо наклоняется и крутит задом, и Харпо поступает так же; Граучо кивает, кивает и Харпо; Граучо снимает очки и заглядывает за край зеркала, но и Харпо проделывает то же самое. Что-то заподозрив, Граучо прибегает к разным приёмам: он ползает, ходит, забавно кривляясь, танцует. Каким-то образом Харпо предугадывает это и в точности подражает всем этим движениям. Наконец Граучо оборачивается. Мы, аудитория, видим, что на самом деле Харпо не обернулся, но мы также замечаем, что Граучо не может этого знать. Граучо наконец находит решение: он берёт белую панаму. У Харпо тоже есть шляпа, но только чёрная. Вооружённые этими отличительными знаками, эти двое обходят друг друга, проходя через «зеркало» и меняясь местами. Теперь они оба оказываются в зазеркалье. Они оба понимают, что то, что произошло, невозможно, но продолжают вести себя так, будто всё нормально.

Сделав ещё один оборот, Граучо внезапно нахлобучивает свою шляпу и, смеясь, указывает на Харпо. Но тот откуда-то достаёт такую же белую шляпу. Хотя Граучо и не мог знать, что Харпо утаивал чёрную шляпу, теперь он понимает. Хотя Харпо и не мог знать, что Граучо утаивал белую шляпу, теперь и он тоже понимает, более того, он узнаёт, что его чёрная шляпа была не той, а Граучо прятал где-то поблизости правильную шляпу! Зрители в этот момент оказываются такими же простаками, как и Граучо. Смех и указующий перст Харпо торжествуют над такой же реакцией Граучо, да и над нами. При этом парочка утрачивает свою зеркальную жестикуляцию, становясь сообщниками в этой патафизической игре. Словно в признание этого факта, они снимают свои шляпы и церемонно кланяются друг другу. Харпо роняет свою шляпу и Граучо тянется за ней сквозь зеркало, подбирает и возвращает ему. Они снова отвешивают поклоны, благодаря друг друга. Зеркальность уже сломана, одна-

ко Граучо все ещё не уверен, так ли это. В финальной игре со зрителями он отворачивается, вероятно, чтобы разгадать её. В этот момент на стороне Харпо появляется Чико, одетый в точности, как остальные. Эта действительность развеивает в прах иллюзию, поскольку Граучо видит двоих сразу, он наконец-то «узнаёт» правду. Сцена ломается и оборачивается погоней. Чико оказывается схвачен и в следующей сцене предстаёт перед судом по обвинению в измене.

Слова «нереальная» и «сюрреалистическая» едва ли могут быть точными описаниями этой сцены. Это мир со своей собственной физикой, основанной на неотражающем отражении, где идентичности (братья) сначала переходят друг в друга посредством сходства своих черт, а затем дематериализуются и исчезают по мере того, как проявляются их особенности. Реквизит братьев (в нашем случае сигара и усы Граучо, его ночная рубаха) характеризуется их виртуальностью в зеркале и символически атрибутируется к их характерным чертам самим фильмом и нашим (зрительским) знанием, кто есть кто на самом деле. Если какая-то сцена и демонстрирует во всей полноте патафизику братьев Маркс, то именно эта.

Патафизика и изобразительное искусство

Жарри был настолько же художником, насколько и писателем, и его сотрудничество с другими художниками, в частности с Морисом Дени, Пьером Боннаром и Эдуаром Вюйаром из группы "Nabis", в немалой степени повлияло на разработку патафизических идей, которые всегда были сильны в живописи и предметном изобразительном искусстве. Судя по большинству свидетельств, Жарри также знал Пикассо (хотя некоторые из биографов последнего и ставят это под сомнение)[90]. Вечером 20 апреля 1905 года, как это следу-

ет из хорошо известных воспоминаний Гийома Аполлинера, Макса Жакоба и Мориса Реналя, они встретились на неформальном ужине, в ходе которого Жарри выстрелил несколько раз из своего револьвера в скульптора по имени Маноло, после чего воскликнул: «Разве это не было столь же прекрасно, как литература?» По счастью, он промахнулся и был разоружён Аполлинером, по всей видимости, передавшим ствол Пабло Пикассо. Согласно Реналю, эти двое были друзьями, хотя и встречались не слишком часто. Какова бы ни была правда, нет сомнений, что Пикассо набросал несколько портретов Папаши Убю, а также стал автором знаменитого изображения Жарри. Дора Маар, любовница Пикассо, сделала в 1936 году один из самых известных фотоколлажей Убю (её «Папаша Убю» на самом деле был заснятый крупным планом эмбрион броненосца). В 1937 году Пикассо выполнил серию офортов под названием «Мечта и ложь Франко», в которых усматривается влияние Жарри). На ней генерал Франко был изображён в виде обезображенного Убю; в донкихотовской манере он едет на шелудивой кляче на битву против быка Испании. В 1942 году он пишет ещё один портрет Убю, на этот раз цветными мелками и гуашью, изображая его в виде некоего треугольника.

Торговец произведениями искусства Амбруаз Воллар также вспоминал историю о револьвере Жарри:

> Он [Жарри] приехал в Париж на велосипеде, который, наряду с револьвером, был единственным сколько-нибудь ценным предметом, оставшимся у него от скромного наследства, которое он промотал быстро и с изощрённой фантазией. Когда пешеход не успевал услышать его приближение, Жарри стрелял в воздух, чтобы ему уступили дорогу.
>
> «Но Жарри, — спрашивали его, — а что если однажды кто-то серьёзно оскорбится такими манерами?»
>
> «О, — объяснял им автор “Убю короля”, — прежде чем он успеет узнать меня, я буду уже далеко, и кроме того, создавая у этого

человека иллюзию нападения, я дарю ему отличной сюжет для рассказов своим друзьям и знакомым!» (Vollard 2007 [1937]).

Воллар был покорён Убю и заказал у Жоржа Руо серию гравюр, иллюстрирующих его собственный сиквел: «Реинкарнации Папаши Убю» (1932). Руо проработал над связанными с Убю проектами около двадцати лет, выполнив множество рисунков, картин, гравюр, офортов. Его глубокие религиозные убеждения позволили ему выявить латентный аспект иконографии, всегда присутствовавший в собственных работах Жарри, но, как правило, в довольно нерелигиозном и скатологическом духе. В стиле Руо, окрашенном социальным комментарием, берёт начало идея Убю-иконы, как политической, так и символической.

Жоан Миро (1893–1983)

В 1920 году каталонский художник Жоан Миро приехал во Францию и стал одержим идеей Убю, в которой он увидел настоящее олицетворение генерала Франко. На протяжении всей своей карьеры он создавал работы, посвящённые Убю, включая множество скульптур, литографий, рисунков, картин и кукол; характерной чертой их всех была его типично инфантильная манера и скабрёзный сатирический юмор, нацеленный в ранний период непосредственно на испанского диктатора, а впоследствии и на другие мишени. В 1948 году он начал свою работу над иллюстрированным изданием «Убю короля», которое вышло в 1966 году с тринадцатью литографиями, затем в 1971 году было создано и собственное продолжение цикла об Убю, «Убю на Балеарских островах». Миро к тому времени жил на этих островах и написал свою работу как протест «против всех Убю, валяющихся на пляжах острова в августе». В 1975 году он создал серию «Детство Убю», для которой выполнил 24 литографии, написал свои

собственные тексты, используя сюрреалистический стиль в манере автоматического письма, и изготовил монструозную керамическую скульптуру человека-носорога.

Макс Эрнст (1891–1976)

Макс Эрнст сходным образом воспринимал Убю как символ диктатуры. Его полотно «Убю император» (1923), один из самых ранних примеров сюрреалистической живописи, представляет Убю в виде гигантской конструкции из красного кирпича, в форме вращающегося волчка с куриным клювом, человеческими руками и пупом, зелёными волосами и шалью, а вокруг пустынный пейзаж и воткнутая в землю игла. Название картины, по-видимому, отсылает к самопровозглашённой роли Муссолини как реинкарнации римских императоров. Но «Убю император» — это вызов всем диктаторам. Нацисты изгнали Эрнста из Германии, а шесть его работ были включены в выставку 1937 года «Дегенеративное искусство» (и впоследствии сожжены). Помимо этой важной картины Эрнст создал и другие менее масштабные работы на темы Убю, но, пожалуй, патафизический дух проявляется именно в его технике фроттажа, граттажа, декалькомании и коллажа, в их сизигиях образов и материалов.

Марсель Дюшан (1887–1968)

В декабре 2004 года британская газета “The Independent” провела опрос среди 500 выбранных профессионалов британского арт-сообщества с целью выявить самую влиятельную художественную работу XX века. Победителем стал «Фонтан» Марселя Дюшана — знаменитый писсуар, представленный им на выставку Общества независимых художников в 1917 году. В последовавшей затем статье Филип Хен-

шер прокомментировал это следующим образом: «Своим одним единственным реди-мейдом Дюшан изобрёл концептуальное искусство и навсегда оборвал традиционную связь между трудом художника и ценностью его произведения» (Hensher 2008).

Сам писсуар, подписанный "R. Mutt", стал объектом масштабного критического анализа. Несколько комментаторов обсуждали курьёзный псевдоним, вероятно, происходящий из серии комиксов "Mutt and Jeff", или, быть может, от немецкого слова *Armut* («нищета»), — псевдоним, за которым Дюшан временно скрывал свою личность, пока судьи раздумывали, стоит ли выставлять этот небесспорный объект (в конце концов они спрятали его, вынудив Дюшана выйти из комитета и напечатать разоблачительную статью). Куда большее число людей оставляло свои комментарии о таком писсуарном иконоборчестве, его происхождении из дада и о том факте, что он был поставлен на спинку, о его белизне и нетронутости, о его погребальных и женственных чертах и так далее. Поль Рено и другие отмечали тесную связь направленности этой работы и скатологического слова, которым открывается пьеса «Убю король» (Renaud 2009). Как «Убю» изменил театр, так и «Фонтан» изменил мир изобразительного искусства. Значимо и использование буквы R в качестве инициала к имени Mutt, что напоминает о максиме Дюшана из его «Коробки 1914 года»: "Arrhe est à art que merdre est à merde" («App* соотносится с артом, как срынь со сранью», Duchamp 1975, 24). Прибавление дополнительной *r* было идеей Жарри, Дюшан часто прибегал к такому приёму, не в последнюю очередь от имени своего альтер-эго Рроз Селяви.

Сам Дюшан заявлял: «Несомненно, Рабле и Жарри — мои боги» (Tomkins 1998, 73), это подтверждают и многочисленные отсылки к Жарри в его творчестве. Например, ве-

* arrhes (*франц.*) — депозит, задаток.

лосипед, лежащий в основе конструкции машины времени и креста Иисуса в произведении Жарри «Страсти Христовы как гонка на велосипеде вверх по холму», также появляется в 1914 году на рисунке Дюшана «Иметь ученика на солнце» и в его первом реди-мейде «Колесо велосипеда» (1913)[91]. Пятиместный гоночный велосипед из «Суперсамца» отзывается эхом в «машине с пятью сердцами, истинном дите никеля и платины», которая «господствует на трассе Париж — Юра» из текста Дюшана 1912 года (Duchamp 1975, 26–27). В «Суперсамце» одно из сердец, принадлежащее Джуи Джейкобсу, прекращает биться, и последующее его трупное окоченение приводит к вечному движению, которое позволяет команде велосипедистов обойти в гонке железнодорожный экспресс. В сочинении Дюшана сердце автомобиля, его двигатель — есть машина, овладевшая жизнью, в то время как дорога устремляется к плоской линии бесконечного горизонта.

Заметка Дюшана в «Зелёной коробке» (1934) «Часы *в профиль*» (ibid., 31) прямо отсылает к книге «Начала патафизики» из «Фаустролля»:

> С какой стати все утверждают, будто часы — круглой формы? Нелепость подобных заявлений становится очевидной, если взглянуть на часы сбоку (и мы увидим узкий прямоугольник) или под углом в три четверти (эллипс) — тогда какого дьявола считать истинной форму лишь в тот момент, когда мы пытаемся узнать, который час? Скорее всего, так просто удобнее. Стоит ли удивляться, что дети, выводя пером круглые часы, рядом рисуют квадратный дом — то есть один его фасад, — что тоже абсурдно...[92]

Список отсылок к Жарри у Дюшана обширен и выходит далеко за рамки этих нескольких бросающихся в глаза примеров. В своём авторитетном исследовании «Дюшан в контексте» (Henderson 1998) Линда Далримпл Хендерсон выявляет, в какой степени и Жарри, и Дюшан обращались к современ-

ным им научным и не слишком научным разработкам. Она рассматривает аспекты электромагнетизма и электричества, затронутые в «Суперсамце» и «Докторе Фаустролле», и в особенности интерес Жарри к неевклидовой геометрии и четвёртому измерению, проистекавший из тогдашних научных теорий Чарльза Вернона Бойза, Уильяма Крукса и лорда Кельвина и нашедший своё наиболее полное выражение в сочинении «Как построить машину времени». Дюшан развивал эти идеи дальше, отчасти вдохновлённый книгами «Путешествие в страну четвёртого измерения» (1911) Гастона де Павловски (Павловски и Жарри хорошо знали друг друга) и «Наука и метод» Анри Пуанкаре (1914). Таким образом, к примеру, "Perpetual-Motion-Food" из «Суперсамца» и «светоносный эфир» из «Фаустролля» приобретают сходство с водой и светильным газом с инсталляций Дюшана «Большое стекло» и «Étant donnés» («Дано: 1° водопад, 2° газовое освещение»). Но Дюшан идёт дальше Жарри как в природе, так и в степени своих научных и технологических заимствований. Как демонстрирует Хендерсон, «Большое стекло» развивает и переиначивает: метеорологию (барометрическое давление), белое каление («Невеста» как маяк), биологию («Оса»), химию (в особенности на молекулярном уровне), термодинамику (двигатели и моторы), молекулярную и атомную физику (броуновское движение и кинетическая теория газов), радиоактивность и рентгеновские лучи (невидимость), и конечно же механику (в особенности «холостяцкий аппарат»). И это не говоря уже о позднейших экспериментах с точной оптикой, стереоскопией и т. д.

Такие научные аллюзии также во многом обязаны своим появлением Раймону Русселю, в 1912 году постановку его «Африканских впечатлений» посетили Гийом Аполлинер, Габриэль Бюффе, Франсис Пикабиа и Дюшан[93]. Как сказал Дюшан Джеймсу Джонсону Суини: «Именно Руссель по сути ответственен за моё "Стекло"... Из его "Африканских впечатлений" я воспринял общий подход... я сразу понял, что

могу использовать Русселя как источник влияния» (Sweeney 1946, 19).

Об этом влиянии было написано уже так много, что дальнейшее обсуждение уже кажется действительно излишним[94]. Есть множество параллелей между персонажами и машинами Русселя и элементами «Стекла». Однако более фундаментальными аспектами этого влияния Русселя на Дюшана выступают ироническое использование наукообразного языка, превалирование Концепции над Реальностью, «бесполезная» природа самих машин, и «поэтический метод», прибегающий к скрытым каламбурам для их создания. Вот таковы в основном методы «Большого стекла».

И если Руссель был неосознанным патафизиком, то 'патафизика Дюшана была и сознательной, и признанной. При этом между его версией и вариантом Жарри имелось тонкое, но вместе с тем глубокое отличие. Он занял другую часть *спирали*. Весьма непросто сформулировать эту разницу, но она лежит в плюс-минус различиях между проектом Жарри сделать жизнь прекрасной, словно литература, и стремлением Дюшана убрать понятие «искусство», чтобы сделать его «универсальным, человеческим фактором в жизни каждого» (Duchamp 1968). Им обоим довелось пройти через яркие исключения и противоречия, которые нёс с собой такой подход. В случае Жарри слияние его литературного детища с ним самим противопоставило его самому физическому существованию. Дюшан также открыто заявлял о своём ограниченном внимании к реальности, но оказывался вечно противоречащим своим противоречиям, при этом поражаясь собственной неспособности сбежать из мира искусства, который он столь последовательно порицал. В конце концов[95] он дошёл до самоповтора или по меньшей мере отложенного копирования, как раз когда работал над уникальной и высоко ценимой инсталляцией «Étant donnés». Потаённая чувственность этой работы кажется отзвуком скрытого присутствия Жарри в жизни Дюшана, не в послед-

нюю очередь потому, что слияние гендеров, воплощённое в полумужской-полуженской центральной фигуре, маскирует сексуальное смятение, в котором жил Жарри и которое обыгрывал Дюшан в образе Рроз и в алхимии. То, что было реальностью, от которой бежал Жарри, для Дюшана стало дверью, через которую он решил войти. Пожалуй, лучшей метафорой этого служит сизигическое обыгрывание: «Дверь, д. 11 по рю Ларей» (1926), открывающая проход в одну комнату, когда закрывает проход в другую, таким образом противореча старинному изречению, что дверь может быть либо открытой, либо закрытой.

Другим ключевым различием между этими двумя фигурами было их отношение к религии. Во многом эта разница была отражением тех эпох, в которых они жили. В то время как Жарри, посредством Убю, предугадал ужасы Первой мировой войны, Дюшан посредством дада разделял общее ощущение банкротства европейской культуры, представленное этим течением. Оба они с юмором отвечали на события большого мира, но ответ Дюшана был явно более светского характера, чем у Жарри. Ответом Фаустролля на вопрос «христианин ли ты?» было «Я — Бог». Ответ Дюшана на сходный вопрос был совсем иным:

> *Кабанн*: Вы верите в Бога?
> *Дюшан*: Нет, вовсе нет. Даже не спрашивайте! Для меня такого вопроса не существует. Бог — изобретение человека. Какой смысл обсуждать эту Утопию? Когда человек что-то изобретает, всегда кто-то оказывается за, а кто-то против. Идиотская глупость — вот что породило идею Бога. Я не хочу сказать, что я не являюсь ни атеистом, ни верующим, я даже рассуждать об этом не хочу. Я ведь не обсуждаю с вами воскресную жизнь пчёл, не так ли? Вот это то же самое (Cabanne 1971, 107).

В записке из «Зелёной коробки» говорится: «Иронизм утвердительный: отличие его от негативного иронизма зави-

сит исключительно от Смеха» (Duchamp 1975, 30). Утверждение — это то, чего Дюшан обычно старательно избегал в своих работах. Они предлагают, противоречат, указывают, предполагают, уклоняются, умалчивают, высмеивают, развлекаются, коротают время, но в целом ничего не утверждают. Даже «Фонтану», ставшему символом определённого подхода к Искусству, если не к самой Жизни, недостаёт утвердительности, к примеру, «Герники». Он поднимает столько же вопросов, на сколько и отвечает. Всегдашний пост-картезианец, Дюшан куда чаще интересовался сомнениями, чем уверенностью.

'Патафизика Дюшана потому была чем-то бóльшим, чем просто собранием признательных кивков и подношений учёным прародителям. Она столь основательно пропитала все его деяния и суждения, что кажется, из неё и состояло всё его существо. Взяв любую, пусть и кажущуюся малозначимой, работу или акцию Дюшана, можно отследить её патафизическое происхождение. Его *œuvre* — это археология, предоставляющая свидетельства патафизической жизни. Тот факт, что он не называл так эту жизнь вплоть до последних десятилетий, обусловлен возникновением в послевоенную эпоху Коллежа 'патафизики и осторожностью его взаимоотношений с «большим миром». Зная хорошо известную нелюбовь Дюшана к объединениям, нет ничего удивительного, что ему потребовалось время, чтобы повесить на себя табличку патафизика. Он бы с подозрением отнёсся ко всему, что могло выглядеть как учёное общество. Но его «игривая физика» демонстрирует, что эти идеи были важны для него задолго до его вступления в Коллеж.

Дюшан называл свой юмор «метаиронией», которая, если считать иронию уже шагом в сторону от незамысловатых шуточек, довольно быстро достигает просторов патафизики. Как и во всём патафизическом юморе, тут есть нечто одновременно и брутальное, и элегантное. «Постройте общество, где индивид обязан платить за воздух, которым он

дышит, — писал он в "Зеленой коробке", — ...и в случае неплатежа, если необходимо, применяется простая асфиксия (перекрытие воздуха)» (ibid., 31). Рельефный рисунок Дюшана 1959 года под названием «С языком за щекой» задаёт тон, как и его заявление: «Каждое слово, сказанное мною вам, — глупость и ложь», что, конечно, взято из пособия по логике студента-первогодка. Этот юмор работает на уровне всего его творчества и его общественного имиджа, начиная с плаката «Разыскивается» 1923 года до публичного отказа от искусства ради шахмат. В особенности его реди-мейды продолжают в равной степени забавлять и раздражать.

Рроз Селяви предпочитала игру слов. "My niece is cold because my knees are cold" («Моя племянница холодна оттого, что холодны мои колени») — вот единственный каламбур на английском языке из фильма 1926 года «Анемичное кино» (ibid., 111). Бóльшая часть её юмора строилась на той же сизигии слов[96] или же «моментальном совпадении или противопоставлении значений», которыми были одержимы Руссель и Бриссе. Дюшан распространил эту концепцию на числа (например, «3» берётся как «рефрен»), геометрию (например, *3 стандартные остановки*) и шахматы, в которых оппозиция уникальной эндшпильной композиции, описанная в совместной книге Дюшана и Гальберштадта «Оппозиция и поля соответствия» (Duchamp and Halberstadt 1932), становится источником чёрного юмора, по-видимому, вдохновившего Сэмюэля Беккета. (Hugill 2000). «Большое стекло» — это «забавная картина», соединяющая противоположности, а каламбур L.H.O.O.Q. (look/elle a chaud au cul = = у неё горячая задница) подобным же образом противопоставляется гендеру и превращается в проделку школьника, пририсовывающего усы и бородку Джоконде. Всё-таки самой смешной шуткой из всех остаётся секс.

Дюшан был движим идеей уникальности или специфичности. Он часто заявлял, что его интересует лишь создание чего-то нового. Отсюда происходило его настороженное от-

ношение к повторениям. Таким образом, каждая отдельная работа должна была быть уникальной, а собрание его работ представляет собой изучение науки законов, управляющих исключениями. Чтобы игривая физика «Большого стекла» заработала, Дюшану было необходимо переоткрыть законы гравитации, единицы измерения, ход времени, ресурсы энергии и силы, поведение света, изображение перспективы, действия механизмов и так далее. Такое переоткрытие продолжилось в работе «Étant donnés», которая, несмотря на внешнее впечатление, является не упрощением «Стекла» до трёхмерной реальности, но, скорее, попыткой представить трёхмерную тень четырёхмерного объекта, также как само «Стекло» было двумерной тенью объекта трёхмерного[97].

В мире частных случаев ни один предмет не может быть более значимым, чем другой: они все равнозначны. Так, само «Большое стекло» при всех громадных усилиях и времени, щедро затраченных на него, не становится значимей реди-мейда, требующего лишь принятия решения. Этот взгляд наиболее убедительно доказывается Дюшаном в его «Коробке в чемодане» (1935–1941), где авторская копия «Стекла» приведена в соответствие с масштабами других его работ, и три увеличенных реди-мейда «Воздух Парижа» (1919), «Складной предмет путешественника» (1916) и «Фонтан» (1917) аккуратно размещены рядом с «Невестой», «горизонтом петли» и «аппаратом холостяка» соответственно, чтобы предложить нам более грубую версию этого нарратива. Невеста разжижена и герметично запакована, в то время как холостяки в основании заглядывают под «юбки» футляра от печатной машинки «Ундервуд» и мочатся, стоя на задней стенке писсуара, чтобы рассмотреть очертание Дамы над собой. Безразличие Дюшана к судьбе «Большого стекла», когда оно было расколото, стало легендой, однако оно целиком соответствует доктрине равнозначности.

Творчество Дюшана, ставшее возможным в силу «лёгкого расширения законов физики и химии», как он отме-

чал в «Зелёной коробке» (Duchamp 1975, 271), заставляет вспомнить и другую патафизическую тему, подвергающуюся пересмотру в его руках, — *клинамен*. Одной из черт «Большого стекла»[98] являются молекулярные отклонения, их можно уловить, к примеру, в работе «3 стандартные остановки» (она была создана окунанием метровой струны в краску, а затем получившаяся линия использовалась в качестве линейки), пригодной для измерения расстояния, или в «Клапане сквозняка» (была сделана серия фотографий тепловых деформаций, происходящих в повешенном над радиатором квадратном покрывале, после чего получившиеся контуры были скопированы на верхнюю панель стекла). Множество других его произведений, в особенности подправленные реди-мейды, являются примерами небольших корректировок, меняющих природу объекта так, что это в метафорическом смысле является отголоском *клинамена*. Так, в «Аптеке» (1914) к имеющемуся пейзажу добавлены два цветных пятнышка и написанное внизу вышеупомянутое название, что меняет смысл картины; или в работе «Аванс за сломанную руку» (1915), — это забавное название получило всего лишь изображение снегоуборочной лопаты.

Клинамен также разрабатывается и в дюшановском концепте инфратонкого. Впервые он использовал этот термин в сюрреалистском журнале "View" (в марте 1945 г.), заявив, что этому понятию не может быть дано определения, а вместо того «можно привести лишь его примеры». Вот некоторые из них:

> Тепло от только что оставленного сидения инфратонкое.
> Бархатные брюки — их свистящий звук при ходьбе, когда две штанины трутся друг о друга — это инфратонкая сепарация, о которой сигнализирует звук.
> Когда табачный дым сохраняет запах рта, из которого он был выпущен, эти два потока запахов смешиваются посредством инфратонкого (обонятельного в тонком) (Matisse 1980).

Инфратонкость, таким образом, есть бесконечно малая разница между вещами, тем не менее создающая нечто — пусть неосязаемое и невидимое. Это прозрачное разделение между двумя панелями «Большого стекла» или даже «взаимообмен между чем-то выставленным напоказ и бесстрастным наблюдением публики (которая видит и тут же забывает)» (ibid.).

В двух из неоконченных элементов «Большого стекла» возникает *Gidouille* — в Манипуляторе гравитации и Всплеске. Манипулятор — это пружинообразная эфирная субстанция, чьи возбуждения посылают волны к Невесте; Всплеск же представляет собой наклонную плоскость, по которой сбегает сжиженный газ любви, затем впрыскивающийся в верхнюю панель стекла. Это два наиболее важных элемента «Большого стекла», поскольку они приводят в действие всю конструкцию, однако их нет в окончательном варианте произведения, — так же, как нет и самой патафизики, которая по большей части лишь незримо присутствует в творчестве Дюшана. В работах «Вращающаяся полусфера» (1925) и «Роторельефы» (1935) также оживают спирали, они показаны в «Анемичном кино» перемежающимися со спиралевидными каламбурами. Менее очевиден спиральный проход взгляда зрителя от (или до) вагинального отверстия фигуры гермафродита в «Étant donnés».

Андре Жерве полагал: «Художник, заявлявший, что нет решения, так как нет и проблемы, не принял бы Патафизику по номиналу — ведь она, как сказал Жарри, является “наукой воображаемых решений”» (de Duve 1991, 409). Однако «наука воображаемых решений» — это только неполное определение. Полное же, конечно, гласит: «Патафизика есть наука о воображаемых решениях, которая образно наполняет контуры предметов свойствами, пока что пребывающими лишь в потенции».

В таком виде определение оказывается гораздо ближе к описанию жизни и творчества Дюшана. Все сотворённые

им объекты имели качества, которые он упорно старался зафиксировать и объяснить — в самом деле, ключевой чертой его работ была идея о том, что сами по себе эти объекты не способны передать весь содержащийся в них смысл. Определение Жарри глубоко укоренено во французском символизме, также повлиявшем и на раннее творчество Дюшана. В рамках этой традиции функция символа простиралась куда дальше простого отображения чего-то иного; напротив, символ порождал многозначительное затемнение сознания. Как писал Жан Мореас в своём «манифесте» символизма (1886):

> Картины природы, человеческие деяния, все явления нашей жизни значимы для искусства символов не сами по себе, а лишь как осязаемые отражения изначальных Идей, указующие на своё тайное сродство с ними.

«Изначальными Идеями» Дюшана были эротика и юмор, никогда не оставлявшие его, начиная с его первых картин. Символическое приписывание свойств его работ их очертаниям предполагает отбрасывание малозначимых деталей ради этого эффекта, нечто представленное постепенным стиранием фона, от чёрной нейтральности серии картин «Мельница для шоколада» до невидимости в «Большом стекле» и, что метаиронично, явно банального пейзажа в «Étant donnés». На всём протяжении творчества Дюшана мы находим этот тройной шаг: от физики к метафизике, и от неё к 'патафизике, представляемый как переход от двух к трём, четырём измерениям или от эфира через вечность к эфирности. Сам художник комментировал так: «Один — это единство, два — это дубль, а три — это всё остальное»[99]. Воображаемое решение Дюшана — это решение в отсутствие проблемы. Это решение искусства и самой жизни.

К концу своей жизни Дюшан, как кажется, с большей готовностью признавал значимость патафизики. Само это сло-

во, и в особенности префикс, начинают встречаться в его новых формулировках. В декабре 1953 года он, сожалея об уходе из жизни своего старого друга Франсиса Пикабиа, писал Андре Бретону: «Мне приятно видеть, что в Париже существует нечто помимо "arassuxait"[100]. Подражая Жарри, мы могли бы противопоставить "патАрт" современной вульгарности» (Gough-Cooper and Caumont 1993, 18–19–20 December).

Несколькими годами позже другой неологизм всплыл на поверхность в письме Жану Майо, датированном 8 марта 1956 года: «Вся эта чушь, существование Бога, атеизм, детерминизм, общества, смерть и т.д. — всё это фигуры в шахматной игре под названием язык, они занятны, только если не заботиться о выигрыше или проигрыше этой партии. Как хороший номиналист, я предлагаю слово пататавтология, которое при частом повторении сформирует понятие, которое я силюсь объяснить в этом письме столь отвратительными средствами: подлежащее, глагол, дополнение и т.п.» (ibid., 8–9 March).

Дюшан вступил в Коллеж 'патафизики в 1952 году и через год был повышен до ранга Сатрапа. В 1962 году он также вступил в Улипо. Когда его не стало, внутренний бюллетень "Subsidia Pataphysica" №6 вышел с тремя пустыми страницами, озаглавленными «Памяти Марселя ДЮШАНА», а в некоторых экземплярах было воспроизведено факсимиле его приветствия «Доброй вам 'патафизики!».

Дюшан был загадочной личностью, и каждый видит его творчество немного по-разному. Однако же он был осознанным патафизиком. Хотя в большей части обширного собрания критических заметок о Дюшане признаётся присутствие 'патафизики в его жизни и творчестве, не все писатели могут постичь в полной мере степень её влияния, едва ли сравнимую с влиянием на него кубизма, футуризма или дада. Он был патафизической сущностью.

Патафизические жизни

Как отмечал Бретон: «Можно сказать, что после Уайльда и уж тем более после Жарри различие между искусством и жизнью, долго считавшееся необходимым, оказалось под сомнением и в конечно счёте было полностью уничтожено» (Breton 1997 [1940], 258). Две личности, Артюр Краван и Жак Ваше, прекрасно проиллюстрировали этот принцип и стали образцами духа дада. Краван стал патафизическим святым (его день в патафизическом календаре — 4 Аса), а Ваше, которого Бретон описывал как «дада до дада, дада во всей своей чистоте, без компромисса и без уступок какому-либо снобизму» (Crastre 1952, 33–35), тоже мог бы получить себе место — в день 13-го Татана — пророка Св. Дада. Загадочное исчезновение Кравана в 1918 году во время морского путешествия из Мексики в Аргентину и смерть Ваше в 1919 году от передозировки опиумом немало поспособствовали закреплению их репутаций в качестве живших *la vie imaginaire**. Оба они, похоже, относились к своей жизни как к эксперименту в существовании, эксперименту, движимому не столько традиционным научным духом познавания нового, сколько всепоглощающей субъективностью, воспитавшей в них безразличие и к себе самим, и к материальному миру.

Современное мифотворчество о «знаменитостях» многим обязано этим более ранним моделям; идея саморазрушительного существования у всех на виду, то, что иногда грубовато называют «жизнь удалась», на сегодняшний день уже превратилась в клише. Эскапизм, будь то бегство от себя или от банальности повседневного существования, вероятно, действительно является чертой, присущей патафизике. Лучше всего это иллюстрируется изображением голов, покидающих тела, в «Днях и ночах» Жарри:

* воображаемой жизнью (*франц.*).

> Однажды ему довелось прочитать в одной китайской книге по этнологии о людях, чужеродных для Китая, их головы, будучи соединёнными со своими телами разматывающейся красной нитью, могли взлетать на деревья, чтобы схватить добычу. Потом они могли вновь возвращаться к своим кровоточащим шеям. Но при этом не должно быть ни малейшего ветерка, ибо порвись эта нить, голова улетит далеко за море (Jarry 2006 [1897], 27).

Правда здесь нам следует проявлять осторожность, так как патафизика не может быть зачислена всего лишь в разряд эскапистских мечтаний. Научный императив предполагает определённое интеллектуальное участие. Дело в том, что Краван и Ваше прожили свои уникальные жизни, имевшие мало общего с опытом типичного алкаша или самоубийцы, или даже современной рок-звезды, которая живёт быстро и умирает молодой. От того, что в жизни присутствуют наркотики, фантазии или бред, она не становится более патафизической. Ключ к патафизической жизни находится в апострофе, предваряющем слово 'патафизика.

Артюр Краван (1887 – ок. 1918)

Жизнь Кравана словно бы состояла из череды жестов, включавших жест «умирания», оформленный как исчезновение. Он «исчезал» несколько раз, всегда снова возникая в новом образе, его предполагаемое финальное исчезновение внешне выглядело так же. Роджер Коновер говорит о живучем мифе, согласно которому Краван принял личину некоего Дориана Хоупа и в своих путешествиях сначала в Нью-Йорк (иногда как Джеймс М. Хэйес), а затем в Париж (иногда под

именем «мсье Андре Жид»), потом в Амстердам и Лондон, произвёл на свет несколько поддельных рукописей, якобы написанных Оскаром Уайльдом. Достоверно известно, что эти вполне убедительные подделки сочинений Уайльда ставили в тупик экспертов того времени. Двое из них, Вивьен Холланд и Уильям Фиггис, продолжали переписываться по этому поводу и спустя тридцать лет:

> Меня интересует, что Вы скажете по поводу Дориана Хоупа... Я всегда знал, что это был мой двоюродный брат Фабиан Ллойд. Имя «Дориан» произошло от Дориана Грея, а «Хоуп» от Адриана Хоупа, бывшего одним из опекунов семьи. Он также называл себя Артуром Краваном и недолгое время издавал дадаистский журнал... (Conover, Hale, and Lenti 1995, 20).

Краван действительно был племянником (но не сыном) Оскара Уайльда и действительно издавал "Maintenant", дадаистский журнал, пять номеров которого появились в период между 1912 и 1915 годами. Это издание специализировалось на публичных оскорблениях людей, самую большую огласку получил случай художницы Мари Лорансен, чей автопортрет, как писал Краван, возбуждал мысли, что её «стоило бы отыметь как следует», это замечание повлекло за собой вызов на дуэль от её возлюбленного, Гийома Аполлинера. Появления Кравана на публике отличались своей агрессивностью и дегенератизмом. На Нью-Йоркском Салоне Независимых в 1917 году он разделся и стал швыряться в собравшуюся публику грязным бельём, прежде чем был арестован. В других случаях он угрожал самоубийством, ввязывался в потасовки и словесно оскорблял пришедших на его выступление зрителей. В 1916 году много шуму наделал брошенный им вызов на ринг в Барселоне бывшему чемпиону мира в тяжёлом весе Джеку Джонсону. Разумеется, он проиграл бой, но оба его участника получили то, к чему стремились — толпу зрителей. В нём росла одержимость собственным те-

лом, его историей и функционированием. Как писал Роджер Коновер:

> Танцы, секс, бокс, ходьба, бег, еда, плаванье. Он любил вкус и запах первичных выделений тела — мочи, дерьма, слюны, пота — и считал эти фундаментальные следы жизнедеятельности прототекстами. *"Je mangerais ma merde"**, — с гордостью провозглашал он. Его стихи и эссе были вторичными стремлениями — но по своему размаху жестов и скульптурности поз их также можно рассматривать как телесные манифестации, строки писались и речи произносились словно упражнения на ринге, побочные продукты тела в беспрестанном движении — преступающие границы, задевающие за живое, убивающие репутации, бьющие по головам (Conover, Hale, and Lenti 1995, 27).

Используя патафизические термины, жизнь Кравана была воображаемым решением проблемы жития. Следующий отрывок из «Поэта и боксёра», впервые напечатанного в марте 1915 года в № 5 "Maintenant", улавливает кое-что из духа, его творчества, да и его жизни.

> Ох-ха-ха-ха-ха! Через 32 часа я должен был уехать в Америку. Вернувшись в Лондон из Бухареста всего лишь 2 дня назад, я уже нашёл того, кто мне нужен: человека, который согласился оплатить все расходы на шестимесячное турне — и представьте себе, без какой-либо гарантии, вот как! Но это мне, конечно, по барабану. Да и потом, я и не собирался изменять жене!!! Вот чёрт! Вдобавок вам ни за что не догадаться, что мне предстояло: я должен был выступать на ринге под псевдонимом *Таинственный сэр Артюр Краван*, самый коротковолосый поэт на свете, *внук канцлера королевы* — естественно, *племянник Оскара Уайльда* — преестественно и *внучатый пле-*

* «Я бы ел даже собственное дерьмо» (*франц.*).

мянник лорда Альфреда Теннисона — пре-преестественно (я умнею на глазах). Мой стиль борьбы являл собой нечто невиданное: тибетский бой с самым что ни на есть научным подходом, во сто крат страшнее джиу-джитсу: надавишь на нерв или на какое-нибудь сухожилие — и бац! — соперник (вовсе не подкупленный, разве что самую малость) падает, словно сражённый молнией! Ну как тут не лопнуть со смеху: ох-ха-ха-ха-ха! Не говоря уже о том, что деньги можно грести лопатой — я посчитал, что если дельце выгорит, то мне перепадёт около 50000 франков — такое на дороге не валяется. В любом случае, всё лучше, чем та афера со спиритизмом, которую я было затеял[101].

Жак Ваше (1895–1919)

Ваше вырос в Нанте и, будучи студентом-гуманитарием, познакомился с «Убю королём» и другими сочинениями Жарри. Он стал подражать модели Убю/Жарри, носил с собой револьвер и бродил по улицам в самых разных униформах. Андре Бретон, впервые встретивший его в 1916 году, отмечал: «Если ему случалось проходить мимо, он вас даже не замечал и шёл дальше, не оборачиваясь» (Breton 1996 [1924]).

Его самой известной выходкой стал срыв премьеры пьесы Гийома Аполлинера «Сосцы Тиресия», когда он, одетый как английский лётчик, выхватил свой револьвер, угрожая расстрелять зрителей. Одно это обеспечило ему репутацию прародителя дада, но его всегдашнее безразличие к миру и к себе самому показали, что такие акции являются чем-то бóльшим, чем всего лишь эскападами.

Если жизнь Кравана была воображаемым решением проблемы жития, то жизнь Ваше была воображаемым решением проблемы умирания. Ваше столкнулся лицом к лицу с Первой мировой войной, принимая участие в боевых действиях с 1915 по 1918 год. В гибели множества его дру-

зей, товарищей по оружию и просто незнакомых ему людей он увидел крушение устоявшегося мирового порядка. Реакция Ваше говорит нам о его развитом чувстве собственной незначительности, об ощущении жизни как игры перед лицом смерти, разрушений и террора, игры, в которую должно играть в духе того, что он называл *'umor*. Он заявлял:

> Это всё чушь, что пишут в газетах о прекрасном настроении в войсках, о том, как они пускаются в пляс почти на передовой. Мы поступаем так не потому, что у нас прекрасное настроение: мы юморим, потому что иначе не выжить (Conover, Hale, and Lenti 1995, 204).

'Umor, таким образом, был понятием глубоко ироничным, слегка насмешливым и дендистским, дающим Ваше возможность облачаться в свои униформы и принимать позы. Это было слово, изобретённое, чтобы служить заменителем «'патафизики», понятия, малоупотребимого в то время.

Ваше довольно часто и вполне буднично обсуждал темы наркотиков и суицида, поэтому его самоубийство одновременно с сослуживцем путём передозировки опиума 6 января 1919 года выглядит вполне соответствующим его подходу к жизни. Он никогда не выказывал ни малейшего интереса к литературной карьере и определённо никогда не настаивал на издании своих «Писем с фронта». С учётом этого ниже приведено несколько небольших отрывков из его письма Андре Бретону, написанного 18 августа 1917 года, в котором он обсуждает потенциальный проект совместной пьесы:

> ИСКУССТВА не существует, конечно же — оттого бесполезно распевать про него — тем не менее! Мы творим искусство — потому что это так и не иначе — *Ладно* — что с этим поделаешь? [...]

— О АБСУРДНЫЙ БОГ! — поскольку всё есть противоречие — не так ли? — будет ли *'umor* тем, кто никогда не обманывался потаённой и коварной жизнью всего? — О мои глаза-будильники — и лицемеры — которым я так отвратителен!.. и будет ли *'umor* тем, кто почувствует жалкую оптическую иллюзию универсальных квазисимволов?

— В их природе быть символичными.

— *'Umor* не должен порождать — но что с этим поделать? [...] (Conover, Hale, and Lenti 1995, 227–228).

8. (1907–1948) Неосознанная патафизика?

До какой степени авторы, рассматриваемые в этой главе, были неосознанными патафизиками, — это, разумеется, вопрос открытый. Так ли им действительно недоставало апострофа? Джойс, кажется, впитал в себя Жарри практически так же, как и сочинения многих других писателей, это же, расширительно, можно отнести и к О'Брайену. Руссель вообще отрицал любую связь с авангардом, однако сюрреалисты были его самыми горячими сторонниками, а сам он, безусловно, как минимум слышал о Жарри, поскольку был вынужден вежливо отказаться от ответа на вопрос на такую тему, заданный Бенжаменом Пере. Только Бриссе, в силу своих убеждений и относительной изоляции, похоже, был непроницаемым, несмотря на то, что парижские унанимисты его в шутку величали «Князем мыслителей». Что касается Хорхе Луиса Борхеса, хотя он, по-видимому, и не был осведомлён о своей связи с патафизикой, когда писал большинство из своих произведений, типичная двойственность проявляется в деятельности некоего Хесуса Боррего Хиля, предоставлявшего для вестника Коллежа 'патафизики "Subsidia" эссе, где обсуждались тексты Борхеса[102], и чьё имя, если присмотреться, является анаграммой этого аргентинского писателя. Как заявлял сам Хиль: «А кто не Борхес?»[103] Тут и пролегает инфратонкая линия между осознанным и несознательным. Апостроф, в конечном счёте, исчезает в мгновение ока.

Хорхе Луис Борхес (1899–1986)

Борхес так описывал метафизиков Тлёна: «[Они] не стремятся к истине, ни даже к правдоподобию — они ищут поражающего. По их мнению, метафизика — это ветвь фантастической литературы»[104]. Характеристика выглядит вполне справедливой по отношению к тем патафизикам, кто, подобно Борхесу, да и самому Жарри, наслаждался игрой со своей эрудицией. Тлён — это воображаемый мир, созданный заговором интеллектуалов, чьё существование, или несуществование, исследуется в рассказе «Тлён, Укбар, Орбис Терциус», вышедшем в 1940 году, где действие разворачивается между 1940 годом и XVII веком, и впоследствии (очевидно, в 1947 г.) рассказ был дополнен анахронистским эпилогом. Рассказчиком выступает сам Борхес, открывающий в ходе беседы со своим приятелем, аргентинским писателем Биоем Касаресом, что в энциклопедии существует загадочная статья, в которой описывается страна в мире Тлён, называемая Укбар, что является первым намёком на существование «туманной» группы Орбис Терциус, стоящей за всеми этими выдумками. Оказывается, люди Тлёна были привержены крайней форме идеализма и отвергали существование мира. Они понимали реальность не как «не собрание предметов в пространстве», но как «пёстрый ряд отдельных поступков»[105]. Как отмечал Белизер Мономак, Регент Фотософистики, в № 4 "Dossier" из серии "Cahiers du Collège de 'Pataphysique":

> Для нас, патафизиков, очевидно, что Борхес с блеском и непревзойдённой глубиной восславил ту 'патафизику, с историей которой, описанной в работах Жарри, он, по-видимому, был незнаком. Ибо кто из нас не пришёл к выводу, что Тлён — это и есть Коллеж? (Monomaque 1958, 61–62).

Борхес часто вспоминал описание машины, призванной помочь в размышлениях, изобретённой Раймундом Луллием или Рамоном Льюлем, испанским философом XIII века, и сегодня известной как «луллианский круг». Эта машина состояла из двух или более дисков, испещрённых символами, буквами или иными обозначениями. Диски могли вращаться, составляя комбинации этих элементов, способных, в соответствии с философией Луллия, открыть все возможные истины о знании и Боге. В конце концов это должно было стать устройством для унификации различных религий, поскольку Луллий верил, что они разделяют общие истины. Борхес придерживался несколько иного мнения об этой цели и высказал его в отрывке из эссе 1937 года:

> ...логическая машина не работает. Но этот факт для нас не столь важен. Точно так же не работают вечные двигатели, чертежи которых сообщают таинственность страницам самых многословных энциклопедий; не работают метафизические и богословские теории, берущиеся объяснять нам, кто мы есть и что такое мир. Очевидная, общеизвестная бесполезность не умаляет их интереса[106].

Никчёмная машина, использующая случайные комбинации, чтобы прийти к захватывающим озарениям относительно идеальной природы вещей, стала к настоящему времени таким избитым патафизическим тропом, что даже не нуждается в дальнейших комментариях. Однако фантастика Борхеса — которая, как указывает Джон Старрок, «драматизирует идеализм Беркли и Шопенгауэра» (Sturrock 1977, 23), — ближе к воображаемым мирам Раймона Русселя, чем к более личностным произведениям Жарри. Подобно Русселю, Борхес предпочитал нейтральный стиль, где в качестве персонажа мог появляться он сам, однако, оставаясь загадочным. Старрок констатирует: «Этим двум авторам свойственно именно страстное желание оставаться невыразительными,

позволяя лишь языку и логике вдвоём делать свою работу» (ibid., 185).

В «Вавилонской библиотеке» (1941), таким образом, Борхес предугадывает кошмарную вероятность логических последствий такого стремления держаться в тени в пользу тотальной логики, управляемой случаем.

> Вселенная — некоторые называют её Библиотекой — состоит из огромного, возможно, бесконечного числа шестигранных галерей с широкими вентиляционными колодцами, ограждёнными невысокими перилами. Из каждого шестигранника видно два верхних и два нижних этажа — до бесконечности. Устройство галерей неизменно: двадцать полок, по пять длинных полок на каждой стене; кроме двух: их высота, равная высоте этажа, едва превышает средний рост библиотекаря. К одной из свободных сторон примыкает узкий коридор, ведущий в другую галерею, такую же, как первая и как все другие. Налево и направо от коридора два крохотных помещения. В одном можно спать стоя, в другом — удовлетворять естественные потребности. Рядом винтовая лестница уходит вверх и вниз и теряется вдали. [...] На каждой из стен каждого шестигранника находится пять полок, на каждой полке — тридцать две книги одного формата, в каждой книге четыреста страниц, на каждой странице сорок строчек, в каждой строке около восьмидесяти букв чёрного цвета. Буквы есть и на корешке книги, но они не определяют и не предвещают того, что скажут страницы[107].

В этих книгах содержатся все возможные сочетания двадцати пяти орфографических символов. Поэтому большинство книг совершенно бессмысленны, но всё более суицидально настроенные библиотекари, блуждающие по этой вселенной, верят, что тут должны находиться все книги, которые когда-либо были написаны или будут написаны, как и полный каталог самой библиотеки.

В этой вселенной множество бессмысленных букв-атомов находятся в нескончаемом падении, пока *клинамен* не вызывает некоторые случайные столкновения, создающие, в таком случае, вербальный материал, а значит и смысл. Нет там и недостатка в абсурдности, есть даже юмор: в затруднительных положениях обитателей с их мечтами о «Пурпурном Шестиграннике», заполненном иллюстрированными магическими книгами, или о Человеке Книги, прочитавшем каталог. Эта идея получает дальнейшее развитие в другом рассказе с заголовком, отсылающим, возможно, ненамеренно, к Жарри: «Книга Песка» (1975). Здесь сама книга бесконечна, так как каждую её страницу, увидев однажды, невозможно найти снова. Сам Борхес, как рассказчик и новый владелец этой книги, в конце концов умышленно теряет её на покрытых плесенью полках в подвале аргентинской национальной библиотеки, директором которой он на самом деле был с 1955 по 1973 год.

Ещё одной из патафизических игр, в которые любил играть Борхес, была игра в сознательные анахронизмы, затемнения или фальсификации, в особенности когда речь шла о научной и исторической информации. Игра включала в себя создание фиктивных ссылок на несуществующие книги воображаемых авторов, написанные в совершенно неправдоподобные эпохи. Мы можем видеть похожее смешение фактов и выдумок в «историческом» романе Жарри «Мессалина» и более коротких текстах, таких как «Другая Алкестида». В случае Борхеса это отчасти было вызвано привлекательностью фантастического, взять хотя бы создания, описанные в «Книге вымышленных существ» (1957), или мечтания, которые часто стояли за его сочинениями. Своей неспособностью отделить верифицируемое «реальное» от предположительно «воображаемого» он усиливал собственный идеализм. С патафизической точки зрения, выходящей далеко за переделы метафизики, так же, как та — за пределы физической реальности, наибольший интерес здесь представляет точка, в которой эти слои перекрывают

друг друга, чтобы произвести синтез, непременно содержащий некий юмор, а кроме того, являющийся отличным образцом воображаемого решения. Пожалуй, наилучшим его примером является рассказ «Пьер Менар, автор "Дон Кихота"» (1939). Он отсылает к доктрине Равнозначности, вдохновлённой «Списком равных книг» Фаустролля, а Борхес рассматривает «Дон Кихота» как текст не просто скопированный или позаимствованный, но *написанный заново* теми же самыми словами. Этот рассказ ловко предвосхищает эссе Ролана Барта «Смерть автора» (1967), демонстрируя с виртуозной цветистостью важнейшие различия между двумя абзацами одного и того же содержания, разделёнными столетиями. В лице «Пьера Менара», воображаемого французского автора перенаписанного испанского текста, и во всём корпусе воображаемой критики аргентинец Борхес создал вымышленную сущность, чьё патафизическое присутствие реально настолько же, насколько и у Жюльена Торма.

Джеймс Джойс (1882–1941)

На протяжении уже многих лет оценка точного масштаба заимствованного Джойсом у Жарри остаётся маргинальным, но интенсивно обсуждаемым вопросом. В серии книг и статей, а также выставке, названной «100 страниц из проекта Джойс/Жарри», художник Уильям Анастаси даёт комплексную оценку этих взаимоотношений и делает следующий вывод:

> Согласно моей версии прочтения «Поминок по Финнегану», Джойс упоминает Альфреда Жарри как "me innerman monophone" и "me altar's ego in miniature"* и пересказывает (или припоминает) различные сцены как из жизни, так и из всех

* «мой внутренний монофон» и «моё алтарь-эго в миниатюре» (*англ.*).

произведений и пьес этого французского писателя. Кроме того, один из четырёх главных героев книги, Шем (он же Джерри) в большой степени основан на самом Жарри (Anastasi 2000).

Такое прочтение не было всецело одобрено сообществом джойсоведов, что, конечно, отнюдь не обесценивает сделанный вывод, а скорее, поднимает вопрос об очевидном отсутствии признания этого источника в переписке и заметках Джойса. Мы действительно знаем, что Джойс в 1921 году подружился с бывшим любовником Жарри Леоном-Полем Фаргом и, по словам Ричарда Эллмана, «всегда бывал в шоке от историй, которые Фарг рассказывал в присутствии дам» (Ellman 1959, 536). Это не могло не вызвать тень Жарри, и маловероятно, чтобы его при этом не обсуждали. В следующих строках из «Поминок по Финнегану» можно обнаружить как имя, так и память о Жарри, что свидетельствует в пользу предположения Анастаси:

> Он — скрытое наше сходство, клянусь, моё алтарь-эго в миниатюре... вечно выстреливающий остротами в адрес себя самого, такой развесёлый, жанжаковый... Я знаю, у него полно новаторских идей, и он, уверяю вас, когда надо, оказывается жарриким чудаковатым малым, но и вздорным, развращающим собственное слово; если не считать вшей и всех этих полураскрашенных стёкол, меня прёт от этого чужестранца, и ещё как! (Joyce 1975a [1939], 463)
>
> Ты меня радуешь! Ей-богу, я горжусь тобой, шлюпбалка ты французская! (Ibid., 464)

Жан-Мишель Рабате полагает, что «веселящийся» (“joyous”) Джойс наслаждался смехом, или обожал *jouissance**, вызванное Жарри и звучанием его имени (или имени Джерри) во французском: *je ris* (я смеюсь) (Rabaté 2004–2005, 187).

* наслаждение (*франц.*).

Безусловно, юмор в «Поминках», так или иначе происходящих в воображении, с их неологизмами и любовью к каламбурам, кажется весьма близким по духу к патафизике. Но что практически все комментаторы упускают из виду — это сходство в формальной конструкции «Улисса» и «Поминок по Финнегану», вместе взятых, и романа Жарри «Дни и ночи». Тексты Джойса представляют один день и одну ночь, но, как и у Жарри, они начинают играть с этим понятием, размывая различия между ними, описывая события ночи так, как если бы они происходили днём, и наоборот. Масштаб существенно отличается, да и влияние, конечно, случайно, но оно выдаёт некоторое сходство мышления и подходов.

Такое сходство было признано и Раймоном Кено, чей скандальный роман «С ними по-хорошему нельзя» (выпущенный в 1947 г. под псевдонимом Сэлли Мара) содержит отсылки прежде всего к дешёвому вульгарному чтиву, но также и к произведениям Джойса, в частности, к «Улиссу». Действие романа развивается в Дублине в период Пасхального восстания 1916 года. Сексапильная красотка оказывается в Центральном почтовом офисе в момент, когда он был захвачен группой революционеров, щеголяющих именами персонажей Джойса и безгранично верящих в «Поминки по Финнегану». Выясняется, что женщина, о которой идёт речь, некая Герти Гердл, вполне им под стать, однако она прибегает к стратегии Молли Блум, изложенной в её внутреннем монологе: «стороны света» это «сиськи, задница, матка и влагалище», как это объяснял Джеймс Джойс в письме Фрэнку Баджену (Joyce 1975b, 285). Этими, да и другими средствами, она доводит их всех до импотенции во всех смыслах.

Тьерри Фульк также указывал на то, что Коллеж 'патафизики всегда считал Джойса патацессором. Доктор Сандомир будучи читателем Джойса, позаимствовал у него термин «Озарение» для выражения прорыва или откровения патафизики (отсюда и регулярная колонка «Озарения» в “Cahiers”), а в патафизическом календаре отмечен Блумов день[108].

Флэнн О'Брайен (1911–1966)

В Брайане О'Нолане — *он же* Майлз на Гапалинь, автор колонки «Кружкина полянка» в "Irish Times" (с 1940 по 1966 г.) и некоронованный король Ирландии, *он же* Флэнн О'Брайен, автор пяти выдающихся юмористических романов — мы находим первого англоязычного автора, кто, по-видимому, инстинктивно, ухватил суть патафизики, (очевидно) так никогда и не прочитав Жарри. Здесь налицо все черты патафизики: абсолютное презрение к установленным традициям; глумление над церковью и государством; блистательные экскурсы по выдающимся именам литературы и философии; причудливые искажения законов науки и механики; субъективная точка зрения, одновременно отрицающая авторское я; но самое главное — едкий ум и проницательный юмор. Чтобы должным образом оценить, что делает сочинения О'Брайена *патафизическими*, а не просто юмористическими, требуется скрупулёзное чтение с учётом познаний во французской патафизике. Масштаб нашей книги не позволяет привести здесь целиком все пять романов, поэтому мы ограничимся лишь несколькими яркими примерами, иллюстрирующими такую точку зрения.

Его первый роман «О водоплавающих» (1938) предлагал сразу три альтернативные завязки, причём вторая из них выглядела так:

> В наружности мистера Джона Ферриски не было ничего примечательного, хотя на самом деле он обладал одной чрезвычайно редкой особенностью, а именно — появился на свет двадцатипятилетним и вступил в жизнь наделённый памятью, но не обременённый личным опытом, который зачастую служит человеку опорой. Зубы его были правильной формы, но пожелтевшие от курения, на двух коренных стояли пломбы, и кариес грозил левому клыку. Его скромные познания в физике не простирались далее закона Бойля и общего понятия о Параллелограмме Сил[109].

Стоит сравнить такое начало с описанием внешности доктора Фаустролля, вопроизведённом в следующей главе нашей книги. Сходства, как и отличия, сразу станут очевидными.

В романе «Третий полицейский» (в 1940 г. в публикации было отказано, книга вышла только в 1967 г.) мёртвый рассказчик знакомит нас со странным местом, где он сам сталкивается с призраком убитого им человека и центральным полицейским участком, населённым полицейскими, ведущими беседы с велосипедами. Но именно в характере де Селби, изобретателя и учёного в фаустроллевском духе, чью историю мы узнаем целиком из примечаний к тексту романа, мы встречаем самое патафизическое изобретение О'Брайена. Достаточно будет привести один сильно урезанный отрывок (из главы 8, примеч. 1):

> Не исключая и легковерного Крауса (см. его "De Selby's Leben"), все комментаторы с известной сдержанностью относятся к учению де Селби относительно явлений сна и ночи. Что неудивительно, если учесть, что, по его мнению: а) тьма есть не что иное, как результат скопления «чёрного воздуха», то есть загрязнение атмосферы, вызываемое продуктами вулканических извержений, столь мелкими, что они не видны невооружённым глазом, а также «досадной» промышленной активностью, неизменно связанной с побочными продуктами, как-то: угольная пыль и некоторые органические красители, и б) что сон есть лишь последовательность обморочных состояний от удушья, вызванного (а). [...]
>
> Как и во многих других концепциях де Селби, здесь трудно не только ухватить ход его рассуждений, но и отринуть его любопытнейшие выводы. «Вулканические извержения», каковые для удобства рассуждений мы можем сравнить с излучениями инфравизуальной субстанции типа радия, обычно имеют место «вечером», вызываются дымом и промышленным сгоранием «дня» и усугубляются в некоторых местах, каковые из-за отсутствия лучшего термина можно назвать «тёмными

местами». Вот в этом-то вопросе терминологии именно и заключена некоторая трудность. «Тёмное место» только потому и темно, что это такое место, где «преобладает тьма», а «вечер» — время сумерек потому всего лишь, что «день» отступает из-за сажи и вулканических процессов. Де Селби даже не делает попытки объяснить, отчего такое «тёмное место», как погреб, например, должно быть тёмным, и не определяет атмосферных, физических и минеральных условий, какие должны преобладать в подобном месте, буде его теория верна. «Единственная предлагаемая соломинка», по неловкому выражению Бассета, есть утверждение де Селби о том, что «чёрный воздух» чрезвычайно легко воспламеняем, будучи мгновенно поглощён малейшим пламенем, даже и электрическим свечением, изолированным в вакууме. «Здесь мы видим, — заключает Бассет, — попытку защитить теорию, которая и чирканья спички не снесёт, и окончательное доказательство того, что великий ум пришёл в упадок»[110].

Де Селби величественно возрождается как *idiot savant** в последнем романе «Архивы Долки» (1964), который, как замечает Кейт Донохью, «указывает на тщетность поисков самоидентичности, но также [...] разрушает систему авторитетов, которая должна направлять индивидов. Наука, религия, светская и политическая власть, литература и искусство показаны недостаточными и временными системами в своих попытках объяснить жизнь» (Donohue 2007, xvii). Новый де Селби разрабатывает вещество (“D. M. P.”), способное экстрагировать весь кислород из герметично закрытой камеры, нарушить последовательность хода времени и изготовить отличное выдержанное виски всего за неделю. Де Селби клянётся использовать эту субстанцию, чтобы уничтожить мир во имя Бога. Один из повествователей романа, Мик Шонесси, также встречает сержанта Фоттрелла, который, подобно

* юродивый всезнайка (*франц.*).

полисменам из «Третьего полицейского», одержим велосипедами и довольно специфической теорией:

> — Ты пацаном никогда не проходил «молликулярную теорию»? — спросил он. Мик отвечал, что нет, ни в коем разе.
> — Это серьёзная дефакация и абструзивная экзацербация — сурово заметил он — но я тебе растолкую, что к чему. Всё на свете состоит из крохотных молликул самого себя, они летают вокруг, нарезая круги и дуги, и сегменты, кучу других траекторий, которых там так много, что и не перечислить все, они никогда не останавливаются, всё крутятся без отдыха, то вверх рванут, то вниз, то туда, то сюда — покоя им нет. Уразумел? Молликулы?!
> — Думаю, да.
> — Они шустрые, словно дюжина чёртовых лепреконов, отплясывающих джигу на надгробной плите. А вот возьмём овцу. Что она есть, овца — миллионы всякой мелкой фигни, которая крутится и хитро дёргается у неё внутри. Да что она ещё, как не это? [...]
> — А в результате-то и оказывается, что у парней, которые большую часть своих природных жизней раскатывают на железных мотоциклах по приходским угодьям, их личности смешиваются с личностями их тачек из-за этого взаимного обмена молликулами; ты не поверишь, сколько народу повсюду в стране на самом деле — полулюди-полубайки (O'Brien 1993 [1964], 75–76).

Пожалуй, лучше всего суммирует патафизический подход Флэнна О'Брайена реплика де Селби, служащая эпиграфом к «Третьему полицейскому»:

> Поскольку жизнь человеческая есть галлюцинация, внутри себя имеющая вторичную галлюцинацию дня и ночи (последняя есть антисанитарное состояние атмосферы вследствие скопления чёрного воздуха), то разумному человеку и не следует тревожиться из-за иллюзорного приближения предельной галлюцинации, известной под названием смерти[111].

Раймон Руссель (1877–1933)

8.
(1907–1948)
Неосознанная
патафизика?

Руссель был патафизиком патафизиков, совсем не осознавая своей роли, он оказался важнейшей фигурой в определении альтернативного по отношению к Жарри стиля патафизики. Мишель Лейрис, ставший Трансцендентным Сатрапом Коллежа 'патафизики в 1957 году, был сыном финансового советника Русселя, Эжена Лейриса, которому Руссель передал на хранение несколько важных рукописей. Лейрис, таким образом, был одним из первых, поддержавших Русселя, написавший ряд критических очерков и оказавший помощь в становлении его репутации. С тех пор она неуклонно росла, подпитываемая чередой авторитетных литературных критиков и биографов, таких как патафизики Жан Ферри и Франсуа Карадек, поэт Джон Эшбери и теоретик литературы Мишель Фуко.

В своей книге, посвящённой Русселю, Марк Форд замечает, что в высокой оценке, которую Фуко давал Русселю, есть определённый парадокс (и в этом мнении его поддерживали пионеры *nouveau roman** Мишель Бютор и Ален Роб-Грийе): «В действительности Фуко не высказывал этой высокой оценки ни в одной из своих книг, и соответственно, предполагал, что и Русселя не было во французской литературной традиции» (Ford 2000, 227).

Работа Фуко «Смерть и лабиринт: Мир Раймона Русселя» рассматривает сочинение Русселя «Как я написал некоторые из моих книг», опубликованное посмертно в 1935 году, и претендует на раскрытие секретов «поэтического метода», на который опиралось большинство его произведений. Сам метод основывается на небольших *клинамен*ообразных орфографических вариациях между сходно звучащими фразами, а также различных каламбурах и играх со словами, образующих скрытый механизм, на основе которого Руссель и конструирует своё ослепительное *œuvre*.

* «новый роман» (*франц.*).

«Разоблачительный» текст Русселя настолько сдержан в своём описании действий в процессе творчества, а с другой стороны, этот текст настолько многословен в методах расшифровки, ритуалах начала и концовки, что оказывается затруднительным соотносить работу «Как я написал некоторые из моих книг» с [его] книгами [...]. Её плюс в предоставлении как объяснения, так и формулы — «Мне кажется, что раскрыть мой метод — это мой долг, ибо у меня сложилось впечатление, что, возможно, писатели будущего смогут плодотворно использовать его» — но эта формула быстро становится бесконечной игрой в нерешительность, напоминающей неуверенный жест в его последний вечер, когда Руссель, стоя на пороге, хотел то ли открыть дверь, то ли запереть её. В каком-то смысле подход Русселя противоположен кафкианскому, но столь же сложен для интерпретации. Кафка доверил свои рукописи Максу Броду, чтобы тот их уничтожил после его смерти — Максу Броду, заявившему ранее, что он никогда не пойдёт на это. Находясь при смерти, Руссель подготовил простое объясняющее эссе, которое ставит под сомнение сам текст, другие его книги и даже обстоятельства его смерти.

Очевидно только одно: эта «посмертная и тайная» книга является финальным и обязательным элементом в языке Русселя. Преподнося «решение», он превращает каждое слово в потенциальную ловушку, равную ловушке реальной, поскольку сама вероятность второго дна открывает для внимательных слушателей пропасть бесконечной неуверенности. Это не ставит под вопрос существование ключевого процесса или кропотливого перечисления фактов Русселем, но в ретроспективе это действительно придаёт его откровению тревожные нотки (Foucault 1987, 11).

«Бесконечная неуверенность», которую упоминает Фуко, даже будучи привлекательной для *nouveaux romanciers* в силу её очевидной изначальной банальности, скрывающей всё, только чтобы открыть ничто (Ford 2000, 224), преподнесла

Фуко весьма приятный, но в конечном счёте самомаргинализирующий и довольно-таки непатафизический вывод.

Руссель описывал свой метод так:

> Я выбрал два практически идентичных слова (заставляющих вспомнить метаграммы). К примеру, *billard* [стол для бильярда] и *pillard* [грабитель]. К ним я добавил похожие слова с двумя различными значениями, тем самым получив две почти что одинаковые фразы.
>
> В случае *billard* и *pillard* двумя получившимися фразами оказались:
>
> 1. Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard... [Белые буквы на бортах старого бильярдного стола]
> 2. Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard... [Письма белого человека на бандах старого грабителя]
>
> В первом случае *lettres* были взяты в смысле надписи, *blanc* в смысле куска мела, а *bandes* в значении бортов бильярда.
>
> Во втором *lettres* приняли значение письма, *blanc* стал белым человеком, а *bandes* — бандами.
>
> Итак, две фразы найдены, теперь дело за написанием рассказа, который мог бы начинаться первой фразой, а заканчиваться второй. [...]
>
> Что касается происхождения романа «Африканские впечатления», то он состоял из согласования слов *billard* и *pillard*. Этим *pillard* был Талу; *bandes* — его воинственные отряды; а *blanc* — Кармайкл (слово *lettres* было опущено).
>
> Расширяя методику, я начал подыскивать новые слова, близкие к *billard*, всегда придавая им не самое первое значение из приходящих на ум, и всякий раз это гарантировало мне дальнейшее творчество.
>
> Так, *queue* [бильярдный кий] обеспечил меня одеждой и поездом для Талу. Кий иногда несёт на себе *chiffre* (монограмму) своего владельца; отсюда *chiffre* (номер), выбитый на вышеупомянутом поезде.

Я искал слово в пару к *bandes* и подумывал о *reprises* (штопках) в стареньких *bandes* [бортах бильярда]. А слово *reprises*, в своём музыкальном значении, подарило мне Жерукку, эпос, который распевают *bandes* [банды] Талу, чья музыка состояла из постоянных *reprises* [повторений] короткого мотивчика.

В поисках соответствия к слову *blanc* я склонился к *colle* [клею], который прикрепляет бумагу к основанию кубического куска мела. Это слово *colle* использовалось в школьном сленге, где обозначало задержание или выговор, что дало мне три часа заключения, наложенных Талу на *blanc* (Кармайкла).

Оставив на этом месте идею *billard*, я продолжал действовать по той же схеме. Выбрав слово, я затем связывал его с другим с помощью предлога *à* («с»); и эти два слова, каждое из которых могло передавать более одного значения, обеспечивали моё дальнейшее творчество. (Между прочим, я использовал этот предлог *à* в вышеупомянутых группах слов: *queue à chiffre*, *bandes à reprises*, *blanc à colle*.) Стоит отметить, что начальные стадии работы оказались нелёгкими и уже тогда потребовали изрядного времени.

Я бы хотел привести несколько примеров:

Взяв слово *palmier*, я решил рассмотреть его в двух значениях: как выпечку и как пальму. Рассматривая его как пирожок, я искал другое слово, также с двумя значениями, которые могли бы быть привязаны к этому с помощью предлога *à*; так я получил (повторяю, это оказалось длительной и трудной задачей) *palmier* (род выпечки) *à restauration* (ресторанное обслуживание); другое же значение дало *palmier* (пальма) *à restauration* (реставрация династии). Так возникло пальмовое дерево на площади Трофеев, знаменующее реставрацию династии Талу.

Вот ещё ряд других примеров:

1-й. *Roue* (колесо) *à caoutchouc* (резина); 2-й. *roue* (развязность) *à caoutchouc* (каучуконоса). Это дало дерево гевею на площади Трофеев, где Талу в развязной манере попрал ногой тело врага.

1-й. *Maison* (дом) *à espagnolettes* (оконные задвижки); 2-й. *maison* (дом как монаршая династия) *à espagnolettes* (испанчики). Полу-

чаются юные близнецы-испанцы, от которых ведут происхождение Талу и Яур.
1-й. *Baleine* (кит) *à ilot* (островок); 2-й. *baleine* (китовый ус) *à ilot* (илот); [...]
(Roussel 1977 [1935], 3–5).

Текст продолжается довольно длинным, но отнюдь не полным перечнем подобных конструкций и примеров применения такого поэтического метода в других произведениях, например в "Locus Solus".

Руссель унаследовал огромное состояние, а в результате брака ещё и породнился с Шарлем Неем, герцогом Эльхингенским и позднее «князем Московским». Его литературные амбиции подкреплялись абсолютной верой в собственную гениальность, тому же способствовали его возможности финансировать издание своих сочинений. Он занимался фортепьяно в Парижской консерватории и по всем оценкам считался неплохим музыкантом. Он также был искушённым шахматистом и позднее напечатал своё решение шахматной задачи мата одними только слоном и конём. Гроссмейстер Тартаковер писал: «Шахматный мир должен отметить блестящее пополнение великим писателем-сюрреалистом Раймоном Русселем — найдя простую формулу чрезвычайно сложного шаха и мата посредством слона и коня, он проявляет себя также в качестве выдающегося шахматного мыслителя».

Его метод постановки столь сложного мата был опубликован в номере "Les Cahiers de l'Échiquier français" за январь/февраль 1933 года, журнале, редактировавшемся Франсуа Ле Лионне. Позднее Русселя видел за шахматной доской в "Café de la Regencé" Марсель Дюшан, однако не подошёл к нему.

Неспособность мира признать гений Русселя привела его к психологическому кризису, и некоторое время он консультировался у психиатра Пьера Жане, чьи записи пред-

ставляют захватывающее проникновение в душевное состояние писателя:

> Я достигну колоссальных высот, я обречён на ослепительную славу. Это может занять немало времени, но я буду наслаждаться славой большей, чем у Виктора Гюго или Наполеона. Вагнер умер слишком рано, ему не хватило ещё 25 лет, и он так никогда и не узнал о своей славе, но я надеюсь прожить достаточно долго, чтобы созерцать свою... [...] Как говорит поэт: *И есть те, кто чувствует жар во лбах своих... Сияющую звезду, что несут они на своём челе.* Да, я тоже чувствовал, что несу звезду на своём челе, и я никогда не забуду об этом (Janet 1926).

В 1920-х годах Руссель путешествовал по миру, но, судя по всему, не сильно интересовался местами, где он побывал (Индия, Австралия, Новая Зеландия, острова Тихого океана, Китай, Япония и Америка) за исключением тех, где развивалось действие романов Жюля Верна и Пьера Лоти. Большую часть своего времени он проводил за сочинительством, закрываясь в номерах отелей. В конце концов для своих путешествий он сделал *roulotte*, передвижной дом, состоящий из спальни, кабинета, ванной и комнаты для трёх слуг, вызвавший пристальный интерес, среди прочих, у Муссолини и папы римского. Однако ж, по словам Мишеля Лейриса: «Похоже, что внешний мир никогда не прорывался во вселенную, которую он возил внутри себя, и во всех странах, какие он посещал, он видел только то, что сам заранее разместил там» (Ford 2000, 20).

Руссель скончался от передозировки барбитуратов в 1933 году в палермской гостинице, на Сицилии, растратив своё состояние и так и не реализовав по большому счёту свою мечту о славе. Его смерть в том же отеле, где пятьюдесятью годами ранее Вагнер написал «Парсифаля», с дотошностью судмедэксперта изучил Леонародо Шаша, сицилийский автор политических триллеров и детективов, обнару-

живший, что места, где побывал Руссель, выбор отеля, даже положение матраса, на котором его обнаружили, основывались на словесных играх (Sciascia 1987 [1971]).

Руссель с неохотой принимал участие в литературном авангарде. Филипп Супо, желавший заверить его, что сюрреалисты высоко его ценят, писал об ответе Русселя: «Он был польщён, как сам он вежливо сообщил мне, но это не та публика, которой он искал, поскольку не верил в то, что называлась тогда авангардом, причём он сам использовал этот термин» (Ford 2000, 166).

Руссель жаловался Лейрису: «Люди считают меня дадаистом, но я даже не знаю, что такое дадаизм!» (Ford 2000, 23). В ответном письме на запрос сюрреалиста Бенжамена Пере, посланном через его управляющего делами Пьера Лейриса (старшего брата Мишеля), говорилось (ibid., 167–168):

> *10 ноября 1924 г.*
>
> Месье,
> Месье Раймон Руссель звонил мне этим утром по телефону из Лондона. Он благодарит Вас за Ваше любезное письмо, но не в состоянии ответить на Ваши вопросы, касающиеся сюрреализма, поскольку не считает себя принадлежащим ни к одной из школ.
> Кроме того, он несколько специфичен в круге своего чтения и считает себя недостаточно осведомлённым о произведениях Жарри, чтобы давать им серьёзную оценку. [...]

Слово «специфичен» здесь можно трактовать как «консервативен», поскольку в своём чтении Руссель обычно избегал всего чрезмерно экспериментального, и едва ли он вообще когда-либо читал Жарри. Тем не менее авангардисты были его основной поддержкой в период беспорядков, сопровождавших постановки его романов и пьес в Париже. Театральная адаптация его «Африканских впечатлений» появилась

на сцене в 1912 году, а "Locus Solus" в 1922 году, в то время как изначально написанные для театра «Звезда во лбу» и «Пыль Солнц» появились на подмостках в 1924 и 1926 годах соответственно. Театральные переработки романов вызвали недовольство как студентов, возмущённых тем, что миллионер может позволить себе такую прихоть, в то время как они живут в бедности, так и основной части зрителей, попросту неспособной оценить то, что им казалось абсурдистским нонсенсом. Русселя по-настоящему расстроил такой приём, однако сюрреалисты, для которых конфронтация с буржуазией была вопросом принципа, ухватились за эту возможность превратить каждое представление в шумное состязание между противоборствующими группами зрителей. Сам Руссель вспоминал о знаменитой перебранке между Робером Десносом и его противниками во время показа «Звезды во лбу»:

> Ещё одна заваруха, ещё одна битва, но на этот раз моих сторонников было куда больше. Во время третьего акта фурор достиг такого накала, что были вынуждены опустить занавес, и поднять его снова стало возможным только по прошествии длительного перерыва.
> В ходе второго акта один из моих оппонентов закричал тем, кто аплодировали "Hardi la claque" («Давай, клака!»), на что Робер Деснос отвечал: "Nous sommes la claque et vous êtes la joue" («Мы — крепкие аплодирующие руки, а вы — щёки»). Любопытно отметить, что если поменять местами буквы l и j, то можно получить "Nous sommes la claque et vous êtes jaloux" («Мы аплодируем, а вам завидно»), фразу, в которой, безусловно, есть больше чем просто зерно истины (Ford 2000, 164).

«Пыль Солнц», как и предполагалось, вызвала разочарование у сюрреалистов. В "Fronton-Virage" Бретон писал:

> Мы легко согласились с тем, насколько безнадёжно скучным вышел спектакль, который Руссель, экономя меньше обыч-

ного на декорациях, тем не менее изо всех сил старался сделать интересным. В этом отношении сама пьеса, несомненно, уступает по своим качествам "Locus Solus" и «Звезде во лбу», которые, с общепринятой театральной точки зрения, уже едва ли можно было защищать (Ford 2000, 175).

«Африканские впечатления» — это, безусловно, одна из самых необычных книг в истории литературы. Сценарий очень прост: группа путешественников терпит кораблекрушение у берега воображаемой Африки. Пленённые местным вождём, они вынуждены коротать время в ожидании прибытия выкупа, придумывая различные развлечения. Книга состоит из описания этих развлечений, дополненных «объяснением», как каждое из них было организовано. Однако читать мы начинаем с середины книги. Те читатели, которым посчастливилось приобрести одно из первых изданий, могли обнаружить в книге небольшую зелёную вкладку, текст которой гласил:

ВНИМАНИЕ

Читателям, не посвящённым в искусство Раймона Русселя, рекомендуется читать эту книгу со страницы 212 по страницу 455, а затем со страницы 1 по страницу 211.

Совет выглядел тем более ироничным, если учесть, что в то время Руссель вообще практически никому не был известен. Совсем не похоже, чтобы эти «объяснения» действительно объясняли развлечения; на самом деле они скорее наводили туман и усиливали странность того, что и так уже было весьма озадачивающей чередой необычных механизмов, причудливой музыки и эксцентричных личностей. Дальнейшие объяснения, данные в книге «Как я написал...» хотя и делают понятным метод, которым были написаны все эти события, но практически не помогают уменьшению всеобщей неразберихи.

Заглавие книги, вызывающее в памяти приключения путешественников в манере Верна или Лоти, является ещё одним примером игры со словами, поставленной на службу литературе. *Impression à fric* может означать нечто вроде публикации за счёт автора. По этой причине книга «Новые африканские впечатления», изданная в 1932 году, представлявшая, по сути, поэму в четырёх песнях, в которых Африка едва упоминалась, тем не менее имела вполне логичное название в рамках понятий Русселя.

Нижеследующий краткий отрывок служит всего лишь иллюстрацией патафизической красоты фантазий Русселя. В них объединяются несколько ключевых признаков патафизики: они аномальны, основываются на сизигии слов и происходят из лёгкого отклонения от изначальной концепции.

> [...] После короткого перерыва появился венгр Шкариофский в своей облегающей красной цыганской куртке, на голове его была фуражка того же цвета.
>
> Его правый рукав, закатанный по локоть, открывал массивный коралловый браслет, шесть раз обвивавшийся вокруг его руки.
>
> Он пристально наблюдал за тремя чернокожими носильщиками, которые, сгибаясь под поклажей, остановились с ним посреди эспланады.
>
> Первый негр нёс в своих руках цитру и складную стойку.
>
> Шкариофский разложил её, все четыре ноги прочно встали на поверхности. Тогда на узкой откидной рейке, открывавшейся горизонтально, он поставил цитру, зазвеневшую от лёгкого сотрясения.
>
> Слева от инструмента, прикреплённая к каркасу стойки, при лёгком повороте выросла вверх металлическая ручка, раздвоенная на конце в виде вилки; справа пару ей составляла другая такая же ручка.
>
> Второй негр с лёгкостью нёс длинный прозрачный контейнер, который Шкариофский поместил, словно мост над цитрой, закрепив оба его конца на двух металлических вилках.

Сама форма этого нового объекта подсказывала мысль о такого рода инсталляции. Похожий внешне на корыто, он был сделан из четырёх кусков слюды. Самые большие листы — два прямоугольника равных размеров, составляли наклонное основание, их края покато соединялись. В дополнение к ним две треугольные секции, прилаженные к прямоугольным с их узких сторон, на противоположных концах, довершали эту просвечивающую штуковину, напоминавшую секцию некоего гигантского широко раскрытого кошелька из жёсткого материала. Зазор шириной с горошину проходил по всей длине дна этого прозрачного корыта.

Третий негр только что опустил на землю большой глиняный горшок, наполненный до краёв чистой водой, вес его Шкариофский предложил ощутить одному из нас.

Конструктор, капнув себе на ладонь, внезапно выказал живейшее удивление, воскликнув, что странная жидкость оказалась тяжёлой, как ртуть.

Тем временем Шкариофский поднял правую руку к лицу, бормоча голосом, полным мягкой убедительности, какие-то ободряющие слова.

Тут мы увидели, как коралловый браслет, на самом деле оказавшийся гигантским червём, толщиной с указательный палец, раскрутил свои первые два витка и медленно потянулся к венгру.

Конструктор, снова поднявшись, был вынужден опять стать частью нового эксперимента. По просьбе цыгана он взял червя, скользнувшего по его простёртой руке; внезапно его запястье прогнулось под неожиданно большим весом пришельца, оказавшегося словно вылитым из свинца.

Шкариофский убрал червя, всё ещё цеплявшегося ему за руку, и положил его на край слюдяного корыта.

Рептилия поползла внутрь резервуара, протаскивая туда своё тело, медленно соскальзывая с обнажённой кожи руки венгра. Скоро рептилия целиком заполнила щель в ребре снизу, протянувшись горизонтально вдоль неё, и зависла между двумя узкими внутренними краями прямоугольных панелей.

Мадьяр поднял, не без труда, тяжёлый глиняный сосуд и вылил его содержимое в корыто, вскоре наполнившееся до краёв. Тогда, встав на одно колено и склонив голову набок, он окинул взглядом заднюю стенку музыкального инструмента и водрузил пустую ёмкость под цитру, на тщательно выбранное место. Сделав это последнее движение, Шкариофский медленно поднялся на ноги и сунул руки в карманы, будто стараясь этим показать, что далее будет играть роль лишь зрителя.

Червь, оставленный наедине с механизмом, внезапно поднял часть своего туловища, но лишь затем, чтобы тут же её опустить.

Капля воды, успевшая просочиться в щель, тяжело упала на одну из струн, которая завибрировала от столкновения, издав низкое До, громкое и чистое.

Далее, новая конвульсия тела, закрывавшего проход, и вторая капля, на сей раз отзывающаяся звонким Ми. Соль, а за ней высокое До накатили в той же манере, завершив этот распространённый аккорд, который червь затем повторил в другой октаве.

После третьего и последнего До несколько консонирующих нот, сыгранных разом, обеспечили финал этой проверочной прелюдии.

Настроившись в такой манере, червяк заиграл медленную венгерскую мелодию, полную нежной и томной сладости.

Каждая капля, порождённая намеренными извивами его тела, послушно падала на выбранную струну, ровно рассекавшую её пополам.

Полоска войлока, приклеенная в нужном месте к деревянному корпусу цитры, гасила падение тяжёлых капель жидкости, которые бы могли издавать отвлекающую дробь.

Вода, собираясь в круглые лужицы, просачивалась внутрь инструмента через два округлых отверстия, сделанных в деке. Каждый из двух каскадов был предсказуем и беззвучно падал на узкую войлочную прокладку внутри, специально предназначенную для их удержания.

Вскоре под цитрой образовался тонкий прозрачный ручеёк, вытекавший из единственного выхода и падавший прямо в отверстие глиняного сосуда, аккуратно установленного Шкариофским. Вода, стекая под уклон по этому узкому жёлобу, также проложенному войлоком, бесшумно сбегала на дно этого немалого резервуара, не образуя на земле луж.

Червь всё ещё исполнял свои музыкальные извивы, иногда играя две ноты одновременно, в манере профессиональных музыкантов, использующих отдельные палочки для каждой руки.

За первой кантиленой без всякого перерыва последовали несколько мелодий, одновременно заунывных и весёлых.

Затем, выходя за пределы обычного репертуара, предназначенного этому инструменту, рептилия принялась за полифоническое исполнение особо энергичного вальса.

Аккомпанемент и мелодия вместе заставляли вибрировать цитру, обычно предназначавшуюся для более тонкого извлечения двух одновременных звуков.

Чтобы создать некоторый контраст в главной части, червь поднялся ещё выше, тем самым выпустив большее количество воды на струны, которые резко вздрогнули.

Слегка неровный ритм ненавязчиво придал музыке необычный тембр, свойственный венгерским цыганским ансамблям.

После вальса из прозрачного корыта один за другим полились всевозможные танцы.

Стоящий внизу глиняный сосуд заполнился от постоянных струек, сейчас уже исчерпавшихся. Шкариофский взял его и повторно влил всё его содержимое в прозрачную ёмкость, вернув затем пустой горшок на землю.

Восполнив свой запас, червь разразился *чардашем*, с акцентированными грубыми варварскими вариациями. Иногда резкие изгибы длинного красноватого тела вызывали шумные *fortissimi*; а временами незаметные волнообразные движения позволяли ускользнуть лишь самым крохотным капелькам, и тогда голос цитры внезапно стихал до шёпота.

> Ни один механический элемент не участвовал в этом персональном представлении, пламенном и убедительном. Червь производил впечатление играющего каждый день виртуоза, в соответствии с сиюминутным вдохновением исполнявшего определённый фрагмент каждый раз по-разному, и чья деликатная интерпретация была предметом многочисленных дискуссий (Roussel 1966 [1910], 54–58).

"Locus Solus" является не менее оригинальным текстом. Джону Эшбери удалось лучше всего пересказать его сюжет в своём послесловии к размышлениям Фуко о Русселе:

> Выдающийся учёный и изобретатель Марсьяль Кантрель приглашает своих коллег посетить парк в его загородной резиденции "Locus Solus". В то время как группа гуляет по имению, Кантрель демонстрирует им изобретения всё возрастающей сложности и странности. И опять за показом неизменно следует рассказ — холодная истерия экспозиций сменяется бесчисленно ветвящимися объяснениями. После летающего копра, составляющего мозаику из зубов, и огромного стеклянного наполненного водой «алмаза», внутри которого плавают танцующая девушка, голый кот и законсервированная голова Дантона, мы подходим к центральному и длиннейшему абзацу: описанию восьми удивительных живых картин, расположенных внутри гигантской стеклянной ячейки. Мы узнаём, что задействованные актёры на самом деле мертвецы, которым Кантрель придал видимость жизни с помощью «воскресина», изобретённого им препарата, который, будучи введён в неостывшее тело покойника, заставляет его непрерывно воспроизводить важнейшие случаи из его жизни (Ashbery 1986, 198–199).

Коронным шедевром Русселя стала поэма «Новые африканские впечатления». Читателей, интересующихся английскими версиями этого текста, мы отсылаем к гипертекстовому (и нерифмованному) переводу, выполненному автором на-

стоящей книги (Hugill 1994), а также к поэтическим переводам Кеннета Коха (Только III Песня) (Roussel 1964 [1932]) и Йэна Монка (Roussel 2004 [1932]). Поэма включает в себя четыре огромные однофразовые Песни (Cantos), каждая состоит из сложной серии парентез внутри парентез, и так до пяти вложений, написанных рифмованным александрийским стихом, с иногда встречающимися подстрочными примечаниями, при этом каждое из них, в свою очередь, содержит множество парентез. Работа имеет глубоко музыкальную структуру, в её основе — незаметная на эмпирическом уровне внутренняя конструкция, тем не менее продолжающая резонировать, даже когда книга уже закрыта. На сложность прочтения такого текста обратил внимание Хуан Эстебан Фассио из Коллежа 'патафизики в своей работе «Механизм для прочтения Русселя» (Fassio 1964, 63–66), предложив для него систему карточек, ныне несколько потеснённую возможностями современной системы гипертекста, но тем не менее до сих пор сохраняющую свою уникальную красоту.

«Новые африканские впечатления» были проиллюстрированы серией из 59 рисунков, созданных на заказ художником Анри-Ашилем Зо, которого Руссель нанял при посредстве детективного агентства Гордона (увидев его иллюстрации к роману Пьера Лоти «Рамунчо») и с которым он так никогда и не познакомился. Художнику были предоставлены краткие описания каждой иллюстрации — с их помощью, опираясь только на своё воображение и не читая саму поэму, он должен был создать картины. Рисунки были вставлены *под* неразрезанные страницы готовых книг, и таким образом их можно было увидеть, только если читатель был готов разрезать страницы. Отсутствие связи между иллюстратором и иллюстрируемым, между поэтом и художником, столь неприятное для Зо, привело к появлению сильных в своей банальности и загадочности образов. То, что Руссель применил столь уникальный при всей его простоте метод, ради такой оригинальной, однако лишённой даже намёка на эстети-

ческую новизну цели, иллюстрирует глубину его патафизического понимания.

Жан-Пьер Бриссе (1837–1919)

Бриссе был превосходным примером патафизика *sans apostrophe.* Он — пример воображаемого решения самих основ бытия человека. Искренность, с какой он следовал своим идеям, делает его весьма далёким от нарочитого анархизма Жарри, который он едва ли одобрил бы. В то же время он невольно оказался втянут в литературную тусовку Парижа, ведомый горячим желанием донести то, что сам лично считал величайшим откровением абсолютной истины. То, что открытая им истина оказалась, скорее, патафизической, нежели привычно научной, не преуменьшает её значимость. Как бы ни казалось странным, учитывая степень «неправоты» его сочинений, они продолжают привлекать значительный интерес и оказывать влияние и до сих пор.

Смысл теории Бриссе в том, что эволюция является одновременно и лингвистической, и физической. Такая теория основывается на допущении, что язык, пусть и примитивный, является всеобъемлющим, проникающим через все биологические виды и на всём протяжении истории. По сути, Бриссе, человек с глубокими религиозными убеждениями, предложил целую *вселенную* означивания. Если Слово было в Начале, значит ничто из сотворённого не могло быть лишённым смысла. У него было достаточно времени, чтобы продумать эти идеи в период работы мелким служащим на железнодорожной станции Анже-Сен-Серж.

Бриссе впервые по-настоящему услышал кваканье лягушек на болотах Ла-Соважера в долине Луары, когда ему было около двенадцати лет. Эти негромкие вскрикивания казались ему окаменелостями прошедшего эволюцию языка, фонематическими элементами, формирующими компоненты

человеческой коммуникации. Наши предки, следовательно, живут среди нас и говорят на первобытном языке. Бриссе узрел физическое свидетельство такого присутствия в форме сперматозоида, напоминающего «лужицу, заполненную мелкими головастиками». Языки развиваются так же, как лягушки, выстраивая свои комбинации из простых омофонных высказываний в более сложные формы и значения.

Чтобы подкрепить этот тезис о Человеке, происходящем от Лягушки, Бриссе посредством запутанного лабиринта каламбуров выявил герпетологические основы языка. Здесь-то и находится «открытие противоречащего», из которого, согласно Жарри, и рождается смех[112]. Противоречащее зашифровано в каламбуре, являющемся сизигией слов, «сиюминутным соединением или противопоставлением значений». Тексты Бриссе перемежают каламбуры с объяснениями их происхождения из кваканья лягушек, и следовательно, их скрытые цепочки смыслов.

Они включают в себя множество эволюционных процессов — от архаичных словоформ и исторических отсылок из классической мифологии до христианства. Так, Юпитер эволюционирует в Бога (*youpiter père, youpippi! you! you! didi, dii, dada, d'ai i, Dieu*); Иисус Христос предлагает помощь и страдает за нас (*Y ai suce, Jésus, je suis cri, cri sto*); а также крайне значимым представляется тот факт, что лягушки выделяют мочу через свой анус (*ure anus*), поскольку Уран был мистическим отцом богов. Адам — это Слово Воплощённое (*home uomo, homo, au mot*), в то время как Ева, которую он пытается отвергнуть (*Eh! Va! Eva!*) — голод и бесчестье (*faim, femme, fame*).

Немало страниц Бриссе посвятил обсуждению появления половых органов и воображал себе предка, который, глядя вниз на себя, старается сформулировать естественно возникающий вопрос: «Что это?»

> У предка не было видимого полового органа; как только он возник, слова также начали развиваться в направлении к ква-

зисовершенству. Это повлекло всевозможные удивительные ощущения и сюрпризы. *Est quoi ici? Ce qu'ai? Ai que ce?* («Что это тут? Что это у меня? Это всё, что у меня?») породили слово *exe*, первое слово для пола.

Возникли новые вопросы: «вот это, ты знаешь, что это такое?» *Ce exe, sais que ce?* Это превратилось в: *sexe.*

Sais que c'est? Sexe est, ce excès, c'est le sexe («Знаешь, что это? Половой орган это, этот выступ — это пол»). Это эксцесс, это пол. Пол был первым эксцессом; он вызвал и вызывает все последующие эксцессы.

Первым, что предок заметил и не смог понять (*je ne sais que c'est*), был юный пол, в конструкции: *Jeune sexe est* (Rosière and Décimo 2001, 20–21).

Хотя Бриссе фокусировался в основном на эволюции французского, он также утверждал, что во всех языках можно обнаружить сходные высказывания. По крайней мере в этом он был прав, так как устройство речевого аппарата человека означает, что существует конечное число звуков речи, которые он способен воспроизвести. Бриссе предпринимал некоторые попытки ввести в свою теорию другие европейские языки. Один поразительный пример происходит из его наблюдения, что *ночь* (*night*) есть отрицание числа *восемь* (*eight*), что Бриссе объясняет в своей работе «Происхождение человека» как показатель времени дня (*aujourd'hui*).

Французский.... huit *ne huit* = nuit
Итальянский.... otto *ne otto* = notte
Испанский.... ocho *ne ocho* = noche
Немецкий.... acht *ne acht* = nacht
Английский.... eight *ne eight* = night
Шведский.... aetta *ne aetta* = natta*

* Фактическая ошибка Бриссе: «восемь» по-шведски *åtta*, а «ночь» — *natt*.

Бриссе часто приводят в качестве примера «аутсайдера», «наивного», на манер Анри Руссо или Фердинана Шеваля. Безусловно верно, что его идеи неоднократно подхватывали группы, одобрявшие неумышленный юмор его работ, его настойчивость в утверждении, что Человек произошёл от Лягушки, его одержимость каламбурами, его неоднократные попытки добиться одобрения Французской академии.

Первая из таких групп возглавлялась Жюлем Роменом, основателем унанимизма (философского течения, отрицавшего индивидуализм в пользу коллективных действий), прославившегося пародийной церемонией награждения Бриссе в 1913 году, когда он привёз писателя из его дома в провинциальном Анжере в Париж, чтобы увенчать короной «Князя Мыслителей». Сюрреалисты были в не меньшем восхищении. В своей «Антологии чёрного юмора» Андре Бретон писал: «...важность творчества Бриссе напрямую связана с его уникальной ролью камертона той смысловой линии, что связывает *патафизику* Альфреда Жарри... и *паранойя-критическую* деятельность Сальвадора Дали»[113].

Коллеж 'патафизики канонизировал Бриссе и поместил его день в святцах на 25 а-га (30 октября) патафизического календаря. Марсель Дюшан заявил: «Моя идеальная библиотека состояла бы из всех сочинений Русселя, Бриссе, и, возможно, Лотреамона с Малларме» (Duchamp 2009 [1946], 117).

Среди заинтересовавшихся оказался и Мишель Фуко, который написал предисловие к изданию «Логической грамматики», озаглавленное «7 пропозиций о седьмом ангеле», в котором возвеличил Бриссе как «наивысшую точку лингвистического бреда». Бриссе также фигурирует в фундаментальном сборнике Андре Блавье «Литературные безумцы» (1985)[114], ставшем ключевым текстом для Международного института изучений и исследований литературных безумцев, основанного в 2008 году.

Немногие из мэйнстримных писателей могли бы признать прямое влияние Бриссе на своё творчество, однако же именно «Поминки по Финнегану» Джойса выглядят весьма родственными ему в своём прославлении звучания слов и чувства универсального смысла, исходящего из природы. Здесь язык происходит из тела, из воды, из камней, в стиле Бриссе, и продолжает изменяться, совмещая манеры произношения из многих языков в одном слове. В главе «Генезис» «Поминок по Финнегану» лягушки квакают аристофаниевскими голосами: "Bré̋kkek Ké̋kkek Ké̋kkek Ké̋kkek! Kó̋ax Kó̋ax Kó̋ax! Ualu Ualu Ualu! Quaouauh!"

Этот финальный клич происходит от Аристофана и движется к французскому языку. Удлинённое *quoi?* (что?) было первым вопросом, представившимся Бриссе в тот момент, когда наши предки выползали из первичного бульона на сушу, чтобы затем спросить *pourquoi?* (почему?).

Тот же возглас появляется и в романе «Уотт» Сэмюэла Беккета, на сей раз переданный как заголовок, и ещё раз, опять как кваканье, в знаменитом пассаже «[...]"Квак!", "Квек!" и "Квик!" в следующие моменты времени: первый, девятый, семнадцатый, двадцать пятый и т.д., первый, шестой, одиннадцатый, шестнадцатый и т.д., и первый, четвёртый, седьмой, десятый и т.д. соответственно [...]»[115]. Тут, однако, Уотту не удаётся расслышать никакого смысла в этих призывах, не считая систематических пермутаций их появлений. Как и всегда в работах Беккета, любое значение здесь неуклонно деградирует до бессмысленности.

За многие годы Бриссе стал вдохновением для многих художественных, музыкальных и театральных работ, включая картины Лу Лорин Лам, театральные постановки Эжена Дюрифа, Катрин Бо и компании Бернара Фрутена, книгу «Бог, грамматист» Мануэлы Морган (Morgane 1992) и три музыкальные композиции Эндрю Хьюгилла: «Каталог лягушек» (1987) для хорового кваканья лягушек, фортепиано и (опционально) ансамбля, «Бриссе в рифму» (1990) для со-

прано и старинных инструментов и «Происхождение человека» (1995) для 36 голосов без аккомпанемента.

"Project Phonethica" (Tokui et al. 2007), запущенный в 2004 году Такуми Эндо, ставит своей целью «исследовать многообразие мира через фонетику его приблизительно 6000 живых языков». Он включает онлайн-программу, использующую фонетические сходства, взятые из системы классификации Международного фонетического алфавита, для установления связи между похожими фонемами. Так, мы можем обнаружить, что французское выражение *ça va?* («как дела?») очень похоже по звучанию на японское слово *saba*, означающее «макрель». Программа позволяет творчески эксплуатировать такие совпадения. Подумать только, как мог бы использовать Бриссе этот софт, живи он сегодня.

Сочинения Бриссе ставят нефранкоговорящего читателя в непростое положение. Поскольку его идеи целиком зависят от *звучания* слов, цепочки каламбуров остаются во многом непонятными без умения читать по-французски. Поскольку эти каламбуры перемежаются объяснениями, их бывает весьма нелегко уловить. Часто самым верным будет вообще на время забыть об этих объяснениях, чтобы прочувствовать течение эволюции. Как написано в «Происхождении человека»:

> Тот пламенеющий меч, что охраняет дорогу к древу Жизни, зовётся каламбур, игра слов. Идея, что за каламбуром скрывается нечто ещё, никогда не была правильно понятой, это было запретным знанием. Люди всегда реагируют идиотским смехом, но вопреки их общему невежеству и зашоренности эта истина никуда не исчезает (Brisset 1980b [1913], 25).

Пожалуй, самым известным примером текста Бриссе являлся коротенький отрывок из его сочинения «Мудрость Господня», помещённый в «Антологию чёрного юмора» Бретона под названием «Великий Закон, или Ключ к словам»:

В царстве слов существует множество Законов, доселе никому не ведомых, самым важным из которых является тот, согласно которому отдельный звук или последовательность аналогичных звуков, произнесённых чётко и различимых для слуха, могут выражать совершенно разные вещи посредством различного написания этих слов и имён собственных или же благодаря возможности по-разному их понимать. И наоборот: все идеи, высказанные при помощи сходных звуков, имеют одинаковое происхождение и, в принципе, относятся к одному и тому же феномену. Вот, например, такая последовательность звуков:

Les dents, la bouche.
Les dents la bouchent,
L'aidant la bouche.
L'aide en la bouche.
Laides en la bouche.
Laid dans la bouche.
Lait dans la bouche.
L'est dam le a bouche.
Les dents-l`a bouche[116*].

* Строки на французском произносятся одинаково и означают: «Зубы, рот. / Зубы затыкают, / А рот помогает. / Во рту том помощь. / Во рту некрасиво. / Рот тот урод. / Во рту молоко. / Во рту том беда. / Рот-то прикрой-ка».

9. Альфред Жарри (1873–1907)

Короткая жизнь

Есть немало источников, повествующих о жизни Жарри, начиная со свидетельств его современников, включая Гийома Аполлинера и Рашильд, чей труд «Альфред Жарри, или Суперсамец изящной словесности» был опубликован в 1928 году. Биографические исследования на французском включают: «Альфред Жарри. Его работа» (1934) Фернана Лота; «Альфред Жарри: от Убю короля до доктора Фаустролля» (1974) Ноэля Арно; «Деяния и суждения Альфреда Жарри, писателя» Анри Бордийона (1986); «Убю на берегу: Альфред Жарри в Корбее» (1898–1907)» Филиппа Регибьера, вышедшую в 1999 году; и «Альфред Жарри» Патрика Беснье (2005). Из работ на английском языке отметим книгу «Годы банкетов: Истоки авангарда во Франции, с 1885 г. до Первой мировой войны» Роджера Шаттака, впервые опубликованную в 1958 году; «Альфред Жарри» (1983) Линды Клигер Стилльман; «Альфред Жарри: Критическое и биографическое исследование» (1984) Кейта Бомонта; монографию 2010 года Джилла Фелла «Альфред Жарри»; а также работу Алистера Бротчи «Альфред Жарри: Патафизическая жизнь» (2011). К этому стоит добавить большое собрание критических и биографических исследований, выполненных Коллежем 'патафизики и Обществом друзей Альфреда Жарри.

При таком изобилии и богатстве материалов можно было бы предположить, что детали жизни Жарри были весьма хорошо изучены, и едва ли возникнут сложности с кратким изложением 34 лет его жизни. К сожалению, это не совсем так, отчасти по причине некоторых пробелов в первичных источниках, но в основном из-за того, что эта жизнь в определённой степени была пространством для интерпретаций — чем занимался, не в последнюю очередь, и сам Жарри. Мифотворчество окружало его в основном благодаря образу Убю, и он сам играл в этом активную роль. Как замечает Алистер Бротчи:

> Не будь Убю, работы Жарри выглядели бы совершенно поиному — даже были бы невозможны, — и Убю, таким образом, стал неотъемлемой частью его повседневного бытия. Жизнь и характер Жарри предстают серией парадоксов или, говоря не столь пафосно, просто своенравием. Его работы, в полном соответствии такому нраву, отражают эти противоречия в общих чертах *œuvre*, которое вмещало в себя и шутовство Убю, и тонкости «науки» патафизики Жарри (Brotchie 2011, viii)

Прежде чем мы приступим к пересказу различных фактов и анекдотов, сделавших жизнь Жарри столь известной, стоит напомнить, что значительную часть отпущенного ему времени он потратил на чтение, письмо и занятия искусством. Это был человек, посвятивший всё своё краткое существование созданию оригинальных произведений и выковыванию литературной карьеры, невзирая на последствия того для своего здоровья и благосостояния. Важно помнить этот факт, поскольку множество красочных баек о Жарри могут создать впечатление, что он был своего рода примером жизни-как-искусства. Бесспорно, сделать жизнь «прекрасной, как литература» составляло одну из его целей. «Жизнь и деяния [...] прекраснее Размышления [...]. Так будем же тогда Жить, и станем Властителями», — провозглашал он в эссе «Быть и жить»

(Jarry 2001a [1894], 201). Однако я повторяю снова и снова — корпус работ, рассматриваемый в целом, слишком значителен и слишком литературен, чтобы усмотреть в нём лишь своего рода набросок жизни-перформанса. Различные случаи, ставшие легендарными, были именно лишь случаями. В большинстве своём они происходили только раз. Да и Жарри был не только Убю. Он проживал характеры *всех* своих главных персонажей. От Сангля до Эммануэля Бога, от Анри Маркея до доктора Фаустролля: все они были гранями его самого.

Начнём с нескольких ярких фактов. Жарри был на редкость невысок, ростом 1,61 метра, и компенсировал это некрупное телосложение своим задиристым видом. Он нередко ссорился с друзьями, часто устраивал розыгрыши и высмеивал других без малейших угрызений совести. Тем не менее в нём, по свидетельствам современников, было определённое обаяние, он неодолимо притягивал окружающих. Физически он был очень крепок, обожал раскатывать на своём гоночном велосипеде Clément luxe 96, заниматься греблей и рыбалкой, сидя в своём кленовом ялике, фехтовать и, как уже говорилось ранее, стрелять из револьвера. Его гардероб по причине его эксцентричности был предметом постоянных пересудов. Он часто облачался в полную экипировку велогонщика, дополняя её плащом с капюшоном и шляпой порк-пай. Аполлинер вспоминал:

> Альфред Жарри... показался мне Потоком во плоти — юным Потоком, безбородым, в насквозь промокшей одежде. Небольшие отвислые усики, редингот с болтающимися полами, мятая рубашка и башмаки велосипедиста — все это было мягким, будто сделанным из губки; этот полубог был ещё влажным, словно он только что поднялся, промокший, со своего ложа, по которому промчался волной[117].

Он вёл открыто гомосексуальный образ жизни, встречался с Оскаром Уайльдом, когда тот приехал в Париж, и (по не-

которым сведениям) посещал театр вместе с лордом Альфредом Дугласом, и вообще демонстрировал определённую неупорядоченность в своих увлечениях — самым известным из которых была связь с поэтом Леоном-Полем Фаргом, впоследствии положенная в основу пьесы «Альдернаблу». На женщин Жарри, по всей видимости, не обращал внимания, хотя поддерживал долгую дружбу с Рашильд и некоторыми другими. Выставляя напоказ свою агрессивно приапическую натуру, он «сдабривал» разговоры и жизнь фаллическими скабрёзностями, а сверх того приправлял их ещё и сортирным юмором. Его отношение к религии было сложным, но в основном богохульным. В своих сочинениях он часто изображает себя в роли Христа или Бога. На смертном одре он попросил принести ему зубочистку ("un cure-dent"), что, как указал Тьерри Фульк, могло иметь двойной смысл, так как *cure-dent* «на сленге военных означает саблю, и в 1906 году он как-то обмолвился, что фехтует со смертью»[118]. Правда это или нет, но за год до того Жарри всё же попросил о соборовании во время тяжёлой болезни.

Он часто прибегал к стилю речи и поведения, напоминавшему манеры Папаши Убю: говорил о себе, используя королевское местоимение «мы», двигался, подобно марионетке, и разговаривал с ритмичностью пулемёта, делая ударение на каждом слоге речи. Все это уже было ему присуще ещё до постановки «Убю короля» в Париже. Камиль Жан д'Арм описывал его так:

> Меня тревожило состояние рассудка Жарри. Когда он не следил за своей речью, то, казалось, не мог противиться самопроизвольному извержению слов. Это уже был не говорящий человек, а машина, ведомая демоном. Его отрывистый голос, металлический и гнусавый, его резкие, словно у марионетки, жесты, застывшее выражение лица и неконтролируемый поток слов, его гротескные и блестящие обороты речи вызывали у собеседника чувство смятения. Он был образован,

> умён и проницателен; он был хорошим человеком, внутренне добрым, возможно, даже стеснительным в глубине души [...], но его экстравагантность представляла собой не что иное, как психическое отклонение (Brotchie 2011, 39).

Когда позднее он стал известен как Убю, поведение такого рода начало тяготить его, и не в последнюю очередь потому, что, как указывает Бротчи: «Убю должен был олицетворять всё то, что Жарри находил идиотским и отталкивающим» (ibid., 179). Современник Жарри, поэт Стьюарт Меррилл, описал один случай, когда Жарри явно играл роль:

> Однажды он обедал в обществе добропорядочной буржуазной компании. В конце застолья хозяйка наклонилась к нему. «Но месье Жарри, вы ничем не отличаетесь от всех других, вы совсем не та странная и чрезвычайно дурно воспитанная личность, о которой мне говорили; а вы, напротив, совершенно очевидно, очень хорошо воспитаны». — «Срынь! — рявкнул Жарри, зная, чего от него ожидают. — Подавай сюда то жаркое, или, клянусь своим *брюхом*, я вам всем головы оттяпаю». Когда баранья нога вновь появилась перед ним, Жарри схватил её обеими руками и принялся жадно пожирать мясо, словно дикарь на ярмарке уродцев. Хозяйка была на седьмом небе от восторга, однако бедный Папаша Убю ушёл от неё с несварением желудка (Merrill 1925, 255–256).

Тем не менее он пребывал в маске Убю до последнего, в своих письмах со смертного одра он называл себя Убю и использовал королевское местоимение «мы». Подчёркнутое безразличие, с которым он относился к обстоятельствам собственной жизни, словно усиливалось таким самоотстранением, этим «объективным юмором» (как выразился Бретон), направленным на себя самого.

Он прославился своей невероятной способностью поглощать алкоголь. Рашильд вспоминала:

> День Жарри начинался с того, что он употреблял два литра белого вина; между десятью и двенадцатью часами следовали друг за другом три порции абсента; за обедом он запивал рыбу или стейк красным или белым вином, чередуя его с новыми порциями абсента. После полудня — несколько чашек кофе, подкреплённого бренди или другими крепкими напитками, названия которых я забыла; за ужином, разумеется, после других аперитивов, он ещё был в состоянии осушить не меньше двух бутылок любого марочного вина, неважно, хорошего или плохого (Rachilde 1928, 136).

В последний период своей жизни он дошёл до того, что пил чистый эфир, часто не закусывая, так как ему хотелось постоянно поддерживать то «...перманентное состояние опьянения, в котором он, по-видимому, предпочитал колыхаться, вместо того чтобы жить нормальной жизнью», — утверждала Рашильд.

Хронологию его жизни можно составить по тем всё более и более экстравагантным обиталищам, которые он выбирал для проживания. Родившись и выросши в городке Лаваль, в 1891 году он переезжает в Париж, где со своей матерью живёт сначала в квартире на рю Кужа, а затем в доме № 84 по бульвару Пор-Рояль. Однако мадам Жарри снимала для Альфреда также две комнаты в соседнем доме № 78, где он мог свободно принимать гостей и творить. Он называл свои апартаменты «Голгофа умерщвлённых» и декорировал их в стиле, который сегодня, пожалуй, назвали бы «готическим»: повсюду темно, всё задрапировано чёрной тканью; скелет и кости висят тут и там, свеча в черепе; кровавые отпечатки ладоней по всей прихожей. Здесь он держал сов, зачарованный их ночным образом жизни, напоминавшим ему свой собственный, его привлекали их странной формы клювы и «Высшие символы Бытия: два видящих во мраке глаза, точно пара готовых удариться друг в друга кимвалов; хромированная окружность, бесконечно сводимая к са-

мой себе» (Jarry 2001a [1894], 201). С такими глазами можно смотреть в противоположные стороны одновременно, даже ночью.

9. Альфред Жарри (1873–1907)

После смерти матери в 1893 году он был вынужден возвратиться в Лаваль, где в 1894–1895 годах проходил военную службу. Его карьера солдата не задалась — частично из-за его полной непригодности к военной жизни (описанной в «Днях и ночах»), а частично — из-за самовольно принятой дозы пикриновой кислоты, отправившей его в госпиталь (в его приказе об увольнении ссылались на «желчные камни») (Brotchie 2011, 113). По возвращении Жарри в Париж премьера «Убю короля» и последовавшие за этим скандал и слава полностью поглотили его время и оставшееся наследство. Его выселили с бульвара де Пор-Рояль, и пожив немного у «таможенника» Анри Руссо, в 1897 году Жарри переезжает на съёмную квартиру в дом № 7 по рю Касетт, что у бульвара Сен-Жермен. Это были те самые знаменитые апартаменты «на третьем-с-половиной этаже», с потолком настолько низким (результат стремления алчного домовладельца удвоить свой доход от комнат с высокими потолками), что только Жарри мог стоять там выпрямившись, хоть и обтирая штукатурку своей макушкой. Продолжая традицию богохульных имён, это жилище он нарёк «Наша большая ризница», намекая на ателье по пошиву церковных облачений этажом ниже. Здесь, в некоторой скудности, Жарри продолжал своё затворническое существование, мало кого принимая из гостей; избегая общения с консьержем, заменив его перепиской с помощью корзинки, которую спускал на верёвке из окна. Именно тут он написал основную часть «Фаустролля».

С 1898 года он вместе с супругами Валетт снимал летний домик в Корбее, названный «Фаланстером» (в честь проекта утопической коммуны Шарля Фурье), тут Жарри гонялся на велосипеде за идущим в Париж поездом (около 28 километров), а также, по утверждению Рашильд, стрелял

из револьвера по соловьям, не дававшим ему спать по ночам. В 1900 году он арендовал лачугу дальше по берегу Сены, у дамбы в Ле-Кудре, всё чаще надёжно укрывавшую его от внимания кредиторов и других сложностей жизни. В этой хибаре с земляным полом не было ни электричества, ни туалета, но здесь Жарри был счастлив, имея возможность удить рыбу на обед и творить. За четыре года или около того он написал множество статей, «Зелёную свечу» и «Суперсамца», по мере надобности выезжая на велосипеде в Париж. В 1903–1904 годах он провёл зиму со своим другом, а временами и покровителем, композитором Клодом Террассом в имении семьи Боннар в Ле-Гран-Лан в департаменте Изер, неподалёку от Гренобля, где, по словам Франк-Ноэна, он стал завсегдатаем "Café Brosse", чьи посетители позаимствовали убюевскую манеру речи, включая приветствие: «Мсье высокочтимый друг и остолоп!») (Franc-Nohain 1911).

В 1904–1905 годах Жарри смог приобрести два небольших участка земли в Ле-Кудре, где он отстроил свою последнюю резиденцию, названную «Треножником» оттого, что та стояла на четырёх сваях (а возможно, и на шести, если верить счёту от плотника). Это была квадратная в плане деревянная лачуга со сторонами 3,69 на 3,69 метра, с минимальными удобствами, которую к тому же часто затопляло. Чтобы не дать крысам сгрызть шины велосипеда, его приходилось подвешивать к потолку. Однако болезнь не позволила Жарри долго обитать тут, его состояние всё быстрее ухудшалось, и вскоре он оказался прикован к постели, сначала в доме своей сестры в Лавале (1906–1907), а потом в «Большой ризнице». Он скончался в больнице 1 ноября 1907 года от «туберкулёзного менингита».

Множество других случаев из его жизни стали легендами, подтверждая, что этот человек стремился выйти за границы собственного существования. В то же время эти происшествия — в основном розыгрыши. Одновременное существование противоположностей, характеризующее саму

патафизику, также проявляется в меняющейся оценке этих историй. Они порождают понятия о патафизике как об образе жизни, а не просто наборе книжных штудий. Например: приходить на вечерний спектакль в оперу в бумажной рубашке, на которой нарисован чёрный галстук; обедать в обратном порядке, начиная с бренди и заканчивая супом; заявляться в жёлтых туфлях на высоких каблуках и грязных велосипедных шортах на похороны Малларме; на спор есть с друзьями одни вымоченные в абсенте корнишоны, пока кто-то из них первым не позеленеет и его не вырвет; вырезать свою физиономию из портрета кисти Анри Руссо только потому, что ему претит изображение себя на каминной полке; упражняться в стрельбе по соседскому дому и в ответ на уговоры его хозяйки прекратить, ведь он-де может застрелить кого-то из её детей, ответить: «Если такое случится, мада-ме, мы с удовольствием заделаем вам новых»; и много ещё таких историй, приукрашенных с годами, вроде той, когда якобы однажды у Жарри попросили прикурить, а он достал револьвер и начал махать им перед лицом просившего (*du feu* = огонёк, но на сленге *un feu* означает ствол). Видимо, это усиленная версия анекдота, рассказанного Андре Сальмоном: «стоило прохожему спросить дорогу, Папаша Убю показывал её, жестикулируя рукой с пистолетом. А уж если кто-то спрашивал “огоньку”, то радости Жарри не было предела!» (Brotchie 2011, 185).

9. Альфред Жарри (1873–1907)

Как-то дома у Жарри случился один инцидент, о котором поведал Аполлинер:

> На камине стоял огромный каменный фаллос, подарок Фелисьена Ропса. Жарри держал это изваяние, превосходившее размерами все природные образцы, увенчанным бархатной фиолетовой ермолкой, с того дня, как этот престранный монолит напугал пришедшую к нему литературную даму. Запыхавшись из-за подъёма на три с половиной этажа и не зная, как себя вести в этой пустой комнатушке, мадам поинтересо-

валась: «Это что, слепок?». «Не-а, — ответил Жарри. — Уменьшенная копия» (Apollinaire 1925).

Ноэль Арно припоминает другой случай, когда, по словам Жана Ноэна:

> Альфред Жарри решил раскрасить зелёной краской себя целиком — лицо, руки, шею, запястья, дабы насладиться изумлением посетителей кафе, когда он зайдёт. Мой отец прослышал об этом розыгрыше. Он поспешил предупредить всех своих друзей, клиентов и официантов. И когда Жарри заявился, зелёный-презелёный, словно экзотический попугай, — никто и глазом не моргнул. Они продолжали разговаривать, выпивать и читать. Спустя некоторое время недоумевающий Жарри спросил моего отца: «Ты что, ничего не замечаешь?» — «Нет, ничего. А что такое?» Жарри потом несколько часов отмывался от зелёнки. За ушами у него она оставалась ещё несколько дней (Arnaud 1974, 430–431).

Несмотря на все эти игры и забавы в общении Жарри часто бывал резок. Он так рассорился с Реми де Гурмоном (вскоре мы увидим, почему), который вообще-то в своё время ввёл его в круг символистов, что тот не включил его в «Книгу масок», важнейший сборник литературных портретов лучших писателей своего времени. Тесные отношения с Леоном-Полем Фаргом закончились горьким разрывом, и есть ещё немало других примеров его сложного характера. Казалось, ему были безразличны чужие чувства, хотя в той же мере это высказывание можно применить и к другим людям. В то же время он мог проявить большую чувствительность, правда, на поэтическом уровне. В этом-то всё и дело: для Жарри отсутствие разницы между жизнью и литературой означало, что качество житейского опыта оценивается так же, как и качество поэзии. И поскольку сочинения Жарри полны юмора, будь он ироничным, сатиричным или глумливым,

неудивительно, что эти же качества обнаруживались в его жизни и личности. Вместе с тем, его тексты говорят о глубокой эрудиции и воображении — и всё это также пронизывало его бытие.

9. Альфред Жарри (1873–1907)

Влияния

Среди современников Жарри, пожалуй, самым прямым образом на непосредственные обстоятельства его жизни повлияла Рашильд (настоящее имя — Маргарита Валетт-Эмери), писательница, получившая значительную известность благодаря своим сочинениям, бросавшим вызов традиционным гендерным ролям, например «Месье Венера» (1884) и «Маркиза де Сад» (1887). Она горячо поддерживала и покровительствовала Жарри и по праву может быть названа первой женщиной, вовлечённой в патафизику. Она, бесспорно, много делала для поощрения и стимулирования воображения Жарри и образа Убю, вплоть до самой его смерти. Рашильд и её муж, Альфред Валетт, устраивали в офисе журнала "Mercure de France", редактировавшегося ими обоими, литературные *вечера*, или *вторники*. Там Жарри познакомился с большинством важнейших фигур французского символизма, оказавших влияние на его творчество, к примеру с Полем Валери, Полем Фором и Андре Жидом, вспоминавшим:

> Такого персонажа и не придумаешь [...] он в то время был необычайно притягательным для всего "Mercure". Каждый, или почти каждый, с разной степенью удачи силился подражать его юмору и освоить его; и прежде всего его манеру речи, диковинную и безудержную, без оттенков и интонаций, с одинаковым ударением на каждом слоге, включая и немые. Щелкунчик, умей он говорить, звучал бы именно так (Brotchie 2011, 74).

Согласно её собственным воспоминаниям о Жарри, Рашильд заслужила его сдержанное уважение, подобного которому из женщин удостаивалась только его мать: «Ма-дам! У вас, несомненно, скверный характер! Вы невзрачный комок атомов, сцепившихся друг с другом. Но мы признаём в вас одно достоинство: *к нам вы не цепляетесь!*»

Рашильд также припоминала один розыгрыш, который она устроила для Жарри вместе с писателем Жаном де Тинаном (хотя касательно степени его участия впоследствии возникли сомнения). Раздражённые одной частой посетительницей *вторников* по имени Берта де Курьер, шутники сумели убедить её в том, что Жарри тайно в неё влюблён, и если она всё сделает правильно, то сможет вырвать его из оков гомосексуальности и завести с ним роман. Но Берта была любовницей Реми де Гурмона, с которым Жарри вместе редактировал с 1894 года прекрасный журнал эстампов "L'Imagier". Она, кроме того, была известной нимфоманкой, её похождения были постоянным объектом насмешек среди *меркюристов*. Берта принялась энергично домогаться Жарри, написала ему серию любовных посланий и в итоге предложила злосчастное свидание, вызвавшее большое замешательство у всех участников, а также разрыв с Гурмоном в 1895/6 году. Жарри пересказал всю эту историю сперва в похабном стишке, циркулировавшем в кругах "Mercure", а затем в чрезвычайно откровенном цикле «Любовь преходящая» (Jarry 1993 [1898]), поместив в тексте слово в слово любовные письма Берты.

Ссора с де Гурмоном отразилась и на непростых отношениях Жарри с символистами. Он, без сомнения, испытал на себе их влияние, особенно в защите принципа приоритета воображения над реальностью, однако у него было своё собственное особое видение многих из ключевых символистских идей. Как отмечал Кейт Бомонт в своём разборе эссе «Быть и жить», начинавшемся со своего рода диалога с Убю:

9. Альфред Жарри (1873–1907)

> Эпиграф, выбранный Жарри, заставит насторожиться внимательного читателя: он состоит из нескольких строк из «Гиньоля» [...], в которых Убю впервые знакомит нас с его новоизобретённой наукой патафизикой. Более того, невзирая даже на странность некоторых аллюзий, сама структура доказательства Жарри бросает вызов элементарнейшей логике: начав с апологии Бытия, он внезапно и достаточно своевольно переходит к чествованию Экзистенции и призывает «уничтожить Бытие». Оправданием этой «законной казуистики» служит [принцип] «идентичности противоположностей» (Beaumont 1984, 62).

Однако чтобы получить более полное представление о корнях 'патафизики Жарри, нам следует заглянуть за пределы его ближайшего литературного окружения. Понятно, что он отождествлял себя с некоторыми писателями прошлого, следы их творчества можно обнаружить во многих из его работ. Прежде всего из них стоит назвать Рабле, чьи антиклерикальные и сатирические взгляды, неологизмы и непристойный юмор были для него неизменной точкой отсчёта. Убю получил личное имя Франсуа в честь Рабле, да и структура «Фаустролля» многим обязана «Гаргантюа и Пантагрюэлю», первые две книги которого посвящены событиям из жизни двух великанов, пока Пантагрюэль не отправляется в продолжительное морское путешествие в поисках «Божественной Бутылки» в книгах 3, 4 и 5, встречая на своём пути множество друзей и попадая в удивительные приключения. Тексты Жарри полны прямых цитат, тонких аллюзий и производных из Рабле, включая множество архаизмов, преднамеренно неправильных написаний и патафизического словотворчества. Типичным примером может служить любимое, по общему мнению, словечко Жарри *обелисколихний*, греческое слово, означающее «маяк», появляющееся в главе 22 книги IV «Гаргантюа и Пантагрюэля»: «Эй, эй, я тоже вижу землю! Пусть правят к га-

вани! Я вижу толпу народа на берегу! Я вижу огонь на обелисколихнии!»*

Бен Фишер предлагает такое объяснение причин одержимости Жарри Рабле:

> Непристойность, эрудиция и использование французского языка во всей его звучности и богатстве — вот раблезианские элементы, которые Жарри стремился ввести в свои собственные сочинения, да и просто по здравому размышлению Рабле был универсальной моделью для литературной карьеры Жарри: он [...] не подчинялся никаким литературным условностям (Fisher 2000, 96).

Изидор Дюкасс, взявший псевдоним граф де Лотреамон, также оказал определяющее влияние на развитие творчества Жарри, особенно в таких его ранних работах, как «Альдернаблу». Подобно большинству авангардистов, Жарри испытал на себе влияние Бодлера и Рембо. Однако их воздействие несколько развеялось, с тех пор как ослабли его связи с символистами. Зато постоянное влияние оказывали шедевры всемирной литературы: христианское Писание и разнообразные мифы и фольклор Древней Греции, Рима, Скандинавии, Франции и в особенности Бретани вместе со ставшими классикой историями — «Тысяча и одна ночью», «Графом Монте-Кристо» Дюма, «Швейцарской семьёй Робинзонов» Йохана Давида Уисса, «Агасфером» Эдгара Кине, посвящённым скитаниям Вечного Жида, и «Иным светом» Сирано де Бержерака с его описаниями фантастических путешествий на Луну и на Солнце, где текут «источники, названные по пяти чувствам, которые впадают в реки под названиями Память, Воображение и Суждение» (Fisher 2000, 27). Среди других сочинений можно назвать труды античных философов — Аристона Хиосско-

* В русских переводах «обелисколихний» обычно переводят как «маяк», «маячные огни».

го и Лукиана Самосатского, Плиния и Катона, Гераклита и Эпикура.

9. Альфред Жарри (1873–1907)

Жарри отлично разбирался в иностранной литературе, и наряду с хорошим знанием Шекспира, у которого он немало позаимствовал для «Убю» и других своих текстов, был неплохо знаком и с работами Томаса де Квинси, «англичанина, употреблявшего опиум» и автора эссе «Об убийстве как разновидности изящных искусств». Кольридж, По, Карлейль, Льюис Кэрролл и Роберт Льюис Стивенсон, чей удивительный рассказ «Олалла» Жарри перевёл (кажется, довольно скверно), — все они также сыграли свою роль. Можно вспомнить и Эдварда Лира, чья поэма «Джамбли» («В море уплыли они в решете, они в решете уплыли...»[119]) перекликается с «Фаустроллем». Жарри случайно наткнулся на неё, читая статьи Чарльза Вернона Бойза. Для Жарри был важен и Свифт, как благодаря «Гулливеру», так, пожалуй, и за его эссе «Человеческие экскременты с точки зрения ботаники», которое до́лжно считать первым обстоятельным обсуждением *срыни* в литературе. Также значим был и Фрэнсис Бэкон, основоположник современного научного познания и известный алхимик, латинское изречение которого, намекающее на алкоголизм, служит эпиграфом для книги VIII «Фаустролля». “Leves gustus ad philosophiam[120] movere fortasse ad atheismum, sed pleniores haustus ad religionem reducere” («Мелкие глотки философии, возможно, и могут закончиться атеизмом, однако только если выпить до дна, придёшь к религии» («Фаустролль», Книга VIII).

С Ницше Жарри познакомился по переводам Анри Альбера для “Mercure”. Можно провести множество параллелей между патафизикой и философией Ницше, в частности, на примере «Весёлой науки» (1882), появившейся во французском переводе в 1887 году. Это касается не только первого употребления знаменитого постулата «Бог умер», но также напоминания о древней провансальской традиции поэтов-рыцарей, искавших познания в буйной поэзии

и игривом отношении к жизни. Стивен Баркер полагает, что это «генеалогически заложено» в *клинамене*:

> Этот клинамен для Ницше, для Жарри, для Дерриды и для концепции игры в каноничность, — то, что Жарри называет "la bête imprévue" («невесть откуда взявшийся зверь») («Фаустролль», Книга VI, глава 34), декларация антиканоничного внутри канона, затаившаяся в самом его сердце, нежданный зверь, из которого за пределами рациональной инклюзивности творится творение, над которым не властна логика, который должен, как у Лукреция, внедриться как начало различения и игры (Barker 1989, 69).

Жарри много заимствовал у своих предшественников, подчас весьма вольно. Не то чтобы он копировал всё напрямую, хотя и тому есть примеры, но часто цитировал по памяти, не сверяясь с источниками. В его работах переплетается множество самых разных аллюзий, отсылок, реконтекстуализаций и интертекстуальных прочтений, а также «найденный материал». Именно такой синтез источников делает, возможно неожиданно, его сочинения столь оригинальными. «Убю король» был результатом именно такого процесса, развившегося из насмешливого юмора поколений учеников реннского лицея, и в частности братьев Шарля и Анри Моренов, написавших пьесу «Поляки». Это был предшественник «Короля Убю», поставленный Анри и Жарри в самодеятельном кукольном «Театре Фуйнансов» для лицеистов.

Авторство Жарри было с шумом оспорено в 1921 году, когда Шарль Шассе опубликовал свою книгу «Источники Убю-короля», в которой утверждалось, что истинными авторами были братья Морены. Эта претензия не выдерживала критики по нескольким причинам: она была явно зловредной проделкой; Анри действительно давал согласие Жарри на использование материала, но в любом случае его было куда меньше, чем в итоге появилось в «Убю короле». Пьеса

Жарри была значительно лучше разработана, чем школьный текст, а главное, Жарри добавил целый новый пласт материала и контекста, сделавшие произведение подходящим для взрослой театральной публики Парижа. Этот эпизод может служить ярчайшим примером того, как Жарри синтезировал и разрабатывал «найденные» материалы.

Жарри никогда не заходил так далеко, как Томас Де Квинси, чьи «Последние дни Иммануила Канта» (переведённые на французский другом Жарри Марселем Швобом) состояли из перевода немецкого текста без указания имени переводчика — Кристофа Васянского и набора «авторских» примечаний самого Де Квинси (отчасти вдохновлённый этим примером, Борхес поднял такую практику на новый уровень иронии, например, в рассказе «Пьер Менар: автор “Дон Кихота”»). По сравнению с этим, Жарри обычно был куда более тонок в своих заимствованиях, но также и куда более щедр, оснащая свои тексты множеством отсылок. Однако если принять во внимание сложность результатов его синтеза исходного материала, эти признания окажутся далеко не полными.

Его подход к существующей литературе лучше всего может быть суммирован в описании библиотеки «равных книг» из «Фаустролля». Они конечно же демонстрируют целый перечень влияний, но также и определённое безразличие к их относительной важности, вытекающее из понятия Равнозначности. Перечень «равных книг» таков[121] (Жарри в итоге выбирает сцену или иллюстрацию из каждой книги этого списка, которые Фаустролль «вызывает в воображении в третьем измерении»):

1. БОДЛЕР, том переводов из Эдгара По.
2. БЕРЖЕРАК, «Сочинения», том II, включающий «Историю государств и империй Солнца» и «Историю птиц».
3. Евангелие от ЛУКИ, на греческом.
4. БЛУА, «Неблагодарный попрошайка»
5. КОЛЬРИДЖ, «Сказание о старом мореходе».

6. ДАРЬЕН, «Вор».
7. ДЕБОРД-ВАЛЬМОР, «Клятва малюток».
8. ЭЛЬСКАМП, «Резные миниатюры».
9. Том «Пьес» ФЛОРИАНА.
10. Один из томов «Тысяча и одной ночи» в переводе ГАЛЛАНА.
11. ГРАББЕ, «Шутка, сатира, ирония и глубокий смысл», комедия в трех актах.
12. КАН, «Сказка о золоте и молчании».
13. ЛОТРЕАМОН, «Песни Мальдорора».
14. МЕТЕРЛИНК, «Аглавена и Селизетта».
15. МАЛЛАРМЕ, «Стихи и проза».
16. МЕНДЕС, «Гог».
17. «Одиссея», издание Тойбнера.
18. ПЕЛАДАН, «Вавилон».
19. РАБЛЕ.
20. ЖАН ДЕ ШИЛЬРА, «Час сладострастия».
21. АНРИ ДЕ РЕНЬЕ, «Яшмовая трость».
22. РЕМБО, «Озарения».
23. ШВОБ, «Крестовый поход детей».
24. «Убю король».
25. ВЕРЛЕН, «Смиренномудрие».
26. ВЕРХАРН, «Поля в бреду».
27. ВЕРН, «Путешествие к центру земли».

В этом списке несколько пунктов, вполне ожидаемых от писателя-авангардиста, — Эдгар По в переводе Бодлера, Лотреамон, Малларме, Рембо, Верлен, — наряду с классическими произведениями и Священным Писанием. Есть здесь и несколько менее известных имён. Кто-то из них был личным другом Жарри: Леон Блуа, полемист и автор памфлетов, разделявший с Жарри любовь к непотребству и мизантропию; Гюстав Кан, бельгийский символист, крупный поэт того времени, вместе с ним Жарри проводил время на отдыхе; Метерлинк, которого обожал Жарри, восторгавшийся его «по-

этическим видением, пронзающим бесконечности», помимо отмеченной в списке пьесы он был автором «Пеллеаса и Мелизанды», одной из важнейших символистских драм; Жан де Шильра — анаграмма Рашильд; Анри де Ренье, авангардист, принятый во Французскую академию, что скорее замарало его репутацию, но для Жарри он был достаточно интересен, чтобы посвятить ему отдельную главу «Фаустролля»; и Марсель Швоб, которому был посвящён «Убю король», его обширная эрудиция поспособствовала и обогащению эрудиции самого Жарри (недаром тот назвал его “celui qui sait” [тот, кто знает] в «Альманахе Папаши Убю» 1899 года).

9. Альфред Жарри (1873–1907)

Другие упомянутые современники — знал ли их лично Жарри или нет — явно были для него значимыми. Жорж Дарьен был обожаем символистами, хотя и не состоял в их кружке, и по сей день он остаётся малоизвестной фигурой, автором нескольких политизированных и антимилитаристских романов. Ещё одним бельгийским поэтом-символистом, близким ему по духу, был Макс Эльскамп. Жарри симпатизировал немецкому драматургу Кристиану Дитриху Граббе, в чьей пьесе «Насмешка» есть параллели с «Убю королём», и перевёл несколько его произведений. Катюль Мендес, плодовитый писатель, активный в парижских культурных кругах, был одним из первых, поддержавших «Убю короля»; Жозефен Пеладан, называвший себя «Саром», был мистиком и основателем Ордена Розы + Креста; вдохновлённый влиянием Рихарда Вагнера, он организовывал салоны, выставки и перформансы, а также издал несколько книг по оккультизму; горячо поддерживал «Убю короля» и бельгийский символист Эмиль Верхарн, исследовавший в своём творчестве темы иррациональности и безумия.

Из тех, чья связь с авангардом менее очевидна, можно отметить: Марселину Деборд-Вальмор, мало кому известную в качестве актрисы, но позднее прославившуюся как поэтесса-романтик и автор нескольких «развивающих» книг для детей; Жан-Пьера Клари де Флориана — автора простых басе-

нок и повестей — и Жюля Верна, безусловного обладателя литературного таланта и славы, но чья огромная популярность, конечно, сделала его скорее антигероем для критиков истеблишмента (хотя, что интересно, он был любимым автором Раймона Русселя).

Стоит отметить значение и Альфонса Алле, хотя он и не попал в список «равных книг», но его творчество, проникнутое ядовитым юмором, было довольно-таки патафизично, а его энтузиазм в отношении «Убю короля» заслужил ответную признательность Жарри.

Патафизика и алхимия

Квартира Фаустролля была вскрыта «слесарем, проживающим по адресу: улица Николя Фламеля, 205», который описывает «кровать с медною крашеной сеткой двенадцати метров длиной без матраца нижé белья; слоновой кости стул; стол — тонкой работы, ониксовый, с золотом; [...] двадцать семь томов книг, разрозненных, сброшюрованных, а равно и переплетённых»[122]. Вроде бы случайное появление в тексте имени Фламеля, алхимика XIV века, в трактате которого «Демонстрация иероглифических фигур» (издан в 1613 году) описываются поиски философского камня, напоминает нам о присутствии герметической философии и отсылках к алхимии в работах Жарри. В действительности алхимия скрытно (или не так уж скрытно) присутствует везде в патафизике, например, явственно пронизывая творчество Марселя Дюшана и демонстрируя один из ранних примеров науки воображаемых решений. Пожалуй, мы вправе сказать, что истинные предшественники патафизики — не столько в литературе, сколько в алхимии, или, возможно, в «философии» в традиционном смысле слова.

Для того чтобы в полном объёме отследить её присутствие, нам потребуется написать книгу раза в два толще этой,

да и будет это, пожалуй, непосильной задачей. Пример такой попытки вы сможете найти в номерах 2 и 4 журнала "Pataphysica" (Clements 2004, 2006), целиком посвящённых теме связи патафизики и алхимии, и включающих перевод сочинения Жарри «Драконица». В этих номерах приводится таблица алхимических символов, использованных Жарри, и даже делается предположение, что само слово «патафизика» имеет отнюдь не греческие корни, как патафизически настаивает Жарри, а происходит из санскрита, от слова *patitvā*, означающего «взлёт», но также и «павший», и потому являющегося примером «совпадения противоположностей».

9. Альфред Жарри (1873–1907)

Здесь, однако, стоит проявить осторожность, ибо, как и всегда в случае с Жарри, такие темы далеки от однозначной трактовки. Его заинтересованность геральдикой и математикой даёт ещё больше символических пластов, которые сплетаются с алхимией, чтобы породить запутывающую смесь, в свою очередь пропитанную иронией. Отдавать приоритет алхимии в этой путанице означало бы, возможно, слишком её переоценивать. В некоторых отношениях увлечение Жарри этими алхимическими делами было просто данью модному мистицизму того времени. Именно инъекция Убю прокладывает дорогу к эликсиру, основанному на традиционных целях алхимиков: самопреображении, гермафродизме и контроле над обстоятельствами и временем собственной смерти. Превращение простых металлов в золото всегда было только проверкой философского камня, а вот преображение слов в фуйнансы вполне может считаться аллегорией такого процесса.

Характер отношения Жарри к алхимии воплощён в имени «доктор Фаустролль», сочетающем в себе доктора Фауста — величайшего в мире алхимика — и уродливых существ из норвежского фольклора, бедокуров, живущих в тёмных местах. В обоих случаях это мифические персонажи, и их комбинация в точности символизирует патафизику. Напомним, что доктор Фауст в поисках сущности жизни достигает пределов познания и, разочарованный, обращает-

ся к Мефистофелю за помощью в дальнейших изысканиях. В зависимости от версии, согласно одним вариантам легенды Фауст терпит крах и попадает в лапы Сатаны, согласно другим — счастливо избегает такой участи. В любом случае Фауст преображает себя и тем самым преступает границы земной реальности.

Жарри был одним из руководителей постановки ибсеновской пьесы «Пер Гюнт» (предшествовавшей «Убю королю») в театре «Œuvre». Он также играл роль Короля Троллей, задающего герою ключевой вопрос: «Тролли и люди — в чём разница тут?» Он же даёт и ответ: «Там, под сияющим сводом, учат: "Самим будь собой, человек!" В Рондских же скалах иначе: "Тролль, будь доволен собою самим!"»[123] Пер делает это личным девизом и остаётся всегда довольным собой, «что бы там ни было».

Глава «В раю, или Горный Старец» из книги «Любовь преходящая» написана в манере, похожей на старинный алхимический трактат, где тайные смыслы спрятаны за явно аллегорическим повествованием о том, как Марко Поло, Чингисхан, Пресвитер Иоанн и принцесса Белор погибают ради райских видений в крепости, в которой живёт в затворничестве Алаодин (вождь ассасинов, «Горный Старец» по описаниям Марко Поло, прочитанным Жарри в детстве). В финале он, в свою очередь, гибнет от рук Скифа Албена, Христианского Астролога и Алау, повелителя Леванта, этим обрекая и их на погибель. Глава заканчивается следующим:

> *Скиф Албен*: Нет больше крепости, нет больше рая, солнце с луной погасло на двойном обелисколихнисе, Рифейские горы белеют, и вскоре мы все погибнем от лютой, коварной горной стужи.
>
> *Христианский астролог*: И не было никогда ни рая, ни крепости[124].

За этой историей сразу следует глава «У госпожи Убю», в которой Убю восхваляет свою собственную фигуру: «Совер-

шенная форма — сфера. Совершенное светило — Солнце. В Нас же нет ничего совершеннее головы, к солнцу всегда обращённой и к форме его стремящейся, хотя есть ещё глаза-зерцала, светило отражающие и ему подобные»[125]. Вслед за этой гиперболой мы снисходим в уборную, и в конце концов там натыкаемся на совесть Убю, выглядящую, «скорее, как глаз на дне ночного горшка».

9. Альфред Жарри (1873–1907)

В таких противоположностях и заключается алхимия 'патафизики. На первый взгляд они могут показаться типичным примером юмора, построенного на пере- и недооценивании, на нелепице, следующей за величественным, однако если перечитывать Жарри снова и снова, становится очевидна их равнозначность. И это совсем не так парадоксально, как может сперва показаться. Многие из ранних алхимиков, искавших *prima materia*, имели дело с мочой и спермой, с кровью и фекалиями. Шарлатаны со своими портативными мехами и топками раздуваются в претензиях на обладание алхимическим знанием, а после обманом убеждают легковерную публику отдать им свою мелочь, чтобы расплавить её в убюобразном *алуделе*, Герметической Вазе или Философском Яйце.

Истинные же алхимики, от Роджера Бэкона до Филиппа Ауреола Теофраста Бомбаста фон Гогенгейма (более известного как Парацельс), от св. Фомы Аквинского до сэра Исаака Ньютона, — все признавали значимость союза противоположностей, как в химическом, так и в духовном плане. Модное розенкрейцерство, пропитавшее Париж в 1890-х годах, вдохновлённое такими работами XVII века, как «Химическая свадьба Христиана Розенкрейца» Иоганна Валентина Андреэ и символогией арканов Михаэля Майера, распространило этот взгляд и на мистические союзы Солнца и Луны, Невесты и Жениха, Дней и Ночей, и, наконец, до гермафродита. Эти темы были частью породы в тигле, из которой и выплавилась 'патафизика.

Стоит отметить, что книга алхимика двадцатого века Фулканелли «Тайна соборов», написанная в 1922 году и опу-

бликованная в 1926-м, рассматривающая готические соборы как своего рода алхимический текст, содержит множество идей, хорошо знакомых патафизикам. В частности, находят отголосок такие ремарки:

> Мы, однако, считаем, что art gothique (ар готик — готическое искусство) — не что иное, как орфографическое искажение звучащего точно так же слова argotique (арготик — арготический), произошедшее, согласно закону фонетики [...]. И в наше время обездоленные, отверженные, изгои, бунтари, жаждущие свободы и независимости, изгнанники, бродяги и нищие говорят на арго [...]. Нам, вероятно, возразят, что это простая игра слов (jeux de mots). Пусть так. Главное, что она укрепляет нашу веру, направляет её к положительной научной истине — ключу к религиозной тайне, — не давая душе блуждать в причудливом лабиринте воображения[126].

'Патафизика Жарри

Цель этого раздела — отследить контуры 'патафизики в произведениях Жарри. Сейчас эта цель может быть достигнута в самом буквальном смысле только воспроизведением его полного собрания сочинений, ибо *все* сочинения по-своему являются патафизическими. Однако, как указал Борхес в своём рассказе «О строгой науке», карта масштаба 1:1 на практике бесполезна:

> Со временем эти Несоразмерные Карты нашли неудовлетворительными, и Коллегия Картографов создала Карту Империи, которая была форматом в Империю и совпадала с ней до единой точки. Потомки, не столь преданные Изучению Картографии, сочли эту Пространную Карту бесполезной и кощунственно предали её Жестокостям Солнца и Холодов[127].

Поскольку наша книга настолько *на*патафизична, что надеется быть полезной, хотя бы в качестве портала, через который будет возможно постижение патафизики, мы постараемся избегать избыточной информации и, напротив, сконцентрируемся на текстах, наиболее детально связанных с патафизикой или ключевыми её темами.

9. Альфред Жарри (1873–1907)

Ранние тексты

Впервые слово «патафизика» появилось в печати в 1893 году в журнале "L'Écho de Paris littéraire illustré" в статье, озаглавленной «Гиньоль». Так называлась перчаточная кукла, изначально созданная в Лионе в 1808 году, изображавшая угнетённого ткача. Она стала настолько известной, что термин «гиньоль» стал применяться во французском языке для всех перчаточных кукол или даже, как у Жарри, для марионеток и кукловодства в целом. В тексте Жарри цитируются некоторые сценки из ранней пьесы «Многогранники», переделанной впоследствии в «Убю рогоносца». Этот текст был переиздан под заголовком «Гиньоль. I: незваный гость» в издании, которое мы вправе считать первой книгой 'патафизики: «Песочные часы памяти» ("Les Minutes de sable mémorial", 1894)[128], иллюстрированном поэтическом сборнике с цветными гравюрами, красиво оформленном с тщательной типографской работой. Первое издание вышло ограниченным тиражом в 216 экземпляров.

Однако то, как «патафизика» описывается в этой книге, чётко свидетельствует, что само словечко уже существовало к тому моменту, по крайней мере в жаргоне реннского лицея, где Жарри и его одноклассники использовали его для подтруниваний над их незадачливым учителем физики М. Феликсом-Фредериком Эбером. Этот месье был классической мишенью для насмешек школьников: толстый, нелепый, бесполезный как преподаватель. Жарри, бывало,

беспощадно выставлял напоказ его слабости, задавая всё более каверзные вопросы, пока Эбер не оказывался в полном замешательстве. Как вспоминал его одноклассник Анри Герц: «Было отчётливое чувство, что его сарказм вышел за границы заурядного непослушания, что нечто глубоко внутри него принимало участие в этой схватке, нечто иное, что его тактика происходила от какого-то мощного импульса» (Beaumont 1984, 14). Рисунок Жарри-лицеиста, воспроизведённый в № 10 "Cahiers du Collège de 'Pataphysique" (6 апреля 1953 г., с. 55), и, уже в цвете, в последующем издании «Жарри в образах» (Foulc et al. 2011, 65), изображает крупного мужчину с носом-картошкой и дряблым лицом, он был озаглавлен «Месье Эбер, прохвесор Фуйзики».

Поколения лицеистов окутали фигуру Эбера легендами, превратив его в страшилище из раблезианских похождений под прозвищами "Père Heb", "le P. H." и, что немаловажно, "Ébé". Его живот превратился в *gidoulle*, брюхо-спираль, у него были зубы из камня, железа и дерева, его окрестили «сутью патафизики». После многих приключений, влекомый страстью к *фуйнансам*, он перебил всех врагов головотяпкой (сначала ложкой, потом машиной), стал королём Арагона, затем королём Польши, драгунским капитаном и так далее. Все эти события мы узнаём по «Убю королю», который, по крайней мере первоначально, был плодом коллективной фантазии Жарри и его однокашников. Вклад самого Жарри — в том, что он вынес это из лицейского мира на парижскую сцену и, что важно, изобрёл имя Убю. В этом процессе и наука патафизика проделала путь от всего лишь насмешливого описания учительских неадекватностей до чего-то куда более глубокого.

Ранняя догадка насчёт этой эволюции может быть усмотрена в эссе «Виде́ния настоящего и будущего», опубликованном в "L'Art littéraire" за май — июнь 1894 года, когда Жарри был двадцатилетним. В этот период символизм старался разобраться в своих отношениях с анархиз-

мом, чьи более склонные к насилию представители развязали кампанию бомбистского террора. Некоторые анархисты-литераторы были увлечены работой «Единственный и его собственность» Макса Штирнера, где отстаивался крайний индивидуализм. Свидетельством последствия таких склонностей стал знаменитый комментарий Лорана Тайада на взрыв бомбы анархистом Огюстом Вайаном в палате депутатов: «Кого *волнует* жертва, если акт насилия прекрасен».

Текст этого эссе Жарри был вдохновлён анархизмом, однако он, тем не менее, как правило, избегал политических дискуссий, предпочитая занять позицию символистского поэта — свидетеля событий в Париже, кульминацией которых стал арест художественного критика и литературного редактора Феликса Фенеона по обвинению в незаконном хранении взрывчатых веществ. В тексте средства казни — гильотина, виселица, бомба и прежде всего головотяпка — оживают, и на свет появляются темы, связанные с Убю, — фуйнансы, физикол и Молотилы. Эссе заканчивается проклятьем, в последнем предложении которого звучит типично символистское описание гильотины:

> Закройте эту книгу с обложкой цвета пожухлой листвы, на сегодня довольно. — Патафизика есть наука обо всех тех существах и устройствах, что существуют в настоящем и будущем, а также о Способах их Использования... (discipulus) — Примем же определение этой науки, сорвав с неё Покровы, чтобы она не рухнула под грузом невыразимых словом тайн. — Disc. — Разуму потребно, чтобы это Разоблачение было понятно и полному невежде, даже Рыцарю, жалобно просящему мягкой прокладки, дабы не сточить о гранит этой науки неровный наждак своих ненасытных фиалково-белых зубов, и чтобы были милостиво укутаны ваша ожившая антрацитно-чёрная и несокрушимо-алмазная статуя и алеющие кораллом гнойники трёхсущностного Приапа (Jarry 1965b [1894], 113)[129].

Хотя Жарри старался избегать современной политики в своих сочинениях, он, тем не менее, был личным другом и Тайада, и Фенеона, интересовался анархизмом. Кажется, можно даже уловить отголоски вышеупомянутого высказывания Тайада в знаменитом выступлении Жарри, после того как он, спустя годы, стрелял в знакомого из револьвера в ресторане: «Разве это не было столь же прекрасным, как литература?» Но в этом-то и ключевая разница: анархизм Жарри был литературным, или по-настоящему патафизическим, у него почти не было времени на то, что он считал нелепыми мотивами прямых действий анархистов. «Видения настоящего и будущего» открыто заявляют об этом в первой же строке: «Вы огульно охотитесь на анархистов, я огульно валю буржуев», говорил Эмиль Анри. Это блестящий пример логики школьника, абсурдность против абсурдности.

Другое раннее появление патафизики имеет место во вводном эссе «Перемычка» в сборнике «Песочные часы памяти». В книге анонсируется, что следующее сочинение Жарри будет озаглавлено «Элементы патафизики» (впоследствии станет книгой II «Фаустролля»). Далее автор рассуждает об отношениях между писателем и его аудиторией. Сначала он утверждает, что будущее произведение будет «трансцендентально прекрасным», но красота его не будет сразу же очевидна для «людей поверхностных». Эта неясность, по сути, есть «сконцентрированная простота — алмаз из угля, уникальная работа, созданная из всех возможных работ, предложенных всем взорам, окружающим маяк Аргуса на периферии нашего сферического черепа. В последнем случае *пропорция предложения для всех возможных значений остаётся неизменной*; в предыдущем же — бесконечно переменной» (Jarry 2001b, 24). Эта простота, происходящая от патафизического синтеза сложностей, ставит автора перед дилеммой, описанной Жарри следующим образом:

(ДИЛЕММА) В самом факте написания произведения есть активное превосходство над пассивным восприятием на слух. В нём заложены все смыслы, которые только найдёт в нём читатель, — но при этом действительно *всех* их ему и не отыскать; автор в этом подобии умственных жмурок может подсказать читателю значения неожиданные, приходящие потом и противоречащие прежним.

Но возьмём второй случай: читатель умом бесконечно превосходит писавшего. — Но поскольку произведения он не писал, то и проникнуть в него полностью не может, оставаясь параллелью, а то и тождеством читателя из 1-го случая.

3° В случае невозможности он отождествляет себя с автором — тот уж по крайней мере в прошлом превзошёл его, написав произведение: тот единственный момент, в который проживаешь ВСЁ (но в чём, как выше, он не хочет признаваться. Это была бы (ср. *Патаф.*) животно-пассивная ассоциация идей, презрение — или нехватка — свободы воли или избирательного ума, а также искренность, противная эстетике, а потому достойная презрения).

4° Если же, как минует этот единственный момент, автора охватывает забвение (а оно необходимо — *timeo hominem...* — чтобы заново заточить стилус у себя в мозгу и начать вырезать там новое произведение), постоянство приведённой выше связи послужит ему ориентиром в обретении ВСЕГО (ibid.)[130].

Мы уже можем разглядеть здесь будущее патафизики Жарри. Трудный для понимания текст с его умышленными неясностями и обращениями к утончённости немногих знатоков пронизан безусловно «научным», или математическим, языком (пропорция) и «академическими» отсылками (ср. *Патаф.*). Отчасти противостоит этому патафизика Убю, являющаяся смесью юмора школяров, в котором она вынашивалась, и символистской чувственности, в которую она вылилась. Бескрайняя невозмутимость Убю гарантированно способна вместить в себя обе эти силы. Отметим ещё

раз, что именно яркий союз этих двух столь различных начал производил творческую энергию, двигавшую Жарри вперёд.

Убю

Фактически цикл Убю начинается с «Кесаря-Антихриста», опубликованного в 1895 году, представляющего собой трудное продвижение этого очевидного противопоставления к его конечному синтезу в патафизике. Подобно «Песочным часам», эта книга также была выпущена ограниченным иллюстрированным изданием. «Кесарь-Антихрист» делится на четыре театральных акта, разделённых интервалами, и в каждом акте излагается один из аспектов того, что стало патафизической вселенной. Акт-Пролог целиком взят из «Песочных часов» и знакомит с фигурой Кесаря-Антихриста, чья трансцендентная метафизика проистекает из диалогов между Св. Петром-Человечеством и Христом, дабы продемонстрировать патафизический взгляд на смерть (этот аспект ранее мы уже рассматривали во Введении). В Геральдическом II Акте сбивающее с толку обилие символов трансформируется и меняется под влиянием ужимок физикола, пока не появляется Убю «словно яйцо, тыква, или сверкающий метеор». Акт III, Земной Акт — это по сути «Убю король». И наконец Тауроболиум, своего рода квазисатанистский Страшный Суд, обнажает во всей полноте сущность Кесаря-Антихриста:

> Я и Христос — суть Янус, и у меня нет нужды поворачиваться, дабы показать мою двуликость. Имеющий разум увидит эти две одновременные противоположности, эти две бесконечности, сосуществующие и не способные существовать по-иному, вопреки неискоренимым заблуждениям философов. Один я могу постигнуть эти материи, ибо я был рождён повелевать

ими и видеть все возможные миры как один. Бог — или я сам — сотворили все возможные миры; они сосуществуют, но люди не способны даже мельком увидеть хоть один. Я — бесконечная Интуиция, как ты вечное Осмысление, и, отражаясь один в другом, мы увидим всё (Jarry 2001b, 190).

Со временем эта картина была призвана трансформироваться в математическое определение Бога, заканчивающее «Фаустролль» и представляющее собой ещё один пример патафизического сосуществования противоположностей: $0 = \infty$.

Скандал, сопутствовавший премьере «Убю короля» в парижском театре "Œuvre" в 1896 году, обычно склонны считать взрывом, породившим современный театр, даже модернизм в целом. У. Б. Йейтс, присутствовавший на премьере, после неё написал ставшие знаменитыми строки: «После Стефана Малларме, после Поля Верлена, после Гюстава Моро, после Пюви де Шаванна, после нашей поэзии, после всей тонкости наших красок, нашей чувствительности к ритму, после неярких смешанных оттенков Кондера, какие возможности ещё остаются? После нас — одичавший бог»[131].

Эту историю рассказывали много раз, и детали её мало должны нас волновать, за исключением того, что они выявляют ещё ранее не обсуждавшиеся аспекты патафизики. Пожалуй, сравнительную непоколебимость Жарри перед лицом агрессивно-негативной реакции можно назвать самым важным из них, учитывая его последующее отождествление с Убю. Несмотря на обвинения в непристойности, анархизме и надувательстве, обрушившиеся на него в прессе, он оставался невозмутим. Рашильд замечала: «Альфред Жарри вышел из этого всего безо всякого чувства удивления. Этот зелёный новичок, один из истинных *молотил* Провидения, возвратился в свою каморку, не тревожась об этом деле, словно речь шла об игре в кегли» (Rachilde 1957, 58).

Отчасти это объяснялось тем, что критика в определённой степени была вполне справедливой. В конце кон-

цов Убю был как раз моделью полнейшей тупости, которую Жарри приписывал буржуазной театральной публике того времени, и, предъявив им их «двойника», он едва ли мог ожидать иной реакции, кроме шока и отвращения. Но важнее то, что в голове у Жарри имелись более глубокие озарения, где Убю был всего лишь одной из граней. Он знал, что «одни и те же вещи смешат детишек и очень пугают взрослых» («Убю закованный»), а также, как отмечал Кейт Бомонт, то, что есть нечто вечное в ребячестве и детскости (Beaumont 1984, 119).

В первой сцене «Убю короля» мы сталкиваемся со знаменитым "Merdre!" («Срынь!»), ругательством (*merde* = дерьмо), которое вызвало такую ярость у первых зрителей, а с этим её добавленным *r* возникает *клинамен*, придающий дополнительное усиление и изменение значения. Многочисленные варианты перевода этого слова на английский были тщательно задокументированы Алистером Бротчи (Brotchie, *The Problem of the Wordr*, 1991).

Сюжет «Убю короля» фактически деконструирует Шекспира, в особенности «Макбета», «Гамлета» и «Ричарда III». Однако это проявляется не только в нескольких заимствованиях сюжетных линий и некоторых аллюзиях. Как гласит посвящение «Убю короля» на якобы старофранцузском: "Adonc le Père Ubu hoscha la poire, dont fût depuis nommé par les Anglois Shakespeare, et avez de lui sous ce nom maintes belles tragœdies par escript" [«И бо затрясоху Папаша Убю башкою, то англичане с той поры его прозвали Шекеспером, и под сим именем до вас дошло премногое число отменнейших трагедий»[132]]. Ив Симон отмечает:

> Шекспир не был ни Марло, ни сэром Филипом Сидни, ни кем-либо другим, как полагают некоторые умники; сверх того, Шекспир не был и Шекспиром, как неправильно считает большинство людей; на самом деле под маской Шекспира скрывается Убю (Simon 1981, 190–191).

Убю постоянно делает отсылки на шекспировские тропы. Зелёная «свечка ядрёная» перекликается с восклицанием «Истлевай, огарок!» Макбета, а Убю требует подвести ему его «доходного срысака», совсем как Ричард III готов был отдать «полцарства за коня». Но в одном важном аспекте «Убю король» отличается от Шекспира: нет никакого воздаяния Папаше и Мамаше Убю, заканчивающим пьесу в комфортном изгнании. Никаких вам финальных сцен с горами наваленных на сцене тел.

«Убю рогоносец» никогда не ставился при жизни Жарри, его вызревание было сложным, текст много раз перерабатывался. Вероятно, именно поэтому в нём глубже, чем в «Убю короле», проработаны патафизические идеи, притом что главные персонажи и дух первой пьесы сохранены. Убю теперь подтверждает свой статус «профессора Патафизики», изгоняя невезучего Ахраса и свою собственную Совесть, которую он без труда держит в чемодане (а в итоге и спускает в унитаз) в своей всепоглощающей страсти завладевать всем, чем хочет и что сходит ему с рук. В пьесе также разработаны образы *Молотил*, «спецназа» Убю, изымающих фуйнансы и налагающих тяжкие кары (Ахраса, например, на кол посадили). Их песни, «Гимн Молотил» и последующая «Песенка о головотяпстве», стали гимнами патафизиков.

«Убю закованный» был завершён в 1899 году и опубликован в 1900-х годах, по словам Жарри, как «двойник» «Убю короля». Такое название — это кивок в сторону «Закованного Прометея» Эсхила, оно поворачивает вспять траекторию «Убю короля» в том смысле, что здесь вместо повышения своего социального статуса Убю опускается от короля до слуги и до раба. Тон произведения весьма отличается от ранних работ, он уже не такой ребяческий и легкомысленный (Убю, например, пытается, но не может произнести слово *срынь*), но теперь в нём больше сатиры, особенно в адрес столь почитаемых понятий, как свобода, равенство и братство. Так, «Армия свободных людей» систематически не подчиняется

любому отданному приказу, их Капрал догадывается об этом, и тогда он заставляет их исполнять то, что желает, приказывая им делать противоположное. Возникает Убю; разгадав эту игру, он путает им все карты, регулярно *подчиняясь* приказам. В этом суть ироничного конформизма, ставшего визитной карточкой многих последующих патафизиков. Несмотря на обратную траекторию развития и некоторое усложнение характера, Убю остаётся, по сути, тем же. Как и раньше, он выходит неизменным из своих похождений, по-прежнему его практически ничто не интересует, кроме потакания своим прихотям и «фуйнансов».

«Дни и ночи»

«Дни и ночи: роман дезертира» был выпущен в 1897 году и на первый взгляд, как и «Убю закованный», представляет собой сатиру на армию. «На первый взгляд» — поскольку это на самом деле только самый очевидный аспект столь сложной и богатой работы, рассматривающей множество тем и идей, переплетённых с глубоко личными и интимными повествованиями, чья точная природа всё ещё остаётся неясной для биографов и критиков. Жарри был призван в армию в 1894 году, и книга в деталях описывает многие из эпизодов, приключившихся с ним во время его краткосрочной и нелепой военной службы. Однако, несмотря на подзаголовок, собственно дезертиром он не был. Жарри успешно перехитрил военное начальство, продемонстрировав свою полную непригодность как солдата, он обеспечил себе по возможности беспроблемную жизнь, подмазываясь к офицерам, благожелательно рецензируя их литературные потуги, а также к медикам — чтобы его признали инвалидом и с почётом комиссовали.

Таким образом, упомянутое тут «дезертирство» является скорее выражением крайнего пренебрежения реальностью — темы, исследующейся в эпизодах употребления нар-

котиков, описанных довольно туманным символистским языком путём специфического препарирования интимных отношений и при помощи литературного приёма чередования глав — те, в которых повествование ведётся днём, оказываются перенесены в ночное время, и наоборот, пока такая подмена не разрушает сама себя. Чернеющие армейские ботинки и белеющие обмотки вместе образуют смазанную линию, где встречаются чёрное и белое, где они пачкают друг друга. Это важная метафора в романе, описывающая отношения между днём и ночью, прошлым и настоящим, реальностью и галлюцинацией. Это противоположности, проходящие сквозь весь роман и достигающие кульминации в главе «Патафизика», в которой мы обнаруживаем, как далеко это понятие отошло от своих убюевских начал.

Прототипом главного героя Сангля (*single* — одинокий), несомненно, является сам Жарри, продвижение его через всю книгу есть по сути череда дезертирств: от любви, от реальности, от гашиша и так далее. В конце концов он приходит к Патафизике:

> Сангль поверил, что, располагая подтверждением своего влияния на поведение малых объектов, он в праве ожидать возможного повиновения от мира в целом. Неверно, что трепыхания мушиных крыльев «воздвигают гору на другой стороне света», ибо нет ничего по ту сторону бесконечности, или, возможно, ещё и оттого, что движения передаются кольцеобразно, в картезианском смысле (со всей очевидностью доказано, что звёзды описывают эллипсы или, по меньшей мере, движутся по эллиптическим спиралям, и что человек в пустыне, полагающий, что он идёт строго по прямой, постепенно отклоняется влево, и что комет не так много); совершенно понятно, что едва заметное движение порождает в окружающем мире значительные перемещения, и что возвратный коллапс вселенной не способен поколебать и тростинку — так, чтобы та осознала этот факт, поскольку та же тростинка, влекомая об-

ратно окружающими её при отступлении, но не бегстве, останется в ряду подобных ей, подтверждая, что, как ни посмотри, её взаимосвязь с ними остаётся неизменной.

И в результате этих взаимоотношений с Предметами, которые он привычно контролировал своими мыслительными процессами (все мы это можем, и вовсе не факт, что существует различие, даже во времени, между мыслью, волей и деянием, ср. Св.Троицу), он больше уже не видел никакой разницы ни между своими мыслями и действиями, ни между сном и бодрствованием; и совершенствуя определение Лейбница о том, что восприятие есть галлюцинация, являющаяся истиной, он не видел причин, почему он не в праве утверждать: галлюцинация есть восприятие, являющееся ложью, или, точнее — чем-то нечётким, или ещё лучше — предвиденным (иногда вспоминаемым, что, по сути, одно и то же). И он полагал, что в конечном счёте есть только галлюцинации, или восприятия, и что нет ни дней, ни ночей (вопреки заглавию этой книги, впрочем, поэтому именно таким оно и выбрано), и что жизнь — непрерывна; хотя никто об этом никогда не узнает, и не узнает даже, что жизнь существует без этих маятниковых движений; а жизнь, в первую очередь, определяется по биению сердца. Очень важно, чтобы сердце стучало; но то, что диастола — отдых для систолы, и что эти маленькие смерти поддерживают жизнь, — это всего лишь банальная констатация, а не объяснение, и Сангль плевал на это и на какого-то доктринёра, кто это сформулировал, кем бы он ни был (Jarry 2006 [1897], 73–74).

«Как построить машину времени»

В первом из двух «Альманахов Папаши Убю», изданном в 1899 году, Убю предпринимает путешествие по улицам Парижа в несуществующий день (30 февраля) на «Времемоби-

ле». «Мы стартовали с высот Монмартра, и наше брюхо, как сверкающий метеор, медленно и величественно катилось вперёд». Времемобиль позволяет Убю «переступать границы времени и пространства» (Dubbelboer 2009, 93).

9. Альфред Жарри (1873–1907)

> Мы, Папаша Убю, открываем вам наше знание всего, что было в прошлом, более правдиво, чем любая другая газета, потому что: или мы вам скажем то, что вы читали в любом другом месте, и это будет общим свидетельством, которое заверит вас в нашей правдивости; или же вы не найдёте никакого подтверждения нашим новостям — так наше слово возвысится до абсолютной истины, и никакие обсуждения здесь неуместны. При помощи нашего Времемобиля, изобретённого благодаря нашим познаниям в физике, чтобы путешествовать во времени [...], мы откроем вам все тайны будущего[133].

Роман Герберта Уэллса «Машина времени» был издан на французском в 1898 году и, несомненно, вдохновил Жарри, хотя, по своему обыкновению, он стремился заменить все социальные теоретизирования Уэллса патафизической инженерией. Кроме того, Жарри дружил с Гастоном де Павловски, будущим автором «Путешествия в страну четвёртого измерения» (вышло в 1912 г.); это произведение, в свою очередь, было вдохновлено эссе «Что такое четвёртое измерение?» Чарльза Говарда Хинтона, появившимся на французском в 1882 году. В романе Уэллса ведётся серьёзная дискуссия о природе четвёртого измерения:

> — А из этого следует, — продолжал Путешественник по Времени, — что каждое реальное тело должно обладать четырьмя измерениями: оно должно иметь длину, ширину, высоту и продолжительность существования. Но вследствие прирождённой ограниченности нашего ума мы не замечаем этого факта. И всё же существуют четыре измерения, из которых три мы называем пространственными, а четвёртое — временным.

> Правда, существует тенденция противопоставить три первых измерения последнему, но только потому, что наше сознание от начала нашей жизни и до её конца движется рывками лишь в одном-единственном направлении этого последнего измерения[134].

Ещё большее значение имела публикация в 1893 году французских переводов лекций лорда Кельвина, которые много дали Жарри. Его текст можно считать своего рода ироничным комментарием к теориям Кельвина, в частности об упругости как форме движения. Жарри намеревался подтвердить эту теорию, используя пружинные весы, гиростаты и крюк, на который был подвешен груз. Всё устройство колебалось, как будто само было весами, но как отметил Пол Эдвардс:

> Жарри, возможно, неслучайно вспоминает пружинные весы из лицейского кабинета физики, примечательные не только своими большими крюками, но и, помимо прочего, своими неточными, а то и ошибочными показаниями, поскольку они склонны сохранять «память» о предшествующих грузах, взвешивавшихся на них. Возможно, Жарри внутренне радовался, включая такие капризные инструменты в свою атомную модель, зная, что *ни одни пружинные весы не ведут себя одинаково.* Такие весы соответствуют клинамену в модели Жарри [...] (Edwards 2001, 319).

Жарри «позаимствовал» идеи Кельвина о гиростатах и даже несколько абзацев его текста, но при этом он реконтекстуализировал и патафизировал их в изумительный фрагмент, искренне озадачивающий читателя тем, что в нём сложно увидеть поворотный момент, когда эта модель целиком переходит в воображаемое решение. Возможно, как полагает Эдвардс, это происходит где-то при упоминании Машины, «*свободно раскачивающейся* по азимуту на конце горизон-

тальной гиростатической оси» (Edwards 2001, 320). А может, как однажды сказал Роберт Калверт, это момент, в который мы понимаем, что Жарри одновременно описывает и свой велосипед. В любом случае это сочинение было издано в 1899 году под псевдонимом «Доктор Фаустролль», что служит важным индикатором его патафизической значимости. Это также указывает на изменение понимания 'патафизики у Жарри, ставшее более научным и аналитическим. Как Жарри теперь «стал» Фаустроллем в своём собственном сознании (хотя и продолжая играть роль Убю для своих друзей и знакомых), так и его *наука* приобрела отчётливо другую тональность.

9. Альфред Жарри (1873–1907)

В финальном разделе приведены размышления в духе «Фаустролля» и вводится понятие *эфирности*:

> V. ВРЕМЯ, КАК ОНО ВИДИТСЯ ИЗ МАШИНЫ
>
> Стоит отметить, что для Машины существует два Прошлых: прошлое, предшествующее нашему собственному настоящему, или реальное прошлое; и прошлое, созданное Машиной, когда она возвращается в наше Настоящее и которое в действительности является обратимостью Будущего.
>
> Точно так же, поскольку Машина может достичь реального Прошлого только пройдя через Будущее, она должна проходить через точку, симметричную нашему Настоящему — такой же, как Настоящее, мёртвый центр между будущим и прошлым, к которому идеально подходит определение *Воображаемого Настоящего.*
>
> Соответственно, исследователь в Машине наблюдает Время как кривую или, правильнее, как замкнутую криволинейную поверхность, аналогичную аристотелевскому Эфиру. В силу практически тех же причин в другом нашем тексте (Деяния и суждения доктора Фаустролля, Книга VIII) мы употребляем термин Эфирность. Без Машины наблюдатель видит меньше половины истинной протяжённости Времени, подобно тому, как раньше люди полагали Землю плоской.

Исходя из функционирования Машины, мы легко можем вывести определение Продолжительности. Поскольку оно состоит из редукции t до 0 и от 0 до $-t$, мы можем сказать:

Продолжительность есть переход последовательности в реверсию.

Другими словами:
СТАНОВЛЕНИЕ ПАМЯТИ[135]

«Мессалина» и «Суперсамец»

Два романа, «Мессалина» (1901) и «Суперсамец» (1902), могут по некоторым параметрам рассматриваться как парные. Как это уже бывало, они представляют две стороны одной монеты, которую патафизически также можно рассматривать и с ребра. «Суперсамец» — роман маскулинный и современный, «Мессалина» — женственный и исторический. Стиль первого ясный, доступный, даже в чём-то журналистский, в то время как стиль второго романа ближе к символистским сочинениям из прошлого самого Жарри. У этих двух книг одна общая главная тема: патафизический взгляд на сексуальное желание.

Мессалина охвачена сексуальными порывами, которые уводят её за пределы её собственной реальности в мир мифов, тайн и, временами, хронологических сдвигов. В своей ненасытности она легко обходит шлюх из местного борделя, а затем отчаянно ищет какое-нибудь божество (Фалла, Пана, Приапа), которое смогло бы удовлетворить её. Заканчивается это для неё уходом из жизни в Садах Лукулла после смертельного соития, совершённого концом меча. Жарри часто и намеренно высмеивает Древний Рим путём прямых сравнений с современной ему Францией и стилизацией повествования, выходящей за границы как источников (Книга XI «Анналов» Тацита, Ювенал и Светоний), так и современных ав-

торов «реалистических» исторических романов, например, Генрика Сенкевича, чей чрезвычайно популярный роман «Камо грядеши?» был издан на французском за год до того.

Свой взгляд на нарушения хронологического порядка Жарри высказал в лекции, прочитанной для Салона Независимых в Париже 8 апреля 1902 года, озаглавленной «Время в искусстве». Он рассматривал анахронизмы на картине Питера Брейгеля Старшего «Избиение младенцев» (ружья и мушкеты), романе «Камо грядеши?» (современные словесные портреты) и в видениях провидицы Анны Катерины Эммерих, которая впоследствии появляется и в «Фаустролле» (голова Иоанна Крестителя на блюде). В заключение он призвал к «увековечиванию» искусства путём отбрасывания требований исторической точности, эта тема проходит сквозь всю патафизическую литературу:

> Суммируя, отметим, что произведения искусства могут спокойно обходиться без понятия времени: стремление реконструировать период лишь откладывает приход того момента, когда шедевры искусства освобождаются от оков времени, то есть когда они увенчиваются славой и становятся бессмертными, вечными, неувядаемыми. И если ты хочешь, чтобы произведение искусства стало однажды вечным, не легче ли будет самому освободить его от обрамления времени и сразу же сделать его бессмертным? (Brotchie 2011, 210)

Андре Маркей, Суперсамец, также гибнет, стремясь достичь удовлетворения, в его случае — пытаясь доказать верность утверждения: «Любовный акт ничего не значит, поскольку повторять его можно до бесконечности». В романе чётко проявляется влияние тогдашней научной фантастики, однако будучи патафизическим сочинением, он попирает каноны этого нарождающегося жанра путём механоморфического подсчёта сексуальной энергии. Суперсамцом движет убеждённость в безграничности человеческих сил. Для демонстрации это-

го требуется серия эпизодов, в которых герои не просто переходят границы человеческой выносливости и сексуальной активности, но и преодолевают пределы самой смерти. Две из самых известных глав этого романа призваны проиллюстрировать его патафизичность. В одном случае экипаж пятиместного велосипеда едет наперегонки с экспрессом из Парижа в Сибирь и обратно. Источник энергии для гонщиков — "Perpetual-Motion-Food", секретный препарат, основанный на алкоголе и стрихнине, подавляющий мышечную усталость. Когда один из велосипедистов умирает прямо в седле, трупное окоченение особого рода заставляет его продолжать настойчиво и безустанно крутить педали. Став машиной, велосипедная команда побеждает экспресс. Но их обоих обставляет Суперсамец, чьей сверхчеловеческой силе не нужны искусственные симуляторы. Он странным образом, без видимых усилий, обгоняет их и тут же исчезает из виду. Неудивительно, что этот роман, как и в целом механоморфические склонности Жарри, оказали влияние на футуризм. Маринетти довольно хорошо знал Жарри, и в основе его пьесы «Король-кутёж» (1905) явно просматривается «Убю».

Конечно же, Маркей в некотором смысле и есть сам Жарри. Он также появляется и в «Мессалине» — в облике странного и стереотипного китайца «Валерия Азиата». И хотя Валерий был реальной личностью, упоминавшейся у Тацита, Жарри превращает его в персонажа, ирреального как для Древнего Рима, так и для романа. Его функция, вместе с мимом Мнестером, — в первую очередь фаллическая. И он, и Маркей, как и сам Жарри, выглядят пришедшими из другой вселенной, они чужаки для мира их теперешнего обитания, будь он выдуманным или реальным.

Перечень альтер-эго Жарри включает и Эмманюэля Бога, главного героя романа «Любовь абсолютная», написанного в 1899 году. Этот взгляд на себя как на ироничную богоподобную фигуру проявляется во многих его текстах, не в последнюю очередь и в «Фаустролле». Когда его спрашивают:

«Христианин ли ты?», Фаустролль отвечает: «Я — Бог» (а Горбозад тут же добавляет своё «А-га»). Но Эмманюэль Бог многолик, — эту тему для изучения можно было бы назвать «множественные личности», — и ни Фаустролль, ни Валерий, ни Маркей, ни, разумеется, Убю не являются точными копиями Жарри. Патафизическое «я» должно присутствовать в патафизической вселенной, но из-за этого оно не менее патафизично. Хоть идея о «превращении» Жарри в Убю и кажется привлекательной, если исходить из обстоятельств его жизни, однако она не прослеживается напрямую. Жарри присутствовал в Убю, как Убю присутствовал в нём, как он пребывал и в Фаустролле (чьё имя он тоже использовал вместо своего в некоторых случаях). Как мы можем видеть в главе XL «Фаустролля», «Пантафизика и катахимия» (заметьте, здесь не «пата-», а «панта-», что означает «всё»):

9. Альфред Жарри (1873–1907)

> Трансцендентный Бог треуголен, а трансцендентная душа богоугодна, а стало быть, параллельно треугольна.
> Бог имманентный трёхгранен и имманентная душа по гомотетии трёхгранна.
> Душ всего три (ср. у Платона)
> Человек четырёхуголен, ибо души не несвободны.
> Значит, он — твёрдое тело, а господь Бог — дух.
> Если души независимы и свободны, человек есть Бог (МОРАЛЬ).
> *Диалог между тремя третями числа три.*
> ЧЕЛОВЕК: Три ипостаси суть три души Господа.
> БОГ: *Tres animae sunt tres personae hominis.*
> ENS: *Homo est Deus*[136].

Фаустролль

Вот мы и подошли к книге, которую часто называют «Библией 'патафизики», что несколько дезориентирует читателя. Чтобы перейти к ней, нам пришлось опустить мно-

гие другие сочинения Жарри: большинство его статей, «Зелёную Свечу», «мирлитонские» пьесы, поэзию и много чего ещё. Но как счёл Борис Виан: «В "Фаустролле" есть всё», что, как я надеюсь, станет хотя бы *некоторой* компенсацией этих пропусков.

«Деяния и суждения доктора Фаустролля, патафизика»[137] — это плотный и сложный текст, представляющий множество трудностей и проблем, которые с течением времени только множатся по мере того, как мы теряем чувство *среды*, в которой он создавался и к которой относится. Это труд одновременно и укоренён в своей собственной эпохе, и в то же время вечно актуален. Жарри понимал, что патафизика стала почти непостигаемой. Как он записал на последней странице рукописи: «Эта книга будет опубликована полностью лишь тогда, когда автор обретёт достаточный опыт, дабы насладиться всеми её красотами».

«Фаустролль» был закончен в 1898 году, но так до 1911 года и не был опубликован, по крайней мере в виде книги (семнадцать глав были напечатаны в журнале "Mercure" в мае 1898 г. и ещё одна в "La Plume" в 1900 г.). Существует две версии рукописи: один манускрипт, приобретённый в 1907 году Луи Лормелем (был закончен в апреле 1898 г.), и другой, написанный во второй половине того же года и хранившейся у семьи Фаскель вплоть до «Экспожарризиции» 1953 года. Эти две версии немного отличаются, но для печати в 1911 году был выбран именно «манускрипт Фаскель». После выставки «Экспожарризиция» последний список был приобретён Тристаном Тцара, одним из лидеров дадаизма, и между1955 и 1958 годами он заказал переплёт рукописи.

Для патафизика рассматриваемая книга является самым полным источником сведений о патафизике, её аннотированное издание Коллежа 'патафизики 2010 года скрупулёзно разъясняет многочисленные слои отсылок, аллюзий, заимствований, новизны и вдохновения в тексте. «Фаустролль»

рисует картину не выдуманного мира, а скорее альтернативной реальности, которая с неумолимой патафизической логикой реализует все аспекты описанной Жарри науки воображаемых решений. Цитируя Филиппа Воберлена, Коллеж отмечает:

> Чтение «Деяний и суждений» «предлагает и делает возможным безграничное развитие Рассуждения», и это наименьшее, чего можно ожидать от работы, уверенно утверждающей, что «'патафизика есть наука [...], которая образно наполняет контуры предметов свойствами, пока что пребывающими лишь в потенции». Но нам следует быть осмотрительными: Рассуждать в таком случае следует не о том, относить ли «Фаустролля» к области воображаемого, экстраординарного, редкого, фантастического, даже юмористического и так далее, или к «патафизике», ибо Фаустролль уже до всего этого дошёл! [...] Рассуждать тут, скорее, стоит о том, «что если» [...], которое обходится с этими нереальными перемещениями со всей должной строгостью (Jarry 2010a [1911], 21–22).

Книга начинается с рассказа бывшего судебного исполнителя по имени Рене-Изидор Скоторыл. Сначала он пытается вручить судебное предписание Фаустроллю, но, описав имущество доктора, вынужден принять участие в его путешествии по морю из Парижа в Париж[138] в челне-решете, в компании задолицего павиана Горбозада[139], способного изрекать только «А-га». Вместе они посещают несколько выдуманных островов — каждый из которых является домом современного им художника, поэта или музыканта, чьи произведения Жарри заставляет вспомнить в своей прекрасной и загадочной поэтической прозе. В конце этих странствий Фаустролль и Горбозад умирают, однако доктор продолжает путешествие и за пределами материального мира, погружаясь всё дальше в патафизические изыскания и общаясь

при помощи телепатических писем. Заключительная книга — книга VIII, самая философская из всех сочинений Жарри, и в ней, пожалуй, содержится самое насыщенное описание патафизической вселенной, которую Фаустролль характеризует как «являющуюся исключением самой себя».

Описание доктора Фаустролля даёт нам первое полное воплощение принципов 'патафизики. Убюевские аспекты также присутствуют (взять хотя бы «орден Большого Брюха»), но Фаустролль куда более *научная* и *исключительная* сущность, нежели Убю:

> Доктор Фаустролль родился в Черкесии в 1898-м (XX веку как раз исполнилось минус два года) в возрасте шестидесяти трёх лет.
>
> В свои годы, а число их не изменится на протяжении всей жизни доктора, он был человеком среднего роста — если уж быть совершенно точным, то ($8 \times 10^{10} + 10^9 + 4 \times 10^8 + 5 \times 10^6$) размеров атома, — с желтоватой отливающей золотом кожей и гладко выбритым лицом, на котором лишь с каждой стороны оставлял он по одному усу, как нáшивал их в своё время царь Садех; волосы его, перемежаясь, были то пепельно-русыми, то иссиня-чёрными: так узники в зависимости от положения солнца попеременно чередуют пребывание в камере с дневной работой; глаза — два шарика обыкновенных писчих чернил, настоянных, подобно данцигской водке, на золотых сперматозоидах.
>
> Безбородым, за исключением помянутых усов, доктора сделала кропотливая работа микробов облысения, кишевших в его порах от паха до бровей и выгрызавших все волосяные луковицы до единой, — но исключительно у молодых волос, а потому Фаустролль мог не опасаться за свою шевелюру или пушистые ресницы. От паха к пяткам его, наоборот, тянулся достойный сказочных сатиров чёрный густой мех, поскольку проявления мужественности доктора не ограничивались общепринятыми приличиями.

То утро он начал с привычной *sponge-bath* из обоев на два тона от Мориса Дени: крошечные локомотивы карабкались вверх по бесконечным спиралям; он уже давно заменил водные процедуры обтиранием обивочными тканями, каковые подбирал по сезону, по моде или по собственной прихоти.

Не желая шокировать посторонних, поверх этой драпировки он облачился в сорочку из тончайших нитей кварца, надел стянутые у лодыжки широкие панталоны глухого чёрного бархата, крошечные ботинки, серые от пыли, которую ценой немалых трат приходилось месяцами выдерживать слоем одинаковой толщины, если только на них не брызгал сухой фонтанчик раздавленных муравьиных львов; после чего натянул жилет жёлтого шелка с отливом, идеально подходивший под цвет его кожи, — без пуговиц, точно купальный костюм, с двумя лишь рубинами, которые поддерживали вздёрнутые выше обычного кармашки, — и просторную шубу из голубого песца.

На указательный палец правой руки до самого ногтя — единственного, который он не грыз, — Фаустролль нанизал кольца с изумрудами и топазами; придерживала эту миниатюрную колонну перстней изящно выточенная молибденовая чека, сквозь ноготь ввинченная в кость фаланги.

Вместо шейного платка он решил повязать сегодня парадную ленту ордена Большого Брюха — награды, придуманной им самим и запатентованной, дабы оградить сие прекрасное понятие от пошлых колкостей толпы.

Затем он зацепился тесьмой за специально оборудованную для этой цели виселицу и провисел так немногим менее часа, мучительно пытаясь выбрать между двумя вариантами удушающего грима: *висельник бледный* и *висельник посиневший*.

И наконец, спрыгнув с крюка, довершил свой туалет колониальным пробковым шлемом[140].

Книгу II, «Начала патафизики» Жарри планировал ещё со времён «Песочных часов памяти». Джилл Фелл предпола-

гает, что знаменитые определения 'патафизики намеренно соединяют «две кажущиеся несовместимыми дисциплины»:

> С одной стороны, Жарри возвращается к представлению о патафизике, разработанному им в 1894 году в связи с символистским искусством, где делается акцент на роли очертаний или контуров как единственного средства выражения, требующегося для отображения «сути» объекта; с другой стороны, он прибегает к абстрактной аргументации, вотчине философии, чтобы определить патафизику как «науку воображаемых решений» (Fell 2010, 135).

В целом антипозитивистское обсуждение патафизической философии приводит к антиэмпирической ревизии «вульгарной» веры в науку, заменившей, по мнению Жарри, прежние религиозные суеверия. Он едко нападает на «предрассудки» о «всеобщем согласии» и утверждает, что, по словам Кейта Бомонта, ««знание», открытое чувственным восприятием или полученное благодаря ему, является полностью *релятивным* для воспринимающего», а «инструменты научного измерения отнюдь не исправляют ошибки и искажения чувственного восприятия, а лишь усиливают их и увеличивают их релятивность» (Beaumont 1984, 193).

> Современная наука зиждется на принципе индукции: видя, что тот или иной феномен предшествует или же следует за другим, большинство людей заключает отсюда, что так будет всегда. Прежде всего, такие выводы справедливы отнюдь не всё время, а лишь по большей части, они нередко зависят от личной точки зрения и связаны соображениями удобства — а иногда и этого не происходит! Например, вместо того чтобы утверждать, будто все тела и вещества устремляются к центру, почему бы не предположить, что скорее вакуум возносится к краям — если принять вакуум как меру не-плотности? Такая гипотеза выглядит куда менее про-

> извольной, чем выбор конкретной единицы вещественной плотности, *воды*.
>
> Поскольку в философии и физике это «тело» есть постулат и выражение чувств толпы, то для того чтобы если не природа, то по крайней мере свойства его оставались неизменными, необходимо поставить условием, что рост людей также навсегда останется постоянным и соразмерным. Всеобщее согласие само по себе представляет в высшей степени иллюзорный и необъяснимый предрассудок. С какой стати все утверждают, будто часы — круглой формы? Нелепость подобных заявлений становится очевидной, если взглянуть на часы сбоку (и мы увидим узкий прямоугольник) или под углом в три четверти (эллипс) — тогда какого дьявола считать истинной форму лишь в тот момент, когда мы пытаемся узнать, который час? Скорее всего, так просто удобнее. Стоит ли удивляться, что дети, выводя пером круглые часы, рядом рисуют квадратный дом — то есть один его фасад, что тоже абсурдно: редко когда приходится видеть одиноко стоящее здание, разве что в глухой деревне, тогда как на привычной всем нам улице фасады домов выглядят как довольно сильно искривлённые трапеции.
>
> С необходимостью приходится признать, что люди (включая сюда женщин и малых детей) слишком примитивны для того, чтобы постигнуть эллиптические фигуры, и к называемому всеобщим согласию члены этой огромной толпы приходят только потому, что предпочитают видеть изгибы лишь с одним изломом, ведь сойтись в одной точке им всегда проще, нежели в двух и более. Они общаются друг с другом и уравновешивают один другого краями собственных утроб, по касательной. Однако даже толпа в конце концов уразумела, что *истинная* вселенная состоит из эллипсов[141].

Сходства между патафизикой Жарри и физикой XXI века уже обсуждались, но тут стоит отметить, до какой степени он предвосхитил современные теории антиматерии. По словам Дугласа Крюйкшенка:

Касательно антиматерии пресс-релиз CERNa* отмечает: «Исторический труд Ньютона о гравитации предположительно был порождён наблюдениями за падением яблока на землю, но будет ли "антияблоко" падать таким же образом? Принято считать, что антиматерия "работает" под воздействием гравитации аналогично материи, но что если природа решит по-другому? Мы должны выяснить — как и почему". Ещё за девяносто с чем-то лет до того как CERN поставил этот вопрос, на него ответил Жарри: "Вместо того, чтобы утверждать, будто все тела и вещества устремляются к центру, почему бы не предположить, что скорее вакуум возносится к краям..."» (Cruickshank 1995).

Далее Жарри описывает «Фаустролля меньшего, чем Фаустролль», многое заимствуя из работы сэра Уильяма Крукса (1832–1919), выдающегося химика и физика, также пытавшегося научно исследовать некоторые сверхъестественные феномены, связанные с медиумами. В своём обращении к Обществу психических исследований, сделанном в Лондоне 29 января 1897 года и переведённом на французский к маю этого же года, он, с целью проиллюстрировать относительность чувственного восприятия, приводил пример ощущений гомункула на капустном листе.

УИЛЬЯМУ КРУКСУ
Прочие же безумцы повторяли без конца,
что человек-де одновременно и больше, и меньше
себя самого, и на все лады превозносили подобные нелепицы
будто важнейшие открытия.
Талисман Оромана

Доктор Фаустролль (если позволительно будет здесь сослаться на личный опыт) однажды задумал сделаться меньше себя са-

* Conseil Européen pour la Recherche Nucléaire — Европейская организация по ядерным исследованиям.

мого и в этой связи решил исследовать одну из четырёх стихий, дабы выяснить, как скажется разница в его собственном росте на их взаимных отношениях.

Он остановил свой выбор на веществе, как правило, жидком, бесцветном, не поддающемся сжатию и растекающемся по горизонтальной плоскости в малых количествах; будучи же значительным образом расширено, приобретающем искривлённую поверхность и синеватый оттенок на глубине, а по краям оживляемом непрерывным возвратно-поступательным движением; по словам Аристотеля, обладающем, как и земля, изрядной плотностью; на дух не выносящем огня, но зарождающемся от мощного взрыва при разложении оного; переходящем в газообразное состояние при нагревании до ста градусов и плавающем по собственной поверхности, затвердевая, — да чего уж там: Фаустролль выбрал воду! И сократившись до размеров клеща (обыденное представление о парадигме малости), он пустился в путешествие по капустному листу, не обращая внимания на собратьев своих паразитов и увеличившиеся пропорции прочих предметов — покуда, наконец, не повстречался с Водой. То был шар в два раза выше его, сквозь прозрачность которого границы мира показались ему необъятными, а его собственное отражение в патине капустного листа — вернувшимся к тем величинам, которые он незадолго до того оставил. Он осторожно постучал по гладкой оболочке сферы, словно просил открыть какую-то невидимую дверь: выпученное око податливого хрусталя заворочалось, будто настоящий глаз, дальнозорко прищурилось, затем растеклось по всему близорукому диаметру, едва не раздавив тягучей неподвижностью Фаустролля, и вновь вернулось к привычным сферическим очертаниям.

Тогда, скользя крошечными ножками по вытянувшимся подобно рельсам прожилкам на нежно-зелёном листе, доктор — признаём, не без некоторого труда, — покатил хрустальный глобус к соседнему шару; столкнувшись, две гигантские сферы мягко втянулись одна в другую, и перед Фаустроллем благодушно заколыхался новый шар, вдвое большего размера.

> Носком ботинка доктор ткнул принявшую столь неожиданный облик стихию: раздался оглушительный взрыв, рассыпавший сноп восхитительно переливающихся осколков, и по арене салатового бархата заплясали мириады мельчайших новорождённых сфер, отсвечивающих матовой крепостью бриллианта, каждая из которых влекла за собой образ того кусочка вселенной, к которому она в тот момент прикасалась снизу, покатыми краями отражая его в свой налившийся чудесной влагой центр.
>
> А ещё ниже хлорофилл, похожий на косяк зелёных рыбок, не спеша пробирался заученной дорогой в потаённых каналах капустного листа...[142]

Похожее пародийное сходство между фрагментами «Фаустролля» и трудами лорда Кельвина уже рассматривалось ранее. Жарри был в курсе неньютоновской физики и неевклидовой геометрии Лобачевского, Бойяи и в особенности Бернхарда Римана (1826–1866), чья математика описывала «невозможные» параллельные *n*-мерные вселенные, тем самым заложив основания для развития Общей теории относительности. Также стоит отметить, что в 1897 году сэр Джозеф Джон Томсон открыл электрон как частицу. Глава 37 «О мерной линейке, часах и камертоне» книги VIII, таким образом, представляет собой пересказ в патафизических терминах эссе Кельвина «Единицы измерения электричества», «Шаги к кинетической теории материи» и «О волновой теории света». Вот и получается, что «мерная линейка, часы и камертон, светящийся эфир, крутящиеся маховики и соединённые гиростаты, даже вакса шотландского башмачника серьёзно комментируются на страницах Кельвина в связи с практическими научными экспериментами» (Jarry 1965a [1911], 275).

В заключительной главе «Фаустролля» предпринимаются попытки высчитать поверхность Бога. Для ответа на этот вопрос, как подчёркивает Коллеж 'патафизики в своём анно-

тированном издании, в качестве науки подходит только 'патафизика, поскольку ни математика, ни теология, ни обе эти дисциплины вместе не соответствуют такой задаче. В этой главе, по-видимому, нашёл отражение изначальный синтез убюевского восхищения идеальной геометрией и фаустроллевского высказывания «Я — Бог», не говоря уж о самоопределении Эммануэля Бога. По-видимому, эта смесь провидческого буйства и математической точности действительно исходит от самого Жарри.

9. Альфред Жарри (1873–1907)

Типичным примером такого смешения служит слияние видений Анны Катерины Эммерих (1774–1824), католической монахини-августинки, мистика и носительницы стигматов, с треугольником, «описанным вокруг» треугольника. Видение Эммерих странным образом отсылает к изображению гермафродита в алхимической символике Михаэля Майера, узревшего Бога как Тау или, точнее, в виде буквы Y. Поскольку определяется именно *поверхность* Бога, возможно, следует сказать, что Жарри «символически присваивает качества Бога, описанные Его виртуальностью, Его очертаниям».

Глава заканчивается знаменитым изречением: "La Pataphysique est la science...", которое, как я уже ранее указывал в главе I, позволяет допустить некоторые нюансы при переводе. Уотсон Тейлор полагает: «Пусть текстуально это останется окончательной патафизической тайной», — и под этим высказыванием с радостью подпишутся все патафизики.

> Бог по определению не имеет пространственного измерения, однако же для ясности изложения присвоим ему какое-нибудь количество измерений, отличное от нуля, хоть он и лишён их напрочь, ведь в двух частях нашего тождества эти измерения пропадают. Удовольствуемся, к примеру, двумя измерениями — в геометрии этого вполне достаточно для того, чтобы представить себе плоские фигуры на листе бумаги.

Символическим изображением Бога служит треугольник, однако не следует отождествлять три Ипостаси с его сторонами или же углами. Речь идёт здесь о *трёх вершинах* другого равностороннего треугольника, описанного вокруг того, что рисуют обычно. Подобная гипотеза находит своё подтверждение в откровениях Анны-Катерины Эммерих, которой крест, повсеместно воспринимаемый как *символ Слова* Божьего, виделся в форме Игрека (Y) — она объясняла это такой очевидной деталью, как невозможность вытянуть человеческую руку нормальной длины до гвоздей на оконечностях классического *tau*.

Итак, ПОСТУЛАТ:

До поступления исчерпывающей информации, а также для удобства наших предварительных рассуждений допустим, что Бог есть плоский чертёж, иначе говоря, символическое изображение трёх равных прямых линий *a*, исходящих из одной точки под углом 120° друг к другу. Пространство между этими прямыми или, если угодно, площадь треугольника, образованного тремя самыми удалёнными точками этих прямых, мы и предлагаем сейчас рассчитать.

Пусть медиана *x* будет продолжением одной из Ипостасей *a*, 2*y* — стороной треугольника, которой она перпендикулярна, тогда *N* и *P* обозначим продолжения прямой (*a* + *x*) в обе стороны бесконечности.

Дано:

$x = \infty - N - a - P.$

Тогда как

$N = \infty - 0.$

А также

$P = 0.$

Отсюда

$x = \infty - (\infty - 0) - a - 0 = \infty - \infty + 0 - a - 0;$

$x = -a.$

С другой стороны, прямоугольный треугольник со сторонами *a*, *x* и *y* даёт нам:

$a^2 = x^2 + y^2$.

Тогда как, заменив x величиной $(-a)$, мы получаем

$a^2 = (-a)^2 + y^2 = a^2 + y^2$.

Отсюда

$y^2 = a^2 - a^2 = 0$;

а также

$y = \sqrt{0}$.

Таким образом, площадь равностороннего треугольника, биссектрисами углов которого служат три прямые a, будет равна:

$S = y(x + a) = \sqrt{0}(-a + a)$

$S = 0\sqrt{0}$.

СЛЕДСТВИЕ: При первом взгляде на радикал $\sqrt{0}$ мы можем утверждать, что подсчитанная нами *площадь* представляет собой самое большое простую *линию*; во вторую очередь, если строить фигуру, исходя из величин, полученных для x и для y, мы убедимся, что:

Прямая $2y$, которая, как мы теперь знаем, является $2\sqrt{0}$, пересекает одну из прямых a в направлении, обратном нашей первой гипотезе, поскольку $x = -a$; мы также увидим, что основание нашего треугольника совпадает с вершиной.

Две прямые a образуют с первой углы, по меньшей мере, не превосходящие $60°$, и более того, с $2\sqrt{0}$ могут встретиться, лишь совпадая с первой прямой a.

Что полностью соответствует догмату о равенстве трёх Ипостасей между собой и их совокупности.

Мы можем также заключить, что a есть прямая, соединяющая 0 и ∞, и определить Бога:

ОПРЕДЕЛЕНИЕ: *Бог есть кратчайший путь от нуля к бесконечности.*

— То есть? — спросите вы. — В каком направлении?

— На это мы ответим, что зовут его не Жюль, а *Плюсминус*. Так что в целом это прозвучит как:

±Бог есть кратчайший путь от нуля к бесконечности – так или иначе, в ту или иную сторону.

Что полностью соответствует вере в два начала Бога; однако точнее будет присвоить знак + началу веры субъекта.

Однако Бог, не имея пространственного измерения, линией не является.

— И в самом деле, отметим, что, согласно тождеству

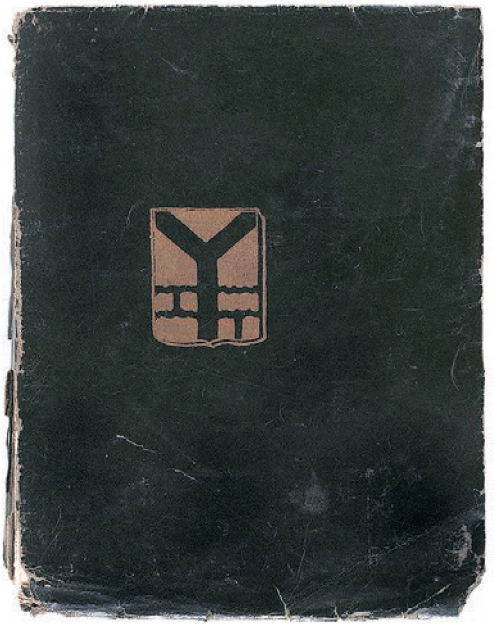
$\infty - o - a + a + o = \infty$

длина *a* обладает нулевым значением, следовательно, *a* не есть линия, но точка.

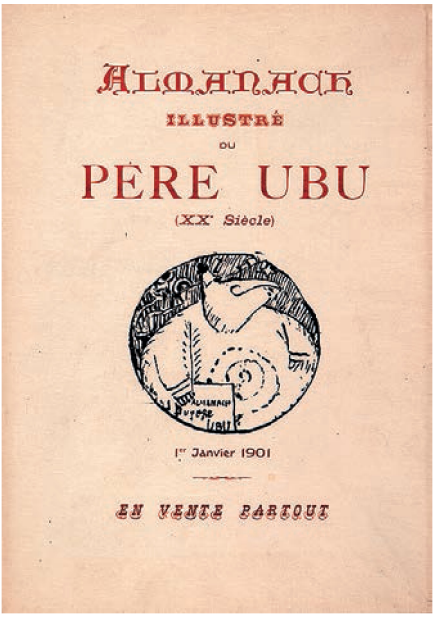
Таким образом, *раз и навсегда*:

БОГ ЕСТЬ ТОЧКА, В КОТОРОЙ СХОДЯТСЯ НУЛЬ И БЕСКОНЕЧНОСТЬ

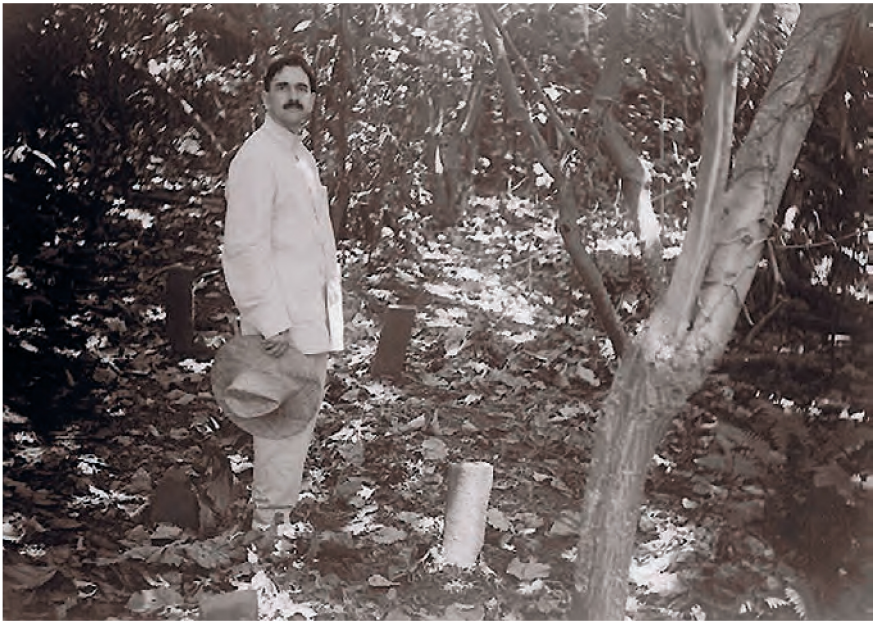
Патафизика есть наука...[143]



1. «Песочные часы памяти»
Альфреда Жарри. Париж, 1894



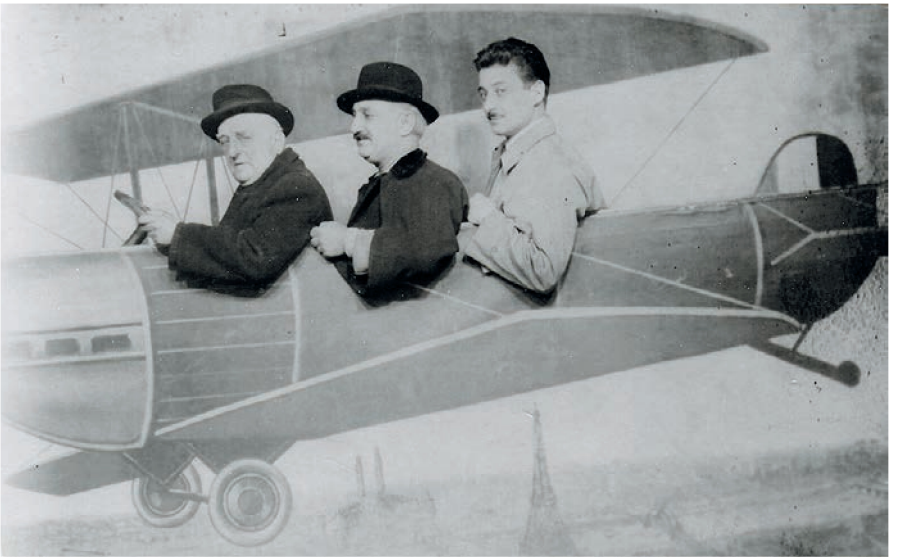
2. Второй «Альманах Папаши Убю».
Париж, 1901



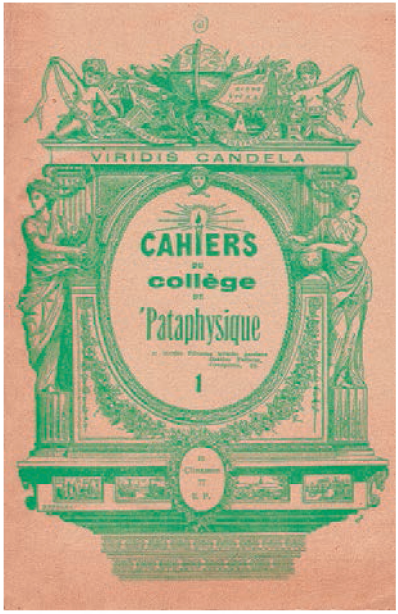
3. Раймон Руссель. 1910-е

4. Справа налево: Жак Ваше с товарищами по лицею Франсуа Шайу и Полем Перреном. Нант. 1914–1918

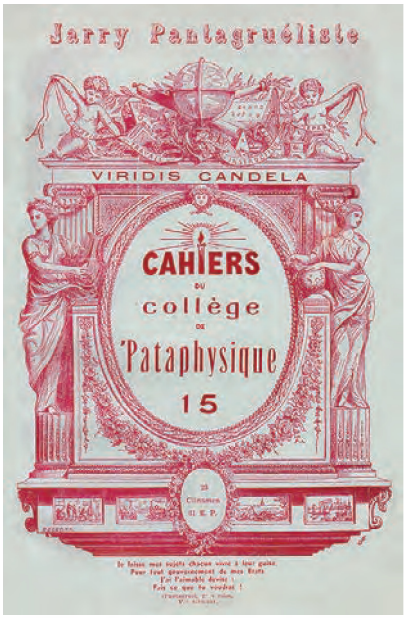
5. Афиша «Утиного супа» с братьями Маркс. 1933



6. Слева направо: будущий Вице-Куратор Коллежа 'патафизики Барон Молле, писатели Ильязд и Ясон Мальвиль. Париж, бульвар Сен-Жак. 6 марта 1952. Архив Ильязда, Марсель

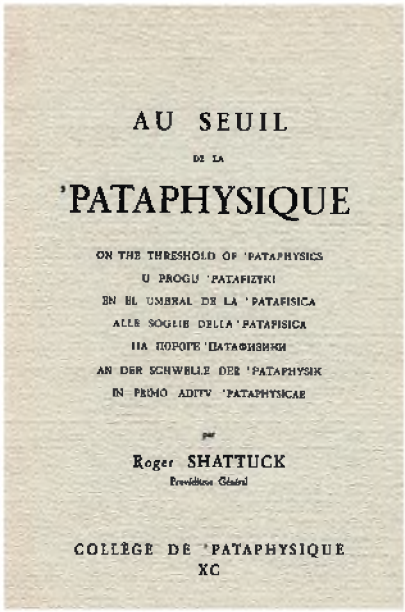


7. Первый выпуск “Cahiers” Коллежа ’патафизики. 6 апреля 1950

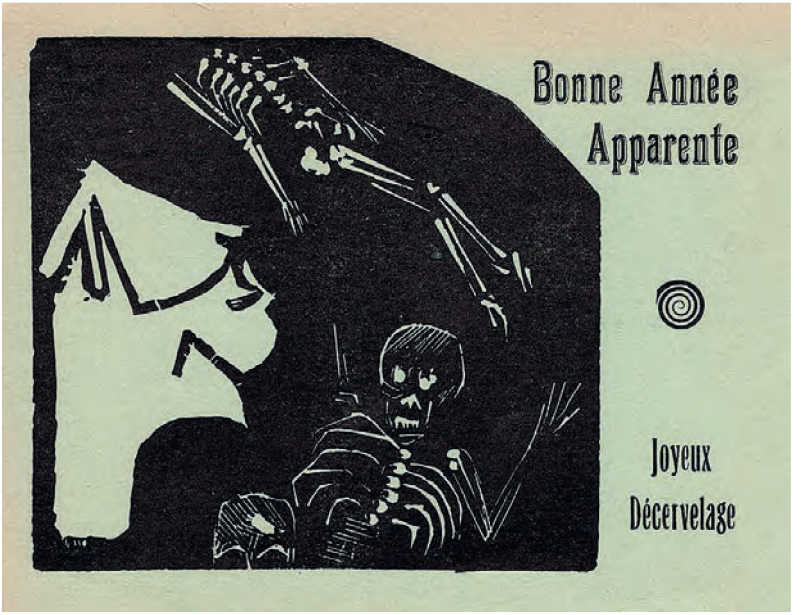


8. Пятнадцатый выпуск “Cahiers”, «Жарри пантагрюэлист». 14 апреля 1954

9. Спаренный (10 и 11) выпуск “Dossiers” Коллежа ’патафизики, посвящённый Жану Дюбюффе. 30 марта 1960



10. «На пороге ’патафизики» Роджера Шаттака. Издание Коллежа ’патафизики, 1962

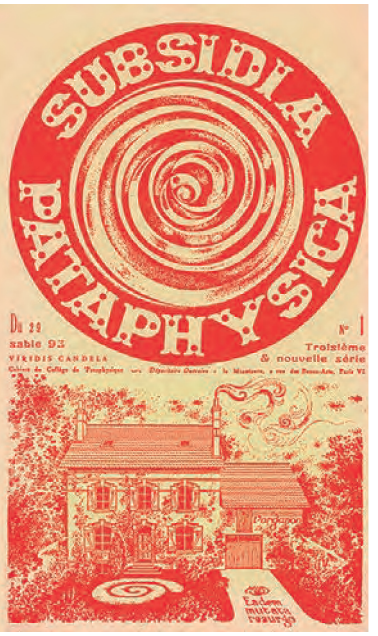


11. Открытка-поздравление Коллежа 'патафизики
с Воображаемым Новым Годом. 1953

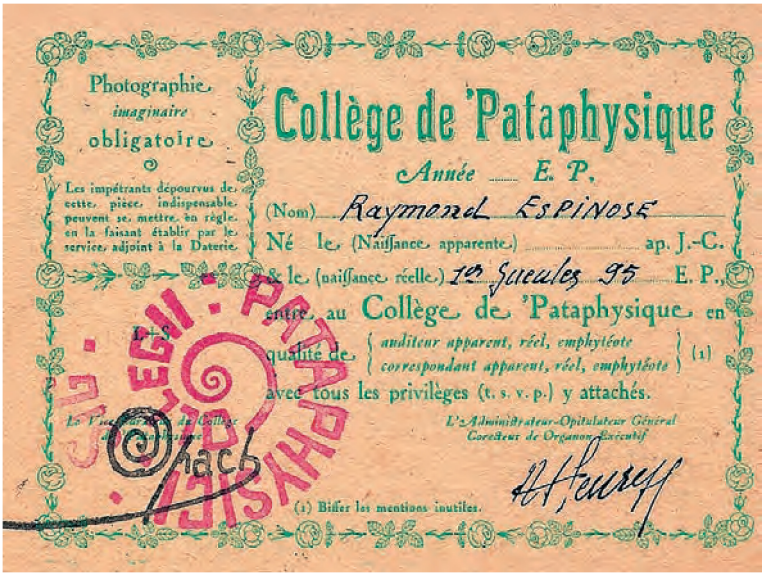
12. Асгер Йорн. 1962

13. Энрико Бай Ядерный Сатир у своей работы
«И ты, Брут, сын мой!». Июнь 1964

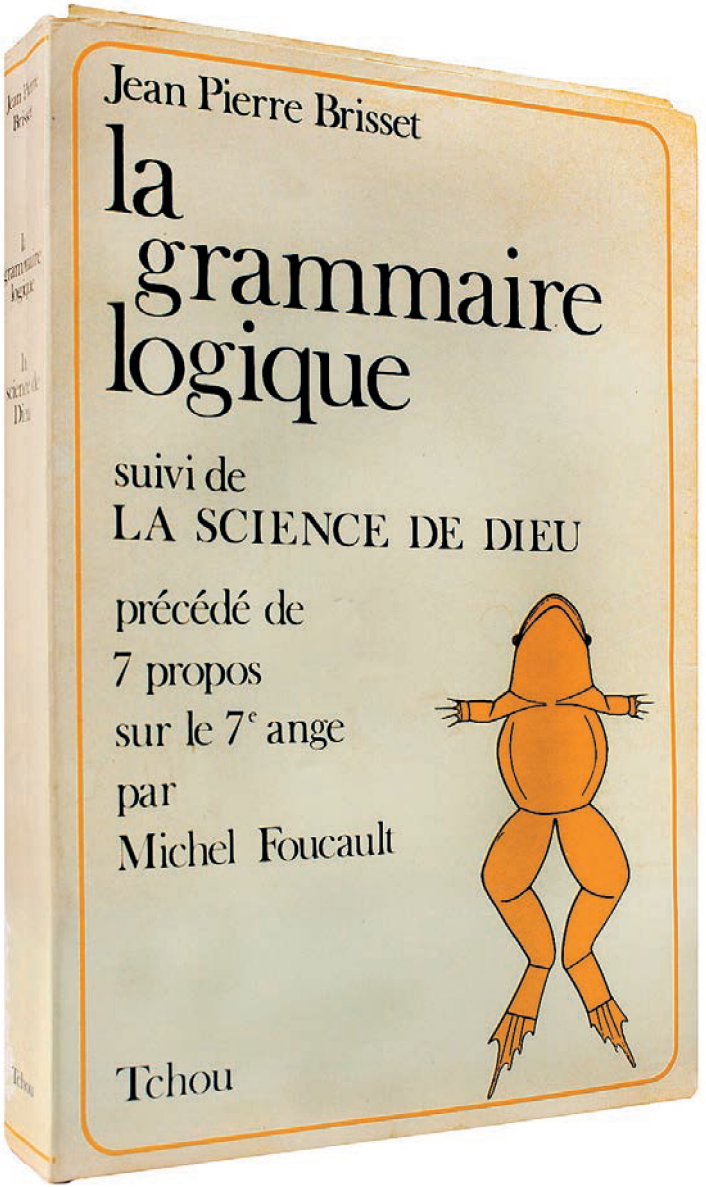
14. Нулевой выпуск “Subsidia Pataphysica”, или «Начальная хрестоматия ’патафизики». 10 августа 1965



15. Первый выпуск “Subsidia Pataphysica”. 28 декабря 1966



16. Членский билет Коллежа ’патафизики, выданный в 1968 году поэту-анархисту Раймону Эспинозу



17. «Логическая грамматика» Жана-Пьера Бриссе с предисловием Мишеля Фуко. Париж, 1970

18. Письмо Трансцендентного Сатрапа Латиса Трансцендентному Сатрапу Раймону Кено. Издание Коллежа 'патафизики, 1969

19. Вечный патафизический календарь. Карманное издание Коллежа 'патафизики, 1971

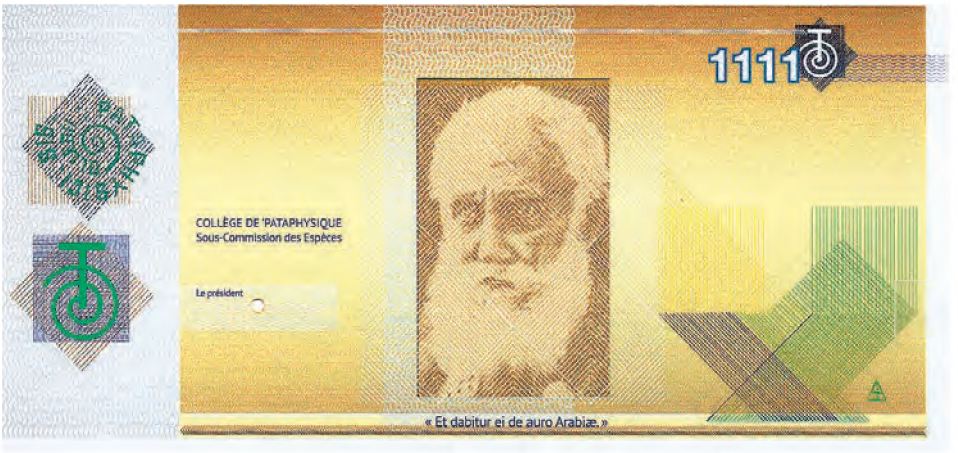
20. Трансцендентные Сатрапы Умберто Эко, Фернандо Аррабаль, Жан Бодрийяр и Дарио Фо дома у Аррабаля. 21 апреля 2001. Фото Сары Холт

21. Первый номер журнала “Bâtaphysica”, выпускаемого Нидерландской академией ’патафизики. Амстердам, 2007

22. Четырнадцатый выпуск “Le Correspondancier” Коллежа ’патафизики, посвящённый Артюру Кравану. 15 декабря 2011

11
COLLÈGE DE 'PATAPHYSIQUE
Sous-Commission des Espèces
Le président
« Faulte d'argent, c'est douleur non pareille. »

COLLÈGE DE 'PATAPHYSIQUE
Cent onze Triplezons
111



23. Патафизические деньги, выпущенные 5 июля 2013:

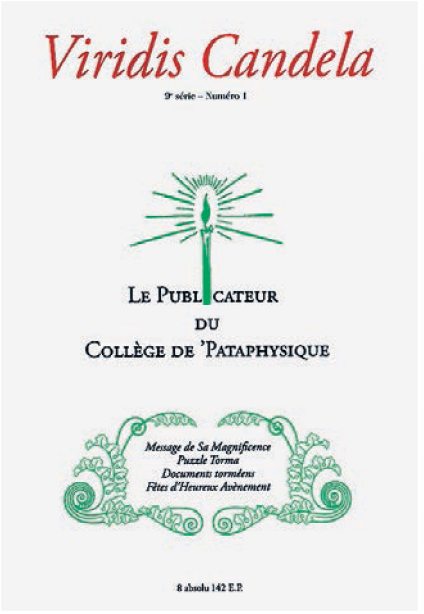
11 триплезонов с портретом Франсуа Рабле;

111 триплезонов с портретом четвёртого Вице-Куратора Коллежа 'патафизики Лютемби (= 1 Евро);

222 триплезона с портретом третьего Вице-Куратора Коллежа 'патафизики Опака;

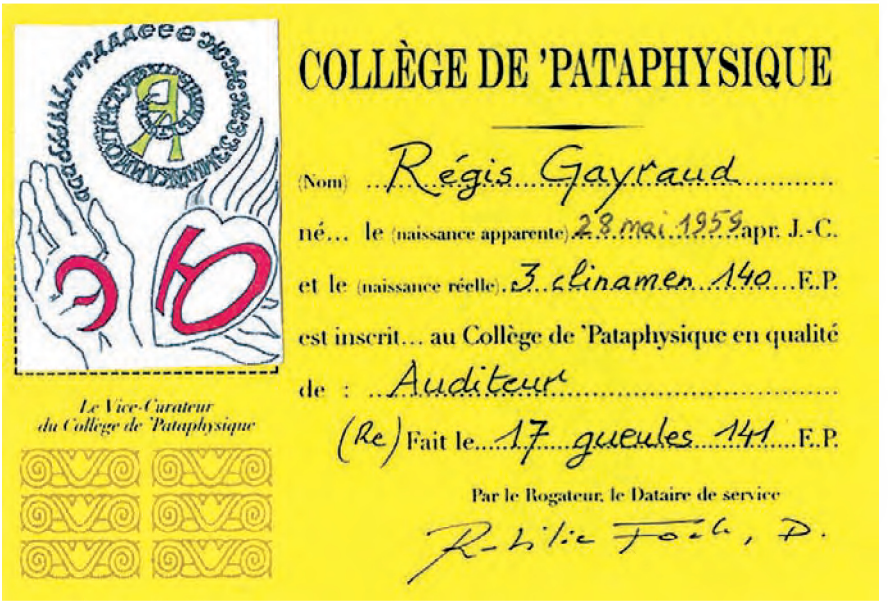
1111 триплезонов с портретом первого Вице-Куратора Коллежа 'патафизики доктора Сандомира

24. Ludic Society. № 6. Цюрих.
Октябрь 2013



25. Первый выпуск "Le Publicateur" Коллежа 'патафизики. 15 сентября 2014

26 Журнал Лондонского института 'патафизики. Десятый номер, посвящённый патафизической равнозначности. Декабрь 2014



27. Членский билет Коллежа 'патафизики, выданный в 2014 году Аудитору Коллежа слависту Режису Гейро

28. Мемориальная доска на доме в Париже в районе Монмартра (6 bis, cité Véron). Надпись: «В этом доме жили по соседству БОРИС ВИАН с 1953 по 1959 и ЖАК ПРЕВЕР с 1954 по 1977. 11 июня 1953 на своей общей террасе над "Мулен Руж" Борис Виан, Жак Превер и его собака ЭРЖЕ получили звания Трансцендентных Сатрапов Коллежа 'патафизики. С того дня это место называется ТЕРРАСОЙ ТРЁХ САТРАПОВ». Фото Брюно Монпье специально для «Гилеи». 2017

Комментарии и примечания

Преамбула

1. Человек, практикующий патафизику, обычно называется патафизиком (pataphysician). В английском языке более логичное слово "pataphysicist" используется реже. Часто повторяемый лозунг гласит: «Мы все — патафизики».

2. Читатели, одарённые зрением хамелеона, уже могли заметить интригующие появления и исчезновения апострофа перед этим словом. Причины, по которым так происходит, будут более подробно объяснены в главе 1. Здесь же стоит отметить, что настоящая книга следует той условности, что апостроф маркирует сознательную, или, лучше сказать, *намеренную* 'патафизику, в то время как его отсутствие означает противоположное.

1. Общее введение

3. Рассказано Басарабом Николеску, физиком-теоретиком из парижского Национального центра научных исследований, в ходе беседы с ним автора 24 января 2009 г. Николеску также является автором монографий, посвящённых Рене Домалю и другим, он хорошо знаком с патафизической литературой.

4. Цит. по: *Жарри А.* Убю король и другие произведения / Сост., общ. ред. и послесл. Г. К. Косикова. М.: Б. С. Г.-Пресс, 2002. С. 274–275. Пер. с франц. С. Дубина.

5. См.: *Рабле Ф.* Гаргантюа и Пантагрюэль / Пер. с франц. Н. М. Любимова. М.: ГИХЛ, 1961. С. 463.

6. Песня исполнялась в реннском лицее на мотив Шарля Пурни "La Valse des pruneaux". В 1898 г. появилась аранжировка Клода Терраса для постановок в парижском Театре марионеток (Théâtre des Pantins).

7. По некоторым сведениям, не дошедший до нас портрет Жарри кисти Анри Руссо изображал его с хамелеоном на плече (Brotchie 2011, 81).

8. Слова из Песни III в пер. Н. Мавлевич: «Я, властелин вселенной, склоняю выю перед приговором совести: "Недостойный отщепенец", — гласит сей приговор. Уймись же! Уймись и молчи! Не ровен час, услышат...», см.: *Лотреамон.* Песни Мальдорора. Стихотворения. Лотреамон после Лотреамона / Сост., общ. ред. и вступ. статья Г. К. Косикова. М.: Ad Marginem, 1998. С. 208.

9. Перевод выполнен С. Дубиным специально для наст. изд. по французскому оригиналу: *Jarry A.* César-Antéchrist // Les minutes de sable memorial. Paris: Edition du Mercure de France, 1895. P. 139.

10. «Адельфизм» здесь предстает как деформация идеи братской любви, превращающая её в гомосексуальную любовь индивида и его собственного прошлого, понятую в глазах другого. «Сангль, возлюбив Память о Себе, нуждался в живом, осязаемом друге, ибо у него, напрочь лишённого памяти, не было воспоминаний о Себе самом».

11. Цит. по: *Жарри А.* Указ. соч. С. 317.

12. В своей «Критике чистого разума» (1781) Кант описывает «вещь-в-себе» как духовную ценность, которую «невозможно представить как объект чувственного восприятия».

13. Цит. по: *Жарри А.* Указ. соч. С. 338–339.

14. См.: *Жарри А.* Указ. соч. С. 336.

15. См.: там же.

16. «О природе вещей», книга 2, ст. 217–224. Пер. с лат. Ф. Петровского.

17. Там же. Ст. 251–260. Пер. с лат. Ф. Петровского.

18. Цит. по: *Жарри А.* Указ. соч. С. 328.

19. Это слово, открывающее действие «Убю короля», будет подробно разобрано ниже, оно практически заслуживает своего отдельного исследования.

20. Кейт Бомонт подчёркивает, что «хотя автор в подзаголовке поставил "роман", [это произведение] вполне может быть названо "поэмой в прозе"» (Beaumont 1984, 169).

21. Цит. по: *Жарри А.* Указ. соч. С. 456.

22. «Теперь, чем является светоносный эфир? Это материя, куда менее плотная в сравнении с воздухом — в миллионы, миллионы, миллионы раз менее плотная, чем воздух. Мы можем судить о её пределах. Мы полагаем, что она существует в реальности, её большая упругость контрастирует с её малой плотностью: она способна вибрировать с частотой 400 триллионов раз в секунду; однако благодаря такой плотности она не способна

оказать никакого сопротивления любому телу, проходящему сквозь неё» (У. Томсон, лекция «О волновой теории света» Институт Франклина, Филадельфия, 29 сентября 1884 г.).

23. Цит. по: *Жарри А.* Указ. соч. С. 341. Согласно «манускрипту Фаскель» правильное оригинальное французское написание этого слова "EtHernité" (Collège de 'Pataphysique 2010, 432).

24. По сведениям Коллежа 'патафизики, это имя в варианте *Ibicrate* фигурирует в «манускрипте Фаскель» «Фаустролля». Нетрудно заметить, что первые три буквы его подсознательно напоминают «Убю», в то время как более ранний «манускрипт Лормеля» приводит вариант "Ybicrate", невозможный в греческом языке (Жарри, безусловно, это осознавал).

25. В №6 "Organographe" помещено подробное обсуждение Коллежем 'патафизики фрагментов Св. Софротата, причём обращается внимание на то, что они составляют часть переводов Жарри с латыни, включающих отсылки к Откровению Иоанна Богослова, геральдике и «шедевру», озаглавленному «Кесарь-Антихрист», написанному неким Преподобным Папашей Убю из ордена иезуитов (College de 'Pataphysique 1978, 47–49).

2. (Начиная с 2000-х) Дисоккультация

26. В предшествующие годы внутри Коллежа было много дебатов о том, относится ли дата «2000» к нашей эре, или же к патафизической, или это 2000 лет со дня рождения Жарри. В конечном счёте вопрос был урегулирован решением Вице-Куратора.

27. Вопреки назойливым слухам, в реальности стать членом Коллежа весьма легко (выйти несколько сложнее). Подробные сведения о членстве можно найти здесь: http://www.college-de-pataphysique.fr.

28. Снарк — вымышленное существо из поэмы Л. Кэрролла «Охота на Снарка». Фнорд — неопределимое понятие, намекающее на иронию или юмор сказанного. Впервые использовано в «Принципии дискордии» К. Торнли и Г. Хилла — священном писании дискордианства. Термин стал популярен после появления в трилогии Р. А. Уилсона «Иллюминатус!» (*примеч. рус. редакции*).

29. См., напр.: *Jones A.* Plunderphonics, 'Pataphysics and Pop Mechanics. Wembley: SAF Publishing, 1995.

30. Тетушка Би (Aunt Bee) — персонаж из американского ситкома 1960-х гг. "The Andy Griffith Show" (*примеч. рус. редакции*).

31. Этот проект осуществляется в Институте креативных технологий Университета Де Монфор в Лестере, Великобритания. Доктор Хендлер из Политехнического института Ренсселера (штат Нью-Йорк) выступает как приглашённый специалист.

32. Цит. по: *Борхес Х.-Л.* Аналитический язык Джона Уилкинса // Борхес Х.-Л. Собрание сочинений в 4 т. Т. 2: Новые расследования: Произведения 1942–1969 гг. / Пер. с исп.; сост., предисл. Б. Дубина. СПб.: Амфора, 2011. С. 419. Пер. Е. Лысенко.

33. Цит. по тексту работы Ж. Бодрийяра «Патафизика 2000 года» в переводе В. Штепы, имеющемуся в сети.

3. (1975–2000) Оккультация

34. Потассоны (potassons) — неологизм, изобретённый любовником Жарри Леоном-Полем Фаргом, означает «близкие друзья» или «собратья». Истинного потассона отличает доброта и чувство жизни. Первоначально это слово служило кличкой кота Л.-П. Фарга (*примеч. рус. редакции*).

35. Цит. по: *Мерфи П.* Норбит, или Туда и обратно: Роман / Пер. с англ. Ю Новикова. М.: АСТ, СПб.: Terra Fantastica, 2001. С. 66.

36. Цит. по: *Барнс Дж.* Gnossienne // Барнс Дж. По ту сторону Ла-Манша. М.: АСТ, 2005. С. 120. Пер. с англ. И. Гуровой.

37. См.: там же. С. 130.

38. См.: там же. С. 135. Тьерри Фульк отмечал, что эти собрания на железнодорожной станции в районе Центрального массива в действительности организовывались группой, называвшейся "Banalyse" (их интерес состоял в культивировании банальности или отсутствия событий), некоторые из членов которой вступили в Коллеж. Заброшенная станция располагалась в дикой глухомани и была выбрана из-за своего названия, в действительности звучащего как *Les Fades* (что приблизительно можно перевести как «безвкусица»), а не *Marrant* (Тьерри Фульк в электронном письме автору от 23 января 2012 г.).

39. Шляпа с короткими полями и низкой цилиндрической тульей (*примеч. рус. редакции*).

40. Цит. по: *Жарри А.* Указ. соч. С. 316.

41. Тип детективного романа, в котором читатель сам приглашается к расследованию преступления (*примеч. рус. редакции*).

42. Актёры в сериале заучивали реплики наоборот, и их запись, в свою очередь, пускали наоборот, что давало «нормальные» реплики, но с очень странным — потусторонним — звучанием (*примеч. рус. редакции*).

4. (1964–1975) Патафизика и 'патафизика

43. См.: *Баллард Д. Г.* Автокатастрофа / Пер. с англ. Е. Шерра. М.: Центрполиграф, 2002. С. 113.

44. Цит. по: *Жарри А.* Указ. соч. С.458.

45. Название “Hawkwind”, по всей видимости, появилось из некрасивых привычек кого-то из основателей группы прочищать горло (hawking) и часто пускать ветры (wind).

46. Основательная подборка архивных материалов по ситуационизму доступна онлайн по адресу: http://www.cddc.vt.edu/sionline/index.html.

47. Перевод фрагмента статьи выполнен С. Михайленко по франц. оригиналу: *Debord G.* Théorie de la dérive // Debord G. Œuvres. Paris: Gallimard, 2006. P. 251.

48. Цитата взята из перевода статьи Ги Дебора и Ж. Вольмана «Методика détournement», выполненного С. Михайленко и размещённого на http://hylaea.ru/.

49. Рамни, хотя и был в числе основателей СИ, был исключён оттуда в 1958 г. Следовательно, вопреки его словам, после этого ему уже ничто не мешало вступить в Коллеж (*примеч. рус. редакции*).

50. Перевод статьи выполнен С. Михайленко специально для наст. изд. по французскому оригиналу.

51. Перевод редакционного комментария выполнен С. Михайленко специально для наст. изд. по французскому оригиналу.

52. «Жаргон» — это, без сомнения, желтоватый брильянт, оцениваемый куда менее своих «белых» собратьев. Но я отвергаю этот не вполне уместный панегирик, пусть и высказанный изящно (*примеч. Коллежа*).

5. (1959–1964) Всемирная патафизика

53. «Органон» представлял собой собрание из шести томов, посвящённых логике, использовавшихся в основанном Аристотелем афинском Лицее. Френсис Бэкон написал свой «Новый Органон» в 1620 г. как орудие для нападок на аристотелевскую систему.

54. Один из псевдонимов Эмманюэля Пелье (*примеч. рус. редакции*).

55. Поль Ауди исследовал поднятые Лаканом вопросы о сексуальном желании, прозвучавшие в «Суперсамце»: Что значит заниматься любовью? Какие именно действия предпринимают, когда «занимаются любовью»? И что это за любовь, которой «позанимались»? Отсюда он приходит к выводу о (невольной) патафизике у Лакана.

56. Цит. по: *Делёз Ж.* Критика и клиника/Пер. с франц. О.Е. Волчек и С.Л. Фокина. СПб.: Machina, 2002. С. 128–135.

57. Сократ, истинный патафизик, мог, разумеется, доказать всё, что угодно, задав всего несколько вопросов. В таком случае обмен мнениями закончился так: «*Сократ*: Тогда тот, кто не знает, тем не менее правильно понимает то, чего он не знает. *Менон*: Так» (*примеч. Р. Шаттака*).

58. *Клинамен*... столь часто прокрадывается в работы Сартра, что это вызывает подозрения. Может ли «Бытие и ничто» (см. с. 471 и 529; а также «Ответ Альберу Камю» в "Les Temps modernes") достигнуть уровня грандиозной и апокрифической демонстрации Науки Наук? (*Примеч. Р. Шаттака*).

59. Англоязычные члены Коллежа до сих пор обсуждают правильный перевод этого выражения. «'Патафизика есть эта наука», «'патафизика есть единая наука», «'патафизика — вся наука», «'патафизика — единственная наука», «'патафизика есть наука», «'патафизика есть наука о...» (*примеч. Р. Шаттака*).

60. Невозмутимость — это не только величавость в «прохладном отношении». «Играть с прохладцей» — означает равнодушие и, по меньшей мере, безразличие к игре. Патафизик же увлечён — не вовлечённостью в попытки создать человеческие ценности, но подобно ребёнку, смотрящему в калейдоскоп, или астроному, изучающему галактику (*примеч. Р. Шаттака*).

61. Валентин Брю является скромным героем романа Раймона Кено «Праздная жизнь» (1952).

62. Хайку, построенные на логическом (булевом) типе данных, принимающем два возможных значения. Этот тип данных назван в честь английского математика и логика Дж. Буля (1815–1864) (*примеч. рус. редакции*).

63. На русском языке вышли переводы М. Голованивской (*Кено Р.* Упражнения в стиле. М.: Има-пресс, 1992) и Т. Бонч-Осмоловской (*Кено Р.* Упражнения в стиле // Бонч-Осмоловская Т., Федин С., Орлов С. Занимательная риторика Раймона Кено. М.: Либроком, 2009).

64. В русском переводе см.: *Кено Р.* Сто тысяч миллиардов стихотворений / Пер. Т. Бонч-Осмоловской. М.: Грантъ, 2002.

6. (1948–1959) Le Collège de 'Pataphysique

65. "Shakespeare and Company" до сих пор играют на этом поле, специализируясь на продаже англоязычной литературы в самом сердце Парижа и предлагая приют «перекати-полям», молодым авторам, зарабатывающим себе на прокорм работой в магазине.

66. Стоит напомнить, что Убю был возведен в графы Сандомирские королём Венцеславом в «Убю короле».

67. Хотя Мелани Ле Плюме, кажется, была ещё и кошкой.

68. Его «гражданским псевдонимом» было имя Эмманюэль Пелье, под которым он напечатал сочинение «Философия ухода» (1939), а также книгу из 36 фотографий, озаглавленную «Церкви и шато долины Ардра» (1951). Под именем Мелани Ле Плюме он издал «Орден» (1944), а как Латис — «Органист-безбожник» (1964).

69. Эти альманахи были остроумно (и дерзко) иллюстрированы Пьером Бонаром, и включают материалы Клода Террасса, Фелисьена Фагуса и издателя Амбруаза Воллара.

70. См.: «Доктор Фаустролль», глава 8.

71. Названо так по латинизированной форме имени Бармаглот из известного стихотворения Льюиса Кэрролла (*примеч. рус. редакции*).

72. Стоит отметить, что в поэме описывается эсхатологически-революционное видение «пейзажа», помещённого в будущее. Название, данное Превером, на самом деле было «Пейзаж изменится». Слово *changeur* (вместо *changera*), являвшееся простой опечаткой в 1938 г., было повторено и в 1944 г. Оно было снова подтверждено Превером в 1947 г., когда он включил эту поэму во второе издание «Слов» (Foulc et al. 2008, 65).

73. Фрагмент стихотворения приводится по кн.: *Превер Ж.* Стихи / Пер. с франц. М. Кудинова. М.: Изд-во иностранной литературы, 1960. С. 11.

74. Цит. по: *Виан Б.* Пена дней // Виан Б. Я приду плюнуть на ваши могилы. У всех мёртвых одинаковая кожа. Пена дней. Сердцедёр. Осень в Пекине. СПб.: Азбука-классика, 2010. С. 159–160. Пер. с франц. Л. Лунгиной.

75. Цит. по: *Эсслин М.* Театр Абсурда / Пер. с англ. Г. Коваленко. СПб.: Балтийские сезоны, 2010. С. 25.

76. Цит. по: *Ионеско Э.* Лысая певица: Антипьеса / Пер. с франц. Е. Суриц. М.: Известия, 1990. С. 42.

77. См.: там же. С. 44.

7. (1907–1948) Дада, сюрреализм и 'патафизика

78. См. перевод В. Кислова в кн.: *Жарри А.* Любовь преходящая. Любовь абсолютная. М.: Астрель: АСТ. 2010.

79. Ярко раскрашенные гравюры, лубки на популярные темы, продававшиеся во Франции в XIX в. (*примеч. рус. редакции*).

80. Цит. по: *Бретон А.* Антология чёрного юмора / Пер. с франц. С. Дубина. М., Carte Blanche, 1999. С. 291–292.

81. Цит. по: *Домаль Р.* Патафизика и явление смеха // Домаль Р. Великий запой: роман; Эссе и заметки / Пер. с франц. В. Кислова. М.: Издательство Ивана Лимбаха. 2012. С. 167–180.

82. Цит. по: *Арто А.* Театр жестокости (второй манифест) // Театр и его двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра / Сост. и вст. ст. В. И. Максимова, комм. В. И. Максимова и А. Ю. Зубкова. СПб.; М.: Симпозиум, 2000. С. 213. Пер. с франц. Г. Смирновой.

83. В телеграмме в "Friar's Club of Beverly Hills", членом которого он был (Marx 1959, 321).

84. Коллеж, как и остальной мир, куда меньше интересовался работами Зеппо и Гуммо.

85. Джерри Льюис был награждён Орденом Почетного Легиона на своё восьмидесятилетие, а Вуди Аллен возглавил попытки создать новое «Сердечное согласие» между Францией и США после ссоры из-за войны в Ираке.

86. Слово «фридонийский» (Freedonian) вошло в популярный лексикон английского языка в качестве прилагательного, описывающего место навроде Фридонии: слишком правдоподобное, но совершенно неизвестное.

87. Или «гэги», если угодно, поскольку «гэг» — понятие более общепризнанное, нежели Воображаемые Решения. Придумки Лорела и Харди, основанные на физическом разрушении, или Филдса, более (по крайней мере в этом фильме) склонные к комедии моралей (даже если считать, что Филдс относится к американской классической комедии, как Ионеско — к Мольеру), не попадают в разряд этой Науки.

88. Мишель Одиар (1920–1985) — французский кинорежиссёр и автор диалогов.

89. В английском языке существует выражение "burn the candle at both ends" — работать, не щадя себя (сжигая один конец свечи днём, другой ночью) (*примеч. рус. редакции*).

90. Глава 23 биографии Пикассо за авторством Джона Ричардсона, к примеру, так и озаглавлена: «Отсутствие Жарри».

91. В этой работе велосипедное колесо (*roue*) на перевёрнутой вилке поставлено на стул (*selle*), что также даёт отсылку к Русселю (Gough-Cooper and Caumont 1993, 4 June).

92. Цит. по: *Жарри А.* Убю король и другие произведения. С. 275.

93. Это были четверо из пяти сердец, что совершили путешествие по маршруту Юра — Париж. Однако Хендерсон предполагала, что пятое сердце на дороге Юра — Париж на самом деле могло принадлежать шофёру Пикабиа Виктору (Henderson 1998, 37), или же у автомобиля был пятицилиндровый двигатель.

94. См., например, Sanouillet (1973, 47–55); Paz (1978, 134–136) и Henderson (1998, 51–57).

95. «Фонтан», к примеру, был воспроизведён «авторским тиражом» в числе восьми копий для распределения в ведущих музеях в 1964 г.

96. «В рукописи [...] Фаустролль заметил небольшой фрагмент прекрасного, который он знал, и небольшой фрагмент известной ему Истины среди сизигии слов [...]» (Jarry 2006 [1897], 204).

97. См. примечания Дюшана к «Отброшенным теням» (Duchamp 1975, 72) и следующий пассаж из работы «В инфинитиве»: «Тень, отброшенная четырёхмерной фигурой, в нашем пространстве будет трёхмерной тенью [...]» (ibid., 89).

98. Хендерсон отмечает, что обычный перевод пометок Дюшана к «Зелёной коробке» передаёт «écarts de molecules» как «расстояние между молекулами», в то время как на самом деле следует читать: «*Попытайтесь найти способ распределить "отклонения молекул"? в соответствии с формой* каждой части (округлость, плоскость...)». Цитата демонстрирует осознанную отсылку Дюшана к *клинамену* (Henderson 1998, 136–137).

99. Возможно, здесь мы слышим эхо диалога Страха и Любви из Жарри: «Первый знаменует час, второй понукает минуты, а третий, навеки недвижимый, увековечивает моё безразличие» (Jarry 1993 [1898], 59).

100. То есть *art à success* (успешное искусство).

101. Цит. по: *Кравен А.* «Я мечтал быть таким большим, чтобы из меня одного можно было образовать республику...»: Стихи и проза, письма / Пер. с франц. и англ., сост., предисл., коммент. и примеч. М. Лепиловой. М.: Гилея, 2013. С. 130–131.

8. (1907–1948) Неосознанная патафизика?

102. Например, «Евангелие от Лавкрафта» в № 11 "Subsidium" (2 февраля 1971 г.), с. 115–120; «Хрёнир» и «Рельефы» в № 16 "Subsidium" (14 июля 1972 г.), с. 31–45; «Азимов и история» в № 22 "Subsidium" (22 декабря 1973 г.), с. 64–66.

103. См.: *Gil J. B.* Borges à la lettre // Dossier 26 (8 June 1964). P. 71–72.

104. Цит. по: *Борхес Х. Л.* Тлён, Укбар, Орбис Терциус // Борхес Х. Л. Указ. соч. Т. 2. С. 87. Пер. с исп. Е. Лысенко.

105. См.: там же. С. 85.

106. Цит. по: *Борхес Х. Л.* Логическая машина Раймунда Луллия // Борхес Х. Л. Указ. Соч. Т. 1. С. 417. Пер. с исп. Е. Лысенко.

107. Цит. по: *Борхес Х. Л.* Вавилонская библиотека // Борхес Х. Л. Указ. соч. Т. 2. С. 126–127. Пер. с исп. В. Кулагиной-Ярцевой.

108. Тьерри Фульк в электронном письме автору от 14 февраля 2012 г.

109. Цит. по: *О'Брайен Ф.* О водоплавающих. Трудная жизнь: Романы / Пер. с англ. В. Симонова и В. Черныша. СПб.: Симпозиум. 2000. С. 16.

110. Цит. по: *О'Брайен Ф.* Третий полицейский / Пер. с англ. Е. Суриц. М.: Текст, 2013. С. 148–150.

111. См.: там же. С. 5.

112. «Смех рождается из открытия противоречащего» — Жарри о Бергсоне в "La Revue Blanche".

113. Цит. по: *Бретон А.* Антология чёрного юмора / Пер. с франц, коммент., вступ. статья С. Дубина. М.: Carte Blanche, 1999. С. 231–232.

114. Стоит напомнить, что традиция *fous littéraires* (литературных безумцев) восходит, по меньшей мере, к Огюсту Ладрагу, оккультисту, выдававшему себя за русского, издавшему книгу с таким заголовком в 1883 г., а ещё ранее — к Шарлю Нодье, чья монография 1835 г. «О некоторых необычных книгах» существенно повлияла на формирование представления о литературных «аутсайдерах», тем не менее способных внести некий вклад в более традиционную художественную литературу.

115. Цит. по: *Беккет С.* Уотт / Пер. с англ. П. Молчанова. М.: Эксмо, 2004. С. 210.

116. Цит. по: *Бретон А.* Указ. соч. С. 253.

9. Альфред Жарри (1873–1907)

117. Цит. по: *Аполлинер Г.* Покойный Альфред Жарри // Жарри А. Убю король и другие произведения. С. 461. Пер. с франц. М. Яснова.

118. Сообщено автору Тьерри Фульком в электронном письме 14 февраля 2012 г.

119. Цит. по неопубликованному переводу Дины Крупской.

120. Жарри допустил ошибку. Правильно следовало написать: "in philosophia".

121. «Помимо оных — три гравюры, висевшие на стене, афиша Джейн Авриль *Тулуз-Лотрека*, ещё одна — *Боннара* из "Белого обозрения", затем портрет г-на Фаустролля работы *Обри Бердслея* и совсем уж ветхая картина... "Святой Кадо" печатни Oberthür, что в Ренне». Имеется несколько замен или расхождений, касательно списка произведений в библиотеке между версиями «Фаустролля» — в раннем манускрипте «Лормель» и позднейшим «Фаскель», однако список авторов всегда оставался неизменным; см.: *Жарри А.* Убю король и другие произведения. С. 266–267.

122. См.: там же. С. 265.

123. Цит. по: *Ибсен Х.* Пер Гюнт. Драматическая поэма в пяти действиях / Пер. с норв. А. и П. Ганзен. М.: Эксмо, 2011. С. 96.

124. Цит. по: *Жарри А.* Любовь преходящая. Любовь абсолютная. С. 101.

125. См.: там же. С. 102.

126. Цит. по: *Фулканелли.* Тайна соборов и эзотерическое толкование герметических символов Великого Делания / Пер. с франц., вступ. ст., коммент. В. Каспарова. М.: Энигма, 2008. С. 70–73.

127. Цит. по: *Борхес Х.Л.* О строгой науке // Борхес Х.Л. Указ. соч. Т. 2. С. 567. Пер. с исп. Б. Дубина.

128. Как отмечает Пол Эдвардс (Edwards 2001, 271), каждое слово из оригинального французского заголовка имеет три значения, что даёт восемнадцать возможных вариантов перевода. *Minutes* = единица измерения времени / подлинник документа / черновая запись. *Sable* = песок (в часах) / геральдический чёрный цвет / траурная одежда. *Mémorial* = памятник / мемуары / воспоминания.

129. Перевод С. Дубина для наст. изд. по французскому оригиналу: *Jarry A.* Visions actuelles et futures // L'Art littéraires. Mai 1894. P. 82.

130. Перевод С. Дубина для наст. изд. по французскому оригиналу: *Jarry A.* Les Minutes de sable memorial. Paris: Edition du Mercure de France, 1895. P. V–VII.

131. Цит. по: *Косиков Г.* Несколько штрихов к портрету Альфреда Жарри // Жарри А. Убю король и другие произведения. С. 484.

132. Цит. по: *Жарри А.* Убю король и другие произведения. С. 11.

133. См.: там же. С. 164.

134. Цит. по: *Уэллс Г.* Машина времени / Пер. К. Морозовой // Уэллс Г. Остров доктора Моро: романы. М.: АСТ, 2016. С. 10–11.

135. Перевод С. Дубина для наст. изд. по французскому оригиналу: *Dr. Faustroll.* Commentaire pour servir à la construction practique de la Machine à explorer de temps // Mercure de France. 1899. Janvier. P. 395–396.

136. Цит. по: *Жарри А.* Убю король и другие произведения. С. 346.

137. Подзаголовок «неонаучный роман» есть только в опубликованной версии. Он отсутствует в «манускрипте Лормель».

138. Судя по упоминаемым в тексте «Фаустролля» названиям улиц, путешествие в реальности проходило по старице реки Сены (Jarry 2010a [1911], 89).

139. Здесь, как и в случаях со многими другими персонажами Жарри, Горбозад отчасти является пародией на его современника, здесь — бельгийского поэта Кристиана Бека, с которым у Жарри была ссора в 1897 г. Однако, что также типично, он не *только* пародия. Бек был взят только ради предлога, для персонажа, заполняющего целый ряд смыслов в параллельной вселенной «Фаустролля».

140. Цит. по: *Жарри А.* Убю король и другие произведения. С. 263–264.

141. См.: там же. С. 275–276.

142. См.: там же. С. 276–278.

143. См.: там же. С. 346–349.

Использованная литература

Список не претендует на всеохватную библиографию патафизики. Подобное перечисление (даже если бы такое и было возможно) заняло бы несколько томов. Вместо этого здесь отмечены только те источники, к которым автор обращался при написании своей книги.

Anastasi, William. 1999. *"Alfred Jarry and l'Accident of Duchamp."* Tout-fait: The Marcel Duchamp Studies Online Journal (December). Available at http://www.toutfait.com/ (accessed 26 November 2010).

Anastasi, William. 2000. *"Jarry, Joyce, Duchamp and Cage."* Tout-fait: The Marcel Duchamp Studies Online Journal (May). Available at http://www.toutfait.com/ (accessed 22 November 2010).

Anastasi, William. 2004. *"A Public Conversation with Jean-Michel Rabaté on Joyce and Duchamp via Jarry."* Available at http://slought.org/content/11192/

Anastasi, William. 2005. *William Anastasi's Pataphysical Society: Jarry, Joyce, Duchamp and Cage.* Ed. Aaron Levy and Jean-Michel Rabaté. Contemporary Artist's Series No. 3. Philadelphia: Slought Books.

Apollinaire, Guillaume. 1925. *Il y a.* Paris: Albert Messein.

Apollinaire, Guillaume. 2006. *OEuvres en prose complètes.* Vol. 4. Ed. Louis Arman. Paris: Bibliothèque de la Pléiade.

Apollinaire, Guillaume. 2011 [1909]. *Extract from "Feu Alfred Jarry."* Trans. Stanley Chapman. In Alastair Brotchie, Alfred Jarry: A Pataphysical Life, 293. Cambridge, Mass.: MIT Press.

Arnaud, Noël. 1974. *Alfred Jarry: d'Ubu Roi au Docteur Faustroll.* Paris: La Table Ronde.

Arnaud, Noël. 2002. *"Des lieux il en est de toutes sortes . . ."* Restaurant Polidor. Available at http://www.polidor.com/ (accessed 23 October 2010).

Arrivé, Michel. 1972. *Les Langages de Jarry, essai de sémiotique littéraire.* Paris: Éditions Klincksieck.

Arrivé, Michel. 1976. *Lire Jarry.* Brussels: Éditions Complexe, Collection "Dialectiques."

Artaud, Antonin. 1958 [1938]. *The Theater and Its Double.* New York: Grove Weidenfeld.

Artaud, Antonin. 1963. *Artaud Anthology.* San Francisco: City Lights.

Artaud, Antonin. 1971. *Collected Works of Antonin Artaud.* Trans. Victor Corti. London: Calder and Boyars.

Ashbery, John. 1956. *"The Instruction Manual."* In Ashbery, Some Trees. 14–18. New York: Georges Borchardt.

Ashbery, John. 1986. *"On Raymond Roussel."* In Michel Foucault, Death and the Labyrinth. 189–204. New York: Continuum.

Ashbery, John. 2000. *Other Traditions.* Cambridge, MA: Harvard University Press.

Audi, Paul. 2011. *Le Théorème du Surmâle: Lacan selon Jarry.* Lagrasse: Éditions Verdier.

Aulard, Marie-Louise. 1961. *"Mythe et littérature."* Dossiers du Collège de 'Pataphysique 15 (29 June): 89–96.

Aulard, Marie-Louise. 1965. *"Prolepses."* Subsidia du Collège de 'Pataphysique 0 (10 August): 9.

Baigent, Michael, Richard Leigh, and Henry Lincoln. 1983. *The Holy Blood and the Holy Grail.* London: Corgi.

Ballard, James Graham. 1973a. *"The Assassination of John Fitzgerald Kennedy as a Downhill Motor Race."* In Evergreen Review 96 (Spring). Available at http://jgballard.com/

Ballard, James Graham. 1973b. *Crash.* London: Jonathan Cape.

Ballard, James Graham. 2001. *The Complete Short Stories.* Vol. 1. London: Flamingo.

Barker, Stephen. 1989. *"Canon-fodder: Nietzsche, Jarry, Derrida (The Play of Discourse and the Discourse of Play)."* Journal of Dramatic Theory and Criticism (Fall): 69–83.

Barnes, Julian. 1996. *"Gnossienne."* In Cross Channel, 115–128. London: Jonathan Cape.

Barthes, Roland. 1977 [1967]. *"The Death of the Author."* In Image, Music, Text, 142–148. London: Fontana.

Baudrillard, Jean. 1992. *"Pataphysics of the Year 2000."* University of Texas at Arlington. Available at http://www.egs.edu/faculty/jean-baudrillard/articles/pataphysics-of-year-2000/ (accessed 15 November 2011).

Baudrillard, Jean. 2001. *Fragments: Conversations with François L'Yvonnet.* Trans. Chris Turner. New York: Routledge.

Baudrillard, Jean. 2002. *Pataphysique.* Paris: Sens & Tonka.

Baudrillard, Jean. 2005. *The Intelligence of Evil or the Lucidity Pact.* Trans. Chris Turner. Oxford: Berg.

Beaumont, Keith. 1984. *Alfred Jarry: A Critical and Biographical Study.* Leicester: Leicester University Press.

Beaumont, Keith. 1987. Jarry: *Ubu Roi.* London: Grant and Cutler.

Beckett, Samuel. 1976 [1953]. *Watt.* London: John Calder.

Beebe, Aaron, Zoe Beloff, Amy Herzog, and Norman Klein. 2009. *The Coney Island Amateur Psychoanalytic Society and Its Circle.* New York: Christine Burgin.

Bellos, David. 1993. *Georges Perec: A Life in Words.* London: Harvill.

Bénabou, Marcel. 1986. *Pourquoi je n'ai écrit aucun de mes livres.* Paris: Hachette.

Bens, Jacques. 2005 [1980]. *Genèse de l'Oulipo 1960–1963.* Paris: Le Castor astral.

Bergson, Henri. 1900. *Le Rire. Essai sur la signification du comique.* Paris: Revue de Paris.

Besnier, Patrick. 2005. *Alfred Jarry.* Paris: Fayard.

Blavier, André. 1982. *Les Fous littéraires.* Paris: Veyrier.

Bloom, Harold. 1972. *"Clinamen or Poetic Misprision."* New Literary History 3: 373–391.

Bök, Christian. 1994. *Chrystallography.* Toronto: Coach House Books.

Bök, Christian. 2001. *Eunoia.* Toronto: Coach House Books.

Bok, Christian. 2002. *'Pataphysics: The Poetics of an Imaginary Science.* Illinois: Northwestern University Press.

Bordillon, Henri. 1986. *Gestes et opinions d'Alfred Jarry, écrivain.* Laval: Éditions Siloë.

Borges, Jorge Luis. 1962. *Ficciones.* New York: Grove Press.

Borges, Jorge Luis. 1964 [1942]. *"The Analytical Language of John Wilkins."* In Other Inquisitions 1937–1952, 101–105. Trans. Ruth Simms. Austin: University of Texas Press.

Borges, Jorge Luis. 1979 [1975]. *The Book of Sand.* Harmondsworth: Penguin.

Borges, Jorge Luis. 1981. *Labyrinths.* Ed. and trans. Donald A. Yates and James E. Irby. Harmondsworth: Penguin.

Borges, Jorge Luis. 1998. *Collected Fictions.* Ed. and Trans. Andrew Hurley. New York: Viking.

Borges, Jorge Luis. 1999 [1937]. *"Ramon Lull's Thinking Machine."* In The Total Library: Non-fiction 1922–1986, 155–160. Ed. Eliot Weinberger. Trans. Esther Allen, Suzanne Jill Levine, and Eliot Weinberger. Harmondsworth: Penguin.

Borges, Jorge Luis. 2005 [1957]. *The Book of Imaginary Beings.* New York: Viking.

Borsky. 2005. *Clinamen blog.* Available at http://clinamen23.blogspot.com (accessed 19 August 2010).

Boudard, Alphonse, and Luc Étienne. 1970. *La Méthode à Mimile.* Paris: La Jeune Parque.

Breton, André. 1995 [1951]. *"Alfred Jarry as Precursor and Initiator."* In Free Rein, 247–256. Trans. Michel Parmentier and Jacqueline d'Amboise. Lincoln: University of Nebraska Press.

Breton, André. 1996 [1924]. *The Lost Steps.* Trans. Mark Polizzotti. Lincoln: University of Nebraska Press.

Breton, André. 1997 [1940]. *Anthology of Black Humour.* Trans. Mark Polizzotti. London: Telegram.

Bridgeman, Teresa. 1991. *"Innovation and Ambiguity: Sources of Confusion in Personal Identity in Les Jours et Les Nuits."* French Studies. Quarterly Review (July): 295–307.

Brisset, Jean-Pierre. 1870. *La Natation ou l'art de nager appris seul en moins d'une heure.* Paris: Garnier Frères.

Brisset, Jean-Pierre. 1980a [1878]. *La Grammaire logique.* Paris: Baudouin.

Brisset, Jean-Pierre. 1980b [1913]. *Les Origines humaines.* Paris: Baudouin.

Brisset, Jean-Pierre. 1985. *"The Great Law."* In Atlas Anthology III, trans. Martin Sorrell, 60–61. London: Atlas Press.

Brisset, Jean-Pierre. 2005. *"L'Apparition du sexe."* In Le Brisset sans peine, ed. Gilles Rosière, 26–28. Paris: Gingko.

Brotchie, Alastair. 1991. *The Problem of the Wordr.* London: Atlas Press.

Brotchie, Alastair, ed. 1995. *A True History of the College of 'Pataphysics.* Trans. Paul Edwards. The Printed Head III (10/11).

Brotchie, Alastair. 1997. *"Jarry et l'Angleterre: Bibliographie."* L'Étoile-Absinthe 73–74: 4–23.

Brotchie, Alastair, ed. 2001. *Alfred Jarry: Adventures in 'Pataphysics.* Trans. Paul Edwards. London: Atlas Press.

Brotchie, Alastair. 2011. *Alfred Jarry: A Pataphysical Life.* Cambridge, Mass.: MIT Press.

Brotchie, Alastair, and Stanley Chapman. 2007. *Alfred Jarry, Necrologies.* London: Atlas Press/London Institute of 'Pataphysics.

Brotchie, Alastair, et al. 2003. *'Pataphysics: Definitions and Citations. Departmental Papers of the LIP, Department of Dogma and Theory.* Vol. 1. London: London Institute of Pataphysics.

Bryars, Gavin. 1990. *"The Sinking of the Titanic at Xebec."* Available at http://www.gavinbryars.com/Pages/titanic_xebec.html (accessed 8 March 2010).

Bullin, Til. 1995. *"Third Manifesto of the College of 'Pataphysics."* Trans. Paul Edwards. The Printed Head III (10/11): 93–97.

Cabanne, Pierre. 1971. *Dialogues with Marcel Duchamp.* London: Thames and Hudson.

Calvino, Italo. 1977 [1957]. *The Baron in the Trees.* Trans. Archibald Colquhoun. Orlando: Mariner Books.

Calvino, Italo. 1981 [1957]. *"Le Château des destins croisés."* In Oulipo, Atlas de littérature potentielle, 382–386. Paris: Gallimard.

Calvino, Italo. 1982 [1979]. *If on a Winter's Night a Traveller.* Trans. William Weaver. London: Picador.

Calvino, Italo. 1984. *"Comment j'ai écrit un de mes livres."* Bibliothèque oulipienne 2 (20).

Calvino, Italo. 2002 [1965]. *The Complete Cosmicomics.* New York: Penguin.

Caradec, François. 1997 [1972]. *Raymond Roussel 1877–1933.* Paris: Fayard.

Caradec, François, and Jean Nohain. 1967. *Le Pétomane 1857–1945.* Los Angeles: Sherbourne.

Carelman, Jacques. 1969. *Catalogue d'objets introuvables.* 2 vols. Paris: Éditions Balland.

Carrouges, Michel. 1975. *Le macchine celibi* / The Bachelor Machines. Venice: Alfieri.

Carter, Angela. 1972. *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman.* Harmondsworth: Penguin.

Cathé, Philippe. 2004. *Claude Terrasse.* Paris: L'Hexaèdre.

Chapman, Stanley. 1978. *"Note to A Hundred Thousand Billion Poems."* Prospice 8: 57–66.

Chapman, Stanley. 1993. *"Lettre [à Yves Simon]."* Xiana 2 (13): 64.

Chassé, Charles. 1921. *Sous le masque d'Alfred Jarry? Les sources d'Ubu Roi.* Paris: H. Floury.

Chassé, Charles. 1947. *Dans les coulisses de la gloire: d'Ubu Roi au douanier Rousseau.* Paris: Éditions de la Nouvelle revue critique.

Clair, René. 1924. *Entr'acte.* Film directed by René Clair. Produced by Rolf de Maré. Performed by Francis Picabia, Marcel Duchamp, Man Ray, Jean Börlin, et al. Music by Erik Satie.

Clements, Cal, ed. 2002. *Pataphysica.* Lincoln, NE: Writers Club Press.

Clements, Cal, ed. 2004. *Pataphysica 2: Pataphysica e Alchimia.* Lincoln, Nebr.: Writers Club Press.

Clements, Cal, ed. 2006. *Pataphysica 4: Pataphysica e Alchimia 2.* Lincoln, Nebr.: Writers Club Press.

Collège de 'Pataphysique. 1950–1957. *Cahiers du Collège de 'Pataphysique.* 28 vols. Paris: Collège de 'Pataphysique.

Collège de 'Pataphysique. 1957–1965. *Dossiers du Collège de 'Pataphysique.* 28 vols. Paris: Collège de 'Pataphysique.

Collège de 'Pataphysique. 1965–1975. *Subsidia Pataphysica.* 28 vols. Paris: Collège de 'Pataphysique.

Collège de 'Pataphysique. 1967. *Peintures, gravures et dessins d'Alfred Jarry.* Paris: Collège de 'Pataphysique.

Collège de 'Pataphysique. 1970. *Promptuaire: Publications du Collège de 'Pataphysique.* Paris: Collège de 'Pataphysique.

Collège de 'Pataphysique. 2000–2007. *Carnets Trimestriels du College de 'Pataphysique.* 28 vols. Paris: Collège de 'Pataphysique.

Collège de 'Pataphysique. 2008–. *Le Correspondancier du Collège de 'Pataphysique.* 18+vols. Paris: Collège de 'Pataphysique.

Collège de 'Pataphysique. *Collège de 'Pataphysique.* Available at http://www.college-de-pataphysique.fr/ (accessed 22 January 2012).

College of 'Pataphysics. 1993. *The True, the Good, the Beautiful: An Elementary Chrestomathy of 'Pataphysics.* Trans. Andrew Hugill, Antony Melville, and Iain White. Vols. II, 11/12. London: Atlas Press /The Printed Head.

College of 'Pataphysics. 1993. [1961]. *"'Pataphysics as Apostasy."* Trans. Antony Melville. Printed Head II (11/12):5.

Conover, Roger, Terry Hale, and Paul Lenti, eds. 1995. *Arthur Cravan, Jacques Rigaut, Julien Torma, and Jacques Vaché: 4 Dada Suicides.* Trans. Terry Hale, Paul Lenti, and Iain White. London: Atlas Press.

Corliss, William Roger. 1974–. *The Sourcebook Project (Catalog of Anomalies).* Available at http://www.science-frontiers.com/sourcebk.htm (accessed 23 February 2009).

Crastre, Victor. 1952. *André Breton.* Paris: Arcanes.

Crookes, William. 1898. *"Writings by Sir William Crookes on Psychical Research."* In O'Neill, Kevin. Regarding Psychic Research. Available at http://www.oneillselectronicmuseum.com/crookesnotes1.html (accessed 17 December 2010).

Cruickshank, Douglas. 1995. *"Why Anti-matter Matters."* Review of Arts, Literature, Philosophy and the Humanities 11 (2) (Summer). Available at http://www.ralphmag.org/jarry.html (accessed 19 November 2011).

Cymbalum Pataphysicum. 1975–1983. *Organographes du Cymbalum Pataphysicum.* 22 vols. Paris: Collège de 'Pataphysique.

Cymbalum Pataphysicum. 1986. *"L'Organisation collégiale."* Monitoires du Cymbalum Pataphysicum 1 (14 July): 46–47.

Cymbalum Pataphysicum. 1986–1996. *Monitoires du Cymbalum Pataphysicum.* 41 vols. Paris: Collège de 'Pataphysique.

Cymbalum Pataphysicum. 1996–2000. *L'Expectateur.* 16 vols. Paris: Collège de 'Pataphysique.

Dalí, Savador. 1935. *La Conquête de l'irrationel.* Paris: Éditions Surréalistes.

Daumal, René. 1954 [1932]. *"Traité des patagrammes."* Cahiers du Collège de 'Pataphysique 16 (September 8): 1–26.

Daumal, René. [1938] 1969. *La Grande Beuverie.* Paris: Gallimard.

Daumal, René. 1972. *L'Évidence absurde: essais et notes, I (1926–1934).* Paris: Gallimard.

Daumal, René. 1991a. *The Powers of the Word: Selected Essays and Notes 1927–1943.* Trans. Mark Polizzotti. San Francisco: City Lights.

Daumal, René. 1991b [1929]. *"Pataphysics and the Revelation of Laughter."* In The Powers of the Word: Selected Essays and Notes 1927–1943, 15–22. Trans. Mark Polizzotti. San Francisco: City Lights.

Daumal, René. [1952] 2004. *Mount Analogue: A Tale of Non-Euclidian and Symbolically Authentic Mountaineering Adventures.* Cosman, Carol (trans.). New York: Overlook Press.

de Duve, Thierry. 1996. *Kant after Duchamp.* Cambridge, Mass.: MIT Press.

De Nederlandse Academie voor 'Patafysica. *De Nederlandse Academie voor 'Patafysica.* Available at http://www.batafysica.nl.

Debord, Guy. 1981 [1958]. *"Theory of the Dérive."* In Situationist International Anthology, 50–54. Trans. Ken Knabb. Berkeley: Bureau of Public Secrets.

Debord, Guy. 2002 [1967]. *The Society of the Spectacle.* Trans. Ken Knabb. London: Rebel Press.

Debord, Guy and Wolman, Gil. 1981 [1956]. *"Methods of Détournement."* In Situationist International Anthology, 8–14. Trans. Ken Knabb. Berkeley: Bureau of Public Secrets.

Décimo, Marc. 1986. *Jean-Pierre Brisset, prince des penseurs.* Paris: Éditions Ramsey.

Décimo, Marc. 2001. *Jean-Pierre Brisset: prince des penseurs, inventeur, grammairien et prophète.* Dijon: Les Presses du Réel.

Décollage de 'Pataphysique. 2008. *Ubundão*. Available at http://www.ubundao.blogspot.com/ (accessed 16 July 2011).

Deleuze, Gilles. 1997 [1993]. *"An Unrecognized Precursor to Heidegger: Alfred Jarry."* [Un précurseur mal connu de Heidegger: Alfred Jarry.] In Essays Critical and Clinical, 91–98. Trans. Daniel W. Smith and Michael A. Greco. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Deleuze, Gilles. 2004. *Desert Islands and Other Texts*. Ed. David Lapoujade. Trans. Michael Taormina. New York: Semiotext(e).

Derrida, Jacques. 1997 [1978]. *"The Theater of Cruelty and the Closure of Representation."* In Timothy Murray, ed., Mimesis, Masochism and Mime: The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought, 40–60. Ann Arbor: University of Michigan Press.

d'Harnoncourt, Anne, and Kynaston L. McShine. 1973. *Marcel Duchamp*. New York: Museum of Modern Art.

Donohue, Keith. 2007. *"Introduction to the novels of Flann O'Brien."* In The Complete Novels by Flann O'Brien, ix–xvii. New York: Random House.

Douzet, André. 2004. *"A strange document, signed 'de Chérisey'."* Société Perillos. Available at http://www.perillos.com/aa_review.html (accessed 17 January 2010).

Drake, David. 2002. Intellectuals and Politics in Post-War France. New York: Palgrave.

Drucker, Johanna. 2009. *Speclab: Digital Aesthetics and Projects in Speculative Computing*. Chicago: University of Chicago Press.

Drucker, Johanna, and Bethany Nowviskie. 2004. *"Speculative Computing: Aesthetic Provocations in Humanities Computing."* In Susan Schreibman, Ray Siemens, and John Unsworth, eds., A Companion to Digital Humanities, 431–447. Oxford: Blackwell.

Dubbelboer, Marieke. 2009. *"'Ubusing' Culture: Alfred Jarry's Subversive Poetics in the Almanachs du Père Ubu."* PhD Thesis. Groningen: Rijksuniversiteit Groningen.

Dubuffet, Jean. 1961. *"Musique Brut."* Liner notes. Time Records. Available at http://www.ubu.com/sound/dubuffet.html (accessed 9 June 2010).

Dubuffet, Jean. 1965. *"Lettre à Latis."* In Prospectus et tous écrits suivants, 391–392. Paris: Gallimard.

Dubuffet, Jean. 1986. *Batons rompus*. Paris: Les Éditions de Minuit.

Duchamp, Marcel. 1968. *Interview by Joan Bakewell*. The Late Show Line Up. BBC. 5 June.

Duchamp, Marcel. 1975. *Marchand du Sel: The Essential Writings of Marcel Duchamp*. Ed. Michel Sanouillet and Elmer Peterson. Trans. George Heard Hamilton. London: Thames and Hudson.

Duchamp, Marcel. 2009 [1946]. *"Painting at the service of the mind."* In Gloria Moure, Marcel Duchamp: Works, Writings and Interviews, 116–117. Berkeley: University of California Press.

Duchamp, Marcel, and Vitaly Halberstadt. 1932. *L'Opposition et les cases conjugées sont réconciliées*. Paris: L'Échiquier.

Eco, Umberto. 1987. *Travels in Hyperreality.* London: Pan.

Eco, Umberto. 1992. *Interpretation and Overinterpretation.* New York: Cambridge University Press.

Eco, Umberto. 1994. *How to Travel with a Salmon and Other Essays.* Trans. William Weaver. New York: Harcourt.

Eco, Umberto. 2005. *Pastiches et postiches.* Trans. Bernard Guyader. Paris: LGF/Livre de poche.

Edwards, Paul. 1995. *"fn. 16."* In Alastair Brotchie, ed., A True History of the College of 'Pataphysics, 43. London: Atlas Press.

Edwards, Paul. 2001. *"Notes to Essays."* In Alfred Jarry: Adventures in 'Pataphysics, 312–320. London: Atlas Press.

Ellman, Richard. 1959. *James Joyce.* Oxford: Oxford University Press.

Enns, Anthony. 2002. *"'Beyond Laughter': Nietzsche and Pataphysics."* Pataphysica 1: 42–55.

Esslin, Martin. 1961. *The Theater of the Absurd.* New York: Peregrine.

Étienne, Luc. 1956. *L'Art du contrepet.* Paris: Jean-Jacques Pauvert.

Étienne, Luc. 1984. *"Faut-il prendre la Pataphysique au sérieux?"* Trans. Andrew

Hugill. *Oleyres: Centre de Recherches Périphériscopiques.* Available at http://www.college-de-pataphysique.org (accessed 20 November 2011).

Fassio, Juan Esteban. 1964. *"La Machine à lire Roussel."* Bizarre 34/35 (2nd Trimester): 63–66.

Faustroll, Dr. 2009. *Dr Faustroll's Blog.* Available at http://drfaustrollwritesthewrongs.com (accessed 15 July 2011).

Fechner, Gustav Theodor. [1860] 1966. *Elements of Psychophysics.* Adler, Helmut E. (trans.). New York: Holt, Rinehart, and Winston.

Fechner, Gustav Theodor (Dr. Mises). 2011a [1825]. *"The Comparative Anatomy of Angels."* Trans. Malcolm Green. Journal of the London Institute of 'Pataphysics 1: 11–40.

Fechner, Gustav Theodor. [1904] 2011b. *The Little Book of Life after Death.* Memphis: General Books.

Feeney, Leonard Fr. 1943. *The Menace of Puns.* London: Longman.

Fell, Jill. 2000. *"Breton, Jarry and the Genealogy of Paranoia-Critique."* In Ramona Fotiade, ed., André Breton: The Power of Language, 111–123. Exeter: Elm Bank Publications.

Fell, Jill. 2010. *Alfred Jarry.* London: Reaktion.

Ferry, Jean. 1953. *Une Étude sur Raymond Roussel.* Paris: Arcanes.

Ferry, Jean. 1964. *"Une autre étude sur Raymond Roussel."* Bizarre 34/35 (2nd Trimester): 106–152.

Ferry, Jean. 1967. *L'Afrique des Impressions.* Paris: Jean-Jacques Pauvert.

Firmin, Gilles. 2008. *"Sa Magnificence le Docteur Sandomir: Vice-Curateur Fondateur."* In Thieri Foulc et al., Le Cercle des pataphysiciens, 53–57. Paris: Mille et une nuits.

Fisher, Ben. 2000. *The Pataphysician's Library: An Exploration of Alfred Jarry's livres pairs.* Liverpool: Liverpool University Press.

Ford, Mark. 2000. *Raymond Roussel and the Republic of Dreams.* London: Faber and Faber.

Foucault, Michel. 1970. *Sept propos sur le septième ange.* Paris: Fata Morgana.

Foucault, Michel. 1987. *Death and the Labyrinth: The World of Raymond Roussel.* Trans. Charles Ruas. London: Athlone Press.

Foulc, Thieri, et al. 2000. *Les Très Riches Heures du Collège de 'Pataphysique.* Paris: Fayard.

Foulc, Thieri, et al. 2008. *Le Cercle des pataphysiciens.* Paris: Mille et une nuits.

Foulc, Thieri, et al. 2011. *Jarry en ymages.* Paris: Gallimard.

Fournel, Paul. 1995. *"Suburbia."* In Oulipo Laboratory, 1–16. Trans. Harry Mathews and Ian Monk. London: Atlas Press.

Franc-Nohain. 1911. *"Pantagruel au Café Brosse."* Comoedia (January).

Fulcanelli. 1971. *Le Mystère des Cathédrales.* Trans. Mary Sworder. Dartmouth: Neville Spearman.

Gardner, Martin. 1957. *Fads and Fallacies in the Name of Science.* Mineola, NY: Dover.

Gayot, Paul. 1973. *"Pataphysique et science-fiction."* Subsidia Pataphysica 22 (22 December): 45–54.

Gayot, Paul. 2008. *"Umberto Eco, Satrape."* In Thieri Foulc et al., Le Cercle des pataphysiciens, 96–99. Paris: Mille et une nuits.

Gayot, Paul, and Bélisaire Monomaque. 1971. *"Approches historiques d'une praxis marxiste: rhétorique et action."* Subsidia Pataphysica 11 (2 February): 135–140.

Genet, Jean. 2006. *Plays.* Vol. 1. London: Methuen.

Genet, Jean. 2009a [1958]. *The Blacks.* London: Faber and Faber.

Genet, Jean. 2009b [1946]. *The Maids.* London: Faber and Faber.

Genosko, Gary. 1993. *"Fellow Doctors of Pataphysics: Ubu, Faustroll and Baudrillard."* In Chris Rojek and Brian S. Turner, eds., Forget Baudrillard?, 146–159. New York: Routledge.

Gens d'Armes, Gandilhon. (January 1922.) *Alfred Jarry au Lycée Henri IV.* Les Marges 23 (91): 43.

Gervais, André. 1991. *"Connections: Of Art and Arrhe."* In Thierry de Duve, ed., The Definitively Unfinished Marcel Duchamp, 397–425. Cambridge, Mass.: MIT Press.

Giddings, Seth. 2007. *"A 'Pataphysics Engine: Technology, Play, and Realities."* Games and Culture 2 (4): 392–403.

Gide, André. 1946. *"Le Groupement littéraire qu'arbritait le 'Mercure de France'."* Mercure de France (October).

Gilchrist, Bruce, and Jo Joelson. 2002. *"The Hancock Project."* Dora 4. London: Institutum Pataphysicum Londiniense.

Goudemare, Sylvain. 1987. *Collègues de 'Pataphysque: Du Docteur Faustroll au Docteur Sandomir.* Paris: Librairie S. Goudemare.

Gough-Cooper, Jennifer, and Jacques Caumont. 1993. *Marcel Duchamp.* London: Thames and Hudson.

Gourmont, Remy de. 1994 [1898]. *Le Livre des masques, ed. Andrew Mangravite.* London: Atlas Press.

Griffith, Bill. 2002. *"Understanding Zippy."* Zippy the Pinhead. Available at http://www.zippythepinhead.com/ (accessed 21 August 2010).

Gunn, James Alexander. 2008. *Bergson and His Philosophy.* Toronto: Bastian Books.

Hale, Terry. 1995. *"Julien Torma."* In Conover et al., eds., Arthur Cravan, Jacques Rigaut, Julien Torma, and Jacques Vaché: 4 Dada Suicides, 132–148. London: Atlas Press.

Harris, Sharon. 2005. *Fun with 'Pataphysics.* Toronto: BookThug.

Henderson, Linda Dalrymple. 1998. *Duchamp in Context.* Princeton: Princeton University Press.

Hensher, Philip. 2008. *"The Loo That Shook the World: Duchamp, Man Ray, Picabia."* The Independent (21 February).

Hertz, Henri. 1924. *"Alfred Jarry, Ubu Roi et les professeurs."* Nouvelle Revue Française (September): 263–273.

Hierogamous Enterprises. 1978. *Jootsy Calculus.* Ed. Michael Halm. Available at http://michaelhalm.tripod.com/jootsy.htm (accessed 14 June 2010).

Home, Stewart. 1996. *What Is Situationism? A Reader.* Edinburgh: AK Press.

Hughes, H. Stuart. 2001. *The Obstructed Path: French Social Thought in the Years of Desperation, 1930–1960.* Piscataway, NJ: Transaction Publishers.

Hugill, Andrew. (writing as Andrew Thomson). 1987. *"Mots relatifs aux Actes de Raymond Roussel–Selections from the critical writings about Roussel's theatre."* In Raymond Roussel, Atlas Anthology 4: 13–24. London: Atlas Press.

Hugill, Andrew. 1994. *New Impressions of Africa.* Available at http://andrewhugill.com/nia/introduction.html (accessed 19 November 2011).

Hugill, Andrew. 2000. *"Beckett, Duchamp and Chess in the 1930s."* Samuel Beckett.net. Available at http://www.samuel-beckett.net/hugill.html (accessed 18 November 2009).

Hugill, Andrew. 2006. *'Pataphysics. CD with booklet.* London: Sonic Arts Network.

Ionesco, Eugène. 1980. *"Entretien avec Eugène Ionesco."* In Line McMurray, Quatre leçons et deux devoirs de pataphysique, 123–136. Trans. Mark S. P. Mason. Montreal: Liber.

Ionesco, Eugène. 1994. *Four Plays: The Bald Soprano; The Lesson; Jack, or the Submission; The Chairs.* New York: Grove Press.

Ionesco, Eugène. 2000. *Rhinoceros, The Chairs, and The Lesson.* London: Penguin Classics.

Istituto Patafisico Partenopeo. *Istituto di Patafisica Partenopeo.* Available at http://www.xoftp.com (accessed 15 July 2011).

Jacob, François. 1997. *Réception de M. François Jacob: discours prononcé dans la séance publique.* Paris: Académie Française.

Janet, Pierre. 1926. De l'angoisse à l'extase. Paris: Alcan.

Janis, H., and S. Janis. 1945. *"Marcel Duchamp: Anti Artist."* In J. Masheck, ed., Marcel Duchamp in Perspective, 18. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1975.

Jarry, Alfred. 1953 [1896]. *King Turd.* Trans. Beverley Keith and George Legman. New York: Boar's Head.

Jarry, Alfred. 1965a [1911]. *Selected Works of Alfred Jarry.* Trans. Roger Shattuck and Simon Watson Taylor. London: Methuen.

Jarry, Alfred. 1965b [1894]. *"Visions of Present and Future."* In Selected Works of Alfred Jarry, 109–113. Trans. Roger Shattuck and Simon Watson Taylor. London: Methuen.

Jarry, Alfred. 1968a [1902]. *The Supermale.* Trans. Barbara Wright. London: Cape Editions.

Jarry, Alfred. 1968b. *The Ubu Plays.* Trans. Cyril Connolly and Simon Watson Taylor. London: Methuen.

Jarry, Alfred. 1972, 1987, 1988. *OEuvres complètes.* 3 vols. Paris: Gallimard, Pléiade series.

Jarry, Alfred. 1993 [1898]. *Visits of Love.* Trans. Iain White. London: Atlas Press.

Jarry, Alfred. 2001a [1894]. *"To Be and to Live."* In Adventures in 'Pataphysics, 199–201. Trans. Paul Edwards. London: Atlas Press.

Jarry, Alfred. 2001b. *Adventures in 'Pataphysics: Black Minutes of Memorial Sand; Caesar-Antichrist; Essays; Siloquies, Superloquies, Soliloquies and Interloquies in 'Pataphysics.* Trans. Paul Edwards and Antony Melville. Atlas Anti-Classic 8. London: Atlas Press.

Jarry, Alfred. 2004 [1901]. *OEuvres.* Paris: Robert Laffont.

Jarry, Alfred. 2006 [1897]. *Three Early Novels: Days and Nights; Exploits and Opinions of Doctor Faustroll, Pataphysician; Absolute Love.* Trans. Alexis Lykiard and Simon Watson Taylor. London: Atlas Press.

Jarry, Alfred. 2007 [1896]. *Chopping and Frucking. Ubu Roi.* Trans. Terry Hale. Hull: University of Hull.

Jarry, Alfred. 2010a [1897–1898]. *Gestes et opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien.* Ed. Collège de Pataphysique. Paris: Éditions de la Différence.

Jarry, Alfred. 2010b [1894]. *"Filiger."* Trans. Dennis Duncan. Journal of the London Institute of 'Pataphysics 1: 41–49.

Jones, Andrew. 1995. *Plunderphonics, 'Pataphysics and Pop Mechanics.* Wembley: SAF Publishing.

Jorn, Asger. 1961. *"La Pataphysique: une religion en formation."* Internationale Situationniste 6 (August): 29–32.

Joseph, Chris. 2008. *"After 391: Picabia's early multimedia experiments."* Available at http://www.chrisjoseph.org/after391/ (accessed 12 November 2010).

Joyce, James. 1975a [1939]. *Finnegans Wake.* London: Faber.

Joyce, James. 1975b. *Selected Letters of James Joyce.* London: Faber and Faber.

Judt, Tony. 1992. *French Intellectuals: 1944–1956.* Los Angeles: University of California Press.

Klein, Norman M. 2009. *"Freud in Coney Island."* In Aaron Beebe, Zoe Beloff, Amy Herzog, and Norman Klein, The Coney Island Amateur Psychoanalytic Society and Its Circle, 19–50. New York: Christine Burgin.

Knabb, Ken, ed. and trans. 2006. *Situationist International Anthology.* Berkeley: Bureau of Public Secrets.

Kossy, Donna. 1994. *Kooks: A Guide to the Outer Limits of Human Belief.* Port Townsend, WA: Feral House.

Kostelanetz, Richard. 2001. *A Dictionary of the Avant-Gardes.* New York: Routledge.

LaBelle, Maurice M. 1980. *Alfred Jarry, Nihilism and the Theater of the Absurd.* New York: Gotham Library of the New York University Press.

La Lumière, Zekleyre. 2006. *La Pataphysique.* Available at http://oublogpo.over-blog.com/ (accessed 12 September 2010).

Latis. 1959. *"Boris Vian."* Dossiers du Collège de 'Pataphysique 7 (25 June): i–iv.

Launoir, Ruy. 2005. *Clefs pour la 'Pataphysique.* Paris: L'Hexaèdre.

Lebel, Robert. 1967. *Marcel Duchamp.* London: Penguin.

LeBrun, Annie. 1990. *Le Surmâle d'Alfred Jarry.* Paris: Ramsay-Jean-Jacques Pauvert.

LeBrun, Annie. 2010. *Vagit-Prop, Lâchez tout et autres textes.* Paris: Éditions du Sandre.

Le Lionnais, François. 1971. *"Les Structures du roman policier: qui est le coupable?"* Subsidia Pataphysica 15 (23 February): 16–18.

Le Lionnais, François. 1973. *"La Lipo (Le premier manifeste)."* In Oulipo, La Littérature potentielle, 15–18. Paris: Gallimard.

Lennon, Nigey. 1984. *Alfred Jarry: The Man with the Axe.* Los Angeles: Panjandrum.

Lennon, Nigey. 1995. *Being Frank. My Time with Frank Zappa.* Los Angeles: California Classic Books.

Lescure, Jean. 1973. *"Petite histoire de l'Oulipo."* In Oulipo, La Littérature potentielle, 28–40. Paris: Gallimard.

Leymarie, Michel. 2007. *Les Intellectuels et la politique en France.* Paris: Presses Universitaires de France.

Limbour, Georges. 1959. *"Aperçus sur la vie d'un Satrape."* Dossiers du Collège de 'Pataphysique 10–11 (March 30): 15–36.

Locks, Marian. 1990. *"A Conversation with Thomas Chimes."* In Thomas Chimes: Exhibition May 1–31 1990, 19–20. Philadelphia: Marian Locks Gallery.

Lopez, Pablo. 2007. *Pataphor and Pataphors.* Available at http://www.pataphor.com (accessed 20 August 2010).

Lot, Fernand. 1934. *Alfred Jarry. Son OEuvre.* Paris: Éditions de la Nouvelle Revue Critique.

Lucretius. 1975. *De rerum natura.* Trans. W. H. Rouse. Vol. 2. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Lucretius. 2007. *On the Nature of Things.* Trans. W. E. Leonard. Forgotten Books. http://www.forgottenbooks.org/info/9781440080296 (accessed 12 December 2011).

Lucretius. 2008. *"The Project Gutenberg EBook of Of the Nature of Things."* Project Gutenberg. Ed. William Ellery Leonard. Available at http://www.gutenberg.org/dirs/7/8/785/785.txt (accessed 29 January 2010).

Ludic Society. 2005. *Ludic Society.* Available at http://www.ludic-society.net/ (accessed 15 July 2011).

Lugné-Poe, Aurélien. 1930. *La Parade: Le Sot du Tremplin.* 3 vols. Vol. I. Paris: Gallimard.

Lullio, Raimundo. 1305. *Ars Magna.* Madrid: Biblioteca del Monasterio del Escorial.

Lussier, Veronica. 2008. *Veronica Lussier.* Available at http://www.veronicalussier.net/ (accessed 15 July 2011).

McMahan, Alison. 2006. *The Films of Tim Burton: Animating Live Action in Contemporary Hollywood.* New York: Continuum.

McMurray, Line. 1980. *Quatre leçons et deux devoirs de pataphysique.* Montreal: Liber.

Mallarmé, Stéphane. 1868. *"Lettre à Henri Cazalis."* In OEuvres Complètes, trans. Michael Zeleny, 278–279. Paris: Nouvelle Revue Française.

Manguel, Alberto. 2006. *With Borges.* London: Telegram.

Marinetti, Filippo Tommaso. 1972. *Selected Writings.* Ed. R. W. Flint. London: Secker & Warburg.

Marx, Groucho. 1959. *Groucho and Me.* New York: Da Capo Press.

Maschek, J., ed. 1975. *Marcel Duchamp in Perspective.* Englewood Cliffs: Prentice Hall.

Mathews, Harry. 1962. *The Conversions.* New York: Random House.

Mathews, Harry. 1966. *Tlooth.* New York: Doubleday.

Mathews, Harry. 1988. *Singular Pleasures.* New York: The Grenfell Press.

Mathews, Harry. 1989. *The Way Home: Collected Longer Prose by Harry Mathews.* London: Atlas Press.

Mathews, Harry, and Alastair Brotchie. 1998. *Oulipo Compendium.* London: Atlas Press.

Matisse, Pierre, ed. 1980. *Notes 4, 9, and 11.* In Marcel Duchamp: Notes. Paris: Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou.

Mauvoisin, Janvier. 1995 [1956]. *"Ingest: Anorexia, Dysorexia, Aplestia."* Trans. Antony Melville. The Printed Head II (11/12): 10–12.

Melbourne Institute of Pataphysics. 2008. *YouTube–School of Fish.* Available at http://www.youtube.com/watch?v=VrojOnZ8vYk (accessed 14 June 2010).

Merrill, Stuart. 1925. *Prose et Vers, OEuvres posthumes.* Paris: Albert Messein.

Miles, Barry. 1997. *Paul McCartney: Many Years from Now.* New York: Random House.

Mittenberg, Corey. 2007. *"Proto-Absurdist Strides and Leanings: Alfred Jarry's Shakespearean Spirit in Ubu Roi."* MA Thesis, New York: State University of New York.

Mollet, Jean. 1959. *"Message de Sa Magnificence le Baron Jean Mollet Vice-Curateur du College de 'Pataphysique, Président par Interim Perpétuel du Conseil Suprême des Grands Maîtres de l'Ordre de la Grande Gidouille, Au Monde Civilisé ou Non."* Dossier 7 (June 8): 3–6.

Mollet, Jean. 1962. *"Jarry Inconnu."* In Collection Haha. Paris: Collège de 'Pataphysique.

Mollet, Jean. 1995. *"Message to the World, Civilized or Not."* Trans. Paul Edwards. The Printed Head III (10/11): 91.

Mollet, Jean. 2008 [1963]. *Les Mémoires du Baron Mollet.* Paris: Éditions du Promeneur.

Monomaque, Bélisaire. 1958. *"Borgès, l'Infamie, l'Éthernité et les Pompiers."* Dossier (14 July): 61–62.

Moréas, Jean. 1886. *"Le Symbolisme."* Le Figaro (18 September). Available at http://www.berlol.net/chrono/chr1886a.htm (accessed 25 November 2011).

Morgane, Manuela. 1992. *Dieu, grammairien.* Paris: Séquences.

Motte, Warren F. 1986. *Oulipo: A Primer of Potential Literature.* Lincoln, Nebr.: University of Nebraska Press.

Musée-Galerie de la Seita. 1989. *Ubu: Cent ans de règne.* Paris: Musée-Galerie de la Seita.

Musée Patamécanique. 2010. *Musée Patamécanique: notes.* Available at http://www.museepata.org/notes.html (accessed 24 January 2010).

Museum of Jurassic Technology. 2010. *Permanent Collections.* Los Angeles: Museum of Jurassic Technology.

Nash, Matthew. 2006. *"La Musée Patamécanique."* Big RED & Shiny (19 November). Available at http://www.bigredandshiny.com/ (accessed 31 August 2010).

Ngai, Sianne. 2005. *Ugly Feelings.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Nicolescu, Basarab, and Jean-Philippe de Tonnac. 2008. *René Daumal ou le perpétuel incandescent.* Paris: Le Bois d'Orion.

O'Brien, Flann. [1964] 1993. *The Dalkey Archive.* London: Flamingo.

O'Brien, Flann. 2007. *The Complete Novels.* New York: Alfred A. Knopf.

O'Doherty, Damian P. 2007. *"The Question of Theoretical Excess: Folly and Fall in Theorizing Organization."* Organization 14 (November): 837–867.

Orledge, Robert. 1998. *"Understanding Satie's 'Vexations'."* Music and Letters 79 (3) (August): 386–395.

Oulipo. 1973. *La Littérature potentielle: créations, re-créations, récréations.* Paris: Gallimard.

Oulipo. 1987 [1974]. *La Bibliothèque oulipienne.* Paris: Ransay.

Oulipo. 1988 [1981]. *Atlas de littérature potentielle.* Paris: Gallimard.

Oulipo. 2002a. *Abrégé de littérature potentielle.* Paris: Mille et une nuits.

Oulipo. 2002b. *"Aux origines du langage."* La Bibliothèque oulipienne 121.

OuLiPo. 2011. *OuLiPo Accueil.* Available at http://www.oulipo.net/ (accessed 15 July 2011).

Paintlust. 2009. *Paintlust.* Available at http://www.paintlust.com (accessed 15 July 2011).

Parshall, Brian. 2007a. *"The British Are Coming . . . along just fine, thank you, but they still have quite a way to go."* Pataphysica 4: 213–285.

Parshall, Brian. 2007b. *"Introduction."* Pataphysica 4: xi–xxix.

Patachromo. 2008. *Patachromo.* Available at http://superbien.fr/patachromo (accessed 15 July 2011).

Patafisic Design Studio. 2009. *patafisic | . . .* Available at http://www.patafisic.it/patafisic/ (accessed 15 July 2011).

Pataphysical Longing Productions. 2006. Available at http://www.pataphysicallongingproductions.com/ (accessed 15 July 2011).

de Pawlowski, Gaston. 2009 [1912]. *Journey to the Land of the Fourth Dimension.* Trans. Brian Stableford. Encino: Black Coat Press.

Paz, Octavio. 1978. *Marcel Duchamp: Appearance Stripped Bare.* New York: Viking.

Perec, Georges. 1969. *La Disparition.* Paris: Gallimard.

Perec, Georges. 1970. *"Le Grand Palindrome."* Change 6: 217–223.

Perec, Georges. 1972. *Les Revenentes.* Paris: Éditions Julliard.

Perec, Georges. 1978. *La Vie mode d'emploi.* Paris: Hachette.

Perec, Georges. 1981. *"Quatre figures pour La Vie mode d'emploi."* In Oulipo, Atlas de littérature potentielle, 387–393. Paris: Gallimard.

Perec, Georges. 1987 [1978]. *Life: A User's Manual.* Trans. David Bellos. London: Collins Harvill.

Perec, Georges. 1994 [1969]. *A Void.* Trans. Gilbert Adair. London: Harvill.

Perec, Georges. 1996 [1972]. *"The Exeter Text: Jewels, Secrets, Sex."* In Three, trans. Ian Monk. London: Harvill.

Perron, Mireille. 2007. *"The Laboratory of Feminist Pataphysics."* The Laboratory of Feminist Pataphysics. Available at http://www.acad.ab.ca/ (accessed 2 November 2010).

Picabia, Francis. 1924. *"Journal d'Instantéiseme."* 391 (19).

Prévert, Jacques. 1951. *Sur l'humour.* Paris: La Nef.

Prévert, Jacques. 1990 [1945]. *Paroles.* Trans. Lawrence Ferlinghetti. San Francisco: City Lights.

Puiu, Dana. 2007. *Alfred Jarry–Hermétique et herméneutique de l'impossible.* Simpozionul Catedrei de Limbi Moderne. Baia Mare: Universitatea de Nord.

Queneau, Raymond. 1961. *Cent mille milliards de poèmes.* Paris: Gallimard.

Queneau, Raymond. 1965. *Bâtons, chiffres et lettres.* Paris: Gallimard.

Queneau, Raymond. 1977 [1952]. *Le Dimanche de la vie.* Trans. Barbara Wright. London: New Directions.

Queneau, Raymond. 1978. [1961]. *"A Hundred Thousand Billion Poems."* Trans. Stanley Chapman. Prospice 8:57–66.

Queneau, Raymond. 1979 [1947]. *Exercices de style.* Trans. Barbara Wright. London: John Calder.

Queneau, Raymond [writing as Sally Mara]. 1981 [1947]. *On est toujours trop bon avec les femmes.* Trans. Barbara Wright. London: John Calder.

Queneau, Raymond. 1982 [1959]. *Zazie dans le métro.* Trans. Barbara Wright. London: John Calder.

Queneau, Raymond. 1987 [1944]. *The Skin of Dreams.* Trans. H. J. Kaplan. London: Atlas Press.

Queneau, Raymond. 1998 [1961]. *100,000,000,000,000 Poems.* In Harry Mathews and Alastair Brotchie, Oulipo Compendium, trans. Stanley Chapman, 15–33. London: Atlas Press.

Queneau, Raymond. 1999 [1937]. *Odile.* Trans. Carol Saunders. London: Dalkey Archive Press.

Queneau, Raymond, et al. 1995. *Oulipo Laboratory.* Trans. Harry Mathews, Iain White, and Warren F. Motte Jr. London: Atlas Press.

Rabaté, Jean-Michel. 2004–2005. *Joyce and Jarry "Joyeux."* Papers on Joyce 10/11: 187–197.

Rachilde. 1928. *Alfred Jarry, ou le Surmâle de lettres.* Paris: Grasset.

Rachilde. 1957 [1896–1897]. *"Jarry vu par Rachilde: d'Ubu Roi au Roman d'un Déserteur Les Jours et les Nuits."* Cahiers du Collège de 'Pataphysique 26–27 (May): 57–58.

Rachilde. 1982 [1923]. *"L'Homme qui raille dans les cimetières."* Paris: Cymbalum Pataphysicum.

Rasula, Jed, and Steve McCaffery. 1998. *Imagining Language: An Anthology.* Cambridge, Mass.: MIT Press.

Redfern, Walter. 2001. *All Puns Intended: The Verbal Creation of Jean-Pierre Brisset.* Oxford: Legenda.

Régibier, Philippe. 1999. *Ubu sur la berge: Alfred Jarry à Corbeil (1898–1907).* Paris: Collection LPM-actualité.

Renaud, Philippe. 2009. *"Marcel Duchamp ou les Mystères de la Porte."* Available at http://www.coaltar.net (accessed 28 November 2009).

Renseiw, Sam. 2005. *Space-Two PataLab.* Available at http://patalab02.blogspot.com (accessed 15 July 2011).

Richardson, John. 1996. *A Life of Picasso.* Vol. 1. New York: Random House.

Rosière, Gilles, and Marc Décimo. 2001. *Le Brisset sans peine.* Paris: La Compagnie des Indes Oniriques: Éditions Deleatur.

Roussel, Raymond. 1964 [1932]. *"Canto III from New Impressions of Africa."* Trans. Kenneth Koch. Art & Literature 2.

Roussel, Raymond. 1966 [1910]. *Impressions of Africa.* Trans. Rayner Heppenstall. London: John Calder.

Roussel, Raymond. 1977 [1935]. *How I Wrote Certain of My Books.* Trans. Trevor Winkfield. New York: SUNY.

Roussel, Raymond. 1983 [1914]. *Locus Solus: A Novel.* Trans. Rupert Copeland Cunningham. London: John Calder.

Roussel, Raymond. 2004 [1932]. *New Impressions of Africa.* Trans. Ian Monk. London: Atlas Press.

Rowe, Beverley Charles. 2010. *"Queneau's Poems."* Available at http://www.bevrowe.info/Queneau/QueneauHome_v2.html (accessed 18 October 2010).

Ruby, Harry, Bert Kalmar, and Grover Jones. 1933. *"Duck Soup."* The Internet Movie Script Database. Available at http://www.imsdb.com/scripts/Duck-Soup.html (accessed 2009).

Salvador, Henri, Béatrice Arnac, and Boris Vian. 1959. *"Les Cahiers du Collège de 'Pataphysique: Les Grandes Revues Littéraires."* Institut National Audiovisuel. 05 25. Available at http://www.ina.fr/ (accessed 1 October 2010).

Sandomir, Irénée-Louis. 1949a. *Harangue Inaugurale.* Paris: Collège de 'Pataphysique.

Sandomir, Irénée-Louis. 1949b. *Statuts du Collège de 'Pataphysique.* Paris: Collège de 'Pataphysique.

Sandomir, Irénée-Louis. 1959 [1956]. *Testament.* Paris: Collège de 'Pataphysique.

Sandomir, Irénée-Louis. 1960a [1949]. *"Inaugural Harangue."* Trans. Roger Shattuck. Evergreen Review 4 (13):169–173.

Sandomir, Irénée-Louis. 1960b [1959]. *"Extract from the Testament of Dr. I. L. Sandomir."* Trans. Roger Shattuck. Evergreen Review 4 (13):178–180.

Sandomir, Irénée-Louis. 1993 [1965]. *The Apostrophe in Pataphysics.* In The True, The Good, The Beautiful: An Elementary Chrestomathy of 'Pataphysics, trans. Antony Melville. Vol. II 11/12, 87. London: The Printed Head.

Sandomir, Irénée-Louis. 1995 [1949]. *"Statutes."* In A True History of the College of 'Pataphysics. Ed. Alastair Brotchie. Trans. Paul Edwards. The Printed Head III (10/11): 39–44. London: Atlas Press.

Sanouillet, Michel. 1973. *"Marcel Duchamp and the French Intellectual Tradition."* In Anne d'Harnoncourt and Kynaston McShine, eds., Marcel Duchamp, 47–55. New York: Museum of Modern Art.

Sanouillet, Michel. 2009 [1965]. *Dada in Paris.* Trans. Sharmila Ganguly. Cambridge, Mass.: MIT Press.

Sarlo, Beatriz. 1993. Jorge Luis Borges: *A Writer on the Edge.* New York: Verso.

Sartre, Jean-Paul. 1943. *L'Être et le néant.* Paris: Gallimard.

Sartre, Jean-Paul. 1952. *"Réponse à Albert Camus"* Les Temps modernes 82 (August): 345.

Satie, Erik. 1979. *Écrits.* Ed. Ornella Volta. Paris: Champ Libre.

Satie, Erik. 1980 [1914]. *"Theatricalities."* In The Writings of Erik Satie, ed. and trans. Nigel Wilkins, 61–62. London: Eulenberg.

Satie, Erik. 1996 [1921–1924]. *A Mammal's Notebook.* Ed. Ornella Volta. Trans. Antony Melville. London: Atlas Press.

Schumacher, Claude. 1984. *Alfred Jarry and Guillaume Apollinaire.* London: Macmillan.

Schwarz, Arturo. 1969. *The Complete Works of Marcel Duchamp.* London: Thames and Hudson.

Sciascia, Leonardo. 1987 [1971]. *"Acts Relative to the Death of Raymond Roussel."* In Raymond Roussel, Atlas Anthology 4: 124–146. Trans. Alec Gordon. London: Atlas Press.

Semiophagy: A Journal of Pataphysics and Existential Semiotics. 2008. Ed. Christopher M. Drohan. Available at http://www.semiophagy.com/ (accessed 9 June 2010).

Senninger, Serge. 1964. *"Tocsin."* Subsidia Pataphysica 0 (10 August): 3–6.

Shattuck, Roger. 1955. *"Translation, Traduction, Transposition, Anglifications de Jarry."* Cahiers du Collège de 'Pataphysique 20 (June 29): 37–43.

Shattuck, Roger. 1960a. *"What Is 'Pataphysics?"* Evergreen Review 4 (13): 3–192.

Shattuck, Roger. 1960b. *Superliminal Note.* Evergreen Review 4 (13):24–33.

Shattuck, Roger. 1968 [1958]. *The Banquet Years: The Origins of the Avant-Garde in France, 1885 to World War I.* New York: Random House.

Shattuck, Roger. 1974. *"Marcel Duchamp, Alfred Jarry, and Pataphysics."* Marcel Duchamp Lecture Series. Museum of Modern Art Achives 7: 21.

Shattuck, Roger. 2003. *The Innocent Eye: On Modern Literature and the Arts.* Boston: MFA Publications.

Shlain, Leonard. 1991. *Art & Physics*. New York: William Morrow.

Sigoda, Pascal. 2008. *"René Daumal, patacesseur."* In Thieri Foulc et al., Le Cercle des pataphysiciens, 47–52. Paris: Mille et une nuits.

Simon, Yves. 1981. *"Jarry et l'Angleterre: Monsieur Dieu, Shakespeare et Moi."* Europe (March-April): 183–197.

Situationist International Online. 2003. *Situationist International Online*. Available at http://www.cddc.vt.edu/sionline/index.html (accessed 28 August 2010).

Smith, Brian Reffin. 2006. *Zombie 'Pataphysics*. Available at http://zombiepataphysics.blogspot.com (accessed 15 July 2011).

Stas, André. 2008. *"Fernando Arrabal, Satrape."* In Thieri Foulc et al., Le Cercle des pataphysiciens, 101–103. Paris: Mille et une nuits.

Stillman, Linda Klieger. 1974. *"Physics and Pataphysics: The sources of Faustroll."* Kentucky Romance Quarterly (October): 81–92.

Stillman, Linda Klieger. 1983. *Alfred Jarry*. Boston: Twayne.

Stillman, Linda Klieger. 1985. *"Le Vivant et l'artificiel: Jarry, Villiers de L'Isle-Adam, Robida."* L'Étoile-Absinthe 25–28 (May): 107–116.

Stillman, Linda Klieger. 1994. *"Alfred Jarry."* In David Baguley, ed., A Critical Bibliography of French Literature, 5: 1202–1222. New York: Syracuse University Press.

Stockhammer, Morris, ed. 1972. *Kant Dictionary*. New York: Philosophical Library.

Sturrock, John. 1977. *Paper Tigers: The Ideal Fictions of Jorge Luis Borges*. Oxford: Oxford University Press.

Svitek, Darko. 2006. *Ill.Posed Software*. Available at http://www.illposed.com/philosophy/pataprogramming.html (accessed 9 June 2010).

Swans Commentary. 2001. *"Le Déserteur."* Swans Commentary. Available at http://www.swans.com/library/art7/xxx071.html (accessed 1 May 2010).

Sweeney, James Johnson. 1946. *Interview with Marcel Duchamp*. Bulletin of the Museum of Modern Art 8 (4–5).

Taylor, Michael. 2007a. *"Painting and 'Pataphysics from Max Ernst to Thomas Chimes."* Philadelphia Museum of Art: Lectures. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art.

Taylor, Michael. 2007b. *Thomas Chimes: Adventures in 'Pataphysics*. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art.

Teh, David. 2006. *"Baudrillard, Pataphysician."* International Journal of Baudrillard Studies. (January). Available at http://www.ubishops.ca/baudrillardstudies/vol3_1/teh.htm (accessed 24 November 2011).

Terrasse, Claude. 1893. *"La Chanson du décervelage."* Répertoire des Pantins. vol. 4. Paris: Éditions du Mercure de France.

TheatreHistory.com. 2006. *"The Bald Soprano."* Theatre History. Available at http://www.theatrehistory.com/misc/bald_soprano.html (accessed 11 November 2010).

The Beatles. 1969. *"Maxwell's Silver Hammer."* Abbey Road. Apple Records.

The Last Tuesday Society. 2010. *History.* Available at http://www.thelasttuesdaysociety.org/ (accessed 17 January 2010).

Thirkell, P. 2005. *From the Green Box to Typo/Typography: Duchamp and Hamilton's Dialogue in Print.* London: Tate Papers.

Thomson, William (Lord Kelvin). 1884. *"On the Wave Theory of Light."* Lecture. Philadelphia: Franklin Institute.

Thomson, William (Lord Kelvin). 1889 [1883]. *"Lecture on Electrical Units of Measurement."* In Popular Lectures and Addresses, vol. 1. London: Macmillan.

Thomson, William (Lord Kelvin). 1893. *Conférences scientifiques et allocutions.* Paris: Gauthier-Villars et Fils.

Tokui, Nao, et al. 2007. *Project Phonethica.* Available at http://www.phonethica.net (accessed 17 January 2010).

Tomkins, Calvin. 1998. *Duchamp: A Biography.* New York: Henry Holt & Co.

Torma, Julien. 2002. *Écrits définitivement incomplets.* Paris: Collège de 'Pataphysique.

tout-fait.com. 1999. *tout-fait: The Marcel Duchamp Studies Online Journal.* Available at http://www.toutfait.com/ (accessed 13 July 2011).

Turek, Frank. 2004. *Ubu Studio.* Available at http://www.ubustudio.com/ (accessed 15 July 2011).

Tzara, Tristan. 1977. *Seven Dada Manifestos and Lampisteries.* Trans. Barbara Wright. London: John Calder.

Ubuland. 2008. *ubuland.* Available at http://digilander.libero.it/ubuland/index.html (accessed 29 August 2010).

UbuWeb. 1996. *UbuWeb.* November 1996. Available at http://www.ubuweb.com/ (accessed 14 June 2010).

Vaché, Jacques. 1993. *War Letters. III, 1.* London: Atlas Press: The Printed Head.

Vestrogotiska Patafysica Institutet. 2005. *"Patafysik."* Vestrogotiska Patafysica Institutet TALAR 20–21.

Vian, Boris. 1950. *L'Herbe Rouge.* Paris: Toutain.

Vian, Boris. 1988a [1946]. *L'Écume des jours.* (Froth on the Daydream). Trans. Stanley Chapman. London: Quartet Encounters.

Vian, Boris. 1988b. *Round about Close to Midnight: The Jazz Writings of Boris Vian.* Trans. Mike Zwerin. London: Quartet.

Vian, Boris. 2006 [1953]. *L'Arrache-coeur. (Heartsnatcher.)* Trans. Stanley Chapman. Champaign, IL: Dalkey Archive Press.

Vollard, Ambroise. 2007 [1937]. *Souvenirs d'un marchand de tableaux.* Paris: Albin Michel.

Wall, Mick. 1999. *"The Egos Have Landed."* Mojo (September).

Wallis, Clarrie. 2011. *"The Business Is in the Making."* In Barry Flanagan: Early Works 1965–1982. London: Tate Britain.

Weiss, Beno. 1993. *Understanding Italo Calvino.* Columbia, South Carolina: University of South Carolina Press.

Wells, H. G. 2008 [1895]. *The Time Machine: A Melancholy Satire.* Rockville, MD: Phoenix Pick.

Wershler-Henry, Darren. 1994. *"Canadian 'Pataphysics: Geognostic Interrogations of a Distant Somewhere."* In Jordan Zinovich, ed., Canadas, 66–78. New York: Semiotext(e) / Peterborough: Marginal Editions.

Weschler, Lawrence. 1995. *Mr. Wilson's Cabinet of Wonder.* New York: Random House.

White, Edmund. 1994. *Genet: A Biography.* New York: Vintage Books.

Wilson, Robert Anton, et al. 2005. *Only Maybe.* Available at http://maybelogic.blogspot.com/ (accessed 24 July 2011).

Wright, Barbara. 2001. *"Reading Raymond Queneau."* Dalkey Archive Press: Context 9 (Fall). Available at http://www.dalkeyarchive.com/ (accessed 18 October 2010).

Wynd, Viktor. 2010. *Hackney's Leading Curiosity Shop.* Available at http://viktor-wyndofhackney.co.uk/ (accessed 14 January 2010).

d'Y, Sylvain. 1995. *"What Is the College of 'Pataphysics?"* Trans. Paul Edwards. The Printed Head III (10/11): 101–104.

Yeats, William Butler. 1955. *The Autobiographies of W. B. Yeats.* London: Macmillan.

Zeleny, Michael. 2005. *"no ptyx." larvatus prodeo.* Available at http://larvatus.livejournal.com/17988.html (accessed 17 November 2010).

Žižek, Slavoj. 2006. *The Pervert's Guide to Cinema.* Available at http://www.thepervertsguide.com (accessed 25 November 2010).

Указатель

Страницы, выделенные **жирным** шрифтом, означают обстоятельное рассмотрение предмета. Чтобы использовать этот индекс патафизически, просто обратитесь к любой другой книге того же объёма.

абсент 329
абсолю, месяц 50, 212
абсолют 19, 25, **43–46**, 147, 230, 244, 247–248
абсурдизм 14, 203, 228
авангард 61, 101, 138, 142, 197, 235–236, 287, 305, 334, 338–339
Авриль, Джейн 194
автоматическое письмо 114, 190, 200, 256, 267
«А-га», высказывание 34, 44, 108, 156, 169, 197, 212, 229, 258, 363, 365
а-га, месяц 50, 212, 317
адельфизм 33, 211, 251, 378
аксиома 30
алгоритм 74, 123, 189
Алле, Альфонс 98, 213–215, 340
Аллен, Вуди 258, 384
Аллен, Крис 12
алхимия 57, 77, 105, 272, **340–344**
Альбер, Анри 335
Альбере, Рене-Мариль 111
Альтдорфер, Альбрехт 218
альтер эго 268, 362
анаграмма 191, 215, 287, 339
Анастаси, Уильям 71, 292–293
анахронизм 33, 120, 288, 291, 361
Андралис, Владимир 88
Андреэ, Иоганн Валентин 343
аномалия 31, **36–38**, 73, 308
Анри, Эмиль 348
антиматерия 369–370
антиномия 31, **32–36**, 60
Аполлинер, Гийом 105, 161–162, 166, 174, 180, 195, 213, 228, 265, 270, 282, 284, 321, 323, 329, 386
Аполон, Жюльен 199
апостасия 150–151
арго, см. жаргон
Аренсберг, Уолтер 236
Аристон Хиосский 334
Аристотель 46, 49, 163, 371, 381
Аристофан 318
Арман, Пьер Фернандес 88
Армия свободных людей 353
Арно, Ноэль 121, 144, 164, 187, 199, 202, 321, 330
Арон, Робер 105
Аррабаль, Фернандо 25, 104, 156
Арриве, Мишель 26, 175

Арто, Антонен 81–82, 105, 166–167, 169, 180, 213, 228, **251–252**, 258, 383
Театр и его двойник 251, 258
Театр жестокости 81–82, 169, 228, 251–252
археоптерикс 28
ас, месяц 50, 212
Ассоциация друзей Валентина Брю 187
астрология 211, 246
астрономия 36, 39, 191
Аткин, Джос 11
Аткинсон, Саймон 12
Ауди, Поль 381
аутсайдер 167, 317, 386

Бадалов, Анар 11
Баджен, Фрэнк 294
Баез, Джоан 223, 227
Бази, Морис 199
Бай, Энрико 88–89, 145, 222
Баллард, Джеймс Грэм 134–135, 380
Автокатастрофа 134
Убийство Джона Фицджеральда Кеннеди, рассмотренное как гонка с горы 135
Бальзак, Оноре де 216, 232
Баритер, Мили, фон 11, 124
Баркер, Стивен 336
Барнс, Джулиан 96, 380
Барнум, Финеас Тейлор 68
Баронселли, Жак де 254
Барт, Ролан 292
Батай, Николя 231
Баттье, Марк 12
Бегущий по лезвию 133
Бейджент, Майкл 107
Беккет, Сэмюэл 228–229, 274, 318, 386
В ожидании Годо 228–229
Беллос, Дэвид 111–113, 117
Бельгия 90, 103, 108, 211
Бельнжер, Реми 12
Бен, Жак 121
Улипо 1960–1963 185
Бенабу, Марсель 12, 121–122, 185, 187
Бергсон, Анри 33, 43–44, 69, 170, 386
Смех. Эссе о смысле комического 44
Бердслей, Обри 105, 138, 386
Берж, Клод 121, 187
Бержерак, Сирано де 334, 337
Беркли, Джордж 289
Берроуз, Уильям 101
Бек, Кристиан 387
Беснье, Патрик 321
бесполезность, см. непригодность
Бёк, Кристиан 36, **70–71**, 117
Кристаллография 71
'Патафизика: поэтика воображаемой науки 70
Eunoia 71
Бёртон, Тим 93
бздых, см. пердёж
Бич, Сильвия 197
Блавье, Андре 90, 121–122, 317
Блегвад, Питер 91
Блейк, Питер 138
Блуа, Леон 337–338
Блум, Гарольд 130
Блум, Молли 294
Бо, Катрин 318
Бог 32, 45–46, 63, 147, 156, 170, 172, 205, 207, 223, 245, 279, 289, 297, 318, 324
Бриссе о Б. 315
в «Фаустролле» 363
Ваше о Б. 286
Дюшан о Б. 272, 279
Йейтс о Б. 351
Жарри и Б. 323
Лотреамон о Б. 378
математическое определение 351, 372–376
Ницше о Б. 335
Бодлер, Шарль 334, 337–338
Бодрийяр, Жан 12, 26, 54–55, 70, 76, 78, **79–84**, 380

Войны в Заливе не было 81
Патафизика 81–82
Патафизика 2000 года 80–81
Бодуэн, Валери 121
Бойз, Чарльз Вернон 181, 270, 335
Бойяи, Янош 372
Боксель, Маттейс Ван 12, 90
Большой Взрыв 20
Бомонт, Джиллиан 11, 62
Бомонт, Кейт 321–322, 368, 378
Боннар, Пьер 221, 264, 328, 386
Бордийон, Анри 321
Бордо Анри 243
Борский, блогер 57, 87
Борхес, Хорхе Луис (псевд. Хиль, Хесус Боррего) 35, 66, 74, 120, 155, 287, **288–292**, 337, 380, 385, 387
Аналитический язык Джона Уилкинса 74–75
Вавилонская библиотека 290
Книга вымышленных существ 291
Книга Песка 291
Пьер Менар, автор «Дон Кихота» 292
Тлён, Укбар, Орбис Терциус 288
Брайд, Гарольд Сидни 99
Брайерс, Гэвин 11, 99–100
Браун, Дэн 107
Браун, Фредерик 133
Браффорт, Поль 121, 187
Брейгель, Питер Старший 361
Бретон, Андре 158, 180, 190, 201, 215, 221, **237–240**, 243, 279–280, 284–285, 306, 317, 383, 386
Альфред Жарри как зачинатель и разведчик 237–238
Антология чёрного юмора 237, 239–240, 317
Брин, Бобби 138
Бриссе, Жан-Пьер 40, 47, 167, 173, 238, 240, 274, 287, **314–320**
Логическая грамматика 317
Мудрость Господня 319–320
Происхождение человека 316, 319
Брод, Макс 300
Бротчи, Алистер 12, 44, 62–63, 91, 175, 201, 321–322, 325, 352
Альфред Жарри: Патафизическая жизнь 44, 62, 175–176, 321–322, 325
Брук, Питер 107, 252
Брукс, Мел 122
брюхо 16, 26, 50, 59, 164, 169, 184, 325, 346, 357
булевая поэзия 189
булевые хайку 188, 382
Буль, Джордж 382
Бурбаки, Николя 187
Буржуа, Луиза 104
Буше, Анри 78, 199, 216
Бьёрлин, Жан 255
Бэкон, Фрэнсис 343, 381
Бютор, Мишель 299
Бюффе, Габриэль 270

Вавилонская башня 173
Вагнер, Рихард 304, 339
Вайан, Огюст 347
Вайан, Роже 246
Вайсс, Бено 120
Валенс, персонаж Жарри 33–34, 251
Валентин Брю, персонаж Кено 187, 192, 382
Валери, Поль 213, 331
Валерий Азиат 362–363
Валетт, Альфред 331
Валетт, супруги 327
Валетт-Эмери, Маргарита, см. Рашильд
Ван Гог, Винсент 105
Васкес, Игнасио 88
Васянский, Кристоф 337
Ваше, Жак 133, 280–281, **284–286**, 305
велосипед 45, 77, 92, 94, 104, 106, 135, 137, 143, 170, 172, 211, 256, 265, 269, 298, 323, 327–329, 359, 362, 384

Вельден, Бастиан Д. ван де 90
Вервиль, Бероальд де 261
Вергилий 157
Верлен, Поль 338, 351
Верн, Жюль 66, 95, 132, 155, 164, 182, 304, 308, 338, 340
Верхарн, Эмиль 338–339
вечное движение 45, 269
Виан, Борис 25, 123, 150, 162, 164, 166–167, 199, 202, 213–214, **224–228**, 229, 257, 262, 264, 383
Дезертир 227
Красная трава 225
Пена дней 225–227
Сердцедёр 225
Я приду плюнуть на ваши могилы 228
Вигилант, Ли Гарт 71
Виктор, Поль-Эмиль 202
Виктор, шофёр Ф. Пикабиа 384
Витас, Мари де 257
Витгенштейн, Людвиг 105
Витрак, Роже 228
Воберлен, Филипп 365
возвышенное 84
возниженное 84
Воллар, Амбруаз 265–266, 383
волшебная палочка 66–67
Волькарт, Петер 59
Вольман, Жиль 381
Вольфсон, Луис 173
воображаемые решения 24, 30–31, 35, 41–42, 47, 55, 64, 79, 82, 89, 94, 99, 104, 120, 130, 133–134, 139–140, 152, 182–183, 201, 220, 227, 253, 256, 260–263, 277–278, 283–284, 292, 314, 340, 358, 365, 384
воображение 44, 69, 74, 100, 130, 151, 183, 222, 294, 313, 331–332, 334, 337, 344
восприятие (постижение) 42, 172, 345, 349, 356
Вотка, Октав 157, 197, 212
временное моделирование 73
вселенная 118, 152, 177, 182–183, 290–291, 350, 363
дополнительная к существующей 175, 253, 362, 366
параллельная 94, 132, 179, 372
Вюйар, Эдуар 264

Гайо, Поль 12, 54, 132–133, 166
Гал-Батор 92
Галлан, Антуан 338
галлюцинация 175, 298, 355–356
Галуа, Даниэль 132
Гальберштадт, Виталий 35, 274
Ганн, Александр 44
Гаррета, Анна Ф. 121
Гарсия, Эва 88
Гаттерас, капитан, персонаж Ж. Верна 164
Гегель, Георг Вильгельм Фридрих 43–44, 192
Гейзенберг, Вернер 31
геометрия, неевклидова 270, 372
Гераклит Эфесский 171, 335
геральдика 32, 211, 341
Герц, Анри 346
Гиддингс, Сет 82–83
Гильбер-Леконт, Рожер 213
гиньоль 333, 345
гиперреальность 82–83
Гладвелл, Шон 60
Гогенгейм, Филипп Ауреол Теофраст Бомбаст фон, см. Парацельс
Голль, Шарль де 141, 201
головотяпство 28, 50, 90, 134, 205, 212, 346–347
Гольдбах, Кристиан 91
Горбозад, персонаж «Фаустролля» 34 38, 108, 169, 197, 210, 212, 229, 245, 258, 365, 387
Гордон, хозяин детективного агентства 313
Гофф-Купер, Дженнифер 12

Граббе, Кристиан Дитрих 338–339
Гранго, Мишель 121
Грасс, Альберт 68
Греко, Жюльетт 191, 223
Гремийон, Жан 222
Гренье, Роже 199
Гриффит, Билл 102
Гудемар, Сильвен 12
Гурджиев, Георгий Иванович 245
Гурмон, Реми де 330, 332
гюльз, месяц 50, 212

д'Арм, Камиль Жан 324
д'И, Силен 153
Да Винчи, Леонардо 61
дада 14, 21, 48, 77, 83, 142, 180, 188, 228, **235–236**, 241–242, 255, 268, 272, 279–280, 282, 284, 305, 364
Дали, Сальвадор 238, 317
Данбар, Джефф 107
Дарьен, Жорж 338–339
Движение ядерного искусства 145
двойник 251, 352–353
двойственность 235, 248, 287, 324
Де Монфор, университет 12, 379
де Сад, маркиз 63, 199
де Селби, персонаж книг Ф. О'Брайена 296–298
Дебор, Ги 142–144, 149, 381
Деборд-Вальмор, Марселина 213, 215, 338–339
дезертирство 227, 354–355
Дейвис, Майлс 225
декаденты 23
Делёз, Жиль 54, 76, **170–171**, 381
Анти-Эдип 171
Как патафизика Жарри проложила дорогу к феноменологии 170–171
Один непризнанный предшественник Хайдеггера: Альфред Жарри 171–174
Дель Пеццо, Луцио 88
Дени, Морис 264, 367
Деперье, Бонавентюр 105
Деррида, Жак 169, 336
дерьмо, см. срань
десервелаж, месяц 50, 203, 212
Десимо, Марк 12
Деснос, Робер 241, 306
джаз 59, 101, 137, 223, 225, 227
Джейкобс, Джуи 67, 74
Джеймс, Уильям 67
Джиллетт, Джордж Ф. 69
Джойс, Джеймс 98, 124, 202, 213, 287, **292–294**, 318
Поминки по Финнегану 214, 292–294
Улисс 294
Джонсон, Джек 282
джутси-калькуляция 75
дзен 25, 99, 230, 245
Дик, Филип Киндред 59, 132–133, 240
Мечтают ли андроиды об электроовцах? 133
Убик 133–134
Дин, Элтон 136
Диникола, Дональд 107
длительность (продолжительность) 34, 44, 50, 360
Доктор Мизес, см. Фехнер, Густав Теодор
Домаль, Рене 25, 126, 182, 213–215, 241, 243, **245–250**, 377, 383
Великий запой 246
Гора Аналог 246
Патафизика и явление смеха 243, 247
Трактат о патаграммах 246
"Le Grand Jeu", группа 241, 243, 246
«Донни Дарко», фильм 94
Донохью, Кейт 297
Дорс, Диана 138
Драккер, Джоанна 73
Дрейф (dérive), техника ситуационистов 142

Дуглас, Альфред 324
Дюамель, Марсель 223
Дюбюффе, Жан 25, 67, 88, 154, 164, 167–168, 199
Дюкасс, Изидор, см. Лотреамон, граф де
Дюмарсе, Филипп 164
Дюрер, Альбрехт 238
Дюриф, Эжен 318
Дюшан, Марсель (псевд. Рроз Селяви) 21, 35–36, 42, 47, 63, 88, 98, 103–105, 121, 155, 157, 171, 195, 199, 221, 236, 255, **267–279**, 303, 317, 340, 385
Анемичное кино 274, 277
Большое стекло 35, 270–271, 275–278
Воздух Парижа 236
Зелёная коробка 269, 272–274, 276, 385
Иметь ученика на солнце 269
Оппозиция и поля соответствия 35, 274
Фонтан 267–268, 273, 275, 384
Étant donnés 270–271, 275, 277–278
L.H.O.O.Q. 274
Дюшато, Жак 121, 187

единичность (исключительность) 21–22, 24–25, 38, 42, 44, 49, 64, 83, 152, 171, 182, 185, 208, 218, 245, 248, 250, 349, 366, 382

Жаков, Макс 180, 213–214, 241–242, 265
Жане, Пьер 303
жаргон (арго) 157, 193, 344, 381
Жарри, Альфред 14–15, 18–20, 22, 24–25, 27–33, 37, 39, 43–50, 58, 62–64, 69–70, 74, 77, 82, 93–95, 97–98, 101–109, 119–120, 131, 133–135, 137–138, 143, 145, 147, 152–153, 161–167, 169–177, 180–183, 186–187, 189, 198, 201–203, 205, 209, 213–217, 219, 221, 223, 227–228, 230, 235–240, 243, 246–247, 249, 251–253, 256, 258–259, 264–266, 268–272, 277–280, 284, 287–289, 291–295, 299, 305, 314–315, 317, **321–376**, 377–380, 383–387
биография **321–331**
«большая ризница» 327–328
велосипед 106, 172, 265, 323, 327–328, 359
влияния 32, 48, 98, 135, 227, 246, 265, 331–340, 361
внешний облик 323–324
«Голгофа умерщвлённых» 326
«головы, покидающие тела» 280–281
гомосексуальность 44, 62, 323–324, 332, 378
зубочистка 324
манера речи 324
мизогиния 62–63
мифы о Ж. 175, 189–190, 322, 328, 333
пантагрюэлист Ж. 214
«Патафизика есть Наука...» 22–24, 182, 209, 247, 277, 347, 365, 376, 382
«Пер Гюнт» и Ж. 33, 342
«прекрасно, как литература» 228, 265, 271, 322, 348
револьвер 265, 284, 323, 328–329, 348
розыгрыши 322, 328–330
рост 323
рю Касетт, № 7 201, 327
сатирик Ж. 153
смерть 328
«Треножник» 328
Убю и Ж. 325
употребление алкоголя 46, 326, 335, 362
«Фаланстер» 327

Жарри, Альфред (работы) 19
Альдернаблу 33, 63, 324, 334
Альманахи Папаши Убю 203, 339, 356–357
Быть и жить 164, 322, 332
Видения настоящего и будущего 346
Время в искусстве 361
Горный старец 342
Деяния и суждения доктора Фаустролля, патафизика 22–24, 29, 31, 37, 39, 42, 46, 49, 53, 91, 96, 120, 132, 143, 152, 156, 169, 180, 215, 218, 247, 256, 269–270, 292, 327, 333, 335, 337–339, 348, 359, 361, 363–376
Дни и ночи 33, 143, 227, 251, 280–281, 327, **354–356**
Драконица 165, 341
Другая Алкестида 120, 291
Зелёная свеча 328, 364
Как построить машину времени 95, 131, 143, 270, 356–360
Кесарь-Антихрист 32, 35, 251, 350–351, 379
Любовь абсолютная 45, 238, 362
Любовь преходящая 94, 332, 342
Мессалина 120, 291, **360–362**
Многогранники 345
Перемычка 176, 348
Песочные часы памяти 32–33, **345**, 348, 350, 367
Срынный насос 165
Страсти Христовы как гонка на велосипеде вверх по холму 135–136, 269
Суперсамец **45**, 64, 95, 134–135, 156, 171, 256, 269–270, 328, **360–362**, 381
Убю закованный **352–354**
Убю король 28, 32, 62,89, 92, 124, 166–167, 180, 228, 252, 259, 266, 268, 284, 324, 327, 336, 338–339, 346, **351–353**, 378, 382
Убю рогоносец 28, 138, 345, **353**
Элементы патафизики 22, 33, 269, 348
L'Imagier 332
Perhinderion 238
желание (страсть) 45, 96, 142, 167, 251, 360
Жерве, Андре 277
Жид, Андре 180, 213, 243, 282, 331
жидуй, месяц 50, 212
Жижек, Славой 257
Жило, Франсуаза 166
Жильбер-Леконт, Роже 246
жопа, см. задница
Жуе, Жак 121

зад, см. задница
задница (жопа, зад) 38, 151, 213, 228, 263, 274, 294
Заппа, Фрэнк 101–102
Зессингер, Фанни 63
Зиппи, персонаж комиксов 102
Зо, Анри-Ашиль 313

Ибикрат 48
Ибсен, Генрик 33, 386
игровой 35, 77, 103, 109, 142, 186,
изменение 24, 26, 42, 170, 183, 348, 359, 383
индукция 30, 368
инстантанеизм 255
Институт высших патафизических исследований Буэнос-Айреса 88, 151
Институт креативных технологий 379
инфратонкое 276–277, 287
Ионеско, Эжен 25, 47, 163–164, 199, 202, 214, 228, **229–233**, 258, 283
Лысая певица 214, 231–233
ирония 18–19, 21, 24, 39, 43, 83, 100, 117, 138, 224, 230, 242, 256, 271–273, 278, 285, 330, 337, 341, 354, 362, 379
иррациональность 21, 39, 221, 237–238, 339

исключение 15, 22, 25, 31, 36, 39, 49, 60, 65, 117, 120, 152, 182, 271, 366
исключительность, см. единичность
Испания 91, 265
Исследовательская группа Торонто 70
истина 21, 25, 44–45, 60, 107, 147, 155, 170, 183, 221, 242, 269, 288–289, 314, 344, 357, 384
исчезновение 36, 80, 85, 112, 216, 280–281
Италия 60, 88, 117
Итальянская патафизика 88–89
Итальянский институт партенопейской патафизики 55

Йейтс, Уильям Батлер 351
Йорн, Асгер 47, 88, 143–145, 149–151, 166, 168
Патафизика, формирующаяся религия 145–149

Кабанн, Пьер 272
казначальная книга 258
кактология 155
Калам, Ален 155
Калверт, Роберт 137, 359
календарь, григорианский 50
календарь, патафизический 28, **50–51**, 156, 212, 280, 294, 317
Кальвино, Итало 35, **117–121**, 186
Если однажды зимней ночью путник 119
Замок скрестившихся судеб 118
Космикомические истории 118
Т нулевое 118
Каменев, Николай Николаевич 216–217
Кан, Гюстав 338
Канада 15, 61, 70–71, 103
Кандинский, Василий Васильевич 143
Кант, Иммануил 35, 84, 170, 337–378
Капитан Бифхарт 101
Карадек, Франсуа 121–122, 199, 216, 299
Карелман, Жак 139–140
Карлейль, Томас 335
Кармайкл, Хоги 225, 301–302
Карне, Марсель 222
Картер, Анджела 96
Касарес, Биой 288
Кастельяно, Луиджи 88
Кате, Филипп 11
католицизм, римский 46, 51, 198, 373
Катон, Марк Порций Старший 335
Кафка, Франц 300
квантовая механика 20, 31, 124
Квей, Стивен и Тимоти, братья 107
Квинси, Томас де 335, 337
Кеваль, Жан 122, 187
Кейдж, Джон 98–99
Келли, Элсуорт 122
Кельвин, лорд; см. Томсон, Уильям 37, 46, 143, 181, 270, 358, 372
Кеннеди, Джон Фицджеральд 135
Кено, Раймон 25, 70, 86, 97, 109, 117, 120, 122–124, 162, 164, 166, 180, 186–187, **189–195**, 199, 202, 213, 217, 223, 229, 252–253, 294, 382
Вдали от Рюэйля 252
Воскресный день жизни 192
Дети ила 190
Зази в метро 192–193
Одиль 190
Репейник 191
Пьерро, мой друг 191
С ними по-хорошему нельзя 294
Сто тысяч миллиардов стихотворений 194–195
Упражнения в стиле 191
Кине, Эдгар 334
Китай 74, 92, 156, 281, 304
Клеменс, Кол 77
Клер, Рене (наст. имя Шометт, Рене-Люсьен) 86, 162, 199, 202, 253, **254**, 255–257
Антракт 254–257

Париж уснул 254
Под крышами Парижа 254
Свободу нам! 254
клинамен 31, **41–43**, 70, 90, 117, 231, 276, 291, 299, 336, 352, 358, 382, 385
клинамен, месяц 50, 185, 212
клише 36, 43, 158, 230–231, 280
Клод-Жаке, Франсуа-Бенуа 33
«Код Да Винчи», книга 107
Коллеж 'патафизики 11–12, 16, 22, 24–25, 27, 29–31, 48, 50–51, 53–55, 57–58, 63, 70, 78–79, 85–93, 96, 105, 109, 117, 122, 129, 132, 136, 144, 150–156, 158–159, 161–166, 176–177, 180, 184, 197–219, 224–225, 235, 250, 257–258, 273, 279, 288, 294, 317, 321, 365, 379
администрация 161–162, 165
Аудиторы 204
Вице-Куратор 24, 29, 78, 85–86, 88, 105, 129, 154, 161–162, 165, 179, 198–199, 203, 210, 212, 214, 379
Датарии 165
дисоккультация 48, 53–55, 57, 59, 78, 163
Комиссия 163, 180
Магистерство, Первое (Сандомир) 25, 88, 105, 163, 198–199, 203, 209–212
Магистерство, Второе (Молле) 161–164, 166
Магистерство, Третье (Опак) 151, 154
Магистерство, Четвёртое (Лютемби) 78–79
манифесты 77, 109, 154, 188
оккультация 50, 79, 85–88, 93, 96, 108–109, 129, 151, 154, 156, 163, 202
Органон 91, 163, 166, 381
основание 197–198
ответвления 87–92
Подкомиссии 152–153, 163, 180
Проведитор 166, 198, 204, 206, 210, 217
Проведитор, Генеральный 11, 176, 198, 212, 224
Регенты 31, 57, 86, 88, 90–91, 124, 153, 165, 176, 187, 199, 204, 206, 210, 217, 288
Сатрапы 78, 88, 145, 153, 167, 204, 206, 210, 212, 217, 224, 254, 279
Синдикат Датариев Органона 165–166, 199, 217
Со-комиссия 110, 152–153
статуты 151, 180, 203–204, 209–212
Трансцендентные Сатрапы 86, 90, 104, 166, 192, 199, 222, 229, 262, 299
"Cahiers" 156–157, 202, 213–216, 288, 294, 346
"Carnets Trimistriels" 78
"Correspondanciers" 78, 87
"Dossiers" 144, 150, 156, 163–165, 167, 213, 224, 288
"Du Vrai Du Beau Du Bien" 155
"Organographes" 85, 379
"Subsidia Pataphysica" 110, 124–125, 129, 132, 154–156, 213, 259, 279, 287, 385
"Subsidium" № 0 150, 155, 157, 176
"Viridis Candela" 213
Кольридж, Сэмюэл Тейлор 335, 337
коммунизм 190, 201, 203
Комон, Жак 12
конец концов 24, 355
Коновер, Роджер 11, 281, 283
контуры предметов, см. отличительные черты
Корлисс, Уильям Роджер 36
Корнелл, Джозеф 105
Косм, Жозеф 223
Костеланец, Ричард 252

Кох, Кеннет 130–131, 313
Коэн, Ардреи 12
Краван, Артюр (наст. имя Ллойд, Фабиан, псевд. Хоуп, Адриан, Хэйес, Джеймс М.) 47, 213, 216, 280, **281–284**, 385
крамбофилология 155
красильная машина 42, 211
красота 39, 175, 223, 238, 294, 308, 313, 348, 364
Краунз, Гэри 12
Кревель, Рене 216, 241
Крестоносец, персонаж Жарри 32
Крид, Тёрнер Мартин 103
криптозоология 37
Кро, Шарль 213
крокодил 29, 78, 211, 243
Кромби, Джон 194
Кроморн, Николя 199
Крукс, Уильям 270, 370
Крутцингер, Леон Виктор 89
Крюйкшенк, Дуглас 369
культовое и оккультное 106–108
Кэрролл, Льюис 124, 180, 193, 262, 335, 379, 383
Кюртис, Жан-Луи 198

Лаборатория феминистской патафизики 61–62
Ладраг, Огюст 386
Лакан, Жак 76, 169, 381
Лалу, Франсуа 199, 216
Лам, Лу Лорин 318
Латис, Генеральный Секретарь Барона Молле 121, 157, 186–187, 198, 382
Латис, Анна де 198
Лафферти, Рафаэль 133
Ле Корбюзье (наст. имя Жаннере-Гри, Шарль-Эдуар) 61
Ле Лионне, Франсуа 109, 186, **187–189**, 303
Ле Плюме, Мелани 157, 197–198, 212, 214, 382
Ле Телье, Эрве 121
ЛеБрюн, Анни 63–64
Лейбниц, Готфрид Вильгельм 365
Лейн, Ален 167
Лейрис, Мишель 162, 216, 299, 304–305
Лейрис, Пьер 305
Лейрис, Эжен 299
Лем, Станислав 132, 134
Солярис 134
Лембур, Жорж 167, 202
Ленин (Ульянов), Владимир Ильич 124
Леннон, Джон 139
Леннон, Найджи 102
Лескюр, Жан 121, 186, 189
леттризм 142–143, 146
Ли, Ричард 107
Лие, П., см. Пелье, Эмманюэль
Лимбур, Жорж 167
Лимбургский институт высших патафизических исследований 90
лингвистика 75, 89, 168, 173, 314, 317
Линкольн, Генри 107
Линч, Дэвид 127
липограммы 109–111, 113, 189
Лир, Эдвард 335
Лихтенберг, Георг Кристоф 26, 164
лицей Генриха IV 43
Ллойд, Фабиан, см. Краван, Артюр
Лобачевский, Николай Иванович 372
логика 35, 38, 75, 94, 102, 118, 167, 170, 190, 249, 260, 262, 274, 289–290, 317, 333, 336, 348, 381–382
Лондонский институт 'патафизики 55, 66–67, 90–91, 100, 124
Лонуар, Руй 17, 79, 165
Лопес, Пабло 97–98
Лоранди, Таня 89
Лорансен, Мари 282
Лорел, Стэн 260, 384
Лормель, Луи 364, 379, 386–387

Лот, Фернан 321
Лоти, Пьер 304, 308, 313
Лотреамон, граф де (наст. имя Дюкасс, Изидор Люсьен) 32, 155, 317, 334, 338, 378
Луаз, Жан 214–215
Луи, Пьер 213
Лука, евангелист 337
Лукас, Грег 12
Лукиан Самосатский 335
Лукреций, Тит Кар 41, 336
Лукулл 360
Луллий, Раймунд (Льюль, Рамон) 289, 385
Льюис, Джерри 258, 384
Лэнди, Ли 12
любовная машина 45, 134–135
Люсье, Вероника 61
Лютемби, крокодил, Вице-Куратор Коллежа 29, **78–79**, 199
лягушки 314–315, 317–318

Маар, Дора 265
Папаша Убю, фотография 265
Магритт, Рене 257
май 1968 года, события 112, 129, 140–145, **151**, 155
Майер, Михаэль 343, 373
Майлз, Барри 138
Майлз на Гапалинь, см. О'Нолан, Брайан
Маккартни, Пол 138–139
Oobu Joobu 139
Маккэри, Лео 260
МакМаон, Элисон 93–94
Макмюррей, Лиин 12
МакНотон, Йэн 122
Малларме, Стефан 27, 317, 329, 338, 351
Маль, Луи 192
Мальро, Андре 201
Ман, Рэй 86, 88, 105, 166, 221, 255–256
Маноло, скульптор 265
Мантлер, Карен 101
Марвье, Жан, см. Пелье, Эмманюэль
Маркони, Гульельмо 99–100
Маркс, Карл 159, 171, 217
Маркс, братья 47, 199, 217, 253, **257–264**
Гаммо (Милтон)
Граучо (Джулиус Генри) 19, 257–258, 260–264
Зеппо (Герберт Манфред) 384
Харпо (Адольф, Артур) 257–264, 288
Чико (Леонард) 257–258, 261–262, 264
марксизм 141, 217, 230
Мартин, Филип 12
масоны 79
Массачусетский технологический институт 68
Мата-Мата, черепаха, Трансцендентный Сатрап 199
Мате, Рамунчо 12
математика 20, 23, 39, 45–46, 75, 115, 120, 125, 131, 186–187, 189, **191–193**, 195, 220, 341, 349, 351, 372–373
математики 28, 109, 187–189, 382
Матисс, Анри 105
Матта, Роберто 222
Мегре, Марсель 199
междуцарствие (магистериальное) 163, 217
Мелвилл, Энтони 12
Мельбурнский институт патафизики
Мендес, Катюль 338–339
мердр, месяц 50, 212
Меррилл, Стьюарт 325
метаирония 21, 273, 278
метафизика 22, 24, 31, 33, 35, 38, 145–146, 148–149, 169–173, 181–182, 220, 229, 244, 249, 262, 278, 289, 291, 350
Метель, Мишель 121
Метерлинк, Морис 338

механоморфический 134, 361–362
мечтания 81, 253, 255, 281, 291
Мешке, Михаэль 89
Мёрфи, Пат 95, 380
Миланский институт высших патафизических исследований 88
Милле, Жан-Франсуа 238
Миллер, Пол 59
Миро, Жоан 86, 199, 221, **266–267**
мировоззрение 176, 242
Мовуазен, Жанвье 198, 217
модернизм 63, 237, 351
Молле, Жан **161–162**, 164, 166, 186, 189, 199, 217
Неизвестный Жарри 189–190
Послание Миру, цивилизованному или нет 162
молликулярная теория 298
молотилы, персонажи Жарри 28, 50, 209, 347, 351, 353
Мольер (наст. имя Поклен, Жан-Батист) 384
Монгольский институт патафизики 92
Монк, Йэн 121, 313
Монмор, Жан 241
Моннье, Адрианна 197
Мономак, Белизер 288
Монтан, Ив 223
мораль 80, 150, 183, 215, 240, 363
Морган, Мануэла 318
Мореас, Жан 278
Морены, Шарль и Анри 336
Поляки 336
Морзе, Сэмюэл Финли Бриз 89, 99
Моро, Гюстав 88, 351, 387
мультивселенная 31
Муркок, Майкл 137
Муссолини, Бенито 267, 304
Муччи, Ренато 88
Мэги, Расти 101
Мэтьюз, Гарри 12, 121, **123**, 185–186, 194
Компендиум Улипо 185, 194
Особые удовольствия 123
Превращения 123
Сельская кухня центральной Франции 123
Тлут 123

надувательство, см. подделка
наивное искусство 167, 317
наука
воображаемых решений 22–24, 30, 47, 55, 62, 97, **120**, **130**, 132, 152, 182–183, 201, 220, 261, 277, 340, 365, 368
законов, управляющих исключениями 22, 30, 36, 152, 182, 201, 240, 275
частного 24, 152, 182
науки 14, 21, 49, 70, 120, 147, 169, 172–173, 179, 219–220, 295
нацизм 173, 197, 200, 267
Нгай, Сианна 84
небытие (ничто) 32, 40, 204, 208–209, 242, 300, 382
невозмутимость 26, 129, 153, 177, 183–185, 198, 206, 244, 349, 351, 382
Ней, Шарль 303
Нельсон, Тед 12, 102
Немецкий институт патафизических исследований 91
неопределённость 20, 31, 75, 245
непатафизичность 21, 181, 301, 345
непригодность 200, 210, 216, 289
Несполо, Уго 89
неясность 106, 132, 138, 348
нигилизм 153, 170, 200, 230, 242–243, 250
Нидерландская академия 'патафизики 55, 90
Николеску, Басараб 12, 377
никчёмность, см. бесполезность
Ниргендс, Немо фон 59
Ницше, Фридрих 154, 170–171, 335–336
Весёлая наука 170, 335

ничто, см. небытие
Нодье, Шарль 386
Носорога, партия 103
Нуво, Жермен 201
Ньютон, Исаак 343, 370
Нюстрём, Свен 89

О'Брайен, Флэнн, см. О'Нолан, Брайан
О'Догерти, Дамиан П. 83–84
О'Нолан, Брайан (псевд. О'Брайен, Флэнн, Майлз на Гапалинь) 287, **295–298**, 395
О водоплавающих 295
Третий полицейский 296–297
О'Салливан, Тим 12
обелисколихний 333–334, 342
обскуранты 93
Общество друзей Альфреда Жарри 213, 321
Общество психоаналитиков-любителей Кони-Айленда 68
объективный юмор 240, 325
ограничение 40, 61, 71, 73, 75, 84, 96, 109, 111–114, 116–119, 125, 169, 177, 185–187, 194, 204, 208, 212, 271, 357
Одиар, Мишель 261, 384
озарения, см. прозрения
Оксфордская ячейка 'патафизики 70, 91
«Октябрь», театральная группа 223
Олар, Мари-Луиза 31, 132, 163, 216
Олгосо, Анхель 91
Олдисс, Брайан 95
омофоны 173, 189, 315
Опак, Вице-Куратор Коллежа 78, 86, 129, **151–154**, 155, 199, 223
опера 63, 107, 329
оппозиция, см. противопоставление
Орье, Г. Альбер 164
Орлан, Пьер Мак 157
отличительные черты (контуры предметов) 17, 22–23, 27, 83, 238, 264, 278, 280, 295, 365, 368, 373

Павловски, Гастон де 270, 357
палиндромы 113–114, 118, 126–127, 189
палочка-загонялочка 28
Панург, персонаж Рабле 180
паранормальное 37–38
Парацельс (наст. имя фон Гогенгейм, Филипп Ауреол Теофраст Бомбаст) 343
Париж 34, 43, 105, 112, 114, 117, 129, 140–143, 161, **179–180**, 191–193, 197–198, 200–201, 203, 221, 223, 231, 236, 254, 256–257, 259, 265, 269, 279, 281, 305, 314, 317, 323–324, 326, 328, 343, 347, 361, 365, 377, 382
Паршалл, Брайан 62
Пас, Октавио 156
Паскарел, Барбара 12
Пастер, Луи 159
Пастиор, Оскар 121
патаданные 74–75
патамеханика 65
Патамеханический музей 65–66
патаобъекты 75
патафизик 13–14, 20, 24, 29–31, 40, 43, 49, 56, 61, 69, 79, 84, 92, 95, 97, 108, 127, 133, 144, 149–150, 154, 162, 166–167, 176, 182–184, 187, 205–206, 208–209, 213–214, 219, 223–224, 229–230, 235–236, 244, 247–250, 253, 256–257, 259, 271, 273, 279, 287–288, 299, 314, 344, 353–354, 364, 373, 377, 381–382
патафизика
и академия 69–71
и алхимия 340–344
антипатафизика 145, 147, 207
время в п. 48–51
дух 46, 48, 81, 101, 104, 123, 134, 148, 221, 224, 230, 253, 256, 267, 294

женщины и п. 61–64
и жизнь 40, 57, 123, 151–152, 180, 184–185, 221–224, 230, 240, 273, 280–285, 298, 321–322, 329, 331
журналы 76–78
за пределами Коллежа 93
значение 236–237
и кинематограф 21, **93–94**, 200, 222, **252–253**, 260, 274, 277
и литература 94–98
музеи 64–68
намеренная и непреднамеренная 30, 230, 333, 377
и наука 71–76
и научная фантастика 77, **94–96**, **131–134**, 137, 150, 361
осознанная и неосознанная 47, 54, 72, 82, 150–151, 153–154, 179, 184, 203, 213, 217, 230, 236, 271, 279, 287, 299
поэзия 14, 23, 27, 39, 41, 57, 60, 70–71, 100, 119, 129–131, 155–156, 164, 171, 188–189, 195, 222–223, 238, 241, 271, 283, 299, 303–304, 308, 313, 330, 345, 364–365
псевдофилософия 13, 168–169
в североамериканской культуре 102–103
в Сети 55–58
темы 17, 20, 30–31, 35–36, 308, 345
универсальная 161, 165, 168, 249
урожай, патафизический 129–130
и цифровая культура 58–61
юмор 13, 18, 20, 33, 39–40, 47–48, 99, 103, 117, 123, 133, 153, 183, 186, 193, 198, 201, 253, 259, 273–274, 294–295, 330, 340, 343, 349, 365
'патафизика
Альфреда Жарри 344–376
англоязычная 174–177
апостроф 22–23, **29–30**, 72, 93, 112, 117, 219, 236, 241, 281, 287, 377
запись Комитета по библиографическим стандартам 72
изобретение 345–354
мир 19, 29
определения 13, 19, 21–25, 29
символика 26–29, 33
французская 48, 70, 85–86, 93, 97, 130, 138, 168, 174, 184, 203, 224, 295
Патафизическая ячейка Убюдапешта 91
Патафизическое общество Эдинбурга 91
патафора 97–98
Патахромо 60
патацессор 213, 294,
педаль, месяц 50, 212
Пейшото, Таня 12
Пекканен, Тимо 92
Пеладан, Жозефен 338–339
Пелье, Эмманюэль (псевд. Лие, П., Марвье, Жан) 153, 157, 163, 198, 202, 217, 381–382
Пендерецкий, Кшиштоф 107
пердёж (бздых) 19, 26, 82, 122
Пере, Бенжамен 287, 305
Перек, Жорж 35, 38, **110–117**, 122, 155, 186
Великий палиндром 113
Жизнь: способ употребления 114–117
Исчезание 110–112, 155
Преведенее 113
Перек, Цирла 112
перемена, см. изменение
Перен, Люк Этьен (псевд. Этьен, Люк) 47, 121, **126**, 199, 216
Перрон, Мирей 62
«Песенка о головотяпстве» 28, 138, 259, 353
Петифо, Доминик 12
Петифо, Жорж 199, 216

Пиа, Паскаль 86, 199, 216
Пиаф, Эдит 223
Пикабиа, Франсис 36, 88, 255–256, 270, 279, 384
Relâche 255
Пикассо, Пабло 166, 221, 264–265
Пифагор Самосский 180
плагиат 47, 155
по предчувствию 47
планисфера 163
Платон 363
Плиний 335
Плом, Вивьен 217
плюс-минус 27, 31–32, 35, 271, 375
По, Гийом 12
По, Эдгар Аллан 105, 335, 337–338
подделка (надувательство) 25, 119, 282, 351
подсознательное 39, 66, 91, 190, 257, 379
позитивизм 36, 51, 181, 368
Политехнический институт Ренсселера 379
Поло, Марко 342
Польан, Жан 215–216
Польша 26, 258, 346
постижение, см. восприятие
потенциальный 22, 37, 90, 109, 120, 124, 164, 185–186, 188–189, 194, 277, 365
Превер, Жак 18, 86, 88, 100, 162, 198–199, 213–214, 216, **222–223**, 383
Меняющийся пейзаж 222
Опавшие листья 223
Отче наш 223
Слова 223
продолжительность, см. длительность
прозрения (озарения) 18, 215, 218, 289, 294, 352
Промптуарий 152
противоположности 27, 30, 32, 35, 43, 146, 175, 179, 183, 328, 343, 350, 355
сосуществование п. 27, 31, 43, 183, 229, 248, 274, 328, 333, 341, 351
противопоставление (оппозиция) 21, 32–33, 35, 142, 146, 167, 191, 260, 271, 274, 279, 315, 350, 358
противоречие 13, 15, 18, 21, 25, 28, 34, 36, 38–39, 43, 60, 79, 83, 147, 151, 204, 262, 271, 273, 286, 315, 322, 349, 386
"Приорат Сиона", тайное общество 107
причина 33, 41–42, 49, 86, 110, 113, 148, 150, 182, 205, 228, 237, 262, 308, 334, 336, 356
антирационализм 21, 39, 70, 209, 221, 237–238, 247, 339
Прюво, Феликс 124
психоанализ 68, 168, 184, 225, 240
психогеография 142–143
Пуанкаре, Анри 270
Пуассон, Жан-Пьер 124
Пурни, Шарль 28, 377
пустынники 155
путешествие из Парижа в Париж по морю 34, 197, 236, 256
Пюжоль, Жозеф 122

Рабле, Франсуа 133, 214, 146, 268, 293, 333–334, 338, 377
Гаргантюа и Пантагрюэль 26, 333
Равнозначность, принцип 25, 31, 35, 58, 120, 147–149, 183, 201, 218, 275, 292, 337
равный 32, 58, 138, 150, 173, 194, 207, 215, 275, 279, 292, 337, 369
Райт, Барбара 78, 166, 191, 194, 199, 202
Райт, Эрнест Винсент 110
Рамни, Ральф 144, 381
Рашильд (наст. имя Валетт-Эмери, Маргарита, псевд. Шильра, Жан де) 62, 321, 324–327, 331–332, 338–339, 351

реальное 19–21, 23, 38, 43–44, 46, 64–66, 82–84, 95–97, 100, 120, 132–133, 143, 153, 167–169, 183, 186, 202, 209–210, 220–221, 227, 236, 240, 246, 253, 271–272, 275, 288, 291–292, 300, 332, 342, 354–355, 357, 359, 362, 365, 378
Регибьер, Филипп 321
реди-мейды 35, 42, 236, 268–269, 274–276
Редферн, Уолтер 12
Рейнгольд, Говард 12, 102–103
религия 19, 43, 45, 133, 145–150, 180, 223, 266, 272, 289, 297, 314, 324, 335, 344, 368
Рембо, Артюр 159, 171, 201, 213, 215, 334, 338
Реналь, Морис 265
Ренуар, Жан 222
Ренье, Анри де 338–339
Рибмон-Дессень, Жорж 243
Риго, Жак 213, 241
Рид, Тим (псевд. Лейн, Фред) 101
Риман, Бернхард 372
Ричард III 352–353
Ричардс, Джон 12
Ричардсон Джон 384
Роб-Грийе, Ален 299
Робийо, Анри 199
Робинсон, Уильям Хит 140
Родригес, Альбано-Эмилио 88
Розенстиль, Пьер 122
«Роза + Крест», орден 339
розенкрейцерство 181, 339, 343
розыгрыш 13, 19, 105, 188, 323, 328, 330, 332
Ронекс 88
Ромен, Жюль 317
Ропс, Фелисьен 321
Росситер, Леонард 122
Роу, Беверли Чарльз 194
Рроз Селяви, см. Дюшан, Марсель
Рубо, Жак 113, 122, 187
Руо, Жорж 221, 266
Русполи, Марио 202
Руссель, Раймон 40, 58, 63, 70, 100, 119, 122, 130–131, 156, 173, 240, 270–271, 274, 287, 289, **299–314**, 317, 340, 384
Африканские впечатления 100, 156, 270, 301, 305, 307
Как я написал некоторые из моих книг 119, 299–300, 307
Новые африканские впечатления 308, 312–313
поэтический метод 271, 299, 302
Пыль Солнц 306
Locus Solus 303, 306–307, 312
Руссо, Анри 42, 105, 167, 174–175, 317, 327, 329, 377
Рэнсейв, Сэм 57
Рэтледж, Майк 57

сабль, месяц 28, 50, 212
Сайе, Морис 197, 199, 216
Салон, Оливье 122
Сальвадор, Анри 225
Сальмон, Андре 329
Сангвинетти, Эдоардо 78
Сангль, персонаж А. Жарри 33–34, 243, 323, 355–356, 378
Сандомир, Ирене-Луи 25, 105, 179, 198, **199–212**, 214–218, 254, 294
Завещание 151, 179, 218–221
Его почившее Великолепие 85, 151, 179
Инаугурационное разглагольствование 203, 214
Opus pataphysicum 179, 217
Сапфо 159
Сартр, Жан-Поль 200–201, 225, 382
Сати, Эрик 96, 103, 105, 174–175, 213, 255–257
сатира 33, 139, 153, 166, 225, 254, 260, 266, 330, 333, 353–354
Светоний, Гай Транквилл 360
светоносный эфир 46, 270, 372, 378
свечка ядрёная 27–28, 169, 353

Свитек, Дарко 75
Свифт, Джонатан 133, 335
свобода 23, 34, 41, 44, 61, 104, 142, 198, 246, 258, 344, 349, 353, 363
своенравие 36, 322
«Святая кровь и святой Грааль», книга 107
северный полюс 164
секс 81–82, 103, 274, 283, 360, 362
сексуальность 45–46, 80, 134, 184, 251, 272, 360–361, 381
Сенека, Луций Анней 207
Сен-Жюст, Луи Антуан 143
Сенкевич, Генрик 361
Сенмон, Жан-Юг 157, 197–199, 202, 212, 214, 216–217, 229
сенмонизм 217
Сен-Фалль, Ники де 104
Серкилини, Бернар 121
Серр, Мишель 40
серьёзность 13, 18, 25, 33, 47, 82, 95–96, 126–127, 133, 152, 179, 184–185, 188, 200, 206–208, 245, 250, 262, 357
Сеятельница, символ 130
Сидни, Филип 352
сизигия 31, **39–40**, 130, 267, 272
  словесная 39–40, 186, 231, 274, 308, 315
символизм 21, 27, 120, 164, 181, 214, **278**, 330–332, 334, 338–339, 347, 355, 368
Симон, Ив 11, 124, 352
Синатра, Фрэнк 223
Сине, Морис 166
Синисгалли, Леонардо 88
ситуационизм 14, 21, 42, 140–145, 149–151, 381
Ситуационистский интернационал 141, 143–145, 149–151
скатология 28, 266, 268
Скоторыл, персонаж Жарри 258, 365
случай (шанс) 30–31, 40, 42–43, 72, 93, 99, 112, 149, 158, 183, 186, 188, 222, 237, 243, 259, 275, 290, 312, 323, 325, 328–330, 349
случайность 39, 44, 74, 90, 117, 150, 190–191, 230, 237, 250, 289–291, 340
смерть, патафизическая 32, 37, 49, 81, 242–246, 298, 359–362
смех 40, 44, 153, 184, 208, 243–244, 247–250, 261, 263, 273, 284, 293, 315, 386
Смит, Брайан Реффин 57
Соваж, Тристан, см. Шварц, Артуро
совы 326
Сократ 180–181
Солли, Нейл 11, 65–66
Сомендзари, Афро 89
Сорбонна 141
Софротат, Армянский (Софротатес Армянин) 48, 172, 379
Спадони, Яри 89
спекулятивные вычисления 73–74
СпецЛаб 73
Спёрри, Даниэль 88
спиралевидный 20, 28, 48–49, 69, 71, 220, 246, 277
спираль 18, 26–28, 47, 50, 56, 59, 72, 83, 104, 184, 259, 271, 277, 346, 355, 367
  архимедова 28
  логарифмическая 28
способность к восприятию и формированию идей 34, 65, 69, 120, 239, 351, 356, 370
срань (дерьмо) 43, 268, 283, 352
срынная метла 28
срынь 28, 43, 50, 55, 169, 203, 268, 325, 335, 352–353
Сталин (Джугашвили) Иосиф Виссарионович) 201, 221
Старлинг, Саймон 103
Старрок, Джон 289
Стас, Андре 12
створки 35
Стейн, Норберт 101

Стивенсон, Роберт Льюис 163, 335
Стилльман, Линда Клигер 120, 134, 321
Стокгольм 89
Стоппард, Том 124
страсть, см. желание
Студия патафизического дизайна 60
Стэплтон, Стивен 101
субъективное 21, 44, 46, 73, 80, 94, 104, 217, 280, 295
Судзуки, Дайсэцу 245
Суини, Джеймс Джонсон 270
Супо, Филипп 305
Сюлли-Прюдом (наст. имя Прюдом, Рене Франсуа Арман) 216
сюрреализм 14, 18, 21, 25, 39, 48, 63, 114, 142, 146–147, 158, 174, 180, 190, 200–201, 215, 221–222, 228, **235–286**, 287, 303, 305–306, 317

тавтограмма 189
Тайад, Лоран 347–348
Такер, Гейл 61
Тартаковер, Савелий Григорьевич 303
татан, месяц 50, 212
Тацит, Публий Корнелий 360, 362
Твиттер 56
Театр абсурда 228–229
Тейлор, Джейн 107
Тейлор, Саймон Уотсон 166, 174, 373
Темерсон, Стефан 156, 166, 202, 216, 222
Темерсон, Францишка 89, 222
Теннисон, Альфред 284
Террасс, Клод 328, 377, 383
Теруджи, Дэниел 12
Тиалан, Ришар 108
Тиллерс, Имантс 61
Тиллингер, Петер 91
Тойбнер, издатель 338
Тома, Анри 202
Томпсон, Марк 12
Томпсон, Хантер 101
Томсон, Джозеф Джон 372
Томсон, Уильям (псевд. лорд Кельвин) 37
Топор, Ролан 78
Торма, Жюльен 164, 213–214, 216, **240–245**, 246, 250, 265, 292
Великий Трош, цепь силлогизмов 241
Вырезки 241–242
Тусклая лампа 241–242
Эйфоризмы 241–243
Lauma Lamer 241
Торнли, Керри Венделл (псевд. лорд Омар Хайям Равенхурст) 379
трансцендентность 26, 44, 257, 260
трансцендентное чревовещание 26, 55
Трансцендентный Сатрап 86, 90, 104, 166, 192, 199, 222, 229, 262, 299
Троцкий, Лев Давидович 201
Туви, Эндрю 107
Тулуз-Лотрек, Анри де 386
Тумул, «полуночный шофёр» 92
Турек, Фрэнк 61
Тцара, Тристан 124, 364
Тэнгли, Жан 104

Уайетт, Роберт 136
Уайльд, Оскар 105, 138, 280, 282–283, 323
Уайт, Джон 12, 100
Убю, персонаж Жарри, 26–28, 35, 38, 53, 56, 81, 83, 91–92, 101–103, 106–107, 138–139, 143, 169, 172–173, 181, 185, 203, 212, 214–215, 221, 223, 228, 235, 237, 239–240, 251–252, 258–259, 265–267, 272, 284, 321–325, 331–333, 341–343, 346–347, 349, 350–354, 356, 359, 363, 366, 382, см. также Жарри, Альфред
времемобиль 357
культ 101, 106, 246

Мамаша Убю 28, 259, 342, 353
Папаша Убю 83, 180, 184, 265, 324–325, 329, 339, 352–353, 357, 379
Убюдапешт 91
убюевский 35, 107, 328, 355, 366, 373
убюниверситет 69
Уилсон, Роберт Антон 57, 379
Уинд, Виктор 67
Уисс, Йохан Давид 334
Улипо 40, 42, 47, 55, 71, 87, 96–97, 108–110, 114, 117–121, 123–124, 129, 156, 161, 163–164, 166, **185–189**, 191, 194–195, 279
анулипизмы 189
Атлас потенциальной литературы 185, 188
ЛИПО: первый манифест 188
Потенциальная литература 185, 188–189
синтулипизмы 189
«снежки» 189
S + 7, сдвиг 189
Улипо, члены 109, 113, 117–119, 121–123, 126, 185, 187, 279
писания **108–110**
Улипопо 124–125, 156
унанимизм 287, 317
Уполпот 90, 126
Уорден, Питер 12
Уоррен, Эрл 135
«Утиный суп», фильм 258–260, 262–264
уфология 37
Уэллс, Герберт 95, 132, 139, 181, 357, 387
Машина времени 357
Уэлч, Джордж У. 12
Уэршлер-Генри, Даррен 71
У-икс-по 124–126, 129

Файхингер, Ганс 183
фалле, месяц 50, 212
фаллический 28, 62, 169, 324, 362
фаллос 50, 329
фанатские вестники 155
Фарадей, Майкл 105
Фарг, Леон-Поль 33, 213, 246, 293–294, 330, 380
Фарфа, художник 88
Фаскель, семья 364, 379, 386
Фассио, Хуан-Эстебан 88, 199
Фауст 26, 33, 341–342
Фаустролль, доктор, блогер 57
Фаустролль, доктор, персонаж
А. Жарри 33–35, 38–39, 48, 66, 152–153, 180, 184–185, 197, 205, 209, 215, 221, 229, 236, 244–245, 249–250, 258, 272, 296, 323, 337, 340–341, 359, 363–367, 373, 384, 386
описание 366–367
список равных книг 138, 215, 292, 337–338
телепатическое письмо 37, 46, 366
«Ф. меньший, чем Ф.» 370–371
Фаустролль, доктор (псевдоним), см. Паршалл, Брайан
«Фаустролль/Квадрат», картина 106
Фейе, Анна 124
Фелл, Джилл 238–239, 321, 367
Фенеон, Феликс 347–348
феномен 14, 20, 22, 30, 36, 82, 145, 172, 210, 320, 368, 370
феноменология 76, 170
Ферлингетти, Лоуренс 223
Ферри, Жан 156–157, 164, 199, 202, 213, 216, 299
Ферри, Катрин 12
Фехнер, Густав Теодор (псевд. Доктор Мизес) 32–33
Сравнительная анатомия ангелов 33
Элементы психофизики 33
Фиггис, Уильям 282
физика 15, 19, 22, 24–25, 29–31, 36–38, 45, 62, 77, 137, 169, 172, 179,

182, 249, 264, 270, 273, 275, 278, 291, 297, 314–315, 345, 357–358, 369–370, 372
игривая 273, 275
неньютоновская 372
физикол 28, 32, 169, 347, 350
Филд, Сюзетта 67
Филдс, Уильям Клод 260, 384
философия 17, 20–21, 31–32, 39–40, 42–43, 47–48, 57, 60, 74, 77, 81, 102, 161, 167–170, 176, 179, 183, 193, 198, 200, 203, 213, 226, 230, 289, 295, 317, 334–335, 340, 350, 366, 368–369
Фини, Леонард 40
Фирмен, Жиль 198
Фишер, Бен 334
Фламель, Николя 340
Флориан, Жан-Пьер Клари де 338–339
Флэнаган, Барри 78, 104
Фо, Дарио 78, 88
Фома Аквинский 198, 343
фонетические палиндромы 127
Фонтана, Лучо 88
Фор, Поль 36, 331
Форд, Марк 131, 299
Форт, Чарльз 36
Форте, Фредерик 121
Франк-Ноэн (наст. имя Легран, Морис Этьен) 216, 328
Фрейд, Зигмунд 68, 174, 239
Фрутен, Бернар 318
фуйнансы 35, 199, 336, 346–347, 353–354
Фуко, Мишель 54, 299–301, 312
Фулканелли 343, 386
Тайна соборов 343
Фульк, Тьерри 11, 79, 86, 294, 324, 380, 385–386
Фурнель, Поль 121–122
Фурье, Шарль 327
футуризм 14, 21, 131, 235, 279, 362
Фэйсбук 56

Хайдеггер, Мартин 158, 171–174, 382
хамелеон 28, 185, 377
Харди, Оливер 260, 384
Харриман, Ребекка 11
Харрис, Шэрон 60
Хендерсон, Линда Далримпл 269–270, 384–385
Хендлер, Джеймс (Джим) 11, 17, 74, 379
Хеншер, Филип 267
Хиль, Хесус Боррего, см. Борхес, Хорхе Луис
Хилл, Грег 379
Хинтон, Чарльз Говард 357
Хичкок, Альфред 257
Холланд, Вивьен 282
Холмс, Шерлок, персонаж А. Конан Дойля 78
Хоппер, Хью 136
Хоуп, Адриан, см. Краван, Артюр
хрестоматия 155, 157
хуньяди, день 51, 85
Хьюгилл, Луиза 11
Хьюгилл, Эндрю 318
Хэйес, Джеймс М., см. Краван, Артюр
Хэйл, Терри 11, 242
Хэнкок, Тони (Энтони) 67

Центр периферископических исследований 89
церковь 148, 208, 250, 295
цифровая культура 54–56, 58–61,
Цзэминь, Чжан 199
Циммерманн, Бернд Алоиз 139
Цурбругг, Николас 12

Чаймз, Томас 105–106
Чаплин, Чарли 254
Чапман, Стенли 11, 91, 121, **123–124**, 166, 194
Письмо о постановках УБЮ в Соединённом Королевстве 124
частное, наука о 24, 152, 182

Чейз, Чарли 260
Чеймберс, Росс 121
четвёртое измерение 58, 66, 134, 270, 275, 278, **357–358**
Чехословакия 92
чёрный воздух 296–297
Чингисхан 342
Чипполини, Рафаэль 88
Чосер, Джеффри 118

Шаваль, иллюстратор 156
Шаванн, Пюви де 351
шанс, см. случай
Шассе, Шарль 336
Шаттак, Роджер 25, 101–102, 105, 135, **174–185**, 199, 217, 321, 381–382
Годы банкетов 101, 105, 174, 176, 217, 321
Сверхпороговая записка 176, 178–185
шахматы 35, 115, 256, 274, 303
Шварц, Артуро (псевд. Соваж, Тристан) 88
Швоб, Марсель 337–339
Шеваль, Фердинан 317
Шекли, Роберт 133
Шекспир, Уильям 143, 335, 352–353
Шеризе, Филипп де (псевд. Амедёе) 108
Шикеле, Питер 103
Шильра, Жан де, см. Рашильд
Шметтерлинг, Козима 12, 124
Шмидт, Альбер-Мари 122, 187
Шометт, Рене-Люсьен, см. Клер, Рене
Шпиннермен, Ганс 66
Штильман, Линда Клигер 12
Штирнер, Макс 347
Штокхаузен, Карлхайнц 138
шутка 13, 69, 72, 150, 188, 247, 250, 274, 287

Эбер, М. Феликс-Фредерик 345–346
Эдвардс, Пол 12, 26, 358, 387
Эдисон, Максин 65
Эдсик, Кристиан 156
Эйвери, Текс 103
Эйзенштейн, Сергей Михайлович 143
экзистенциализм 48, 146, 180, 200, 203, 228
Эко, Умберто 54, 70, 78
«Экспожарризиция» 215, 364
Эллингтон, Дюк 225
Эллифф се, На кар 88
Эллман, Ричард 293
Эльскамп, Макс 338–339
Эмманюэль Бог, персонаж А. Жарри 45, 243, 323, 362–363, 373
Эммерих, Анна Катерина 361, 373–374
Эммерсон, Саймон 12
эмпиризм 21, 30, 35, 170, 313
Эндо, Такуми 319
эндшпиль 274
Эннс, Энтони 250
Энрио, Эмиль 158
эпатировать буржуазию 23
Эпикур 41–42, 47–48, 333, 335
«эпинальские картинки» 238
эпифеномен 22
эпифеноменализм 44
Эрже, пёс, Трансцендентный Сатрап 199, 222
Эрикссон, Эллис Эрнст 89
Эрнст, Макс 86, 88–89, 162, 164, 199, 202, 221, **267**
Эрну, Клод 216
эротика 35, 211, 278
Эсслин, Мартин 228, 383
Эсхил 353
этимология 22–23
Этьен, Люк, см. Перен, Люк Этьен
эфирность 46, 49, 120, 134, 182, 184, 205, 209, 262, 278, 359
Эшбери, Джон 130–131, 299, 312
Эшер, Маурис Корнелис 90, 156–157

Ювенал, Децим Юний 360

Ян, Хунцзи 12
Янг, Стивен Р. 72

"AA Revue" 108
Амедёе, см. Шеризе, Филипп де
Art Brut 67, 167
"Atlas Press" 90–91, 124, 194

"Banalyse" 380
"Broken Sword: The Shadow of the Templars" 107

"Café de Flore" 201
Cymbalum Pataphysicum 85, 156, 202

derive, см. дрейф
détournement 42, 142–143, 381
"Dôme" 201

"Eadem Mutata Resurgo" 28
"Evergreen Review" 58, 101, 103, 105, 135, 145, 150, 161, 174, 176–177

"Farmer's Manual" 59
Faustroll, музыкант 59
"Fluxus" 98
fous littéraires 190, 386

gidouille 26, 50, 81, 184, 235, 277

"Hawkwind" 137

"Internationale Situationniste" 142, 144–145

""L'Étoile-Absinthe" 213
Ludic Society" 77

"Maison des Amis des Livres" 197
"Mercure de France" 331–332, 335, 364
"Monolo" 213

"Nabis" 264
"Nurse with Wound" 101

ouvroir 90, 109, 124–126

"Paintlust" 60
"PAKO" 92
"Pataphonie" 101
"Pataphysica", журнал 62, 77
"Pataphysical Longing Productions" 60
Pataphysics, рэпер 60
"Père Ubu", музыкальная группа 101
"Perpetual-Motion-Food" 45, 270, 362
"Polidor" 201–202
"Project Gutenberg" 58
"Project Phonetica" 319
"ptyx" 27

"Semiophagy" 76
"Shakespeare and company" 197, 382
"Soft Machine" 136
Spooky, DJ 59
"Superbien" 60

"The Beatles" 129, 137–139
«Серебряный молоточек Максвелла» 137–138
"The Fun With 'Pataphysics Laboratory" 60
"The Residents" 101

Ubuland 89
UbuWeb 58
'umor 285–286

Художник Андрей Бондаренко

Корректор Наталья Солнцева

Вёрстка Марата Зинуллина

Книгоиздательство «Гилея»
www.hylaea.ru

Отпечатано в типографии «Парето-Принт»
Тверь, Боровлёво-1
Тираж 1000 экземпляров