

Вестник Ивановского государственного университета.

Серия: Гуманитарные науки. 2026. Вып. 2. С. 43—51.

Ivanovo State University Bulletin. Series: Humanities. 2026. Iss. 2. 43—51.

Научная статья

УДК 821.133.1.09:82.0

EDN <https://elibrary.ru/cmzynz>

DOI: 10.46726/И.2026.2.6

ПРИРОДА КОМИЧЕСКОГО В ТВОРЧЕСТВЕ АЛЬФРЕДА ЖАРРИ

Александр Николаевич Таганов

Ивановский государственный университет, г. Иваново, Россия, shishtag@mail.ru

Аннотация. Исследование посвящено рассмотрению природы комического в творчестве французского писателя Альфреда Жарри. На первый взгляд, она обусловлена традиционными структурными особенностями, в основе которых лежит принцип противопоставления противоположных явлений. При восприятии текстов Жарри у читателя вполне может возникнуть мысль о выступлении писателя против безобразных сторон жизни и человеческой природы. В таком случае Жарри оказывается сопоставим с Рабле и другими знаменитыми мастерами смеха. Однако при определении специфики смехового начала Жарри следует учитывать, что оно носит универсально концептуальный характер. Основным противоречием, лежащим в основе его комизма, является противопоставление метафизическому способу мышления учения, обозначаемого Жарри словом «'патафизика». Становясь основным средством преодоления метафизического мироощущения, комическое генерируется в текстах Жарри через феномен, обозначаемый Жарри термином «клинамен», восходящим к учению Эпикура об атоме, который способен осуществлять незначительные произвольные отклонения от прямой линии падения, что является свидетельством наличия свободы в природе. Комическое у Жарри, теряя привычный смысл, является средством преодоления метафизического образа мышления через отклонения от нормы разумности, но не для того, чтобы восстановить ее, как, например, у Рабле, а напротив, окончательно уничтожить всякую нормативность через патафизическое разрушение логоцентризма с его бинарной структурой.

Ключевые слова: Жарри, комическое, смех, метафизика, патафизика, клинамен

Для цитирования: Таганов А.Н. Природа комического в творчестве Альфреда Жарри // Вестник Ивановского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. 2026. Вып. 2. С. 43—51.

Категория комического в эстетике до сих пор остается одной из самых дискуссионных. Со времен античности существует множество попыток определить природу и суть этого явления. В разные времена, как известно, подобную задачу решали Аристотель, Цицерон, И. Кант, Г.В.Ф. Гегель, Ф. Шлегель, А. Шопенгауэр, Н.Г. Чернышевский, Ф. Ницше, А. Бергсон, З. Фрейд, В.Я. Пропп, М.М. Бахтин и многие другие. Рассматривая различные теории комического, нетрудно заметить, что в основе определения этого феномена неизменно присутствует наличие противопоставления или конфликта между противоположными явлениями. В этой связи Ю.Б. Борев отмечает: «Сущность комического — в *противоречии*. Комизм — результат контраста, разлада, противостояния: безобразного — прекрасному (Аристотель), ничтожного — возвышенному (И. Кант), нелепого — рассудительному (Жан-Поль, А. Шопенгауэр), бесконечной предопределенности — бесконечному

© Таганов А.Н., 2026

произволу (Ф. Шеллинг), автоматического — живому (А. Бергсон), ложного, мнимо основательного — значительному, прочному и истинному (Гегель), внутренней пустоты — внешности, притязающей на значительность (Н.Г. Чернышевский), низсреднего — вышесреднему (Н. Гартман) и т. д.» [Борев: 83].

Это противоречие может затрагивать как низменные, житейские, бытовые слои жизни, так и высокие, морально-нравственные, социально-бытийные сферы. В связи с этим в искусстве возникают и разные формы смеха — от самых простых, незамысловатых до сложных, наполненных философским содержанием: шутка, каламбур, юмор, ирония, сарказм, гротеск, сатира и т. д., которые соответственно присутствуют в разных жанровых разновидностях, связанных с комическим: фарс, буффонада, комедия, и т. п.

Обращаясь к проблеме комизма у Жарри (1873—1907), мы сталкиваемся с определенными трудностями. Прежде всего, сложно судить о смеховом начале в его произведениях, исходя из специфики жанра, поскольку чрезвычайно трудно определить жанровую доминанту комического в творчестве этого писателя, ибо оно необычайно разнообразно, многолико и включает в себя самые разные смеховые регистры, которые используются в различных родовых (драма, эпос, лирика) и жанровых разновидностях: фарс, гиньоль, буффонада, хроники, альманахи, трагикомедия, роман). Кроме того, вызывает трудность и выявление единого объединяющего основания такого разнообразия.

Первоначально создается впечатление, что комическое у Жарри, как и у других авторов, построено на традиционных противоречиях и, кроме того, обусловлено общей особенностью, подмеченной еще Аристотелем, с точки зрения которого «смешное есть часть безобразного: смешное — это некоторая ошибка и безобразие, никому не причиняющее страдания и ни для кого не пагубное» [Аристотель: 53]. При восприятии текстов Жарри у читателя вполне может возникнуть мысль о протесте писателя против «безобразных» сторон жизни и человеческой природы, при этом у него действительно возникает некая чувственная отстраненность в силу парадоксальности произведений этого автора. В таком случае Жарри оказывается сопоставим с Рабле и другими знаменитыми мастерами смеха. Однако тогда не вполне ясным остается, почему Жарри ставится у истоков таких радикальных явлений, идущих на разрыв с традициями, в том числе и в сфере комического, как дадаизм, сюрреализм, «театр абсурда», Коллеж патафизики, объединение УЛИПО, постмодерн.

В свое время попытку определения сути комического у Жарри попытался осуществить А. Бретон, включив его тексты в свою «Антологию черного юмора». Несмотря на то, что понятие «черный юмор» приобрело довольно широкое значение и до сих пор не имеет достаточно четкого определения (об этом свидетельствует и круг имен, представленных в антологии), оно помогает выявить некоторые существенные черты в комическом, характерном для произведений Жарри. Это, в первую очередь, присущее «черному юмору» соединение воедино серьезного, страшного, циничного и смешного. В отличие от традиционного понимания комического, «черный юмор» в противопоставлении разумного и неразумного часто отдает предпочтение последнему. Вполне понятно, что Бретон, основываясь на фрейдистских теориях, особо настаивает в случае с Жарри на противопоставлении рассудочного и подсознательного. Имея в виду центрального персонажа его творчества — Папашу Убю, глава сюрреализма пишет: «Учитывая, что юмор представляет собой реванш принципа удовольствия, связанного со *Сверх-Я*, над принципом реальности, связанным с *Я*, когда последнее оказывается в особенно плохом положении, в образе Убю легко обнаружить мастерское воплощение

нищанско-фрейдистского *Оно*, которое обозначает совокупность неизвестных, бессознательных и подавляемых сил, из которых *Я* является лишь допустимым проявлением, полностью подчиненным благоразумию...» [Breton: 273].

В какой-то степени это дополняет характеристику комического у Жарри, в то же время и в этом случае вполне укладывается в его аристотелевское определение, поскольку здесь ужасное, опасное, смертельное — то, что непосредственно относится к любой личности и причиняет страдания — подвергается смеховому снятию через остранение, которое «обезвреживает» его: «Агрессивность гиперморального *Сверх-Я* по отношению к *Я* передается предельно аморальному *Оно*, предоставляя полную волю его деструктивным наклонностям» [Там же: 273]. Юмор для Бретона — «способ, позволяющий дистанцироваться от реальности в её самых неприятных аспектах» [Там же: 274].

Думается, однако, что все традиционные определения комического, как и понятие «черный юмор», не в полной мере могут объяснить природу смеха у Жарри. В этой связи стоит прислушаться к словам французского философа Жюль Делёза, который считает Жарри «неведомым предшественником Хайдеггера» [Делёз: 125] и видит в его творчестве своеобразный способ преодоления традиционного, метафизического мышления, которое ведет к «забвению бытия» [Хайдеггер: 181].

Это замечание дает ключ к пониманию сути комического у Жарри. Оно носит универсально концептуальный характер. Основным противоречием, лежащим в основе его комизма, является противопоставление метафизическому способу мышления учения, которое Жарри обозначает словом «'патафизика» и которое ложится в основу его творчества, начиная с ранних произведений вплоть до последних. Главным его носителем в практическом плане является уже упомянутый сквозной персонаж многих текстов Жарри — Папаша Убю, в теоретическом — доктор Фаустроль, герой романа «Деяния и суждения доктора Фаустролля, патафизика» (*«Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien»*, 1898). По замыслу Жарри, «*Патафизика есть наука о воображаемых решениях, которая образно наполняет контуры предметов свойствами, пока что пребывающими лишь в потенции*» [Жарри 2002: 274—275]. Это учение о том, что «дополняет метафизику как в рамках оной, так и за ее пределами, причем за эти самые пределы 'патафизика простирается столь же далеко, как метафизика — за границы обычной физики», предметом ее описания будет «мир, который мы можем — а вероятно, и должны — видеть на месте привычного...» [Там же: 274].

Исходным понятием для Жарри оказывается изначальный хаос бытия, включающий в себя все сущее. В результате «смерти Бога» человек в художественном мире Жарри перекладывает божественные функции на себя: «Если души независимы и свободны, человек есть Бог (Мораль)» [Там же: 346]. Он отныне претендует как на земную власть, подобно папаше Убю, так и на небесную: доктор Фаустроль объявляет себя Богом и творит мир наоборот: в течение семи дней, лишая жизни все живое вокруг, считая, что «вселенная есть опровержение самой себя» [Там же: 336]. То ли Бог, то ли Антихрист, скорее, и то и другое в одном, он проповедует свое учение, создает свой Завет и на этом основании — новую реальность бытия. В начале и в конце творения Фаустролля находится слово, и слово это — «'патафизика», а в основании слова — образ мира-хаоса.

Если у Рабле смех, по определению М.М. Бахтина, амбивалентный, то есть отменяющий застарелые, косные нормы жития и утверждающий позитивные гуманистические идеи, то у Жарри комизм отвергает всякие, в том числе и гуманистические, метафизические принципы и проповедует патафизическое

восприятие мира, которое разрушает любые нормы, утверждая принципы относительности познания.

Пределы знания, границы смысла в творчестве Жарри все время отодвигаются: так, в уже упомянутом романе Фаустролля и его спутники пускаются, подобно героям Рабле, в путешествие в поисках абсолютной истины. Однако путешествие это принимает фантазмагорически-абсурдные формы, оказываясь путешествием по кругу, замкнутым на себе странствием из Парижа в Париж по земной тверди на челне. Его конечный итог — констатация того, что «Бог есть точка, в которой сходятся нуль и бесконечность». А финальная фраза («*Патафизика есть наука...*» [Там же: 346]) переводит проблему поиска смысла бытия в разряд гипотетических, виртуальных смыслов. Этот процесс затрагивает как художественный дискурс Жарри в целом, так и отдельные его элементы.

С точки зрения традиционной аксиологии, самым комичным героем Жарри, бесспорно, является Папаша Убю. В нем, на первый взгляд, в качестве конструктивного основания заложено обычное для смеховой культуры противопоставление разумной благопристойности и неограниченного разгула эгоизма. Однако комизм Убю особого рода, поскольку этот персонаж всецело обусловлен учением Фаустролля / Жарри. Его повседневная жизненная практика простирается далеко за пределы существования, обусловленного физическими и метафизическими законами. Уже в одном из ранних произведений Жарри — в книге «Песочные часы памяти» («*Les Minutes de sable memorial*», 1894) можно найти такую самохарактеристику героя: «Подобно яйцу, тыкке или пролетающему метеору, я качусь по этой земле, где буду делать всё, что захочу» (*Semblable à un oeuf, une citrouille ou un filgurant météore, je roule sur cette terre où je ferai ce qu'il plaira*) [Jarry 1932: 184].

Убю обладает множеством различных ипостасей. В книге «Цезарь-Антихрист» («*César-Antéchrist*», 1895) и в пьесе «Убю король» («*Ubu roi*», 1896) он сначала драгунский капитан, затем — самозванный монарх-деспот, а в «Песочных часах памяти» еще и профессор патафизики. В романе «Деяния и суждения доктора Фаустролля» он член ордена иезуитов. В иллюстрированных альманахах Папаша Убю за 1899 и 1901 годы («*Almanach du Père Ubu illustré (janvier, février, mars 1899), Almanach illustré du Père Ubu (XX^e Siècle)*») — разносторонняя личность, претендующая на знания в различных областях человеческой практики, в том числе и в сфере искусства, судя по специальным разделам, в которых упоминается множество имен реальных творческих личностей того времени, с которыми Убю явно хорошо знаком. Поскольку упоминаемые лица составляют и круг знакомства самого Жарри, можно говорить еще об одной ипостаси его персонажа — он патафизическое альтер эго автора.

Убю — существо безмерное, пребывающее вне времени и пространства. Представляя пьесу «Убю король», Жарри поясняет, что действие происходит в Польше, «а проще говоря — Нигде» [Жарри 2002: 135]. В альманахе 1901 года в беседе со своей совестью, которая существует отдельно от Убю, герой заявляет: «<...> я больше не заглядываю слишком далеко, в те давние времена, когда я был Наполеоном или Фараоном и когда заставлял моих солдат восхищаться веками, громоздящимися на пирамидах...» [Там же: 215]. Таким образом он представляет собой проекцию фаустроллевского учения на пространство земной жизни и воплощает в себе множественную вечную относительность человеческой природы.

Становясь основным средством преодоления метафизического мироощущения у Жарри, комическое генерируется в его текстах через феномен, который обозначается термином «клинамен», присутствующим в одной из глав романа «Деяния и суждения доктора Фаустролля, патафизика». Понятие «клинамен»

восходит к учению Эпикура об атоме, который, с его точки зрения, способен осуществлять незначительные произвольные отклонения от прямой линии падения, что является свидетельством наличия свободы в природе и необходимым условием образования различных форм материи. Развивая эту мысль, Лукреций пишет в поэме «О природе вещей»:

<...> 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 [Лукреций: 85].

Главное отличие комического у Жарри — парадоксальное отклонение от нормы на всех уровнях личностного бытия: на эпистемологическом, идеологическом, моральном, эстетическом, художественном. При этом все формы комического подчинены единой цели: разрушению иерархических, логоцентрических стереотипов метафизического способа освоения реальности. Одной из важнейших форм разрушения метафизического образа мышления становится пародия — художественная форма, паразитирующая на различных жанровых разновидностях и устойчивой образности.

Так, например, идея богооставленности человека, играющая важнейшую роль в духовной жизни того времени, может подвергаться у Жарри пародийному обыгрыванию. Обращаясь в одном из текстов сборника «Зеленая свеча» (“*La chandelle verte*”, 1907) к пьесе Октава Мирбо «Дела есть дела», он парадоксально переосмысливает ее в духе своего учения. В пьесе речь идет о скупом XX века, некоем богаче Лёша, сын которого, Ксавье, погибает в автомобильной катастрофе, вылетев на повороте из машины и разбившись о стену. Этот случай для Жарри — пример реализации в XX веке знаменитого античного театрального приема, приобретающего, однако, особый смысл: «В данном случае машина одна и сама по себе выполняет работу Бога. *Deus ex machina*. БОГ БЫЛ ИЗВЛЕЧЕН ИЗ МАШИНЫ. И машина от этого испытывала лишь меньшее трение» [Jarry 2007: 253]. Знакомое изречение, вынесенное в заголовок хроники, трактуется здесь в духе патафизической теории Жарри: «Бог из машины» — Бог, находящийся в машине, (т. е. в сознании человека, управляющего машиной), превращается в Бога, «извлеченного из машины», Бога, покинувшего машину. Машина обретает свободу. Привычная нам фраза, фраза-клише поворачивается новыми, неожиданными смысловыми гранями. Мир, оставленный Богом, развивается по законам имманентного саморазвития, божественная целесообразность заменяется клинаменом.

Эта идея «извлечения» Бога из машины-цивилизации, а вернее из сознания человека, претендующего на управление машиной-цивилизацией, у Жарри может осуществляться в разных жанровых формах: в буффонно-бурлескной (пьеса «Леда»), в мистической (роман «Любовь абсолютная»), в научно-патафизической (роман «Деяния и суждения доктора Фаустролля, патафизика»).

В одной из хроник того же сборника под названием «Страсти Христовы в свете гонок по пересеченной местности» (“*La Passion considérée comme course de côte*”), написанной по поводу пасхальных праздников, эта тема обретает форму пародийного евангелия. Автор представляет путь Христа на Голгофу как часть первой мировой велосипедной гонки в гору. При этом он парадоксально соединяет

материал, содержащийся в евангелиях, с совершенно иными жизненными сферами, подчеркнуто трактуя его с позиции своего времени. В начале текста возникает евангельский Варавва, который объявляет о своем неучастии в гонках. Здесь же обыгрывается жест Понтия Пилата с умыванием рук: он выступает в роли стартового судьи, следящего за временем с помощью водяного хронометра, отчего у него мокрые руки. По обычаям того времени, о которых мы узнаем от «известного спортивного обозревателя, святого Матфея», как замечает Жарри, на старте было положено бичевание, чтобы стимулировать стартующих и сделать гигиенический массаж. В самом начале гонок у Христа оказывается пробитым шипами терновника колесо, в силу чего оно напоминает терновый венец. Пастизируя научно-технический дискурс, Жарри подробно описывает устройство велосипеда, напоминая, что велосипедная рама — изобретение сравнительно недавнее, появившееся лишь в 1890 году. До этого корпус машины состоял из двух перпендикулярно расположенных по отношению друг к другу трубок, что называлось «велосипед с прямым корпусом» или крестообразный велосипед. После аварии с колесом Иисус продолжил гонку, поднимаясь в гору, взвалив велосипед «или, если угодно, свой крест на плечо» [Там же: 281]. История Христа, как и сам Бог, для Жарри — всего лишь химера, рожденная сознанием и запечатленная в Слове, из которого и с помощью которого можно сотворить новую химеру. На наших глазах Жарри создает одну из них, облекая ее в хроникально-парадоксальные формы.

Идея отсутствия, ухода, гибели Бога может приобретать форму оперетты-буфф, как это происходит в пьесе под названием «Леда» (*“Léda”*, 1899—1900). Здесь возникает опереточный вариант ницшеанской формулы «Бог умер». *Deus ex machina* в очередной раз терпит фиаско. Человек у Жарри остается один на один со своей земной жизнью, страстями и желаниями (См. подробнее: [Таганов]).

Принцип клинамена у Жарри принимает форму универсальной трансгрессии и присутствует на всех взаимосвязанных уровнях комического в его произведениях. Пьеса Жарри «Убью король» начинается со слова “merdre” («дерьморь»), не существующего во французском языке, но за которым легко угадывается хорошо известное слово “merde” (дерьмо). По законам французского языка внедрение в данном случае буквы «г» в это слово производит смысловую и функциональную трансформации, давая повод рассматривать его и как существительное, и как глагол. Первоначальный смысл слова затушевывается, словно бы стыдливо пытается прикрыться вуалью благопристойности, но при этом становится еще более вызывающим, еще более выпячивает свою pejоративную сущность. Оно мимикрирует, хамелеонничает, создает игру смыслов, в которой и вызов, и выпад против ханжества, и вынужденная сервильность, необходимость подчиняться моральным устоям. Слово это, открывая произведение, являясь инициальным, задает логику и семантику текста, является одновременно и главным его содержанием — существительным (все есть “merdre”), и главным действием — глаголом (существовать, быть, делать — значит “merdre”). Слово это «разворачивается» через угадываемую в нем семантику, создавая вокруг себя пространство патафизического текста, впитывающее и умножающее «затаившиеся» «потенциальные» смыслы. Принцип «клинамена» порождает в художественном мире Жарри свою орфографию: “rhynance” («фуйнансы»), “oufficiers” («уфицеры»), “oneilles” («ухи»). Механизм «клинамена» проявляет себя в творчестве Жарри и на уровне фразового единства, образуя причудливые связи между словами, создавая «перекрестки из слов», «ошеломляющие образы», предвещающие дадаистские и сюрреалистические опыты, примером чему может служить, скажем, названия

уже упоминавшихся книг писателя: заголовок “*Les minutes de Sable memorial*” может быть прочитан как «Минуты памятного песка» или же «Песочные часы памяти»; “*La chandelle verte*” может переводиться как «Зеленая свеча», и в этом случае позволяет думать о свете, знаниях... Однако этот смысл в духе патафизического учения сосуществует здесь с другими потенциальными прочтениями слова “*la chandelle*”, характерными для разговорного языка: сопля, фаллический образ, женщина легкого поведения.

Еще одним ярким подтверждением участия художественного языка Жарри в патафизически-смеховом переделе метафизических моделей бытия может служить эпиграф, предшествующий пьесе «Убю король»: «Ибо затрясоху Папаша Убю башкою, то агличане с той поры его прозвали Шекеспером, и под сим именем до вас дошло премногое число отменнейших трагедий» [Жарри 2002: 11]. (“*Adonc le Père Ubu hocha la poire, dont fut depuis nommé par les Anglois Shakespeare, et avez de lui sous ce nom maintes belles tragcedies par escript*” [Jarry 1962: 30]). Здесь комическое у Жарри основывается на полном произволе, на отклонении (клинамене) от логики, произвольном соотношении означающего и означаемого. Папаша Убю получает прозвище «Шекеспира» в силу того, что он «затряс башкою». Шекспир реальный оказывается фикцией, точно так же, как и его имя, которое означает «потрясающий копьём». При этом речь идет не столько о языковой игре, сколько о полном освобождении от связи высказывания с объективной реальностью и от внутриволюлогической связности высказывания, которое основывается в данном случае на одном языковом элементе, присутствующем в имени реального Шекспира — тряхти, потрясать. Далее следует произвол, копьё превращается в «башку», Шекспир становится персонажем пьесы Жарри, а его имя оказывается своеобразным псевдонимом Убю — автора трагедий. Поскольку Шекспир как реальный автор отменяется, все, приписываемое ему, переходит к герою Жарри. Вымышленный персонаж Убю заменяет историческую личность.

Смех у Жарри, будучи всецело обусловленным патафизической идеей, вступает в противоречие с самим понятием комического в традиционном его понимании. Весьма любопытным в этом плане представляется дискуссия, которая возникла по поводу смеха Жарри между Р. Домалем, Ж. Торма, и Коллежем патафизики [См.: Хьюгилл: 246—250]. Предлогом спора послужило эссе Домаль «Патафизика и явление смеха», опубликованное во втором выпуске альманаха “*Bifur*” (1929). Домаль, писатель близкий по эстетическим ориентациям к сюрреалистическим кругам, считает, что: «Патафизический смех — это глубокое осознание абсурдной двойственности, которая не может не бросаться в глаза; в этом смысле он является единственным человеческим выражением единства противоположностей». Смех патафизика, с его точки зрения, — «единственное выражение человеческого отчаяния» [Домаль: 52]. Для Торма¹, с которым соглашались и представители Коллежа патафизики, даже такой радикальный вывод смеха Жарри за пределы традиции недостаточно патафизичен, поскольку продолжает оставаться в определенной иерархии ценностей: «Поставьте метафизику сзади

¹ Ж. Торма — личность в какой-то мере сама по себе тоже патафизическая, в силу того что о биографических фактах его жизни известно чрезвычайно мало, и они документально никак не подтверждены. Это же касается и его загадочной смерти, в связи с чем возникают подозрения, что он — очередная литературная мистификация, созданная или одним, до сих пор не установленным автором, или порожденная коллективной фантазией Коллежа патафизики (любопытно, кстати, что даты его создания и рождения Торма совпадают, это оказывается важным аргументом для сторонников теории мистификации).

патафизики, и вы сделаете из нее всего лишь фасад веры. Так вот, суть патафизики в том, что она фасад фасада, за которым ничего нет». С точки зрения Торма, патафизика находится вне пределов смеха и даже улыбки. Торма упрекает Домалья в том, что, говоря о хаосе, он верит в него «точно в какое-то божество», что его патафизик «слишком много смеется»: «Не могу представить себе, чтобы Фаустроль смеялся <...>. Как же вы можете писать “Фаустроль ухмыляется” <...> Фаустроль невозмутим» (Цит. по: [Хьюгилл: 244]).

Даже не вникая глубоко в суть спора, можно понять, что он выявляет главную особенность комического у Жарри. В его творчестве, впрочем, как и в его личной жизни (о чем свидетельствуют многочисленные анекдотические истории, связанные с его именем (см., например: [Lot: 28—38]), комизм теряет привычный смысл, являясь средством преодоления метафизического образа мышления через отклонения от нормы разумности, но не для того, чтобы восстановить ее, как, например, у Рабле, а напротив, окончательно уничтожить всякую нормативность через патафизическую трансгрессию, направленную против логоцентризма с его бинарной структурой, разрушая границы между смешным и страшным, реальным существованием и творчеством, жизнью и смертью и т. д. Перефразируя определение, данное учению Фаустролля, можно сказать, что смех Жарри простирается за пределы комического столь же далеко, как патафизика за пределы метафизики. Подобно тому, как существует понятие раблезианский смех, можно говорить и об особом — патафизическом — смехе Жарри.

Список источников

- Домаль Р. Великий запой: роман; Эссе и заметки. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2012.
 Жарри А. «Убью король» и другие произведения. М.: Б.С.Г. ПРЕСС, 2002. 603 с.
 Jarry A. La chandelle verte. Le Castor Astral, 2007.
 Jarry A. Les Minutes de sable mémorial *Suivi* de César-Antéchrist, Paris: Fasquelle éditeurs, 262 p.
 Jarry A. Tout Ubu, Paris: Librairie Générale Française, 1962, 502 p.

Список литературы /References

- Аристотель. Поэтика. М.: ГИХЛС, 1957. 183 с.
 (Aristotle. Poetics, Moscow, 1957, 183 p. — In Russ.)
 Боров Ю.Б. Эстетика. М.: Политиздат, 1988. 496 с.
 (Borev Yu. B. Aesthetics. Moscow, 1988, 496 p. — In Russ.)
 Делёз Ж. Критика и клиника. СПб.: Machina, 2002. 240 с.
 (Deleuze G. Critique and Clinic, St. Petersburg, 2002, 240 p. — In Russ.)
 Лукреций. О природе вещей. Л.: Изд-во АН СССР, 1945. 452 с.
 (Lucretius. On the Nature of Things, Leningrad, 1945, 452 p. — In Russ.)
 Таганов А.Н. Буффонное слово в творчестве Альфреда Жарри (Оперетта-буфф «Леда») // Художественное слово в пространстве культуры. Функции и трансформации. Иваново: ИВГУ, 2006. С. 85—92.
 (Taganov A.N. Buffoonery in the works of Alfred Jarry (Operetta-buffo “Leda”), *Artistic expression in cultural space. Functions and transformations*, Ivanovo, 2006, pp. 85—92. — In Russ.)
 Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления. М.: Республика, 1993. 447 с.
 (Heidegger M. Time and being: Articles and speeches, Moscow, 1993, 447 p. — In Russ.)
 Хьюгилл Э. Патафизика. Бесплезный путеводитель. М.: Гилея, 2017. 430 с.
 (Hugill A. Pataphysics. A useless guidebook, Moscow, 2017, 430 p. — In Russ.)
 Breton A. Anthologie de l’humour noir, Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1966, 446 p.
 Lot F. Alfred Jarry: son, oeuvre, portrait et autographe, Paris: Ed. de la Nouvelle Revue Critique, 1934, 80 p.

THE NATURE OF THE COMIC IN THE WORKS OF ALFRED JARRY

Alexandr N. Taganov

Ivanovo State University, Ivanovo, Russian Federation, shishtag@mail.ru

Abstract. This study examines the nature of the comic in the work of the French writer Alfred Jarry. At first glance, it is explained by traditional structural features, based on the principle of the juxtaposition of opposing phenomena. When perceiving Jarry's texts, the reader may think that the writer protests against the ugly aspects of life and human nature. If that is so, Jarry is comparable to Rabelais and other famous masters of laughter. However, when determining the specificity of Jarry's comic principle, one must consider its universal conceptual nature. The fundamental contradiction underlying his comic style is the opposition to a metaphysical mode of thought of the doctrine which Jarry characterises as “pataphysics”. Becoming Jarry's primary means of overcoming a metaphysical worldview, the comic is generated in his texts through a phenomenon he designates as “clinamen”, a term deriving from Epicurus's teaching on the atom, which is capable of making minor, arbitrary deviations from a straight line of fall, thus demonstrating the presence of freedom in nature. In Jarry, the comic, while losing its familiar meaning, serves as a means of overcoming a metaphysical way of thinking through deviations from the norm of rationality. Not for the purpose of restoring it, as in Rabelais, for example, but rather to ultimately destroy all normativity through the pataphysical destruction of logocentrism and its binary structure.

Keywords: Jarry, comic, laughter, metaphysics, pataphysics, clinamen

For citation: Taganov A.N. The nature of the comic in the works of Alfred Jarry, *Ivanovo State University Bulletin, Series: Humanities*, 2026, iss. 2, pp. 43—51.

Статья поступила в редакцию 11.12.2025; одобрена после рецензирования 16.01.2026; принята к публикации 16.03.2026.

The article was submitted 11.12.2025; approved after reviewing 16.01.2026; accepted for publication 16.03.2026.

Информация об авторе / Information about the author

Таганов Александр Николаевич — доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры зарубежной филологии, Институт гуманитарных наук, Ивановский государственный университет, г. Иваново, Россия, shishtag@mail.ru, SPIN: 8947-6147

Taganov Alexandr Nikolaevich — Doctor of Sciences (Philology), Professor, Professor of Foreign Philology Department, Institute of Humanities, Ivanovo State University, Ivanovo, Russian Federation, shishtag@mail.ru