

ИТАЛЬЯНСКИЙ ПАЯЦ И ЕГО УЧИТЕЛЬ: АГАМБЕН И КАФКА

Никита Валерьевич Яценко

аспирант Центра практической философии «Стасис» Европейского университета в Санкт-Петербурге (Санкт-Петербург, Россия)

e-mail: cudeyar16@gmail.com

ORCID: 0009-0003-4766-6344

Аннотация. В статье предпринимается попытка сопоставления Пиноккио, персонажа одноименной сказки Карло Коллоди, и Карла Росмана, героя неоконченного романа Франца Кафки «Америка», по следам сравнения этих персонажей итальянским философом Джорджо Агамбеном. Статья развивает ход, реализованный Агамбеном в философском комментарии к «Пиноккио» и рассматривает стратегии Пиноккио и Карла Росмана в контексте проблемы обитания и поиска своего места. Эту проблему ясно обозначил Джорджо Агамбен, и текст ставит своей целью развить идеи итальянского философа. Через анализ нескольких сцен из сказки Коллоди и романа Кафки в статье рассматривается соотношение комического и трагического. Способ, которым Франц Кафка реализует стратегии поиска счастья и которым «обучает» Джорджо Агамбена, предлагается рассматривать как комический. В тексте выдвигается и доказывается гипотеза о верховенстве комедии как подхода упорядочения над трагедией как выражением разрыва и несвободы человека от своей судьбы. Помимо этого, в тексте уделяется внимание жесту как проводнику комического. Высказывается предположение, что жест возможен в условиях комического порядка, который устраняет телеологию и трансформирует телесность для развертывания комического эффекта.

Ключевые слова: Агамбен, Кафка, Коллоди, Пиноккио, Делёз, комедия, трагедия, жест

В книге «Что я увидел, услышал и чему научился...» (“*Quel che ho visto, udito, appreso...*”) – сборнике воспоминаний о людях и событиях, так или иначе повлиявших на него, Джорджо Агамбен называет Кафку одним из своих учителей. Он пишет об уроке Кафки следующее:

«спасение есть, но не для нас: <...> мы спасаемся только тогда, когда нам уже не хочется быть спасенными. Это похоже на то, как если бы мы во что бы то ни стало хотели попасть в определенное место, но потом, по дороге, идя и живя, забыли об этом. Если кто-то предупреждает нас о том, что мы уже пришли, мы пожимаем плечами, как будто это нас не касается» [Agamben 2022: 54].

Подобный выбор очень интересен, учитывая разнообразие обращения Агамбена к творчеству Кафки. Тем не менее, это очень характерно, что посредством наследия Кафки он задается вопросом о месте спасения. Особенно важно это в контексте позднего творчества Джорджо Агамбена — в последние десять лет, с момента выхода трактата «Пользование тел» (“*L'uso dei corpi*”, 2014), вопрос обитания (*abitare*) как фундаментальной черты человеческого существования особенно остро ставится итальянским философом. Человеку становится все более и более некомфортно находиться в мире —

он буквально не находит себе места. И, более того, можно сказать, что место находит человека. Человек как будто одержим местом, через которое он определяется.

В этом положении поиск места спасения становится делом чрезвычайной важности. Но как должен происходить розыск, путешествие в поисках утраченного места? Для ответа на этот вопрос как раз пригодятся уроки Кафки в нескольких сценах неоконченного романа «Америка» вкупе с приключениями Пиноккио, которые прокомментировал Агамбен. В работе о Пиноккио он сопоставляет похождения деревянной куклы с вынужденным путешествием Карла Росмана, называя обе истории разновидностью сказки. Более того, Агамбен пишет, что «Большой Кукольный Театр для Пиноккио является тем же самым, что и Великий театр Оклахомы для Карла Росмана» [Agamben 2021: 65], а именно обещанием того, что там можно будет наконец найти свое место. Именно в этих двух сказках как будто кристаллизуется мотив поиска места в условиях его перманентного отсутствия.

Можно сказать, что именно с этого отсутствия истории как раз и начинаются. Они находят свой исток в том, что жизнь уже как будто стала и продолжает быть предельно неуютной. Важным элементом в мысли Агамбена является то, что из-за господства экономизации как ситуации тотального администрирования жизнь человека становит-

ся тем, что подлежит формовке. Происходит оформление жизни, опыта в строго заданные рамки и установление определенного места. Это место мы, как следует из операции оформления, не выбираем. Точным выражением этого положения является ситуация кочегара, с которым Карл Росман повстречался в самом начале своей поездки в Америку. На вопрос Росмана, нравится ли кочегару работать на корабле, тот отвечает, что «нашего брата не больно спрашивают, нравится ему или нет» [Кафка: 23].

Положение кочегара, которого никто не спрашивает и которому после выслуги лет на этой работе доступна только немота, можно определить как «голую жизнь» — одно из центральных понятий в философии Агамбена. Оно подразумевает правовой статус, в соответствии с которым человека нельзя принести в жертву, но можно убить. Важным в отношении голой жизни является «состояние исключения, в котором голая жизнь была одновременно исключена и захвачена порядком» [Агамбен 2011: 16]. В начале романа нас встречает жизнь, сведенная до своей функции — мы ведь даже не узнаем имени кочегара на протяжении повествования. Точнее, его должность настолько впиалась в само его существование, что стала его именем. Кочегар есть лишь голая жизнь, на которую наложили определенную форму жизни как тип социально-юридической идентичности работника кочегарки на судне. Автор-

ское название «Америки», «Пропавший без вести», куда больше подошло бы самому кочегару, ведь это же и есть та самая пропавшая без вести жизнь, которая в конечном счете заслуживает лишь того, что «сочтет нужным господин капитан» [Кафка: 48] и ни на что уже не надеется. Это жизнь, неспособная «защищаться, говорить хотя бы “да” и “нет”» [Там же: 50]. Кочегар даже не может не то что восстать против капитана, определяющего его режим, — он не может и слова сказать, погрузившись в бессильную немоту. В самом начале нам демонстрируют то, что Агамбен определил бы как неумение обитать. При всех попытках найти свое место в жизни мы, подобно кочегару, мало того что не преуспели — на самом деле наши потенции в этом деле стали еще меньше, чем ранее. В этом смысле вопрос обитания как раз строится не в том, что раз уж мы не можем найти место, или то место, которое мы находим, приносит чересчур много дискомфорта (или даже доводит до состояния безразличия, до существования) — это уводит нас в полюс трагичности, невыносимости жизни.

В истории о Пиноккио это можно даже назвать адским существованием. Это будет особенно важно, если мы обратимся к замечанию Агамбена о разнотечении во фрагменте с рождением куклы. В некоторых изданиях было написано, что Пиноккио родился в адскую (*d'inferno*), а не в зимнюю (*d'inverno*) ночь [Agamben 2021: 5]. Более того, как ут-

верждает Агамбен, Пиноккио является бессмертным существом, предшествующим акту своего творения. Собственно, он уже говорит до своего изготовления и, к примеру, просит мастера Антонио не делать ему больно. Лишь затем он получит свое имя от Джеппетто, начав новую жизнь. Подобным образом рождается Карл Росман, отсчет новой, более счастливой жизни которого был положен на в Америке, на что указывает В. Беньямин, когда пишет, что Карл Росман — это «третья и более счастливая инкарнация К., выступающего героем двух других кафковских романов» [Беньямин: 61]. Можно предположить, что оба персонажа являются бессмертными созданиями, кочующими из жизни в жизнь в попытках найти свое место. Итак, очередной виток их инкарнаций начинается в аду. И новые жизни, казалось бы, не сулят ничего хорошего: Пиноккио получает свое имя в честь семьи, самой богатый член которой был нищим; Карл Росман же находит себя изгнанником без вещей на судне, перевозящим его в чужую страну.

Тем не менее, ошибкой будет считать подобное положение дел исключительно трагичным — ведь тогда мы застрянем на полюсе судьбы и невозможности от нее убежать, сколько бы попыток мы ни совершили. В условиях трагедии наша неспособность становится судьбой, абсолютной силой закона, против которой мы бессильны. Трагичность подчеркивает тщетность наших попыток сбежать

от мира, приносящего нам одни страдания, и лишь крепче связывает нас с ним. Поэтому необходим аспект комического, который позволил бы нам отпустить этот мир. И первый шаг в направлении комического мы совершаем, допустив толкование Беньямина и посчитав Росмана и Пиноккио бессмертными персонажами — ведь тем самым мы делаем из них персонажей комедии без конкретных имен. Если они бессмертны и проживают не первую свою жизнь, то любое имя будет лишь прозвищем. Когда Агамбен пишет о Пульчинелле, он указывает на разницу трагедии и комедии:

«... трагическое имя необходимо, поскольку оно определяет судьбу и вину индивида, а не его характер. В комедии, напротив, имя выбирается случайно, это скорее прозвище, которое отражает не судьбу, а характер. Характер же в принципе невинен» [Агамбен 2021: 48].

Если имя и судьба, по мысли Агамбена, оформляют нашу жизнь в подсчитываемую череду событий (за которую нам еще и вменили ответственность), то такая жизнь проживается повторно. Суть же характера и комического персонажа состоит в том, что он «знает, что действия его неважны и никаких последствий для него не имеют, ведь он совершает их лишь для того, чтобы “подражать характеру”» [Там же 2021: 104]. И мы увидим,

что Кафка доводит до предела подобное подражание характеру, если взглянем на «Америку» и сделаем ее частью одной большой истории, которая является по сути своей именно комичной.

Комичность состоит в том, что в начале (точнее, в том, что даже предшествует началу) была ложь – произошел самооговор и лжесвидетельство. Вспоминая о лжи, мы сразу думаем о Пиноккио и о том, что, когда он лжет, у него растет нос. Агамбен, конечно, замечает, что так происходит не всегда. На самом деле, когда Джеппетто только создавал Пиноккио, нос деревянной куклы начал расти просто так, «пока за несколько минут не стал таким носищем, что просто конца-краю ему не было. Бедный Джеппетто старался укоротить его, но, чем больше он его обрезал, отрезал и вырезал, тем длиннее становился нахальный нос» [Коллоди: 15]. Нос становится той чертой Пиноккио, которая отличает его, к примеру, от Пульчинеллы (такого же бессмертного персонажа), и делает его на самом деле, чем-то большим, чем характер: ведь, во-первых, ему, с таким-то выдающимся носом, не надеть на лицо маску комедии дель арте. Нос является не показателем лжи, а выражением его наглости. Ложь, пишет Агамбен, связана скорее «с неопределенным характером, с неясностью существования» [Agamben 2021: 90]. С другой стороны, Агамбен предлагает нам посмотреть на так называемую ложь как на правду, которая, как

и сам нос, становится все больше и больше, вырастает настолько, что мы не можем ее вынести. Это действительно нахальный нос, как ни посмотри.

Во-вторых, Пульчинелла, как пишет Агамбен, является собранием персонажей, объединенных одной маской. Жиль Делёз и Феликс Гваттари писали о такой функции маски, которая предполагала «возведение, надстраивание лица, олицевление головы и тела: тогда маска – это лицо само по себе, абстракции или операции лица» [Делёз, Гваттари 2010: 299–300]. Маска не утаивает лицо — она его захватывает подобно тому, как место захватывает человека. Хотя величие Пульчинеллы и состоит в том числе в том, что он готов отказать от индивидуальности и превратиться в эту маску — но при этом его все равно можно свести к типу, к тому лицу, к той поверхности, которой он стал. Агамбен указывает на то, что «маски комедии дель арте разгадали тайну своей жизни» [Agamben 2021: 66]. Пиноккио же в своей неопределенности все еще продолжает поиск своих преобразений.

Комичность Росмана, в свою очередь, состоит тоже в своего рода лжи – только направленной на себя. В контексте лжи можно представить расширение имени от буквы «К» до Карла Росмана – это тоже некоторое удлинение носа, продолжение жизни, которая переносится на новый виток истории. И ложь у самого Росмана как раз заключается

в том, что у него не просто были отношения со служанкой, в результате чего был рожден ребенок. Как утверждают Делёз и Гваттари, в «Америке» именно служанка насилует К. и способствует его ссылке как первой дегерриторизации» [Делёз, Гваттари 2015: 82]. Служанки вкупе с сестрами и шлюхами составляют единый тип женщины, который заставляет бюрократическую, семейную и супружескую машины ускользать, сопутствуя уходу на чужбину. Изнасилование К. служанкой запускает процесс изгнания — но лишь после того, как К. принимает вину и трагичность жизни, тем самым становясь Карлом Росманом.

Росман берет на себя вину и лжесвидетельствует. Этот ход соответствует тому, что пишет Агамбен о Кафке, утверждая, что «каждый человек сам возбуждает против себя клеветнический процесс. Вот точка отсчета для Кафки» [Агамбен 2014а: 41]. Человек в мире Кафки начинает с момента лжи, с самооговора. Оговор строится на том, что клевета должна быть раскрыта и мы должны узнать, что тот, кого оговорили, невиновен. Так и в случае лжесвидетельства, самооговора, тот, кто признал себя виновным, также знает, что он невиновен. Агамбен возводит эту идею к «Процессу», настаивая на комичности происходящего, ведь выходит, что сам К. требует процесса. Тем самым он подрывает суть процесса как такового — ведь он строится на вынесении обвинения. К. сам стано-

вится обвиняемым и своим же обвинителем, входя в сговор с самим собой против закона. По этой причине Агамбен считает сам мир Кафки не трагичным, а комичным.

С подобной комичности начинается и «Америка», причем еще до своего начала: до того как начал разворачиваться сюжет, уже что-то случилось, уже было что-то сказано, была признана вина и уже, на самом-то деле, была предзадана некоторая трагичность существования Росмана — он был изгнан с родины своей семьей, не пожелавшей платить компенсацию служанке. Тем самым он обречен на поиск нового места на новой земле. И в этой оптике Карл Росман, если мы следуем мысли Делёза и Гваттари, мы задаем в итоге модель трагического, как она представлена у Аристотеля — а именно как вопрос о судьбе, о действиях, о том, что действие действительно произошло и нам приходится брать за него ответственность, признавать свою вину. Это, в свою очередь, оставляет метку совершённого, что приводит к постоянной битве с судьбой, к попыткам найти свое место, которое напрочь отказывается находиться, так как это тоже своего рода расплата. Бездомность Карла Росмана в мире — результат (не)совершённых действий.

Но если посмотреть на это с другой стороны, в оптике Агамбена, ситуация выглядит так, что действие вроде бы произошло, но вина в каком-то смысле не наступает. И здесь как раз запускается то напряжение между ко-

мическим и трагическим, которое будет преследовать героя в «Америке» на протяжении всей истории. Карла Росмана будет кидать из стороны в сторону, пока он не доберется до собеседования в Большой театр Оклахомы на ипподроме. И это движение между полюсами трагедии и комедии и есть то, что ищет Агамбен в Пульчинелле, но находит лишь в Пиноккио – бесхарактерность. Беньямин кроме того, что называет Росмана счастливой инкарнацией К., пишет о нем следующее:

«Карл Росман прозрачен, наивен и почти бесхарактерен в том смысле, в каком Франц Розенцвейг в своей “Звезде спасения” утверждает, что в Китае человек внутренне “почти бесхарактерен; образ мудреца, каким его в классическом виде... воплощает Конфуций, стирает в себе практически все индивидуальные особенности характера; это воистину бесхарактерный, то бишь заурядный, средний человек... Отличает же китайца нечто совсем иное: не характер, а совершенно натуральная чистота чувства”. Впрочем, как бы там это ни формулировать мыслительно, – возможно, эта чистота чувства есть лишь особо тонкий индикатор поведенческой жестикуляции, в любом случае, Великий театр Оклахомы отсылает нас к китайскому театру, а китайский театр – это театр жеста. Одна из наиболее значительных функций этого театра — представление происходящего в жесте» [Беньямин: 62].

Бесхарактерность Росмана, воплощающаяся в самом жесте, особенно видна в сцене

побега от полицейских, которая на глазах превращается в театр жестов: полицейский, подобно быку, не раздумывая бежал и указывал дубинкой-рогом на Росмана; сам Карл то влетал в переулок, то «несся, вернее, почти летел вниз по все более крутому уличному спуску, но бежал как-то вприпрыжку, то ли спросонок, то ли от усталости все чаще делая совершенно бессмысленные и замедлявшие бег скачки» [Кафка: 226]. В этой погоне, в ее кажущейся напряженности как будто происходит коллапс в собственную избыточность, в результате чего все оборачивается комичностью, в рамках которой интересными кажутся лишь дальнейшие жесты, а не результат. В комическом итоге этой сцены мы наблюдаем триумф не-деяния, как об это назвал В. Подорога, обращаясь к практике восточного театра. Подорога пишет, что в условиях не-деяния вырабатывается чувство тела, «но уже не просто этого тела, а тела, включенного в космический порядок, которому он должен принадлежать полностью» [Подорога: 114]. Стоить только поправить, что побег Росмана и его жест вырабатывается в рамках не космического, а комического порядка. Порядка, при котором происходит отмена любого целеполагания в пользу движения тел. Подобный комический порядок разыгрывается, когда Пиноккио пытается сбежать от полицейского, а тот хватает его «необыкновенно длинный нос, будто для того только и созданный, чтобы полицейские за него хватались»

[Коллоди: 16]. В итоге поимка не становится некоторым разочаровывающим финалом — как и успех в побеге не вызывает облегчения. Бесхарактерность Пиноккио и Росмана, их колебание между трагическим и комическим, — это то, что так преобразует телесность, что их тела не следуют целям, а лишь сопутствуют комическому эффекту, достигая чистоты жеста. Вместе с тем бесхарактерное бытие просто идет по жизни и на самом деле ищет место, не ища его. Это возвращает нас к уроку Кафки, данном Агамбену, который состоит в том, что единственная возможность счастья заключается в следующем:

«верить в божественное и не стремиться достичь его. <...> Оно [счастье] нас настигает лишь в точке, в которой не нам было предназначено, было не за наш счет. А именно: за счет магии. Вот тогда-то, когда мы вырываем его у судьбы, оно полностью совпадает с нашей уверенностью в способности к волшебству, с жестом, каким мы рассеиваем раз и навсегда детскую грусть» [Агамбен 2014б:21].

Разогнать детскую грусть – вот в чем состоит магия жеста, вырастающая из комического порядка. Агамбен указывает на то, что тайна волшебства Кафки кроется в том, что она не имеет ничего общего с производством, с творением, а лишь вызывает к себе, подобно тому, как детство в той или иной мере вызы-

вает к Карлу Росману и Пиноккио. Бесхарактерность позволяет Пиноккио не переживать по поводу своего деревянного состояния – он не страдает оттого, что не является «живым мальчиком» из плоти. Наоборот, он открыт к будущим преобразованиям, к своему же нахальству, растущему подобно носу. Если бы он сделал своей судьбой обретение человеческого тела, то в таком случае мы бы наблюдали трагедию куклы, существующей в горизонте возможного провала и высоких ставок. Любое необдуманное действие значило бы невозполнимую потерю собственного будущего, что повлекло бы за собой вину и непрожитое, как упущенное. Трагедия в этом смысле перечеркивает все будущие жизни — можно сказать, что в таком случае ставится крест на бессмертии. Поэтому становление мальчиком происходит внезапно. При этом трансформация так легко произошла, череда чудесных событий настолько закружила Пиноккио, что после превращения он «уже толком не знал, бодрствует он или спит с открытыми глазами» [Коллоди: 172].

Подобное сновидческая магия сопровождала и Росмана. Иначе как будто бы и не объяснишь те легкость, с которой ему попалось объявление о наборе в Большой театр Оклахомы. Неожиданность ипподрома – это квинтэссенция волшебства Кафки по приманиванию желаемого. Ведь Карл уже позабыл обо всем к тому моменту, как наткнулся на постер. Точнее, он даже не вспоминал – ре-

клама указала Росману путь, к тому, чего он так жаждал, не зная об этом: к эмансипации от состояния детства и попытке в это самое детство вернуться. Когда Росман гуляет по ипподрому, мы узнаем, что в детстве он так и не увидел скачек, поэтому сейчас у него появилась возможность исправления прошлого. В этой сцене, казалось бы, раскрывается торжество комического, ведь выходит, что он вступил в связь со служанкой, оболгал себя, уехал в изгнание, чтобы увидеть скачки! Даже если до этого и было нагнетание, присутствовали трагические нотки, то сейчас, в конечной точке, мы видим, как все оборачивается в юмористическую ситуацию. Весь путь К., от маленького Карла к Росману, сошелся в этой точке. Сам ипподром будто бы оказался Театром Бытия, в котором все оказалось на своем месте. Но он все равно не видел скачек – лишь счет! Однако именно это и соответствует магии Кафки – не знать, забыть о желаемом, а затем как бы отмахнуться от него в момент обретения. Теперь можно спокойно начать новую жизнь, взять сценическое имя и пойти работать в Большой театр Оклахомы. В этом переходе Росман теряет бесхарактерность, получив возможность надеть взамен длинного имени – нос. Он, кажется, делает шаг назад и становится кем-то наподобие Пульчинеллы. В особенности его связывает с Пульчинеллой радость встречи: как Пульчинелла узнает Пиноккио, так и Росману (а теперь Негро) почастливилось встретить Джакомо.

Исходя из путей Карла Росмана и Пиноккио, можно заключить, что важность комического, превышающего любое трагическое чувство, сопровождается некоторым упорядочением бытия. Вместо того чтобы вносить разрыв между человеком и судьбой, которая ему не принадлежит, комический порядок совершает попытку отмены всякой телеологии в пользу магии, которая строится не на производстве форм жизни, а в форме-жизни как процессе жеста. Идеальным положением является бесхарактерность, располагаемая в промежутке, в пространстве между трагедией и комедией. Однако, как и положено идеалу, удержаться в этом зазоре чрезвычайно трудно. Поэтому Агамбен, следуя за Кафкой, предпочитает выпадать из бесхарактерности в комические тона, позволяющие принять мир и проститься с ним — чтобы затем снова встретиться и отмахнуться.

Литература

- Агамбен, Дж. Нагота / пер. с ит. М. Лепиловой. М.: Grundrisse, 2014.
- Агамбен, Д. Профанации / пер. с ит. К. Токмачёва. М.: Гилея, 2014.
- Агамбен, Д. Пульчинелла, или Развлечение для детей в четырех сценах / пер. с ит. М. Лепиловой. М.: Носорог, 2021.
- Агамбен, Дж. Номо Sacer. Суверенная власть и голая жизнь / пер. с ит. под ред. Д. Новикова. М.: Издательство «Европа», 2011.
- Беньямин, В. Франц Кафка / Пер. с нем. М. Рудницкого. М.: Ad Marginem, 2000.

Делёз, Ж., Гваттари, Ф. Тысяча плато: Капитализм и шизофрения / пер. с франц. и послесл. Я.И. Свирского. Екатеринбург: У-Фактория; М.: Астрель, 2010.

Делёз Ж., Гваттари Ф. Кафка: за малую литературу / пер. с фр. Я.И. Свирского. М.: Институт общегуманитарных исследований, 2015.

Кафка, Ф. Америка: Роман. Новеллы и притчи / пер. с нем. И. Кивель. СПб.: Амфора, 1999.

Коллоди, К. Приключения Пинокио. История деревянного человечка. М.: Детгиз, 1959.

Подорога, В.А. Театр без маски (попытка философского комментария) // Человек. 1990. № 1. С. 109–115.

Agamben, G. (2021). *Pinocchio. Le avventure di un burattino doppiamente commentate e tre volte illustrate*. Torino: Giulio Einaudi Editore.

Agamben, G. (2022). *Quel che ho visto, udito, appreso...* Torino: Giulio Einaudi Editore.

References

Agamben, G. (2021). *Pinocchio. Le avventure di un burattino doppiamente commentate e tre volte illustrate* [Pinocchio. The adventures of a puppet doubly commented and three times illustrated]. Torino: Giulio Einaudi Editore.

Agamben, G. (2022). *Quel che ho visto, udito, appreso...* [What I have seen, heard, learned]. Torino: Giulio Einaudi Editore.

Agamben, G. (2011). *Homo Sacer. Il potere sovrano e la nuda vita* [Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life] (D. Novikov, Ed. of trans.). Moscow: Evropa Publ.

Agamben, G. (2014). *Nudità* [Nudities] (M. Lepilova, Trans.). Moscow: Grundrisse.

Agamben, G. (2014). *Profanazioni* [Profanations] (K. Tokmachyov, Trans.). Moscow: Gileya.

Agamben, G. (2021). *Pulcinella ovvero Divertimento per li ragazzi in quattro scene* [Pulcinella or, Entertainment for Kids in Four Scenes] (M. Lepilova, Trans.). Moscow: Nosorog.

Benjamin, W. (2000). *Franz Kafka* [Franz Kafka] (M. Rudnitsky, Trans.). Moscow: Ad Marginem.

Deleuze, G., & Guattari, F. (2015). *Kafka. Pour une littérature mineure* [Kafka: Toward a Minor Literature] (Ya. Svirsky, Trans.). Moscow: Institut obshchegumanitarnykh issledovaniy.

Deleuze, G., & Guattari, F. (2010). *Mille plateaux* [A Thousand Plateaus] (Ya. Svirsky, Trans.). Yekaterinburg: U-Faktoriya, Moscow: Astrel'.

Kafka, F. (1999). *Amerika* [America] (I. Kivel'. Trans.). St. Petersburg: Amphora.

Kollodi, K. (1959). *Le avventure di Pinocchio* (E. Kazakevich, Trans.). Moscow: Detgiz.

Podoroga, V.A. (1990). *Teatr bez maski (popytka filosofskogo komentariya)* [Theatre without a mask (an attempt at philosophical commentary)]. *Chelovek* [Human being], 1, 109–115.

Для цитирования: Яценко, Н.В. Итальянский паяц и его учитель // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2024. Т. 9. № 4. С. 207-218. DOI: 10.18522/2415-8852-2024-4-207-218

For citation: Yatsenko, N.V. (2024). The Italian Pagliacci and his teacher: Agamben and Kafka. *Practices & Interpretations: A Journal of Philology, Teaching and Cultural Studies*, (9) 4, 207-218. DOI: 10.18522/2415-8852-2024-4-207-218

THE ITALIAN PAGLIACCI AND HIS TEACHER: AGAMBEN AND KAFKA

Nikita V. Yatsenko, PhD Student, “STASIS”, Center for Practical Philosophy, European University in St. Petersburg (St. Petersburg, Russia); e-mail: cudeyar16@gmail.com

Abstract. . The paper attempts to compare Pinocchio, the character of Carlo Collodi’s fairy tale of the same name, and Karl Rosman, the character of Franz Kafka’s unfinished novel ‘America’, following the comparison of these characters undertaken by the Italian philosopher Giorgio Agamben. The paper develops the move initiated by Agamben in his philosophical commentary on ‘Pinocchio’ and examines the strategies of Pinocchio and Karl Rosman in the context of the problem of inhabiting and finding one’s place. Through analysing several scenes from Collodi’s tale and Kafka’s novel, the paper examines the relationship between the comic and the tragic. The way, in which Franz Kafka realises the strategies of the search for happiness and which becomes ‘teaching’ for Agamben, is argued to be seen as comic. The text hypothesises and proves the supremacy of comedy as an approach of order over tragedy as an expression of the rupture and unfreedom of man from his destiny. In addition, the text pays attention to gesture as a conduit of the comic. It is suggested that gesture is possible in the context of a comic order that eliminates teleology and transforms corporeality to unfold a comic effect.

Key words: Agamben, Kafka, Collodi, Deleuze, Pinocchio, comedy, tragedy, gesture

