

Концепция музыки в новелле Ф. Кафки «Превращение»: автор vs переводчик*

Ольга Турышева

Уральский федеральный университет,
Екатеринбург, Россия

The Concept of Music from Kafka's *The Metamorphosis*: Author vs Translator

Olga Turysheva

Ural Federal University,
Yekaterinburg, Russia

This article examines the problem of preserving the meaning of the translation of fiction texts. The author refers to the translation into Russian of “War er ein Tier, da ihn Musik so ergriff?”, a phrase from Kafka's *The Metamorphosis*. It is argued that in the only translation of the novella into Russian by S. K. Apt, there is an inaccuracy in the translation of this phrase, which distorts the semantics of the source. The article reveals the grounds for the assumption of this inaccuracy in the translation of the outstanding Russian Germanist. They relate to the translator's intuitive rejection of the concept of musical art, which is reflected in the phrase analysed. While reconstructing Kafka's thought, the author of the article concludes that Kafka's work expresses an understanding of music that completely disagrees with the one that distinguishes the classical works of European philosophy of music, forged on the basis of Romantic aesthetics. Kafka has a non-Romantic understanding of music: he refuses to venerate it as an ideal metaphysical essence, reflecting on the nature of the impact of music on the listener. The author puts forward a hypothesis that in Kafka's work, there is a rethinking of the philosophy of musical art belonging to F. Nietzsche, who opposed music to the non-musical human world, subordinated to logic and language. Kafka radicalises this opposition: in his logic, music alienates people from the rational world, plunging them

* Citation: Turysheva, O. (2023). The Concept of Music from Kafka's *The Metamorphosis*: Author vs Translator. In *Quaestio Rossica*. Vol. 11, № 4. P. 1182–1195. DOI 10.15826/qr.2023.4.841.

Цитирование: Turysheva O. The Concept of Music from Kafka's *The Metamorphosis*: Author vs Translator // *Quaestio Rossica*. 2023. Vol. 11, № 4. P. 1182–1195. DOI 10.15826/qr.2023.4.841 / Турышева О. Концепция музыки в новелле Ф. Кафки «Превращение»: автор vs переводчик // *Quaestio Rossica*. 2023. Т. 11, № 4. С. 1182–1195. DOI 10.15826/qr.2023.4.841.

into an animal, primordially natural state. Gregor Samsa's sensitivity to music, which he discovers after the metamorphosis, makes him recognise his animal essence, which requires that the analysed phrase be translated as a sentence with a clause of reason ("Was he an animal because music excited him so much?") rather than a clause of condition (as in Apt: "Was he an animal if music excited him so much?"). The reference to other novellas about "animals responsive to music" (*Investigations of a Dog, Josephine the Singer, or the Mouse Folk*) reinforces the proposed reconstruction of Kafka's understanding of music, which, in turn, opens significant semantic layers of the novella related to the interpretation of the images of other characters (Gregor's family, three guests in Mr. Samsa's apartment) and its deep tragic content.

Keywords: literary translation, F. Kafka, *The Metamorphosis*, concept of music

Статья посвящена проблеме сохранения смысла при переводе художественного текста. В основе исследования – перевод на русский язык фразы из новеллы Ф. Кафки «Превращение» «*War er ein Tier, da ihn Musik so ergriff?*». В единственном переводе новеллы на русский язык, выполненном С. К. Аптом, в данной фразе допущена неточность, искажающая семантику первоисточника. Основания этой неточности в переводе связываются с интуитивным неприятием со стороны переводчика той концепции музыкального искусства в творчестве Кафки, которая нашла свое отражение в анализируемой фразе. Реконструируя мысль писателя, автор статьи приходит к выводу, что в творчестве Кафки понимание музыки категорически не совпадает с классическим представлением европейской музыкальной философии, вытекающей из романтической эстетики. У Кафки неромантическое понимание музыки: он отказывается от ее почитания в качестве идеальной метафизической сущности, размышляя о характере ее воздействия на слушателя. Выдвигается гипотеза, что в творчестве Кафки происходит переосмысление философии музыкального искусства Ф. Ницше, который противопоставлял музыку немusicalному человеческому миру, подчиненному логике и языку. Кафка радикализирует это противопоставление: в его логике музыка отторгает человека от рационального мира, ввергая его в первозданное природное состояние. Открывшаяся у Грегора Замзы после метаморфозы чувствительность к музыке заставляет его признаться в своей животной сущности, что требует перевода анализируемой фразы как предложения с придаточным причины («Он был животным, потому что музыка так его волновала?»), а не придаточным условия (у С. К. Апта: «Был ли он животным, если музыка так волновала его?»). Обращение к другим новеллам о «музыкально чувствующих животных» подкрепляет предложенную реконструкцию кафковского понимания музыки, которая, в свою очередь, открывает важные смысловые пласты новеллы, связанные с интерпретацией образов других ее персонажей и ее глубинного трагического содержания.

Ключевые слова: художественный перевод, Ф. Кафка, новелла «Превращение», концепция музыки

Цель статьи состоит в исследовании причин допущения неточности перевода важной фразы из новеллы Ф. Кафки «Превращение» российским германистом С. К. Аптом, а также в обнаружении тех интерпретационных возможностей, которые открываются в случае выявления расхождения оригинала и перевода.

Фраза, с которой в статье связывается переводческая проблема, – «War er ein Tier, da ihn Musik so ergriff?»¹ [Kafka, s. 44] – принадлежит эпизоду, в котором изображено, как Грета играет на скрипке для постояльцев квартиры господина Замзы, Грегор выползает из своей комнаты в гостиную на звуки ее скрипки, а квартиранты с раздражением ждут завершения плохого концерта.

Впервые о том, что эта фраза часто неверно трактуется при переводе, заговорил В. Набоков в лекциях 1950-х гг.:

Кафка... чувствовал [в музыке] нечто животное, одурманивающее. Это отношение надо иметь в виду при интерпретации фразы, неверно понятой многими переводчиками. Сказано в ней буквально следующее: «Был ли он животным, если музыка так волновала его?» То есть в бытность свою человеком он ее не очень любил, а теперь, став жуком, не может перед ней устоять [Набоков, с. 357].

На русском языке лекции Набокова вышли в 1980 г. в переводе Андрея Битова, и набоковское объяснение трудностей перевода данной фразы выглядит малопонятным. Это объясняется тем, что А. Битов воспроизводит тот вариант перевода, который Набоков счел бы неверным: он не переводит фразу по английскому тексту автора, а цитирует по русскому переводу С. К. Апта: «Был ли он животным, если музыка так волновала его?» [Кафка, 2004, с. 45]. Этот вопрос принадлежит то ли повествователю, то ли самому Грегору Замзе: последнее допущение вполне возможно, если помнить, что в новелле целый ряд фрагментов представляет собой несобственно-прямую речь героя.

Обратим внимание, что С. К. Апт отступает от грамматики и лексики первоисточника: в его переводе причинный союз *da* обретает значение условия, а в немецком языке этот союз употребляется только в значении причины (см. например, словари: [Большой немецко-русский словарь; DWDS; Duden]). При этом сам вопрос у Апта сопровождается частицей *ли*, служащей для усиления сомнения. Конечно, перед нами фраза, выражающая сомнение. Но вопрос состоит в том, что является предметом сомнения говорящего. В переводе С. К. Апта предметом сомнения оказывается животное начало в Грегоре. В варианте «Был ли он животным, если музыка так волновала его?» подразумевается отрицание животной природы превратившегося героя. Такой перевод как бы провоцирует допущение: нет, он был челове-

¹ «Он был животным, потому что музыка так его волновала?» (здесь и далее подстрочный перевод текстов Ф. Кафки автора статьи).

ком, раз (если) музыка его так волновала. Чувствительность к музыке в переводческой концепции Апта – условие человечности.

Однако у Кафки предметом сомнения субъекта речи в этой фразе является не животное, а человеческое начало Грегора! Дословный перевод звучит так: «Он был животным, потому что музыка так его волновала?» Или: «Поскольку (так как) музыка его так волновала, он был животным?» У Кафки чувствительность к музыке является свидетельством принадлежности к животной природе, пусть и получившим вопросительное оформление. Грегор (или повествователь) задает вопрос: значит, он действительно животное, из-за того (так как, потому что, вследствие того, в связи с тем, что) музыка его так тревожит? Чувствительность к музыке в тексте Кафки фигурирует для Грегора как причина и основание считать себя животным.

Представляется, что такое отступление от буквы оригинала, меняющее смысл переведенной фразы прямо противоположным образом, произошло на почве интуитивного неприятия переводчиком кафковской концепции музыки.

У Кафки явлена неромантическая концепция музыкального искусства – вопреки классике европейской музыкальной философии, для которой характерно ее понимание как идеальной метафизической сущности. Европейская культура унаследовала романтическое почитание музыки. Абсолютную форму эта концепция нашла в философском творчестве А. Шопенгауэра, которому, конечно, предшествовали В. Вакенродер и Э. Т. А. Гофман. Для немецких эстетиков музыка, с одной стороны, образ Мировой воли, ее выражение и «отпечаток», а с другой – способ расширения сознания, интуитивного постижения сущности мира и самопознания.

Иное восприятие музыки у Кафки. Как свидетельствуют его дневники и письма, он сам отказывал себе в «музыкальном чувстве» (см. об этом: [Давид]). Возможно, что с отсутствием музыкальной чувствительности и связан кафковский отказ от почитания музыки как высшего вида искусства, как это было у романтиков, которые поместили музыку на вершину художественной иерархии. По Кафке (и на этом настаивает Набоков) звуки музыки выявляют природное, стихийное, животное начало, а вовсе не являются ни отражением, ни способом формирования высокого, духовного, человеческого.

В таком же ключе описывает кафковскую концепцию музыки немецкий исследователь Г. Нойман [Neumann]. С его точки зрения, границу между человеческим и животным у Кафки можно трактовать именно как границу между немзыкальным и музыкальным. Человек лишен музыкальной чувствительности, животное, наоборот, обладает и чувствительностью к музыке, и заинтересованностью в ней.

По всей видимости, в случае с кафковским пониманием музыки мы имеем дело с переосмыслением концепции музыки у Ницше (по свидетельству М. Брода, Кафка «боготворил» Ницше и «остался

верен его мысли до самой смерти»² [цит. по: Burnett, s. 69]). Ницше противопоставлял музыку немзыкальному миру, подчиненному логике и языку. Музыка, по Ницше, – сила, наиболее полно реализующая творческую природу человека и способствующая «свободному разворачиванию человеческой души и воли», а именно – ее высвобождению из-под гнета языка и логики [Хахалин, с. 10].

Кафка радикализирует это противопоставление музыки и немзыкального человеческого мира, находящегося во власти рации. В его логике музыка вовсе не утверждает свободное начало в человеке, а наоборот, ввергает человеческое в животное, иррациональное, первозданно природное состояние, как бы утверждает зооморфную метаморфозу. Поэтому музыка у Кафки в «Превращении» и противопоставлена языку (как у Ницше): Грегор теряет навык человеческой речи, но обретает дар музыкального чувства, которое в то же время переживается им как средство насыщения, «путь к желанной неведомой пище»: “Ihm war, als zeige sich ihm der Weg zu der ersehnten unbekanntem Nahrung” [Kafka, s. 44] («Ему казалось, что перед ним открывается путь к желанной неведомой пище» [Кафка, 2004, с. 45]). Это переживание голодного существа, не способного удовлетворить потребность в пище человеческой едой, но воодушевленного надеждой на насыщение.

Упование на насыщение музыкой в случае Грегора глубоко символично. На голод он прямо жалуется в сцене трапезы жильцов, предварающей «концерт» Греты. Наблюдая за тем, как они пережевывают мясо, он думает: “Wie sich diese Zimmerherren nähren, und ich komme um!” [Kafka, s. 42] («Как много эти люди едят, а я погибаю!» [Кафка, 2004, с. 43]). Нельзя не расслышать здесь восклицания блудного сына из Евангелия от Луки: «Сколько наемников у отца моего избыточествуют хлебом, а я умираю от голода» (Лк 15 : 17). Блудного сына могут «накормить» только покаяние и прощение, Грегора, в уста которого вложена прямая цитата из евангельской притчи, – любовь семьи, причастность к семейному кругу, надежда на что открывается ему во внимании к игре сестры на скрипке.

Таким образом, в художественной концепции «Превращения» преодоление антропоморфности приближает к природе, к «животности», к переживанию музыки как питающего начала, к освобождению инстинктов, недаром мечта о насыщении музыкой сочетается у Грегора с мечтой о «присвоении» Греты и заточении ее в своей комнате.

Однако у Кафки освобождение животного начала и потеря человеческих навыков вовсе не элиминируют дух, а может, и возвышают его. Вспомним о желании добровольного ухода Грегора: ради освобождения семьи от тягот, связанных с его превращением, он готов принять смерть, что дает справедливые основания для его символического отождествления с Христом, столь распространенного в герменевтике «Превращения».

² Перевод цитат из научных работ автора статьи.

Превращение в животное оборачивается для героя высвобождением природного начала, даром музыкального чувства и жертвенного сострадания – то есть всего того, чего лишена его семья. Поэтому зооморфную метаморфозу Грегора вполне возможно рассматривать не только как катастрофическое событие, но и как событие обретения и в то же время событие преодоления «человеческого, слишком человеческого».

Эту же мысль находим в статье В. Г. Зусмана и Т. Б. Сиднеевой: «Люди Кафки обречены. Единственное спасение состоит в том, что можно, превратившись в животное, вернуться в лоно музыки и природы. На границе слова и музыки в мире Кафки человек превращается в животное, способное воспринимать внутренний музыкальный план бытия. Речь на этой границе вербального и музыкального переходит в шипение и писк, звучание открывается как молчание. В пространстве этого межграницья Кафки уже нет и не может быть людей. Зато музыкально чувствующее животное оказывается способным к умилению, состраданию и добровольному уходу» [Зусман, Сиднеева, с. 83].

Эта мысль присутствует и в других новеллах Кафки о «музыкально чувствующих животных». Но в новелле «Исследования одной собаки» Кафка описывает воздействие музыки на животное совсем не так, как в «Превращении». Повествование выстроено от лица собаки, которую волнует вопрос, откуда берется пища, и при этом рассказывается о двух эпизодах ее встреч с музыкой. Но если Грегор в музыке открывает желанную пищу, то повествующий пес воспринимает звуки музыки как силу, «которой ничего не стоило сломать позвоночник» [Кафка, 1999, с. 661–662]. Единственное, что сближает описанное здесь воздействие музыки на животное с тем, что мы видели в «Превращении», это акцент на силе воздействия музыки. Но звуки, которыми Грегор заморожен и взволнован и которые пробуждают в нем надежды и желания, для юной собаки воплощают жестокую власть.

В заключительной части новеллы нарратор, преодолев юношеский максимализм, сетует на то, что «в музыкальную науку... никогда серьезно не вникал» и потому стал искать суть собачьей природы не в науке о музыке, а в науке о пище. Недаром Ж. Делёз и Ф. Гваттари, говоря об этой новелле, вспоминают Буvara и Пекюше [см.: Делёз, Гваттари] – имитаторов научного поиска. Сопоставление вполне оправдано: исследуя вопрос о происхождении пищи, пес надеется усилием воли «заставить небеса раскрыться» и насытить его едой, свалившейся сверху. Исследовательский опыт чуть было не заканчивается фатально, если бы не вторая встреча с музыкой: умирающий от голода пес встречается с поющей собакой. И этот эпизод влечет за собой иные выводы исследователя: признаваясь в той же музыкальной сверхчувствительности, он уже совсем по-другому воспринимает музыку – не как насилие и принуждение, а как вдохновляющую, питающую силу. Песня собаки, «перед величием которой умолкал лес», придает невероятные силы измотанному и голодному животному.

Насилие «ужасной» музыки в первом эпизоде здесь противопоставлено достоянию, дару, а инстинкт переживания музыки в заключительной фразе сопоставляется рассказчиком со свободой.

Речь опять идет о крайней форме чувствительности к музыке: она производит на животное потрясающее воздействие очень широкого диапазона – от ужаса и боли до ощущения полета и свободы. И с этой точки зрения исследования одной собаки подтверждают семантику интересующей нас фразы Грегора как сомнения в собственной человеческой природе: ведь так переживать музыку могут только звери³.

Тот же мотив находим и в новелле «Певица Жозефина, или Мышиный народ». Жозефина так же, как и собака-исследователь в юношестве, «ослеплена самомнением». Но в рамках поставленной темы мы сосредоточим внимание не на ее образе⁴, а на том, как восприятие ее пения объясняется самим мышинным народом, от имени которого выстроено повествование и который прямо объясняет тайну воздействия пения Жозефины на соплеменников. Коллективный нарратор рассказывает о том, что почитание Жозефины связано вовсе не с совершенством ее пения, мастерством и талантом, вызывающими у слушателей наслаждение (все это отсутствует у боготворимой народом певицы). Почитание Жозефины связано с тем, что ее выступления удовлетворяют их потребности, обусловленные их животной природой. Запоздалая детскость, преждевременное увядание, отсутствие молодости (в силу особой плодовитости) «накладыва[ю]т заметный отпечаток усталости и безнадежности на жизнерадостную в общем-то и жизнеспособную... натуру [мышинного народа]; возможно, отсюда и нелюбовь к музыке» [Кафка, 2001, с. 82]. «Мы, – далее объясняет повествователь, – слишком стары для музыки, связанное с ней волнение, все эти порывы и взлеты нам тяжелы, и мы устало от нее отмахиваемся; недаром мы ограничили себя писком» [Там же]. Ценность пения Жозефины для мышинного народа в том и состоит, что оно представляет собой писк и потому не обременяет, а «расслабляет усталые мускулы», «освобождает от оков повседневной жизни и на краткий миг освобождает и нас» [Там же]. Это та несовершенная музыка, которая только и нужна мышинному народу, она выполняет единственно нужные ему функции: «это как раз то, что нам нужно», – говорит повествователь [Там же].

В этом плане важно, что Грегора захватывает плохая неумелая игра Греты на скрипке (аналог писка Жозефины), но именно она утверждает его в зооморфном статусе, позволяющем мечтать о пленении Греты и лелеять мечты о желанной пище. То есть речь идет

³ Автор статьи оставляет за рамками размышлений мотив парадоксальности музичирования животных в этой новелле: и музыка танцующих собак, и песня красивой собаки звучат в немоте и молчании. В статье в соответствии с ее темой анализируется мотив воздействия музыки, а не ее таинственной природы.

⁴ Традиционный вектор в анализе новеллы. Так, В. Кудзус, разбирая ее сценические приемы, пишет, что главный вопрос новеллы составляет «загадка воздействия музыкальных представлений Жозефины» [Kudzus, S. 249].

не о музыке с точки зрения воплощения гармонии и творящей мир воли (как у романтиков), а о музыке с точки зрения ее прагматики, способности удовлетворить усталый народ или голодное животное. Усталый народ восстанавливает силы, слушая необременительный писк; изнуренное насекомое обретает надежду на насыщение, внимая музыкальным упражнениям сестры. А умирающая от голода собака обретает силы и способность к «потрясающим прыжкам», услышав песню, «поднимавшуюся из глубины груди» красивой собаки. Кстати, собака-исследователь, как и Грегор, рифмует музыку, пищу, освобождение. Музыка насыщает и освобождает. Об освобождающем действии музыки речь идет и в «Певнице Жозефине».

В рамках этой рифмы («музыка – пища – свобода») нельзя не вспомнить новеллу «Голодарь». Голодарь, в отличие от Грегора и пса-исследователя, не находит пищи, которая бы его удовлетворила, и погибает. Для Замзы и пса-исследователя такой спасительной пищей становится музыка.

Анализ «музыкальных» новелл Кафки поддерживает семантику исследуемой фразы из «Превращения» о чувствительности героя к музыке как свидетельстве его принадлежности к животной природе и лишний раз подтверждает важность сохранения смысла первоисточника при переводе, даже если он противоречит традиционному, вшитому в европейскую культуру пониманию музыкального искусства. Выразительный пример сопротивления неклассической (то есть неромантической) концепции музыки можно встретить в романе Т. Манна «Доктор Фаустус» в сцене полемики Цейтблома и Леверкюна⁵: Леверкюн настаивает на том, что музыка пробуждает чувственность, она пропитана «хлеwnым коровьим теплом», и в этом плане он оказывается носителем кафковского взгляда на музыку. Цейтблом воспринимает эту метафору как святотатство и оскорбление искусства, что представляется гораздо более понятной позицией, учитывая характерное для европейской культуры модерна благоговение перед музыкой, о чем мы писали выше, пытаясь разобраться в причинах допущенной С. К. Аптом неточности в переводе «музыкальной» фразы из «Превращения». В свою очередь, сохранение разрывающего романтический шаблон смысла фразы открывает те оттенки семантики целого, которые казались невидимыми или не вписывающимися в интерпретационную традицию. Так, самосознание Грегора как животного заставляет нас по-новому взглянуть и на других героев новеллы.

Во-первых, на образ семьи Грегора. Ее принято отождествлять с биологической природой, противопоставляя духовному. Оснований для такого понимания в новелле достаточно, и особенным образом его поддерживает последний абзац новеллы, где семья вопреки скорби торжествует освобождение от Грегора.

⁵ Автор статьи благодарит профессора МГУ О. Ю. Панову, обратившую его внимание на эту параллель.

Однако в рамках мысли о том, что в зооморфной метаморфозе Грегор обретает связь с природным, животным (и убеждается в этом благодаря музыке), сестру, отца и мать Грегора лучше отождествить не с биологическим, лишенным духа, а с «человеческим, слишком человеческим» – и именно в том самом меланхолическом и презрительном смысле, который имел в виду Ницше. Слишком человеческое – подчиненное эгоистической прагматике жизни. А Грегор – животное, но именно он способен на деликатность, сочувствие, самопожертвование, что и позволяло исследователям отождествлять его с Христом. Людям, как они выведены в новелле, ни любовь, ни сострадание недоступны.

Во-вторых, принадлежность Грегора к животной, а не человеческой природе позволяет пристальнее взглянуть и на других персонажей новеллы – трех жильцов, которым сдает комнату семья превратившегося Грегора. Восприятие игры Греты жильцами антонимично восприятию Грегора. Для него музыка – желанная неведомая пища. Они же воспринимают возможность послушать интересную игру на скрипке в качестве продолжения ужина, насытившись. Он взволнован и очарован, они раздражены и разочарованы. Эту антонимию в изображении Грегора и жильцов можно продуктивно использовать для трактовки их образов⁶.

Мы выяснили, что в концепции Кафки человек к музыке нечувствителен и она ему не нужна, в отличие от животного. Животное в этой сцене – Грегор, свою музыкальную чувствительность он переживает как подтверждение собственной животной природы. Люди в этой сцене – семья Грегора, в музыке ничего не смыслящая. Образы жильцов противопоставлены и тому, и другим: они нетерпеливо ждут окончания «концерта» Греты, их слух отличается крайней чувствительностью к оскорблению музыкальной гармонии. И это один из аргументов, позволяющих предполагать божественную природу постояльцев. Его поддерживают и другие наблюдения, на почве которых мы выдвигаем гипотезу о том, что в основе коллективного образа жильцов, возможно, лежит архетип психопомпа: они не принадлежат миру людей, а являются проводниками душ в царство мертвых, явившимися в дом Замзы, чтобы поспособствовать переходу Грегора в мир смерти.

Фигура психопомпа является чуть ли не обязательной в ритуале и мифе перехода, а следовательно, и сюжете перехода⁷. В случае, когда речь идет об опыте умирания, сюжетом перехода именуют пересечение границы между жизнью и смертью. В этом аспекте сюжет «Превращения» – это сюжет перехода в мир смерти. Мифокритика генетически связывает сюжет умирания с обрядовой культурой приобщения умершего к миру мертвых. По А. ван Геннепу, обряд пере-

⁶ Более подробно об интерпретации этого коллективного персонажа см.: [Турьшева].

⁷ Под сюжетом перехода в литературоведении подразумевается система событий, в процессе которых происходит изменение статуса героя.

хода всегда имеет трехфазную структуру: «отделение» («открепление личности от занимаемого ранее места в социальной структуре), пороговый, промежуточный период и, наконец, восстановление «переходящего» субъекта в новом статусе, когда он вновь обретает стабильное состояние [Геннеп].

В новелле Ф. Кафки реализован сюжет перехода в иной мир, но в редуцированной форме, измененной по сравнению с тем универсальным инвариантом, который был описан А. ван Геннепом. Начало перехода в сюжете «Превращения» ознаменовано предельной формой отделения – зооморфной метаморфозой. Она очевидно иницирована тем, что Грегор переживает нехватку сна и отдыха, будучи превращен семьей в функцию обеспечения ее благополучия, и выразительно обозначает кризисное состояние, в которое герой оказывается загнан усталостью, ответственностью и чувством вины перед семьей. Однако, пройдя ряд испытаний в «промежутке», герой оказывается лишен возможности восстановления в новом статусе – статусе души, свершившей пересечение границы между мирами. При описании самого процесса умирания опыт перехода оказывается незавершенным, герой так и остается «лиминальной персоной» [Тёрнер]. В описании В. Тернера, которому принадлежит вышеприведенный термин, лиминальные люди «обладают амбивалентностью, поскольку не укладываются в рамки каких-либо классификаций. Лиминальные существа – “ни здесь, ни там, ни то, ни се”, они в щелях и промежутках. Их амбивалентные свойства выражаются большим разнообразием символов» [Там же, с. 169]. В новелле Кафки лиминальное состояние героя символизировано фактом его заточения в комнате, порог которой он периодически безуспешно пытается преодолеть, будучи вынужден возвращаться в свою «щель».

При аргументации обратим внимание на то, что в образе жильцов акцентирована их страсть к порядку: “Diese ernsten Herren... waren peinlich auf Ordnung, nicht nur in ihrem Ziminer, sondern, da sie sich nun einmal hier eingemietet hatten, in der ganzen Wirtschaft, also insbesondere in der Küche, bedacht” [Kafka, s. 40] («Эти строгие люди... педантично добивались порядка, причем порядка не только в своей комнате, но коль скоро уж они здесь поселились, во всей квартире, и, значит, особенно в кухне. Хлама, тем более грязного, они терпеть не могли» [Кафка, с. 41]). Причем речь идет не только о любви жильцов к бытовому порядку, но и об их нежелании терпеть хоть какой-нибудь диссонанс: слабая игра Греты на скрипке приводит их в состояние «большой нервозности». Наконец, поведение господина Замзы, настойчиво пытающегося отеснить жильцов в их комнату в момент появления в гостиной Грегора, вызывает у среднего жильца гневный вердикт: «Позвольте мне заявить... что ввиду мерзких порядков, царящих в этой квартире и в этой семье... я наотрез отказываюсь от комнаты» [Там же, с. 45]. Думается, что констатация «мерзких порядков» («widerlichen Verhältnisse») в семье Замзы имеет и символи-

ческое содержание: отсутствие порядка в первую очередь связано с положением Грегора – раненого, заточенного в захламленной комнате, лишившегося сна, аппетита, не имеющего представления о длительности своего бедствия и его возможном окончании. В символическом плане это не что иное, как бессмысленно длящееся состояние лиминальности. Если связывать трех жильцов с психопомпами, то их стремление навести порядок в доме Замзы вполне может означать намерение освободить душу Грегора от бессмысленных страданий, сопроводить его в мир смерти, на пороге которой он так надолго и так бессмысленно остановился.

Во всех мифологических системах психопомпы – служители порядка, их функция – восстановление гармонии и целостности мироустройства. Помогая душе преодолеть порог между жизнью и смертью, они выводят ее из тупика переходного состояния. Такова функция древнеегипетского крылатого бога Тота и его греческих аналогов – «летучего» Гермеса и «златокрылой» Ириды [Тураев], которые, кстати, неслучайно являются и вестниками божественной воли. В знаменитых эпизодах «Илиады» Гомер описывает, как боги, огорченные мстостью Ахилла, пытаются восстановить порядок ухода Гектора и убеждают Гермеса похитить его тело, чтобы достойно его похоронить. Не эта ли «жалость бессмертных» в кафковском тексте оборачивается появлением трех жильцов?

В концепции создателя архетипной герменевтики К.-Г. Юнга психопомп соответствует архетипическому образу Мудрого Старца, Духа, который символизирует, с одной стороны, «знание... а, с другой – добрую волю и готовность помочь» [Юнг, с. 304]. «Более того, он еще проверяет нравственные качества других и в зависимости от этого раздает подарки» [Там же, с. 307]. В контексте такой характеристики постояльцев легко возвести к архетипическому образу Духа. Возможно, причастностью к этому архетипу кафковские жильцы обязаны и своими окладистыми бородами, и своей союзной тройственностью, и своими «потертыми пиджачками» (важная деталь: жильцы носят потертые пиджачки!): Юнг, отождествляя психопомпа с архетипом Духа, писал о том, что в литературе тот часто манифестируется в образах нищего старого бродяги.

Важнейшим аргументом в поддержку выдвигаемой интерпретации является поведение жильцов, обнаруживших собственное соседство с превратившимся Грегором. Их, в отличие от всех других персонажей новеллы, не пугает и не удивляет вид Грегора, выползшего на звуки музыки. Они как будто готовы к встрече с ним. Скорее жильцов возмущает поведение господина Замзы, пытающегося оттеснить их в комнату сестры. Отсюда вердикт: «Мерзкие порядки». Мерзкие потому, что им не дают осуществить миссию проводника и оттесняют от души, находящейся на пороге перехода. Да и в момент выдворения поведение жильцов демонстрирует все признаки неосуществленной миссии: они смущены, удивлены, не принимают про-

исходящего, не верят в поражение, льстиво пытаются предотвратить изгнание, наконец, смиряются.

Предложенная версия о жильцах как не допущенных к умирающей душе и изгнанных психопомпах позволяет выявить глубинные основания трагического содержания новеллы. Согласно выдвинутой гипотезе, функцию коллективного образа постояльцев следует связать с усилением семантики предательства семьи, в рамках которой оно выводится за пределы финансового обмана и психологической усталости на уровень метафизического преступления, что усиливает семантику презрительного толкования человеческого в новелле Кафки.

Подобная трактовка соответствует модернистскому переживанию фундаментального нарушения основ миропорядка: у Кафки оскорбление и изгнание божественных посланников не влекут за собой никакой расплаты, жильцы смиренно уходят, допустив пренебрежение семьи к смерти Грегора. Напомним, что античный нарратив о неузнанном боге всегда настаивает на его превосходстве, неузнанный бог часто мстит человеку за пренебрежение (см., например: [Светлов]). А у Кафки оскорбленные боги смиренно покидают дом оскорбителей. Извечные законы в его сюжете действовать перестали.

Итак, понимание каузальной (а не условной, как в переводе С. К. Апта) семантики вопроса «*War er ein Tier, da ihn Musik so ergriff?*» позволяет расставить акценты в символической системе персонажей Кафки: Грегор в рамках данной интерпретации, базирующейся на оригинальном смысле проанализированной фразы, символизирует животную природу, семья – человека в его самых эгоистических проявлениях, жильцы – поруганный в человеческом мире дух. При этом именно животное оказывается способно к высоким проявлениям (как и к восприятию музыки). Человек у Кафки – вне природы, вне музыки, вне духа. А боги – вне торжества.

Библиографические ссылки

Большой немецко-русский словарь : в 3 т. / сост. Е. И. Лепинг, Н. П. Страхова, Н. И. Филичева [и др.]. М. : Рус. яз., 2009. Т. 1. 428 с.

Геннеп А. ван. Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов. М. : Вост. лит. РАН, 1999. 198 с.

Давид К. Музыка и жизнь // Давид К. Франц Кафка. Харьков : Фолио ; Ростов н/Д : Феникс, 1998. С. 270–282.

Делёз Ж., Гваттари Ф. Кафка: за малую литературу. М. : Ин-т общегуманитар. исслед., 2015. 112 с.

Зусман В. Г., Сиднева Т. Б. Границы слова и музыки в творчестве Франца Кафки // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2018. № 4 (50). С. 79–85.

Кафка Ф. Исследования одной собаки // Кафка Ф. Америка. Новеллы и притчи / пер. Ю. Архипова. СПб. : Симпозиум, 1999. С. 659–698.

Кафка Ф. Певица Жозефина, или Мышиный народ // Кафка Ф. Малая проза. Драма / пер. с нем. и прим. Г. Ноткина. СПб. : Амфора, 2001. С. 72–92.

Набоков В. Франц Кафка // Набоков В. Лекции по зарубежной литературе. М. : Независ. газ., 1998. С. 325–366.

- Светлов П. В. Криптоэпифания у Платона // Визуальная теология. 2019. № 1. С. 44–54. DOI 10.34680/vistheo-2019-1-44-54.
- Тёрнер В. Символ и ритуал. М. : Наука, 1983. 277 с.
- Тураев Б. А. Бог Тот: опыт исследования в области древнеегипетской культуры. СПб. : Журн. «Нева», 2002. 406 с.
- Турьшиева О. Н. Сюжет перехода в новелле Ф. Кафки «Превращение» // Науч. диалог. 2020. № 3. С. 265–282. DOI 10.24224/2227-1295-2020-3-265282.
- Хахалин А. С. Взгляды Ницше на музыку как верификация его философии. М. : Ин-т высш. нервной деят-ти и нейрофизиологии РАН, 2004. 51 с.
- Юнг К.-Г. Феноменология Духа в сказках // Юнг К.-Г. Душа и миф: шесть архетипов. Киев : Гос. б-ка Украины для юношества, 1996. 384 с.
- Burnett H. Kafka, Nietzsche E duas parábolas // *Philosophos – Revista de Filosofia*. 2016. № 21 (2). С. 69–82. DOI 10.1515/9783110244229.258.
- Duden Stilwörterbuch der deutschen Sprache. Mannheim : Dudenverlag die Bibliographisches Inst., 1971. 846 S.
- DWDS: Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache : [website]. URL: <http://www.dwds.de> (accessed: 19.08.2023).
- Kafka F. = Кафка Ф. Die Verwandlung = Превращение. Literatur in zwei sprachen. Moskau ; Augsburg : ImWerden, 2004. 53 с. (Сер.: Литература на двух языках.)
- Kudszus W. G. Musik im Schloß und in Josefine, die Sängerin // *Modern Austrian Literature*. 1978. № 11 (3/4). S. 243–256.
- Neumann G. War er ein Tier, dab ihn Musik so ergriff? // *Franz Kafka und die Musik / Hrg. von St Höhne und A. Stašková*. Weimar ; Wien : Böhlau, 2018. S. 11–34.

References

- Burnett, H. (2016). Kafka, Nietzsche E duas parábolas. In *Philosophos – Revista de Filosofia*. No. 21 (2), pp. 69–82. DOI 10.1515/9783110244229.258.
- David, C. (2008). Muzyka i zhizn' [Music and Life]. In David, C. *Frants Kafka*. Kharkiv, Folio, Rostov-on-Don, Feniks, pp. 270–282.
- Deleuze, G., Guattari, F. (2015). *Kafka: za maluyu literature* [Kafka: Toward a Minor Literature]. Moscow, Institut obshchegumanitarnykh issledovaniy. 112 p.
- Duden Stilwörterbuch der deutschen Sprache*. (1971). Mannheim, Dudenverlag die Bibliographisches Inst. 846 S.
- DWDS: *Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache* [website]. URL: <http://www.dwds.de> (accessed: 19.08.2023).
- Gennep, A. van. (1999). *Obyady perekhoda. Sistematicheskoe izuchenie obryadov* [Rites of Passage. Systematic Study of Rituals]. Moscow, Vostochnaya literatura RAN. 198 p.
- Jung, C. G. (1996). Fenomenologiya Dukha v skazkakh [The Phenomenology of the Spirit in Fairy Tales]. In Jung, C. G. *Dusha i mif: shest' arkhetyпов*. Kiev, Gosudarstvennaya biblioteka Ukrainy dlya yunoshetva. 384 p.
- Kafka, F. (1999). Issledovaniya odnoi sobaki [Investigations of a Dog]. In Kafka, F. *Amerika. Novelly i pritchi* / transl. by Yu. Arkhipov. St Petersburg, Simpozium, pp. 659–698.
- Kafka, F. (2001). Pevitsa Zhozefina, ili Myshinyi narod [Josephine the Singer, or the Mouse Folk]. In Kafka, F. *Malaya proza. Drama* / transl. and notes by G. Notkin. St Petersburg, Amfora, pp. 72–92.
- Kafka, F. (2004). *Die Verwandlung*. Moskau, Augsburg, ImWerden. 53 S.
- Khakhalin, A. S. (2004). *Vzglyady Nitshe na muzyku kak verifikatsiya ego filosofii* [Nietzsche's Views on Music as a Verification of His Philosophy]. Moscow, Institut vysshei nervnoi deyatel'nosti i neurofiziologii RAN. 51 p.
- Kudszus, W. G. (1978). Musik im Schloß und in Josefine, die Sängerin. In *Modern Austrian Literature*. No. 11 (3/4), pp. 243–256.
- Leping, E. I., Strakhova, N. P., Filicheva, N. I., et al. (Eds.). (2009). *Bol'shoi nemetsko-russkii slovar'* [Great German-Russian Dictionary]. Moscow, Russkii yazyk. Vol. 1. 428 p.

Nabokov, V. (1998). Frants Kafka [Franz Kafka]. In Nabokov, V. *Leksii po zarubezhnoi literature*. Moscow, Nezavisimaya gazeta, pp. 325–366.

Neumann, G. (2018). War er ein Tier, dab ihn Musik so ergriff? In Höhne, St., Stašková, A. (Hrsg.). *Franz Kafka und die Musik*. Weimar, Wien, Böhlau, S. 11–34.

Svetlov, R. V. (2019). Kriptoepifaniya u Platona [Plato's Cryptoepiphany]. In *Vizual'naya teologiya*. No. 1, pp. 44–54. DOI 10.34680/vistheo-2019-1-44-54.

Turaev, B. A. (2002). Bog Tot: opyt issledovaniya v oblasti drevne-egipetskoj kul'tury [Thoth the God: An Attempt at Studying Ancient Egyptian Culture]. St Petersburg, Zhurnal "Neva". 406 p.

Turner, V. (1983). *Simvol i ritual* [Symbol and Ritual]. Moscow, Nauka. 277 p.

Turyшева, O. N. (2020). Syuzhet perekhoda v novelle F. Kafki "Prevrashchenie" [The Plot of Transition in F. Kafka's *The Metamorphosis*]. In *Nauchnyi dialog*. No. 3, pp. 265–282. DOI 10.24224/2227-1295-2020-3-265282.

Zusman, V. G., Sidneva, T. B. (2018). Granitsy slova i muzyki v tvorchestve Frantsa Kafki [The Boundaries of Word and Music in the Works of Franz Kafka]. In *Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya*. No. 4 (50), pp. 79–85.

The article was submitted on 30.05.2023