

Чупова Анна Гурьевна – музыковед,
кандидат искусствоведения,
преподаватель музыкально-теоретических дисциплин,
заведующий отделом дополнительного образования
Череповецкое областное училище
искусств и художественных ремесел им. В. В. Верещагина
(Череповец, Россия)
schuvalova.anna2011@yandex.ru

Anna G. Chupova – musicologist, Ph.D. (Arts),
lecturer of musical and theoretical disciplines,
Cherepovets regional college
of arts and artistic crafts after V. V. Vereshchagin
(Cherepovets, Russia)
schuvalova.anna2011@yandex.ru
ORCID: 0000-0002-7891-2320

УДК: 781.7

DOI: 10.61908/2413-0486.2025.43.3.135-156

МУЗЫКА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ И СТРУКТУРЕ
РОМАНА ГЮНТЕРА ГРАССА «ЖЕСТЯНОЙ БАРАБАН»
(ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ¹)

Аннотация

Заключительная часть статьи, посвящённой исследованию особенностей литературно-музыкального диалога в романе Г. Грасса «Жестяной барабан», выявляет приёмы транспозиции стилистических и конструктивных принципов музыки, помогающих, с одной стороны, имитировать её акустический феномен, с другой – использовать музыкально-композиционные структуры как альтернативу традиционной повествовательной поэтике в период языкового кризиса «после Освенцима».

Ключевые слова: Гюнтер Грасс, «Жестяной барабан», интермедальность, музыкализация прозы

¹ Первые две части опубликованы в «Музыкальном журнале Европейского Севера»: № 1. URL: <https://doi.org/10.61908/2413-0486.2025.41.1.59-78>; № 2. URL: <https://doi.org/10.61908/2413-0486.2025.42.2.32-72>.

MUSIC IN THE ARTISTIC WORLD AND STRUCTURE
OF THE NOVEL BY GÜNTER GRASS *DIE BLECHTROMMEL*
(PART THREE)

Abstract

The final part of the article, devoted to the study of the features of literary and musical dialogue in G. Grass's novel "Die Blechtrommel", reveals techniques for transposing stylistic and constructive principles of music. These techniques help, on the one hand, to imitate its acoustic phenomenon, and, on the other hand, to use musical and compositional structures as an alternative to traditional narrative poetics during the period of linguistic crisis "after Auschwitz".

Keywords: G. Grass, "Die Blechtrommel", intermediality, musicalization of prose

Введение

Особое свойство прозы Грасса – «литературное музицирование» – неоднократно заставляло исследователей его творчества подыскивать музыкальные метафоры для её описания. Так, уже в одной из первых рецензий на «Жестяной барабан», его коллега, поэт и писатель Ханс Магнус Энциенсбергер характеризовал прозу Грасса, используя музыкальную терминологию. В частности, Энциенсбергер отметил, что в литературном языке Грасса есть «сила формы, пластичность, ошеломляющая полнота, внутреннее напряжение, ритмическая ярость, которой я не вижу примера в современной немецкой литературе. Этот неистовый художник постоянно изобретает новые формы, сочиняет синтаксический балет в первой главе, захватывающее фугато в шестнадцатой главе, здесь применяет форму литании, там соединяет повествовательную конструкцию рондообразными репризами...» [10, s. 226].

Приёмы превращения прозы в квазимузыкальный дискурс в «Жестяном барабане» можно условно разделить на три группы. Первая стоит как бы на границе между тематизацией и имитацией музыки и включает в себя

музыкальный экфрасис и разного рода музыкальные метафоры и сравнения. Вторую группу составляют средства, направленные на музыкально-стилистическое подражание, т. е. имитацию музыки как акустического феномена. Наконец, третью группу образуют повествовательные стратегии, вызывающие аналогии с музыкальными жанрами и структурными принципами музыкальной композиции. Интермедиаальный ракурс позволит определить не только роль и своеобразие аудиального кода в художественном мире романа «Жестяной барабан», но также выявить особенности литературно-музыкальной поэтики Грасса.

Музыкальный экфрасис

Несмотря на тенденцию к явному расширению дефиниции «экфрасис» в XXI веке, понятие «музыкальный экфрасис» всё ещё остаётся в дискуссионном поле как литературной компаративистики, так и музыковедения, и, как следствие, не имеет универсального определения. Поэтому сразу же оговорим, что под музыкальным экфрасисом мы будем понимать вербальную репрезентацию музыкальных произведений в литературном тексте, другими словами – описание исполнения (звучания) музыки и её восприятия субъектом². В качестве основных критериев определения музыкального экфрасиса, согласно Е. Соловьевой, выступают «описательность, экспрессивность, патетичность, эмоциональность, символичность, относительная завершённость и автономность» [6, с. 238]. Важным свойством музыкального экфрасиса, по мнению исследователей, является не столько описание звучащей музыки, сколько создание образа, передаваемого музыкой, т. е. визуализация и специализация музыки, поскольку «экфрасис переводит в слово не объект, а восприятие объекта и чувства, которые он вызывает» [7, с. 161]. Используемый как средство

² Подобные описания Стивен Пол Шер обозначает термином «вербальная музыка» (verbal music), которую он отличает от «словесной музыки» (word music), использующей приёмы музыкализации художественного текста [см. 11].

художественной выразительности, он формирует, с одной стороны, особую эмоциональную экспрессию, с другой – фон для развития событий.

Особенностью художественной поэтики Грасса является важная роль синестетических связей, объединяющих прежде всего визуальную, аудиальную и ольфакторную³ образность. Экфрасис в традиционном понимании, т. е. литературное описание визуального артефакта (картины, скульптуры, архитектуры, фотографии и т. п.), неоднократно встречается на страницах «Жестяного барабана». Развёрнутые описания исполнения музыкальных произведений, напротив, представляют собой единичные случаи, что, на первый взгляд, кажется немного странным в романе, главным героем которого выступает музыкант. Глава «Под трибунами» содержит два контрастных музыкальных экфрасиса. Первый является ироничным описанием постановки вагнеровского «Летучего голландца» на летнем фестивале в Сопоте. Как уже говорилось ранее (см. часть 2 настоящей статьи), Грасс использует приём остранения для того, чтобы, с одной стороны, создать пародию на нацистские гала-представления в честь Вагнера, имевшие целью укрепить чувство национальной общности, с другой – в гротескной форме отразить ситуацию непонимания Оскаром происходящих на сцене событий, побудивших его принять «вопли» солистки, переходящие «в изредка вскипающее серебряной пеной хныканье» [1, с. 137], за крики о помощи. Второй экфрасис главы связан с описанием фашистской манифестации на Майском лугу и последствий, которые вызвало вмешательство укрывшегося под трибунами маленького Оскара. Рассказывая о том, как ритмы «Голубого Дуная» сначала сбили, а затем увлекли

³ Значение визуальных образов в прозе Грасса получило всестороннее изучение в зарубежных трудах, посвящённых творчеству писателя, и объясняется его художественным образованием и параллельной деятельностью в области графики, живописи и скульптуры. А вот репрезентация ольфакторного опыта в текстах писателя – тема, которая нуждается в специальном исследовании. Интересные наблюдения по этому вопросу содержатся в статье М. Бонифацио «Тошнота – “признак настоящей любви”?» [см. 8].

фанфаристов и барабанщиков из юнгфолька и гитлерюгенда, герой вставляет в своё повествование фразы из песни:

Schon wollte Oskar verzweifeln, da ging den Fanfaren ein Lichtchen auf und die Querpfeifen, *o Donau*, piffen *so blau*. <...> da sangen schon welche mit, *o Donau*, und uber den ganzen Platz, *so blau*, bis zur Hindenburgallee, *so blau* und zum Steffenspark, *so blau*, hupfte mein Rhythmus <...> [9, s. 152–153; курсив мой. – А. Ч.].

Следующий за этим переход к чарльстону «Джимми-тигр» не просто высвобождает ритмы, но вызывает уже зрительные ассоциации, ибо, по описанию Оскара, Джимми и тигры свободно перемещаются по джунглям (Гинденбургаллее). Здесь музыкальный план реализуется не только через слово, но и через визуальный образ.

Любопытно, что в обоих эпизодах представления вызывают в герое чувство протеста и желание избавиться от музыки, которую он воспринимает как шум, что приводит, впрочем, неожиданно для него самого, к незапланированным результатам. В первом случае, из желания помочь певице освободиться от слепящего света прожектора его дальнобойный, стеклорежущий голос, разбив «невоспитанный источник света» [1, с. 137], вызывает короткое замыкание и лесной пожар. Во втором – «из сугубо личных и вдобавок эстетических соображений, да и приняв близко к сердцу наставления своего учителя Бебры» [там же, с. 153], с помощью своего барабана Оскар бросает вызов закону и духу порядка и очищает Майский луг от толп зрителей.

Отсутствие в романе подробных описаний хорошо известным читателю музыкальных произведений (миметический экфрасис) компенсируется многочисленными референциями к конкретным музыкальным темам, песням, маршам (нулевой экфрасис), которые в период создания романа были живой звуковой средой, мгновенно возникающей в памяти читателя. Нетрудно заметить, что смысловое содержание музыкального экфрасиса в приведенных выше отрывках издевательски инвертирует классические образцы немецкоязычной литературы. В то время как для героев Гёте, Гофмана, Гессе,

Т. Манна музыка воплощала область художественно-философского самопознания, открывала мир высшей, подлинной реальности⁴ и позволяла прикоснуться к истине, для Оскара Мацерата она проникнута фальшью повседневности: она в прямом и переносном смысле усыпляет добропорядочных бюргеров, она вводит в заблуждение, подчеркивающее утрату связей с традицией восприятия, в которой музыка породила смысл, и вместо «сладостного, просветленного великолепия» [4, с. 582], возвышающего над суетой мира, она воспринимается как «шум и ярость» бытия, вызывающие острое желание избавиться от них.

Герой, наделённый незаурядными творческими способностями, тем не менее не может не мыслить *музыкально*, поэтому не удивительно обилие музыкальных метафор и сравнений, встречающихся на страницах книги. В отличие от последующего романа «Собачьи годы», перенасыщенного балетной терминологией, специфическая музыкальная лексика в «Жестяном барабане» используется в умеренных дозах. При этом обнаруживается весьма характерное для художественной поэтики Грасса качество: соотнесённость музыкального с визуальным и ольфакторным. Так, например, в следующем отрывке музыкальные термины виртуозно переплетаются с вербализаторами обонятельных и вкусовых ощущений:

«...если Мария в наивно одурманивающем ванильном тумане познакомила меня с малыми формами, с лирическими проявлениями, такими, как порошок для шипучки или поиск грибов, то в кругу пронзительно-кислых, многослойно сплетённых испарений Греффихи я обрёл то широкое эпическое дыхание, которое сегодня даёт мне возможность объединить в одной фразе успехи фронтовые и постельные. Музыка! От по-детски сентиментальной и, однако же, столь сладостной губной гармошки у Марии – прямоком за дирижёрский пульт, ибо Лина Грефф предоставила в моё распоряжение целый оркестр, столь широко и глубоко эшелонированный, что подобный можно сыскать разве в Байройте

⁴ Эпизод с восприятием оперы Вагнера маленьким Оскаром можно сопоставить для примера со сценой посещения оперы «Лоэнгрин» в романе «Будденброки» Т. Манна. Музыкальный экфрасис служит средством характеристики Ганно, сообщая его образу особую духовную наполненность. Музыка сравнивается со счастьем, которое нисходит на героя «во всей своей святости, со всеми восторгами, с тайным испугом и трепетом, с внезапно стесняющими горло рыданиями, дурмящее, неисчерпаемое...» [4, с. 582] и в то же время больно ранит, повергая человека в бездну отчаяния, «пожирая ... его пригодность к обыденной жизни» [там же].

или в Зальцбурге. Тут я выучился трубить, брать аккорды, дудеть, играть пиццикато, водить смычком, все равно – в басовом ключе или полифонически, все равно – шла ли речь о додекафонии, о новой тональности или о вступлении при скерцо, или об избрании темпа для адажио, пафос мой был сухо сдержан и одновременно мягко напевен: Оскар извлекал из Греффихи всё, что можно было извлечь, и, хоть и нельзя сказать, что был неудовлетворён, всё же оставался недоволен, как и положено истинному художнику» [1, с. 386–387].

Спецификой повествовательной манеры Оскара Мацерата является представление видимого /воспринятого /пережитого посредством аудиального кода. Описывая происходящие события, от бытовых подробностей, вроде выколачивания ковров домохозяйками или застигнутого его врасплох в полуночной церкви Сердца Христова кашля, до знаковых фактов, оставивших след в истории, таких как оборона Польской почты, герой концентрируется на звуковой среде эпизода, превращая его по существу в музыкальный экфрасис. Только вместо привычного объекта последнего, т. е. *слышимой музыки*, здесь объектами оказываются звуки окружающей реальности, которые герой воспринимает подобно музыкальным композициям. Таким образом, слух в системе сенсорных кодов романа становится важным средством индивидуализации героя, раскрывающим его уникальные психофизиологические особенности. Слух преобразует всё воспринятое в эстетическую форму и выступает для Оскара необходимым инструментом реконструкции звуковых пейзажей памяти, воспроизводимых на барабане.

Стилистическая имитация музыки

Связь между звучанием речи и барабанным боем обнажает интермедийную природу текста романа. Щедро рассыпанные в тексте акустические метафоры так или иначе сводятся к описанию сухих, раскатистых звучаний, напоминающих барабанную дробь, будь то стрекотание мотылька, выбивание ковров во дворе, кашель, звуки октябрьского дождя, треск костра, хохот разбитого стекла, стук зубов, оглушительный трезвон трамвайных вагонов, наконец, стрекотание

пулемётов и раскаты дальних залпов во время обороны Польской почты. Жёсткое, сухое звучание барабана также создает акустическую аналогию немецкой речи. Не секрет, что довольно широкой аудиторией немецкий язык признаётся амелодическим. Подобное восприятие обусловлено родовыми фонологическими свойствами и артикуляционными особенностями немецкого языка. Произносимые с сильной аспирацией согласные придают звучанию речи резкий и грубый характер, а особенности словообразования формируют её специфический, чеканный ритм.

Во многих исследованиях, посвящённых анализу «Жестяного барабана», отмечается, что большое количество текстовых фрагментов есть не что иное как нарративные репрезентации барабанных композиций Оскара. Это неудивительно, поскольку главный герой является музыкантом и писателем в одном лице. Игра на барабанах помогает ему не только вспоминать, но представлять и преобразовывать свои воспоминания в текст. Таким образом, создается трансмедиальная связь между литературным повествованием и барабанными композициями Оскара. В многостраничном романе Грасса можно выделить довольно большое количество фрагментов, в которых ритм речи и языковые отношения, являясь доминирующими, образуют то, что Ширрмахер называет «акустическими диаграммами барабанного ритма» [12, s. 114]. В этих эпизодах стилистическая имитация музыки осуществляется благодаря различным видам повтора: звуковым (аллитерация, ассонансы, омофоны), лексическим (анафора, эпифора, рефрен), синтаксическим.

Рассмотрим для примера отрывок из главы «Польская почта», в котором грохот разорвавшегося снаряда и эффект, им произведённый, вызывает у героя ассоциации со звучанием настраивающегося оркестра:

... da klirrte es, wie vielleicht Engel zur Ehre Gottes klirren, da sang es, wie im Radio der Äther singt, da traf es nicht den Bronski, da traf es Kobyeella, da hatte sich eine Granate einen Riesenspaß erlaubt, da lachten Ziegel	... но тут раздался дребезжащий звон, как, возможно, дребезжат ангелы во славу Господню, но тут раздалось пение, как по радио поёт эфир, но тут угодило – только не в Бронски, но тут угодило в коменданта,
---	---

sich zu Splitt, Scherben zu Staub, Putz wurde Mehl, Holz fand sein Beil, <...> da warf es endlich das Gestell mit dem Spielzeug um: und das Glockenspiel läutete Ostern ein, auf schrie die Ziehharmonika, die Trompete mag wem was geblasen haben, alles gab gleichzeitig Ton an, ein probendes Orchester: das schrie, platzte, wieherte, läutete, zerschellte, barst, knirschte, kreischte, zirpte ganz hoch und grub doch tief unten Fundamente aus. [9, s. 301–302].

тут один снаряд решил хорошенько пошутить, тут кирпичи хохотали до осколков, а осколки – до пыли, тут штукатурка стала мукой, а дерево нашло свой топор <...> и тут наконец опрокинуло весь стеллаж, и колокола заблаговестили к Пасхе, и гармонь вскрикнула, не иначе труба что-то кому-то протрубила, всё звучало разом, будто настраивался оркестр, всё закричало, лопнуло, заржало, зазвонило, разлетелось, треснуло, заскрежетало, взвизгнуло, дернуло струну очень высоко и подрыло фундамент на глубине [1, с. 292–293].

В этом фрагменте образ, создаваемый Оскаром, апеллирует к его аудиальному опыту, а эмоциональное восприятие усиливается вследствие ритмизации речи («*da lachten Ziegel sich zu Splitt, Scherben zu Staub, Putz wurde Mehl, Holz fand sein Beil*») и благодаря использованию звукописи. Акустическое пространство текста формируется накоплением свистящих и шипящих согласных (*schrie, platzte, zerschellte, barst, knirschte, kreischte, zirpte ganz hoch*). Бережно сохранённые в русском переводе, они образуют даже большее напряжение за счет включения агрессивного «р» и замены глухих согласных на звонкие (труба протрубила, настраивался оркестр, всё зазвучало разом, закричало, заржало, зазвонило, разлетелось, треснуло, заскрежетало, взвизгнуло, дёрнуло струну очень высоко).

Сюжетные механизмы и, в отдельных случаях, смысловое содержание могут отступать на второй план перед звучанием речи. Следующий отрывок наглядно демонстрирует способность «словесной музыки» «ослабить референциальную интенцию, проблематизировать сам язык» [5, с. 523]. Разглядывание распятых Святых в Церкви Сердца Христова побуждает Оскара к перечислению различных вариантов креста и далее превращается в игру ассоциаций:

Er schaut dir nach, die Heiligen schauen dir nach, Petrus, den sie mit dem Kopf nach unten, Andreas, den sie aufs schräge Kreuz nagelten — deshalb Andreaskreuz. Außerdem gibt es ein Griechisches Kreuz neben dem Lateinischen Kreuz oder Passionskreuz. Wiederkreuze, Krückenkreuze und Stufenkreuze werden auf Stoffen, Bildern und in Büchern abgebildet. Das

Tatzenkreuz, Ankerkreuz und Kleeblattkreuz sah ich plastisch gekreuzt. Schön ist das Glevenkreuz, begehrt das Malteserkreuz, verboten das Hakenkreuz, de Gaulies Kreuz, das Lothringer Kreuz, man nennt das Antoniuskreuz bei Seeschlachten: Crossing the T. Am Kettchen das Henkelkreuz, häßlich das Schächerkreuz, päpstlich des Papstes Kreuz, und jenes Russenkreuz nennt man auch Lazaruskreuz. Dann gibt's das Rote Kreuz. Blau ohne Alkohol kreuzt sich das Blaue Kreuz. Gelbkreuz vergiftet dich, Kreuzer versenken sich, Kreuzzug bekehrte mich, Kreuzspinnen fressen sich, auf Kreuzungen kreuzt ich dich, kreuzundquer, Kreuzverhör, Kreuzworträtsel sagt, löse mich. Kreuzlahm, ich drehte mich, ließ das Kreuz hinter mir, und auch dem Turner am Kreuz wandte ich meinen Rücken auf die Gefahr hin zu, daß er mich ins Kreuz träte, weil ich mich der Jungfrau Maria näherte, die den Jesusknaben auf ihrem rechten Oberschenkel hielt. [9, s. 178–179].

Варьирование однокоренных слов влечёт за собой жонглирование смыслами, которые актуализируют аспекты войны и насилия: распяли на кресте, прибили к кресту, крест-свастика, «палочка над Т», позволяющая кораблям использовать для стрельбы все свои орудия, «жёлтый крест» на немецких химических снарядах отравит, крейсера топят, а «гимнаст на кресте» пнёт в крестец. Как справедливо указывает Ширрмахер, «связь религии и насилия происходит здесь не посредством логического рассуждения, а с помощью ритмического исполнения, в повторении и варьировании ритмической фразы» [12, s. 115]. Гипертрофия плана выражения, достигаемая акустическими (сенсорно-чувственное начало) и композиционными (абстрактное начало) приёмами, ресемантизирует вербальные элементы, выдвигая на передний план акустический феномен и усиливая тем самым музыкальность прозы.

Повторяющиеся структуры и сам принцип работы с ними вызывают аналогии с приёмами, характерными для полифонической музыки. Например, в приведённом выше отрывке Грасс работает со словом *Kreuz* и его смысловыми значениями как композитор, разрабатывающий богатую полифоническими возможностями тему инвенции или фуги. Имитация полифонической симультанности достигается в «Жестяном барабане» не с помощью одновременного течения нескольких самостоятельных, независимых друг от друга историй (да это и невозможно, поскольку всё повествование представляет собой своеобразное соло барабанщика), не

посредством контрапункта сцен или персонажей, а путём совмещения в повествовательной структуре двух параллельно идущих текстов, что порой затрудняет чтение. В отличие от пересказываемых под барабанную дробь эпизодов, где повествовательное действие прерывается, а семантика отходит на второй план по отношению к ритму речи, в контрапункте двух текстов, напротив, активизируются свойства линейного нарратива, позволяющие следить за происходящими в одно и то же время событиями. Так, например, в сцене бегства Коляйчека устанавливаемая особенностями нарратива оптика даёт возможность читателю одновременно наблюдать за бегущим по плотам «поджигателем» и праздником на берегу Шихау в честь схождения со стапелей корабля «Колумб». Эпизод в церкви Сердца Христова, когда Оскар вешает свой барабан на статую Иисуса в надежде на то, что в её барабанном бое услышит глас Божий, инкорпорирует последовательность богослужебных гимнов, являющихся частями католической мессы, оставляя читателю пространство для интерпретации: выполняет ли свои действия Оскар под реально звучащий контрапункт или только воображаемый. В главе «Кремнии и камни» текст Молитвы Господней, читаемый пастором над могилой девятого участка, перемежается с описанием усилий, прикладываемых Оскаром и Корнеффом для установки надгробной плиты на соседнем участке:

«Помолимся, братие», – донеслось до меня с девятого участка. Я воспринял это как знамение, наклонил голову к плечу, надавил и потащил, прижимая буквые листья большими пальцами. «Отче наш...» Корнефф скрежетал зубами. «Тяни же ты, не дави, а тяни...» Я тянул, «...Имя Твое» Корнеффу даже удавалось молиться. «Да придет Царствие Твое...» И тут я всё-таки надавил, потому что тянуть не помогало. «Да будет воля Твоя, на, яко, и...» Удивительно, что взрыва не последовало. И еще раз «даждь нам днесь...». Корнефф снова присоединился к тексту: «...грехи наши и... во искупление». Получилось даже лучше, чем я надеялся. «Сила и слава и крепость». Я извлёк пёстрые остатки. «Во веки веков, аминь». Я ещё раз потянул, Корнефф – «аминь», ещё раз нажал – «аминь», а когда на девятом участке приступили к соболезнованиям, Корнефф всё ещё твердил «аминь» и лежал пластом на плите, и с облегчением стонал: «Аминь» и ещё «А бетон у тебя для постаменты остался?» Бетон у меня остался, а он – «Аминь» [1, с. 571].

Музыкализация структуры

Категория повтора как в музыке, так и в квазимузыкальной прозе играет важную роль в формировании восприятия структуры, позволяя упорядочивать и варьировать образы и мотивы. В качестве иллюстрации приведём три фрагмента, в которых, независимо от их величины, повторяющиеся вербальные конструкции образуют репризные построения (см. таблицу № 1 в приложении). Сами же повествовательные фрагменты также выступают в роли рефренов, но уже в рамках композиции всего романа. Как можно видеть, в основе каждого фрагмента лежит начальная фраза Марша Домбровского, который с 1927 года является государственным гимном Польши. Грасс использует эквиритмический немецкий перевод, а русский переводчик Софья Фридлянд сохраняет польский вариант, но в русской транслитерации. Вариации *verloren* / *сгинела* направлены на опровержение начальной строки гимна, но в конечном итоге всегда утверждают её. Ширрмахер связывает это с непосредственным *изображением* постоянной угрозы Польше «со стороны её большого западного соседа» [12, s. 116]. Появление в третьем фрагменте ведущей фразы гимна основывается на приёме «прорастания», который вызывает ассоциации с некоторыми авторскими техниками современной вокальной музыки, в частности, с методом «просачивания слов» (*stillicidio di parole*) С. Шаррино:

*verloren, noch nicht verloren, noch ist nicht verloren, noch ist Polen nicht verloren!*⁵

Обратим внимание, что на страницах романа эта песня, в отличие от всех остальных упоминаемых музыкальных произведений, связана не с диегетическим, а с экстрадиегетическим уровнем повествования, т. е. её мелодию не слышат персонажи романа, но «слышат» его читатели. Ритм гимна воспроизводит рассказчик на своём барабане, когда размышляет о

⁵ К сожалению, в русском переводе оказалась утраченной интермедияльная связь *verloren Mond* через букву *O*.

судьбе Польши. Правда, в главе «Последний трамвай» оба уровня объединяются, поскольку несчастный Виктор Велун узнаёт в барабанной дроби мотив марша и запекает тему гимна. Этот эпизод, в котором игра Оскара и пение Виктора порождают призрачный отряд польской кавалерии, актуализирует перформативность музыкального исполнения. В пересказываниях отдельных эпизодов под барабанную дробь можно заметить, по мнению Ширрмахер, «усиление перформативности речи в связи с перформативностью игрового акта» [12, s. 114]. Приводя в качестве примера эпизод под трибунами, когда Оскар ритмами чарльстона «Джимми-тигр» не только разрушает порядок фашистской манифестации, но и очищает Майский луг от танцующей публики «при посредстве выпущенных на свободу тигров Джимми» [1, с. 150], Ширрмахер констатирует: «Это перформативное качество игры на барабанах в рассказе Оскара напоминает перформативную силу речевых актов Остина. Подобно тому, как лингвистические перформативы могут создавать социальные факты, через игру на барабане (в повествовании Оскара) обретает силу то, что она вызывает» [12, s. 119].

Приёмы точного и варьированного повторения действуют в «Жестяном барабане» вблизи и на расстоянии, на всех структурных уровнях текста. Мотивно-образная работа здесь граничит с ювелирным мастерством. Так, например, система мотивных двойников построена на амплификации ведущих бинарных оппозиций:

Гёте – Распутин Аполлоническое – дионисийское Порядок – хаос Созидание – разрушение Классическое – экспрессионистское	Frau Holle (Госпожа Метелица) – Schwarze Könich (Чёрная Кухарка) Белое – Черное Небо – Земля (чрево)
---	--

В свою очередь, у каждого члена пары *Frau Holle – Schwarze Könich* есть субституты, которые имеют не просто семантическую, но и звуковую связь. Фрау Холле из детской считалочки, ритм которой помогает Оскару

увлекать за собой сначала буйную ватагу ребятишек с Лабесвег, а позже разгулявшихся посетителей Лукового погребка, созвучна с фамилией доктора *Холлаца*, в чью белоснежную приёмную на Брунсхевервег по любому поводу водили маленького и уже не очень Оскара, а также с главным героем киноленты «Доктор *Холл*», одного из любимых фильмов карлика-барабанщика, содержание которого дважды описывается на страницах романа, правда, без упоминания названия. Ассоциативную связь между указанными персонажами порождает также белый цвет – белое одеяние врачей и медсестёр, ослепительный снег из перин Госпожи Метелицы. Двойником Чёрной Кухарки выступает профессор *Кухен*, предпочитающий уголь для рисования, – «чёрная борода, угольно-чёрные глаза, чёрная лихая мягкая шляпа, чёрная кайма под ногтями, он напомнил мне чёрный буфет времён моего детства» [1, с. 591]. Его фамилия устанавливает с *Schwarze König* и звуковые, и ассоциативные связи, поскольку апеллирует к печи, выпечке, саже, черноте.

Варьированные повторения на уровне композиции всего романа создают противовес линейному повествованию. Каждая из трёх книг «Жестяного барабана» связана с определённым периодом истории и этапом жизни главного героя: детство Оскара соответствует довоенному времени, отрочество и молодость приходится на фазу войны, зрелость относится к послевоенной поре. При этом первая и вторая книги обнаруживают близость в своей архитектонике: обе открываются и завершаются смертями важных для героя людей⁶, а центром становятся кошунственные сцены в Церкви Сердца Христова. В третьей книге возникают явные реминисценции из первых двух частей, которые создают аналог музыкальной репризы. Так, например, в главе «Ёж» воспоминания Оскара о Ниобее, зелёной галионной фигуре с янтарными глазами, сопровождаются кратким повторным

⁶ Первая начинается со смерти Коляйчека под плотами и оканчивается смертью Агнес Мацерат, Герберта Тручински и продавца игрушек Сигизмунда Маркуса, вторую обрамляют расстрелы Яна Бронски и Альфреда Мацерата.

перечислением смертельных случаев, причиной которых она явилась. Глава «В платяном шкафу» содержит эпизод, в котором Оскар залезает в шкаф сестры Доротеи. Эпизод этот является аллюзией на события, описанные в главе «Угощение на страстную пятницу». Лакированный поясок, найденный в шкафу, вызывает большой репризный пассаж отвратительной сцены на молу: выловленная лошадиная голова, угри, рвота Агнес, её отказ от рыбы, потом, напротив, поедание её в безмерных количествах. Сама же ситуация нахождения в шкафу становится дублем сцены, в которой Оскар прячется в спальне своей матушки и, прежде чем стать свидетелем её любовной сцены с Яном Бронски, отдаётся сладостным воспоминаниям о визитах к доктору Холлацу, о чистом крахмальном белоснежном одеянии соблазнительной сестры Инги и, наконец, погружается в полудрёму с видениями многоцветного шума. Реминисценция возникает и в главе «У атлантического вала...», когда Оскар с Ланкесом возвращаются через много лет к бункеру и во время пикника фантастическим образом появляются расстрелянные монашки. Случай в Луковом погребе, когда Оскар усмиряет переставших себя контролировать посетителей и выводит их наружу, напоминает о сорванных им фашистских манифестациях под трибунами и о том, как он в детстве, подобно крысолову, увлекал дразнящих его детей ритмом своего барабана. Кроме того, появления Бебры в жизни Оскара носят явные черты рефренности. Всё это в совокупности ослабляет причинно-следственные связи, работающие в традиционном нарративе, что позволило Д. Затонскому заметить: «...вчитавшись в книгу эту, постепенно начинаешь примечать, что, хоть и фигурирует в ней уйма персонажей, происходит масса событий, по-настоящему *ничто* как бы и *не движется*» [3].

Заключение

Интермедиаальный диалог в «Жестяном барабане» объединяет разные типы музыкально-литературных корреляций, включая сюжетно-

тематическую репрезентацию музыки и музыканта, музыкальный экфрасис, музыкальный интертекст, разнообразные приёмы «музыкализации» прозы, усиливающие её «звучание» и имитирующие конструктивные принципы, свойственные некоторым музыкальным жанрам. Ошеломившее экспрессией и ритмической яростью «литературное музицирование» дебютного романа Грасса в дальнейшем, как показали его следующие работы, приобрело поэтологическое значение: в прозе писателя аудиальный (шире – музыкальный) код стал метаязыковым инструментом, способствующим репрезентации авторской саморефлексии. Его литературно-музыкальные эксперименты с ритмикой, синтаксисом, звукописью, лексикой обнаруживают усвоение дискурсивного опыта музыкальной прозы Д. Джойса, Т. Манна, а также влияние стилей Т. Адорно, Г. Мелвилла.

Критическая оптика Грасса позволяет писателю на сюжетно-тематическом уровне дистанцироваться от романтически-утопической модели представления музыки как *lingua Sacra*. Эту позицию определяет этико-политическая коллизия, обострившаяся в эпоху Третьего рейха, на одном полюсе которой оказалась гипертрофия «игровой абстракции» музыки, породившая концепт «бездушной» красоты, на другом – идеологическая эксплуатация музыки нацистами. Амбивалентность репрезентации музыки находит отражение в ведущем образе романа и фигуре главного героя, который *с помощью орудия официальной пропаганды*, инструмента, олицетворяющего милитаристский дух, яростно барабанит протест против любой идеологии и любого порядка. И здесь, пожалуй, возникает самая мощная метафора. По существу, Грасс делает то же самое в своём романе средствами языка – того самого немецкого языка, развращённого национал-социалистами, дискредитировавшего себя идеологическими штампами нацистской пропаганды, заставившего «онеметь» послевоенное поколение немецких писателей перед запретом Адорно. В своей нобелевской лекции «Продолжение следует...» Грасс говорит о том, что принципы повествования

стали для него своеобразной «формой выживания» не только немецкой речи, но и немецкой литературы. Игра Оскара на барабане делает возможным рассказывание всей истории, превращает повествование в своеобразное литературно-музыкальное произведение, которому по силам, «став памятью и не отринув прошлое», «сохранить рану открытой и отменить желанное или предписанное забвение» [2]. Перформативность реализуется посредством музыкального изложения, которое, преобразуя глубинную структуру текста, создаёт нелинейное повествование с доминирующими принципами повтора, имитации, вариативности. Как замечает Ширрмахер, для Оскара прошлое оживает, становится настоящим не через слушание, а благодаря исполнению музыки. Интермедиаальный диалог между музыкой и литературой, приёмы музыкализации прозы в этом контексте становятся одним из способов «вызволить немецкий язык из маршевого порядка, вырвать его из идиллий и голубой душевности», «открыть богатство объявленного полностью виновным языка» [2].

Литература

1. Грасс Г. Жестяной барабан. М. : Альпина нон-фикшн, 2024. 764 с.
2. Грасс Г. Продолжение следует... Нобелевская речь / пер. с нем. Наталии Тишковой // Иностранная литература. 2000. № 5. URL: <https://magazines.gorky.media/inostran/2000/5/prodolzhenie-sleduet.html> (дата обращения: 14.07.2025).
3. Затонский Д. «Жестяной барабан» Гюнтера Грасса, или понимаем ли мы мир, посреди которого существуем? // Иностранная литература. 2001. № 12. URL: <https://magazines.gorky.media/inostran/2001/12/zhestyanoj-baraban-gyuntera-grassa-ili-ponimaem-li-my-mir-posredi-kotorogo-sushhestvuem.html?ysclid=mcq2mb5fqi748883519> (дата обращения: 14.07.2025).
4. Манн Т. Будденброки : История гибели одного семейства / пер. с нем. Н. Ман. М. : Художественная литература, 1969. 639 с.
5. Котелевская В. «Музыкальность» модернистской прозы: к генезису и типологии форм (часть 1) // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. 2023. № 20 (3). С. 516–531.
6. Соловьева Е. Музыкальный экфрасис как возможность // Искусство как феномен культуры: традиции и перспективы : сб. ст. по материалам международной научной конференции Государственной классической академии имени Маймонида. М. : Человек, 2015. С. 234–242.

7. Титова В. Музыкальный экфрасис. Проблема явления и понятия (на материале романа «Все утра мира» Паскаля Киньяра) // Язык: категории, функции, речевое действие. Материалы девятой конференции с международным участием : в 3 частях. Вып. 9, ч. I. / под ред. М. Я. Блоха, А. М. Оганян, Т. А. Фоменко, А. Н. Владимировой. М. : Московский педагогический гос. ун-т : Гос. социально-гуманитарный ун-т, 2016. С. 160–165.
8. Bonifazio M. Nausea, ‘the true seal of love? Günter Grass’ many uses of Disgust in “Die Blechtrommel” // Skepsi. 2017. Volume 8. P. 18–37.
9. Grass G. Die Blechtrommel. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2002. 782 s.
10. Enzensberger H. M. Wilhelm Meister, auf Blech getrommelt (1959) // Einzelheiten. Frankfurt/Main : Suhrkamp. 1962. 371 s.
11. Scher S. P. Verbal Music in German Literature. New Haven : Yale University press, 1968. 181 p.
12. Schirmacher B. Musik in der Prosa von Günter Grass : Intermediale Bezüge – Transmediale Perspektiven. Stockholm : Stockholm Univ., 2012. 281 s.

References

1. Grass G. *Zhestyanoy baraban* [The Tin Drum]. Per. s nem. Moscow : Al'pina non-fikshn, 2024. 764 s. (In Russ.)
2. Grass G. Prodolzhenie sleduet... [To Be Continued...]. Nobelevskaya rech' [The Nobel Speech]. Pervod s nemetskogo Natalii Tishkovoy. Inostrannaya literatura [Foreign Literature]. 2000. No. 5. URL: <https://magazines.gorky.media/inostran/2000/5/prodolzhenie-sleduet.html> (14.07.2025). (In Russ.)
3. Zatonkiy D. «Zhestyanoy baraban» Gyuntera Grassa, ili ponimaem li my mir, posredi kotorogo sushchestvuem? [“The Tin Drum” by Gunther Grass, or Do We Understand the World in Which We Exist?]. *Inostrannaya literatura* [Foreign Literature]. 2001. No. 12. URL: <https://magazines.gorky.media/inostran/2001/12/zhestyanoy-baraban-gyuntera-grassa-ili-ponimaem-li-my-mir-posredi-kotorogo-sushchestvuem.html?ysclid=mcq2mb5fqj748883519> (14.07.2025). (In Russ.)
4. Mann T. *Buddenbroki : Istoriya gibeli odnogo semeystva* [Buddenbrooks: The Story of a Family]. Per. s nem. N. Man. Moscow : Khudozhestvennaya literatura, 1969. 639 s. (In Russ.)
5. Kotelevskaya V. V. «Музыкальност'» модернистской прозы: к генезису и типологии форм (chast' 1) [“Musicality” of Modernist Prose: Towards the Genesis and Typology of Forms (Part 1)]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Yazyk i literatura* [Bulletin of St. Petersburg University. Language and Literature]. 2023. No. 20 (3), pp. 516–531. (In Russ.)
6. Solov'eva E. Музыкаль'nyy ekфрасис kak vozmozhnost' [Musical Ekphrasis as an Opportunity]. *Iskusstvo kak fenomen kul'tury : traditsii i perspektivy* [Art as a Cultural Phenomenon: Traditions and Prospects]. Sb. statey po materialam mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii Gosudarstvennoy klassicheskoy akademii imeni Maymonida. Moscow : Chelovek, 2015, pp. 234–242. (In Russ.)
7. Titova V. Музыкаль'nyy ekфрасис. Problema yavleniya i ponyatiya (na materiale romana «Vse utra mira» Paskalya Kin'yara) [Musical Ekphrasis. The Problem of Phenomenon and Concept (Based on the Novel “All the Mornings of the World” by Pascal Quignard)]. *Yazyk: kategorii*,

- funktsii, rechevoe deystvie* [Language: Categories, Functions, Speech Action]. Materialy devyatoy konferentsii s mezhdunarodnym uchastiem: v 3 chastyakh. Vyp. 9, Ch. I. / pod red. M. Ya. Blokha, A. M. Oganyan, T. A. Fomenko, A. N. Vladimirovoy. Moscow : Moskovskiy pedagogicheskiy gos. un-t : Gos. sotsial'no-gumanitarnyy un-t, 2016, pp. 160–165. (In Russ.)
8. Bonifazio M. Nausea, ‘the true seal of love? Günter Grass’ many uses of Disgust in “Die Blechtrommel”. *Skepsi*. 2017. Volume 8, pp. 18–37.
 9. Grass G. *Die Blechtrommel*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2002. 782 s.
 10. Enzensberger H. M. Wilhelm Meister, auf Blech getrommelt (1959). *Einzelheiten*. Frankfurt/Main : Suhrkamp. 1962. 371 s.
 11. Scher S. P. *Verbal Music in German Literature*. New Haven : Yale University press, 1968. 181 p.
 12. Schirrmacher B. *Musik in der Prosa von Günter Grass: Intermediale Bezüge – Transmediale Perspektiven*. Stockholm : Stockholm Univ., 2012. 281 s.

Приложение

Таблица 1. Барабанные композиции Оскара, реконструированные в повествовательные фрагменты⁷

FERNWIRKENDER GESANG VOM STOCKTURM AUS GESUNGEN Книга 1. Глава «Пение с дальним радиусом действия на Ярусной башне»	ER LIEGT AUF SASPE Книга 2. Глава «Он лежит в Заспе»	DIE LETZTE STRASSENBAHN ODER ANBETUNG EINES WECKGLASES Книга 3. Глава «Последний трамвай, или Обожествление банки для консервирования»
<p>Und ich suche das <i>Land der Polen, das verloren ist, das noch nicht verloren ist</i>. Andere sagen: <i>bald verloren, schon verloren, wieder verloren</i>. Hierzulande sucht man das <i>Land der Polen</i> neuerdings mit Krediten, mit der Leica, mit dem Kompaß, mit Radar, Wünschelruten und Delegierten, mit Humanismus, Oppositionsführern und Trachten einmottenden Landsmannschaften. Während man hierzulande das <i>Land der Polen</i> mit der Seele sucht — halb mit Chopin, halb mit Revanche im Herzen — während sie hier die erste bis zur vierten Teilung verwerfen und die fünfte Teilung <i>Polens</i> schon planen, während sie mit Air France nach Warschau fliegen, und an jener Stelle bedauernd ein Kränzchen hinterlegen, wo einst das Getto stand, während man von hier aus das <i>Land der Polen</i> mit Raketen suchen wird, suche ich <i>Polen</i> auf meiner Trommel und trommle: <i>Verloren, noch nicht verloren, schon wieder verloren, an wen verloren, bald verloren, bereits verloren, Polen verloren, alles verloren, noch ist Polen nicht verloren</i>. [9, s. 135]</p>	<p><i>war Polen noch nicht verloren, dann bald verloren</i> und schließlich, nach den berühmten achtzehn Tagen, <i>war Polen verloren</i>, wenn sich auch bald darauf herausstellte, daß <i>Polen immer noch nicht verloren war</i>; wie ja auch heute, schlesischen und ostpreußischen Landsmannschaften zum Trotz, <i>Polen noch nicht verloren ist</i>. [9, s. 324]</p>	<p>und auf ähnlichem, doch heilem Blech begann Herr Matzerath die Stöcke zu mischen, tat das verzweifelt. Das hörte sich fremd an und kam mir dennoch bekannt vor. Oft und immer wieder rundete sich der Buchstabe <i>O</i>: <i>verloren, noch nicht verloren, noch ist nicht verloren, noch ist Polen nicht verloren!</i> Doch das war schon die Stimme des armen Viktor, die da zur Trommel des Herrn Matzerath den Text wußte: <i>Noch ist Polen nicht verloren</i>, solange wir leben. Und auch den Grünhüten schien der Rhythmus bekannt zu sein, denn sie verkrampten sich hinter ihren vom <i>Mondschein</i> nachgezeichneten Metallteilen, rief doch jener Marsch, den der Herr Matzerath und der arme Viktor im Schrebergarten meiner Mutter laut werden ließen, die <i>polnische</i> Kavallerie auf den Plan. Mag sein, daß der <i>Mond</i> nachhalf, daß Trommel, <i>Mond</i> und die brüchige Stimme des kurzsichtigen Viktor gemeinsam soviele berittene Rosse aus dem Boden stampften: <i>Hufe donnerten, Nüstern schnaubten, Sporen klirrten, Hengste wieherten, Husa und Heissa... nichts davon, nichts donnerte, schnaubte, klirrte, wieherte, nicht Husa, nicht Heissa schrie es</i>, sondern glitt lautlos über die abgeernteten Felder hinter Gerresheim, war dennoch eine <i>polnische</i> Ulanenschwadron, denn weißrot, wie die gelackte Trommel des Herrn Matzerath, zerrten die Wimpel an Lanzen, nein, zerrten nicht, <i>schwammen</i>, wie auch die ganze Schwadron <i>unterm Mond</i>, womöglich vom <i>Mond</i> herkommend, <i>schwamm</i>, links einschwenkend in Richtung unseres Schrebergartens <i>schwamm</i>, nicht Fleisch, nicht Blut zu sein schien, <i>dennoch schwamm</i>, gebastelt, dem Spielzeug gleich, herangeisterte, vielleicht vergleichbar jenen Knotengebilden, die der Pfleger des Herrn Matzerath aus Bindfäden knüpft: eine <i>Polnische</i> Kavallerie geknotet, ohne Laut, <i>dennoch donnernd</i>, fleischlos, blutlos und <i>dennoch polnisch</i> und zügellos auf uns zu, daß wir uns zu Boden warfen, <i>den Mond</i> und <i>Polens</i> Schwadron erduldeten, auch über den Garten meiner Mutter, über all die anderen, sorgfältig gepflegten Schrebergärten fielen sie her, verwüsteten <i>dennoch</i> keinen,</p>

⁷ Курсив в текстах принадлежит автору статьи.

		nahmen nur den armen Viktor mit und auch die beiden Henker, <i>verloren</i> sich dann gegen das offene Land <i>unterm Mond</i> hin — <i>verloren, noch nicht verloren</i> , beritten in Richtung Osten, nach <i>Polen</i> , <i>hinter dem Mond</i> . [9, s. 759–761]
<p>Я тоже ищу <i>страну поляков</i>, которая «<i>сгинела</i>», которая <i>ещё раз не «сгинела</i>». Другие говорят: <i>скоро сгинет, уже сгинела, снова сгинела</i>. Здесь, в <i>этой стране</i>, начали заново искать <i>страну поляков</i> с помощью кредитов, фотоаппаратов, компасов, радаров, волшебных палочек и делегаций, гуманизма, лидеров оппозиции и союзов изгнанников, что до поры до времени уложили в нафталин свои национальные костюмы. <i>Покуда</i> здесь, в <i>этой стране</i>, ищут <i>страну поляков</i> душой, наполовину с Шопеном в сердце, наполовину с идеями реванша, <i>покуда</i> они ставят крест на четырёх разделах <i>Польши</i> и уже замышляют пятый, <i>покуда</i> они летят в Варшаву на самолетах «Эр Франс» и выражают сожаление, возлагая венок на том месте, где некогда было варшавское гетто, <i>покуда</i> в <i>этой стране</i> намерены искать <i>страну поляков</i> с помощью ракет, я ищу <i>Польшу</i> на моём барабане, я выбиваю: <i>сгинела, ещё не сгинела, снова сгинела, ради кого сгинела, скоро сгинет, уже сгинела. Польша сгинела, всё сгинело, «Ещё Польша не сгинела»</i> [1, с. 130–131].</p>	<p>... <i>Польша всё ещё не сгинела, потом она всё-таки сгинела</i>, и, наконец, после знаменитых восемнадцати дней <i>Польша сгинела окончательно</i>, хотя вскоре выяснилось, что <i>Польша до сих пор не сгинела</i>, как и нынче, назло силезским и восточнопрусским землячествам, <i>Польша всё равно не сгинела</i> [1, с. 314].</p>	<p>... на такой же, только неповреждённой жести господин Мацерат начал перебирать палочками, перебирал с отчаянием, и звук получался непривычный, но в то же время чем-то знакомый. Часто, снова и снова вытягивалась почти в прямую линию буква “и” – <i>сгинела, не сгинела, ещё не сгинела, ещё Польша не сгинела!</i> Впрочем, это был уже не барабан господина Мацерата, это был голос бедного Виктора, который знал слова: <i>Jeszcze Polska nie zginela, roki my zyjemy</i>. Зелёным шляпам, судя по всему, этот ритм тоже был знаком, ибо они съёжились за своими металлическими принадлежностями, высвеченными <i>луной</i>. Ведь марш, который заставили прозвучать в саду у моей матушки господин Мацерат и бедный Виктор, вывел на авансцену <i>польскую</i> кавалерию. Может, и <i>луна</i> тут помогла, может, барабан, <i>луна</i> и ломкий голос близорукого Виктора объединёнными усилиями вызвали из-под земли столько оседланных скакунов: <i>громыхали копыта, фыркали ноздри, бряцали шпоры, ржали жеребцы, хусса и хейсса...</i> но нет, ничего подобного, <i>ничто не громыхало, не фыркало, не бряцало, не ржало, не кричало “хусса”, не кричало “хейсса”,</i> а лишь беззвучно скользило по сжатым полям за Герресхаймом, и было, однако, эскадрон <i>польских</i> улан, ибо бело-красные, как лакированный барабан господина Мацерата, вымпелы подергивались на кончиках пик, нет, не подергивались, а <i>плыли</i> – как весь эскадрон <i>под луной</i>, может спустившись с <i>луны</i>, <i>плыли</i> и заворачивали налево, где располагался наш участок, <i>плыли</i>, и не были, казалось, ни плотью, ни кровью, и, <i>однако же, плыли</i>, самоделки, похожие на игрушки, явившиеся призраками, схожие, может быть, с тем рукоделием, которое плетёт из бечевки санитар господина Мацерата, <i>польская</i> кавалерия, сплетённая из бечёвки, <i>беззвучно</i> и, однако, грохоча копытами, <i>бесплотно, бескровно</i> – и, однако же, <i>польская</i>, – отпустив удила, летела прямо на нас, и мы упали на землю, претерпели <i>луну</i> и <i>польский</i> эскадрон, через участок моей матушки, через все другие, заботливо ухоженные участки промчались они, не истоптав ни одного, они только прихватили с собой бедного Виктора, и обоих палачей тоже, <i>сгнули</i> на открытой равнине, <i>под луной</i>, <i>сгнули, сгинели, ещё не сгинели</i>, верхами – на восток, на <i>Польшу</i>, <i>позади луны</i> [1, с. 739–741].</p>

Получено: 01.08.2025

Принято к публикации: 14.09.2025

Дата публикации: 07.10.2025

Received: 01.08.2025

Accepted: 14.09.2025

Accepted: 07.10.2025