

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, Russian Federation),
schuvalova.anna2011@yandex.ru
ORCID 0000-0002-7891-2320

УДК: 781.7

DOI: 10.61908/2413-0486.2025.42.2.32-72

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

Аннотация

Статья посвящена исследованию специфики литературно-музыкального диалога в романе Г. Грасса «Жестяной барабан». Вторая часть раскрывает вопросы функционирования на его страницах музыкального интертекста как системы прямых отсылок к музыкальным сочинениям, жанрам и конкретным композиторам. В ходе исследования делается вывод о том, что тематизация музыки в романе Грасса «Жестяной барабан» неразрывно связана с изображаемой эпохой Третьего рейха, что детерминирует негативное отношение к исторически обусловленной роли музыки и отражает кризис языка и культуры в первой половине XX века. Каждая из стилевых сфер музыкального мира романа (классическая, духовная, военная, популярная, народная музыка) раскрывается не только в связи с определённой оптикой героя, но и с позицией автора романа, не жалеющего гротескных красок для создания впечатляющей картины «дегуманизации искусства».

Ключевые слова: Гюнтер Грасс, «Жестяной барабан», музыкальный интертекст, Бетховен, Вагнер, классическая музыка, популярная музыка, литургия, песни

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

Abstract

The article is devoted to the study of the specifics of literary and musical dialogue in G. Grass's novel *Die Blechtrommel*. The second part reveals how musical intertext functions within the novel's pages as a system of direct references to musical compositions, genres, and specific composers. The study concludes that the thematization of music in Grass's novel *Die Blechtrommel* is inextricably linked to the depicted era of the Third Reich, which determines a negative attitude towards the historically conditioned role of music and reflects the crisis of language and culture in the first half of the twentieth century. Each stylistic sphere of the novel's musical world - classical, sacred, military, popular, and folk music - is revealed not only in connection with a certain optics of the hero-narrator but also with the position of the author, who employs grotesque imagery to create an impressive picture of the "dehumanization of art".

Keywords: Günter Grass, "Die Blechtrommel", musical intertext, Beethoven, Wagner, classical music, popular music, liturgy, songs

Музыкальный интертекст и его функции

В романе Г. Грасса «Жестяной барабан» представлен довольно широкий музыкальный интертекст в виде описания, перечислений или кратких упоминаний большого количества инструментальных и вокальных произведений, которые образуют с основным содержанием тонкие сатирические, иронические и драматические связи. Обнаружить, да и понять это «подводное течение» тем сложнее, чем большая историческая дистанция отделяет современность от событий, описываемых в романе. Безусловно, для поколения первых читателей «Жестяного барабана» многочисленные отсылки к музыкальным сочинениям создавали *живую* звуковую среду, мгновенно актуализируя в памяти знакомые шлягеры, которые помогали уловить нужную *тональность*

повествования. Увы, для потомков этот «звучащий» интертекстуальный слой во многом остаётся если не недоступным (при желании, можно найти и послушать в интернет-пространстве практически все упоминаемые сочинения), то трудноуловимым, особенно для читателей иноязычных, имеющих другую культурную идентичность. Анализ музыкального интертекста может определить образ музыки и её функции в художественном пространстве романа и в немалой степени способствовать интерпретации текста, расширению его смысловых связей.

Если суммировать все явные упоминания музыкальных композиций в «Жестяном барабане», то можно констатировать, что его звуковой мир исчерпывающе представлен основными музыкальными направлениями, которые позволяют «услышать» описываемую эпоху: классическая музыка, духовная музыка, народная музыка, популярная музыка (см. таблицу № 1 в приложении). Каждое из этих направлений раскрывается не только в связи с определённой оптикой героя-рассказчика – «вечного ребёнка», рефлексирующего писателя, гениального барабанщика, сочетающего в себе черты Фауста и Мефистофеля, – но и с позицией автора романа.

Исследователи неоднократно отмечали, что классическая музыка является в романе воплощением мелкобуржуазной культуры, и интерпретировали её описание как дистанцирование от идеализации. Так, Ханспетер Броде писал, что музыкальное мастерство «вызывает подозрения у Грасса, отчасти, вероятно, из-за его близости к традиционным буржуазным формам общества, таким как музыкальный салон, концертный зал или оперный театр, отчасти, конечно, из-за его “идеалистических” тенденций, характера опьянения, склонности к тому, что Грасс часто называл “немецкой распущенностью”» [5, s. 21]. Действительно, страницы, описывающие традицию домашнего музицирования Агнес, когда она наигрывает на фортепиано мелодии из «Цыганского барона» или вагнеровских опер, откровенно ироничны. Практически все упоминания классических произведений или имён композиторов

призваны создать карикатурные и искажённые образы. Сдавшая банду чистильщиков девочка Люция с моцартовской косичкой преследует героя, как навязчивый образ, сливаясь с Чёрной Кухаркой. Лебедь-качалка, которого дарят на рождество Оскару вместо вожделенного жестяного барабана, навязывает карлику роль Лоэнгрина, о чём он вспоминает при встрече со Штертебекером и его бандой. Гротескная история любви фройляйн Пиох, оплакиваемая горячими слезами в Луковом погребке, описывает её встречу с любовником Вилли на концерте, где под звуки хора из Девятой симфонии Бетховена она приносит в жертву свою правую ногу, чтобы ещё на какое-то время продлить их любовь, пока не отвалится ноготь на её большом пальце.

Безусловно, главными фигурами при упоминании классической музыки в романе являются Бетховен и Вагнер, что закономерно, учитывая ту роль, которую нацисты отводили двум этим композиторам в национал-социалистической пропаганде и идеологизации музыки. Произведения обоих часто исполнялись во время государственных ритуалов и официальных партийных мероприятий, звучали по радио, активно использовались в пропагандистской кинохронике, служили образцом истинно немецкого искусства, формирующего «подлинные немецкие ценности» и чувство национальной общности. Оперы Вагнера выступали обоснованием гитлеровского проекта по спасению и возвышению Германии. Однако, как замечает Алекс Росс, в нацистской Германии «классическую музыку можно было популяризовать только под давлением сверху» [3, с. 210].

Присутствуя на представлении вагнеровского «Летучего голландца» в Сопоте, маленький Оскар, наряду с двумя своими предполагаемыми отцами, то и дело проваливается в сон, а проснувшись, обнаруживает, что певица-сопрано громко кричит, как ему кажется, из-за слепящего ей в глаза прожектора, так что ребёнку ничего не остаётся, как помочь ей своим дальнобойным голосом разбить «невоспитанный источник света», устроив тем самым короткое замыкание, пожар и всеобщую суматоху. Описание этой сцены отсылает к

аналогичному эпизоду восприятия оперы Наташей Ростовской в «Войне и мире» Толстого. В обоих случаях уничижительное острашение сквозь призму взгляда аутсайдера высмеивает условности оперных представлений. Однако если у Толстого чувства Наташи совершенно противоположны восторгам и восхищению (притворным, как ей кажется) остальных зрителей, то Грасс, напротив, акцентирует внимание на храпе Мацерата и Яна Бронски – звуках, похожих «на звук пилы, распиливающей дерева разной толщины» [2, с. 137] – сатирически обыгрывая гала-представления в честь Вагнера, во время которых «Гитлер будил своих соратников, если они вдруг засыпали» [3, с. 210]. Игровой момент усилен ещё и тем, что в «Летучем голландце» нет текста, который «кричит женщина», стоя посреди леса: «Nein! ... Weh mir! ... Wer tut mir das an?». Скорее, это ловушка трикстера, варьирующего слова Сенты, обращённые к Голландцу в 3 действии:

Ha! Zweifelst du an meiner Treue?

Unsel'ger, was verblendet dich?

Halt' ein! Das Bündnis nicht bereue!

Was ich gelobte, halte ich!

Откровенно сатирическим выглядит «наиболее мрачное из всех возможных противостояний» между портретами Гитлера и Бетховена, которые висели в гостиной Мацератов «друг против друга, глядели друг на друга и видели друг друга насквозь, но никакой радости друг другу не доставляли» [2, с. 141]. Здесь, как справедливо пишет Ширрмахер, «не только поверхностно сравниваются типично серьёзные и мрачные выражения лиц обоих субъектов, но и происходит смешение культов гения и героя в нацистскую эпоху» [7, s. 101]. После смерти Агнес тоскующий и заплаканный Мацерат взывает то к одному, то к другому, переходя на доверительное «ты» и находя сочувствие скорее у композитора, потому что трезвенник фюрер не мог снизойти к мелкому целленляйтеру.

Гротескная оптика словно в кривом зеркале отражает классическую музыку, чей морально-нравственный авторитет вследствие её идеологизации и утилитаризации был дискредитирован Третьим Рейхом. «Дегуманизация искусства» актуализирует концепт «бездушной» красоты¹. Неслучайно одним из важных художественных средств романа выступает пародирование музыкальных топосов (см. историю любви фройляйн Пиох, чьи жертвы во имя любви совершаются под звуки Девятой симфонии Бетховена), которые выходят за рамки классической музыки, распространяясь также на сферу литургического пения и массовых песен.

Духовная музыка, подобно классической, предстаёт на страницах романа в сатирически-пародийном освещении. В тексте «Жестяного барабана» неоднократно цитируются разделы католической мессы на латинском и немецком языках. Действия маленького Оскара, вешающего на статую Иисуса барабан и на молитвенной скамеечке ожидающего чуда, когда каменный спаситель начнёт барабанить, сопровождаются исполнением мессы. Рождественское действо, которое устраивает банда чистильщиков, представляет собой карнавализованную мессу. Однако «католические интонации», усвоенные рассказчиком, проникают и в изложение эпизодов, прямо не связанных с церковью или размышлениями о ней, выступая в качестве контрапункта жёсткому ритмическому звучанию:

Und mußte tauchen wegen Barkassen und unten bleiben wegen Barkassen, und das Floß schob sich über ihn und wollte nicht mehr

А теперь приходится нырять из-за баркасов, и оставаться под водой из-за баркасов, а плот надвинулся на него, и конца этому

¹ Во второй половине XX века последствия травматического опыта Второй мировой войны затронули и восприятие классической музыки, превратив её в маркер имморализма искусства. Для потребителей современной кинопродукции нет уже ничего удивительного и оскорбительного в сопровождении сцен жестокости, насилия и смерти саундтреком, включающим классические шедевры. «Теперь любой уважающий себя голливудский злодей, собирающийся поработить человечество, слушает немного классической музыки, чтобы прийти в правильное настроение», – с грустью констатирует А. Росс [3, с. 204–205]. В этой связи достаточно вспомнить соответствующие сцены из фильмов «Грубая сила» (1947, реж. Ж. Дассен), «Заводной апельсин» (1971, реж. С. Кубрик), «Апокалипсис сегодня» (1979, реж. Ф. Ф. Коппола), «Молчание ягнят» (1991, реж. Д. Демми), «Олд бой» (2003, реж. Пак Чхан Ук) и многих других.

aufhören, gebar immer ein neues Floß: Floß von deinem Floß, in alle Ewigkeit: Floß [6, s. 37].

Ich konnte während der umständlichen Zeremonien das Gefühl nicht loswerden: gleich wird es ihr den Kopf hochreißen, sie wird sich noch einmal übergeben müssen, sie hat noch etwas im Leib, das herauswill: nicht nur den drei Monate alten Embryo, der gleich mir nicht weiß, welchem Vater er Dank schuldet, nicht nur er will hinaus und gleich Oskar nach einer Trommel verlangen, da gibt es noch Fisch, gewiß keine Ölsardinen, ich will nicht von Flundern reden, ein Stückchen Aal meine ich, einige weiß-grünliche Fasern Aalfleisch, Aal von der Seeschlacht im Skagerrak, Aal von der Hafenmole Neufahrwasser, Karfreitagsaal, Aal aus dem Haupte des Rosses entsprungen, womöglich Aal aus ihrem Vater Joseph Koljaiczek, der unters Floß geriet und den Aalen anheimfiel, Aal von deinem Aal, denn Aal wird zu Aal... [6, S. 210].

плоту нет, он порождает всё новые и новые плоты: плот от твоего плота и во веки веков плот [2, с. 37].

За всё время длительных церемоний я не мог отказаться от чувства: вот сейчас у неё вскинется голова и её снова вырвет, у неё в теле ещё кое-что осталось, и это кое-что хочет выйти наружу: не только трёхмесячный зародыш, который, подобно мне, не знал, какому отцу будет обязан жизнью, не только он хотел выйти наружу и, подобно Оскару, потребовать в дар себе барабан, нет, там есть ещё рыба, конечно не сардинки в масле, про камбалу я и говорить не хочу, нет, по-моему, там есть ещё кусочек угря, несколько бело-зелёных волокон угрятины, угря с морской битвы в Скагерраке, угря с мола в Нойфарвассере, угря Страстной пятницы, угря, вышедшего из лошадиной головы, возможно даже, угря из её отца Йозефа Коляйчека, который угодил под плоты и стал добычей для угрей, угорь от угря, ибо угорь ты и в угря возвратишься... [2, с. 203]

Декорации мессы проступают в описании обороны Польской почты. Начиная со встречи Оскара с Яном Бронски, когда карлик протягивает своему предполагаемому отцу барабан с тем же жестом, с каким «его преподобие Винке поднимал в ходе мессы священную гостию» [2, с. 270] со словами «Это плоть моя и кровь моя», в повествование инкорпорируются отсылки к текстам и обрядам Божественной Литургии. Патрулируя пустой коридор и прислушиваясь к выстрелам, герой определяет начало штурма как исторический *Introitus*. Однако и последующие события находят отражение в действиях мессы. По словам Ширрмахер, в восхождении Оскара по лестнице на второй этаж за несущими и ранеными прочитывается молитва ступеней, а падение под ударами гаубицы кирпичных столбов чугунной ограды ассоциируется с коленопреклонением. «Месса становится интерпретирующей рамкой начала войны, – пишет Ширрмахер. – Это можно рассматривать, как критику, адресованную церкви, которая не соответствует своим собственным требова-

ниям, которая не выступила против национал-социалистов, но примирилась с ними, которая благословила фюрера и армию» [7, s. 107].

В «Жестяном барабане» цитируется большое количество песен – детских, народных, пропагандистских, скаутских, патриотических, военных, популярных, причем писатель не ограничивается лишь немецкой культурой, упоминая в тексте русские, французские, польские и американские песни. Создавая культурно-исторический и бытовой звуковой фон эпохи, они в то же время представляют собой многофункциональное явление социальной жизни. Так, включение текстов гимна Германской империи и, в особенности, «Марша Домбровского», несмотря на усилия Оскара дистанцироваться от Германии и Польши и их судеб, тем не менее демонстрирует идентификацию с определённым сообществом и чувство единения.

Пласт песенной культуры, наряду с классической и духовной музыкой, выступает в негативном контексте. Но если в литургии дискредитирующим аспектом становится цель общинного пения – отвлечь от ужаса происходящего вокруг, направить по ложному пути, скрыть конфликты и противоречия, то здесь компрометирует себя сама форма *совместного* пения. Ибо подпевание, согласно Грассу, делает человека *сопричастным* к определённому сообществу и, следовательно, *соучастником*, ответственным за всё происходящее в границах этого сообщества.

Немецкая любовь к пению является важной частью национального самосознания. Её истоки кроются в историческом прошлом. «Столкнувшись с политически разделённой страной, немцы осознали себя культурной нацией, которую объединяет прежде всего язык – точнее, библейский язык Лютера. Общий песенный материал, который можно было петь сообща, казался важным средством идентификации для немецкоязычного пространства, лишённого объединяющей нации», — констатирует Ансельм Вейер [8, s. 266]. Неудивительно поэтому, что в эпоху Третьего Рейха совместное пение, как элемент, формирующий группу и определяющий принадлежность к ней челове-

ка, оказался вездесущим: от детских садов и школ до церквей и партийных митингов. Многочисленные эпизоды в романе призваны продемонстрировать, как пение с детских лет становится средством воспитания и дисциплины, будь то малыши, передвигающиеся на прогулке в упряжке, управляемой тётей Кауэр, и поющие церковные гимны, банда первоклассников, горланящих кто во что горазд весеннюю песенку «Май наступил», или описание нацистской манифестации, где смешанный хор «воспевал столь излюбленный балтийский ветер, тот, что, если верить песне, лучше всех других ветров приспособлен для разворачивания знаменного кумача» [2, с. 144].

На другом полюсе оказывается сублимирующая функция пения, вызванная сексуальной фрустрацией. Гретхен Шефлер и Агнес Мацерат, вслух читая маленькому Оскару про распутинские оргии, стонут «обожебожебоже» и, поскольку у первой, в отличие от второй, нет Яна Бронски, способного удовлетворить воспламенённые чтением фантазии, жене пекаря ничего не остаётся, как петь «с горестной страстью» «Очи чёрные», «Красный сарафан» или знаменитую «Волжскую песню» из оперетты Легара, которая, по иронии судьбы, стала в послевоенное время ассоциироваться с солдатами Вермахта. Стоит ли говорить, что сладостные чувства к Распутину, которые Гретхен Шефлер заедает пирожными, выступают пародией на тоскующего по любви одинокого солдата, взывающего к небесному Отцу с просьбой послать ему ангела.

Ту же маскирующую функцию выполняют для зеленщика Греффа «утренние песни, вечерние песни, туристские песни, песни ландскнехтов, песни урожая, песни во славу Девы Марии, народные песни, местные и зарубежные» [2, с. 368–369], позволяющие скрывать его гомосексуальные наклонности. Любовь к мальчикам становится катализатором певческих и музыкально-организационных талантов Греффа, которые побуждают его создавать песенник «Пойте с нами!» и намечают его карьерный путь от зеленщика к хормейстеру.

В «Жестяном барабане» Грасс впервые использовал стилистический приём слитного написания текста песен, который впоследствии стал его фирменным знаком. Описывая наступающее Рождество 1940 года, Оскар вспоминает, как нашёл под ёлкой «решительно всё – всё, кроме барабана» [2, с. 325]. Думая, что условием для получения заветного инструмента является обязательное выполнение всех ритуальных действий, сопровождающих рождественский праздник, он полистал подаренные книжки, «с чувством глубокого отвращения ... прокачался целых полчаса» [там же] на лебеде, пропел вместе со всеми неизменную «Otannenbaumotannenbaumwiegrünsinddeineklingsglöckchenklingelingelingelingalejahrewieder» [6, s. 337], прежде чем понял, что никакого барабана ему не подарят. «Слитное написание слов песни всегда сигнализирует об инструментализации пения», – отмечает Ширрмахер [7, s. 103]. Критическая и разоблачающая функция этого приёма, согласно Томасу Ангенендту, связана «прежде всего с отражением определённого колорита времени нацистской эпохи, в которой пафос, вызываемый такими фразами, началами песен и лозунгами, представляет собой важный иррациональный момент» [4, s. 81]. Сам Грасс указывает на важность фонетической стороны этого средства: читающему трудно сразу идентифицировать «слипшийся» текст, а постепенное разделение слов приведёт к монотонной, «бубнящей мелодии предложения, которая не позволяет автоматически, бессознательно подпевать. Таким образом, языковая сущность этих фраз отделена от патетической ауры» [там же, s. 80].

«Лёгкая» инструментальная, прежде всего танцевальная, музыка и джаз, относимый нацистами к «дегенеративной музыке», выступают в романе своеобразным противовесом классике, литургическому пению и массовым песням, то есть всем тем «устоявшимся музыкальным формам, которые из-за их безжалостной пропаганды во времена нацистской эпохи кажутся такими же бесполезными и проблематичными, как немецкий язык для первого поколения послевоенных авторов» [7, s. 108]. В главе «Трибуны» прямоли-

нейную поступь марша Оскар сбивает сначала «любимой народом» трёхдольностью вальса Штрауса, а затем синкопированными ритмами «Джимми-тигра», под который пришедшие на воскресную манифестацию люди «оттанцовывают» с Майского луга. Как уже упоминалось, срыв партийной демонстрации не делает барабанщика борцом Сопротивления и, соответственно, не наделяет протестной функцией указанные музыкальные темы. Напротив, данный эпизод акцентирует эскапизм популярной музыки. Особенно показательной в этом смысле выглядит цитата вальса «На прекрасном голубом Дунае», если вспомнить историю с первым его текстом, написанным Йозефом Вайлем. Злободневные, сатирические стихи, отразившие австрийский политический кризис 1866–1867 годов, содержали такие строки:

- Но век очень плох!
- Как плох! Мой бог!
- Покончим же с ним!
- Покончим с ним!
- К чему терзания, страдания?
- Смеяться, петь мы все хотим! [1, с. 27].

Аналогичный уход от проблем, бегство от реальности находит карнавальное воплощение в указанной главе «Жестяного барабана». Функция отвлечения и развлечения, которую несут шлягеры, на фоне катастрофических ситуаций нивелирует протестные свойства музыки. Для Грасса популярная музыка становится эффективным средством создания гротеска. Яркий пример представляет собой песня *Üb immer Treu und Redlichkeit* («Будь честен и верен до холодной могилы»), ставшая символом всех прусских добродетелей. Её мелодию сначала вызванивают колокола Старого города накануне штурма Польской почты, а потом воспроизводят куранты, прикреплённые к весам Грегфа, – в благодарность покупателям, если вес их покупки равняется 50 фунтам. Трагической силы и почти кинематографического эффекта достигает гротеск в сцене расстрела монашек на Атлантическом валу, происходящего под звуки песни *The Great Pretender* («Великий притворщик»). Упоми-

нение этой песни в романе является анахронизмом, поскольку она впервые прозвучала в исполнении вокальной группы *The Platters* в 1955 году. Однако текст шлягера, который поётся от имени человека, называющего себя великим притворщиком, потому что он скрывает своё одиночество и боль под маской веселья, очевидно, был важен для писателя. Апелляция к нему позволяет Грассу вынести приговор всей немецкой нации эпохи Третьего рейха.

Резюмируя всё вышеизложенное, можно заключить, что тематизация музыки в романе Грасса «Жестяной барабан» тесно связана с репрезентацией изображаемой эпохи и отражает кризис языка и культуры в первой половине XX века. Модернистская критика традиционных литературных дискурсов осложнилась травматическим опытом Второй мировой войны, после которого любая попытка возвышенной риторики казалась скомпрометированной. Инструментализация музыки, смешение культов гения и героя в эпоху Третьего рейха, утрата языком ценностной заряженности вследствие его идеологической эксплуатации — всё это стимулировало Грасса к поискам повествовательной формы, способной адекватно отразить «абсурдность бытия» (Альбер Камю) и «кошмар истории» (Джеймс Джойс) и в то же время стать сильным средством воздействия на читателя.

Практически все пласты, репрезентирующие музыкальную культуру эпохи, представлены в негативном ключе как бесполезные и утратившие свой авторитет. Классическая музыка выступает агентом мелкобуржуазной культуры, её склонность к идеализации приравнивается к одной из форм бегства от реальности. Духовная музыка предстаёт как средство сокрытия этических противоречий, смирения перед угрозой уничтожения человеческого духа и в то же время благословения немецкой армии. Огромный пласт песенной культуры (от старинных народных до современных событиям войны патриотических песен) призван показать механизмы утилитаризации музыки, которые ставят её на службу воспитания милитаристских прусских добродетелей, делают её свойством принадлежности к определённому сообществу, превраща-

ют в «видимый» знак разделения общих убеждений. «Лёгкая» музыка, включая джаз, хотя и выступает своеобразным противовесом традиционным музыкальным направлениям, не становится для Грасса символом свободы, поскольку выполняет иллюзорно-компенсаторную функцию, по сути становясь формой эскапизма.

Разрушение мирового порядка, дискредитация морально-нравственных ценностей находит отражение не только в сюжете «Жестяного барабана». Деконструкция затрагивает и композицию романа, и сам язык, поскольку денотативные значения в отдельных эпизодах отступают на второй план. И тут возникает своеобразный парадокс: если на тематическом уровне значение музыки дискредитируется, то в плане внутренней структуры и средств выражения, напротив, возрастает. Музыкализация прозы выступает в «Жестяном барабане» способом пробуждения от «кошмара истории», очищения самого языка от идеологизации, перефразируя Вальтера Беньямина, – от бремени потребления вещей, в конечном итоге – как инструмент, помогающий преодолеть экзистенциальную немоту «после Освенцима».

Литература

1. Ауэрбах Л. Рассказы о вальсе. М. : Советский композитор, 1980. 176 с.
2. Грасс Г. Жестяной барабан. М. : Альпина нон-фикшн, 2024. 764 с.
3. Росс А. Дальше – шум. Слушая XX век. Corpus, 2012. 560 с.
4. Angenendt T. Wenn Wörter Schatten werfen: Untersuchungen zum Prosastil von Günter Grass. Frankfurt am Main ; New York : P. Lang, 1995. 240 s.
5. Brode H. Günter Grass. München : Verlag Edition Text u. Kritik, 1979. 225 s.
6. Grass G. Die Blechtrommel. München : Deutscher Taschenbuch Verlag, 2002. 782 s. (In German)
7. Schirrmacher B. Musik in der Prosa von Günter Grass: Intermediale Bezüge – Transmediale Perspektiven. Stockholm : Stockholm Univ., 2012. 281 s.
8. Weyer A. “Schlimme Lieder mit schlimmen Kehrreimen aus männlichen Kehlen”. Utopie und Ideologie des Liedes im Werk von Günter Grass // Günter Grass. Literatur Kunst Politik / Hg.: Brandt, Marion; Marek Jarosewski und Mirosław Ossowski. Gdańsk : Fundacja Rozwoju Uniwersytetu Gdańskiego. 2008. S. 265–273.

References

1. Auerbakh L. *Rasskazy o val'se* [Stories about the Waltz]. M. : Sovetskiy kompozitor, 1980. 176 s. (In Russ.)

2. Grass G. *Zhestyanoy baraban* [The Tin Drum]. Per. s nem. M. : Al'pina non-fikshn, 2024. 764 s. (In Russ.)
3. Ross A. *Dal'she – shum. Slushaya XX vek* [The Rest is Noise: Listening to the Twentieth Century]. Corpus, 2012. 560 p. (In Russ.)
4. Angenendt T. *Wenn Wörter Schatten werfen: Untersuchungen zum Prosastil von Günter Grass*. Frankfurt am Main ; New York : P. Lang, 1995. 240 s. (In German)
5. Brode H. *Günter Grass*. München : Verlag Edition Text u. Kritik, 1979. 225 s. (In German).
6. Grass G. *Die Blechtrommel*. München : Deutscher Taschenbuch Verlag, 2002. 782 s. (In German)
7. Schirrmacher B. *Musik in der Prosa von Günter Grass: Intermediale Bezüge – Transmediale Perspektiven*. Stockholm : Stockholm Univ., 2012. 281 s. (In German)
8. Weyer A. „Schlimme Lieder mit schlimmen Kehrreimen aus männlichen Kehlen“. Utopie und Ideologie des Liedes im Werk von Günter Grass. *Günter Grass. Literatur Kunst Politik*. Hg.: Brandt, Marion; Marek Jarosewski und Mirosław Ossowski. Gdańsk : Fundacja Rozwoju Uniwersytetu Gdańskiego. 2008. S. 265–273. (In German)

Приложение

Таблица № 1.

Песни, цитируемые в романе «Жестяной барабан» Гюнтера Грасса

Оригинальное название песни / перевод на русский язык	Краткая справка о песне	Часть и глава романа	Контекст
Духовная музыка			
Jesus dir leb' ich, Jesus dir sterb / Иисусе, тобой живу я, Иисусе, тобой умру я	Церковный гимн, авторами которого являются Ф. Билер (музыка) и К. Шмидт (текст). Входит в 3 часть из четырёх опубликованных ими в 1820 году сборников христианских песнопений. Исполнялся на Мессе по усопшим.	Книга 1. Глава «Расписание уроков»	Одно из песнопений, которые во время послеобеденных прогулок пели в детском саду тёти Кауэр детишки, связанные друг с другом в упряжку
Meerstern ich dich grüße / Привет тебе, звезда морская	Латинский гимн Святой Марии, датируемый примерно VIII–IX вв. Перевод на немецкий был осуществлён в XII в. Популярностью пользовалась также народная песня о Марии в форме литании из сборника А. фон Хаксхаузена (1830 г.)	Книга 1. Глава «Расписание уроков»	Одно из песнопений, которые во время послеобеденных прогулок пели в детском саду тёти Кауэр детишки, связанные друг с другом в упряжку
Introitus, Introibo ab altare dei, Kyrie, Gloria in excelsis Deo, Credo, Offertorium, Oremus, Confiteor, Ite messa est	Разделы литургического богослужения	Книга 1. Глава «Чуда не будет» Книга 2. Глава «Рождественское представление»	Посещая с матерью Церковь Сердца Христова, Оскар обнаруживает своё сходство со скульптурой Христа и впервые вешает на неё барабан, ожидая, когда Иисус начнёт барабанить. Оскар и банда чистильщиков, забравшись в церковь Сердца Христова накануне Рождества, справляют чёрную мессу
Детская музыка			
Ist die Schwarze Köchin da? Jajaja! / Здесь Чёрная Кухарка? Да-да-да!	Детская игра-считалка, включённая в сборники детских немецких песен <i>Was die deutschen Kinder singen</i> (1914), <i>Kindervolkslieder</i> (1920). Первая запись песни была сделана в 1887 году в Дрездене.	Книга 1. Глава «Стекло, стакан, стопарик» Книга 1. Глава «Угощение на Страстную	Упоминается среди детских игр и песен, которые не нравились Оскару-ребенку Прячась в платяном шкафу, Ос-

	Ход игры. Дети встают в круг. Водящий поёт несколько куплетов, в которых, отвечая на вопрос «Здесь Чёрная Кухарка?», все поют «Нет! Нет! Нет!». При этом водящий забирает с собой одного за другим детей, которые шествуют за ним гуськом. Так продолжается до тех пор, пока не остаётся один ребенок. Все прыгают вокруг него и дразнят Чёрной Кухаркой. Суть игры заключается в формировании группы и исключении из неё индивида.	пятницу» Книга 2. Глава «Семьдесят пять килограммов» Книга 2. Главы «Рождественское представление», «Муравьиная тропа» Книга 3. Глава «В луковом погребке» Книга 3. Глава «Тридцать»	кар в полусне видит различные цвета, которые связаны для него с определёнными символами Оскар выбивает на своём барабане мотив Чёрной Кухарки, обнаружив в подвале повесившегося Греффа Образ Люции сливается с образом Чёрной Кухарки Один из мотивов, который Оскар выбивает на своём барабане во время оргии в Луковом погребке Размышления Оскара об образе Чёрной Кухарки, которая предстаёт для него как смерть
Saurer Hering, eins, zwei, drei / Кислая селёдка, раз, два, три ²	Популярная детская игра в первой половине XX века. Ход игры. Дети выстраиваются в ряд. На расстоянии 20–30 метров от них водящий выкрикивает или пропевает текст <i>Saurer Hering, eins, zwei, drei</i> и быстро поворачивается. Пока он произносит эти слова, игроки как можно быстрее к нему подходят. Так повторяется до тех пор, пока кто-либо первым не доберётся до водящего и займёт его место.	Книга 1. Глава «Стекло, стакан, стопарик»	Упоминается среди детских игр и песен, которые не нравились Оскару-ребенку
Ich sehe was, was du nicht siehst / Что я вижу, ты не видишь	Детская игра, участники которой пытаются определить предмет в окружающей среде, описываемый водящим сначала в общих фразах, затем всё более конкретно. Кто первым правильно определит загаданный предмет, далее становится водящим. Слова <i>Ich sehe was, was du nicht siehst</i> используются также как фразеологизм в названии песен и книг.	Книга 1. Глава «Стекло, стакан, стопарик»	Упоминается среди детских игр и песен, которые не нравились Оскару-ребенку
Der Mai ist gekommen / Май наступил	Стихотворение Эмануэля Гейбеля (1841), которое было положено на музыку Юстусом Вильгельмом Лирой и опубликовано в 1842 году в кассельском журнале <i>Der Salon</i> . Лира заимствовал тему у	Книга 1. Глава «Расписание уроков»	Песня, которую предлагает спеть детям фройляйн Шполленхауэр в первый школьный день, несмотря

² В переводе С. Фридлянд – «Раз, два, три четыре, пять, я иду искать».

	Моцарта, взяв мелодию лендлера KV 606 № 3. Песня «Май наступил» была рекомендована прусским правительством для школьного обучения в пятом классе (Центральный вестник прусского правительства от 1912 г.).		на то, как язвительно замечает Оскар, что «дело происходило в середине апреля»
Backe, backe, Kuchen / Пеки, пеки пирог ³	Старинная немецкая детская песенка, пришедшая из Саксонии и Тюрингии. Сохранилась с различными текстовыми версиями с начала XIX века. Текст песни, в котором пекарь сзывает хозяек использовать печь, отражает старинный обычай: когда пекарь заканчивал выпекать хлеб, то подавал сигнал рожком, чтобы хозяйки могли использовать остаточное тепло печи для своей выпечки. Обычно песню поют малышу и хлопают его ручками в такт музыке. На словах «Засунь, засунь в печь!» мать раскачивает ребёнка так, будто хочет бросить его в печку. В одном из вариантов укоряют ребёнка за то, что он не принес тесто, поэтому не получит пирога.	Книга 3. Глава «В луковом погребке»	Ритм этой песни Оскар барабанит во время оргии в Луковом погребке
Grün, grün, grün sind alle meine Kleider / Зелёная, зелёная, зелёная вся моя одежда ⁴	Авторы текста и музыки этой популярной детской песни неизвестны. В XIX веке она имела несколько вариантов мелодий и разные начала (например, «Красная, красная, красная вся моя одежда»). В игровой форме она помогает детям выучить названия цветов. Каждый цвет в песне связывается с определённой профессией: зелёный – охотник, чёрный – трубочист, синий – матрос, жёлтый – почтальон, разноцветный – художник.	Книга 3. Глава «В луковом погребке»	Ритм этой песни Оскар барабанит во время оргии в Луковом погребке, помогая одеться разгулявшимся посетителям
Wer will fleißige Waschfrauen sehen / Кто хочет посмотреть на прилежных прачек ⁵	Авторы текста и музыки неизвестны. Другое название песни <i>Zeigt her eure Füße</i> (Покажи мне свои ноги). Детская песня-игра существует в различных вариантах. Самый известный был записан в 1860 году К. Ф. В. Герингом в его песеннике <i>Deutsche Kinderlieder</i> . В тексте содержатся указания на выполнение конкретных движений. Дети встают в круг и поют песенку. В первом куплете они показывают свои ноги и обувь, во втором куплете – взмахивают руками, имитируя движение прачек, стирающих белье и т. д. В других вариантах песни вместо слова	Книга 3. Глава «В луковом погребке»	С помощью ритма этой песенки Оскар выводит на улицу вставших в детство посетителей Лукового погребка

³ В переводе С. Фридлянд – «Как на чьи-то именины испекли мы каравай».⁴ В переводе С. Фридлянд – «Врешеньки-врешь, деточка, врешь, мой цвет очень хорош, а нехорош голубой»⁵ В переводе С. Фридлянд – «Доктор едет на свинье, балалайка на спине».

	<i>Waschfrauen</i> используется <i>Handwerker</i> (ремесленник) и, соответственно, дети показывают движения, характеризующие действия человека той или иной профессии.		
Oh Tannenbaum / О, ёлочка	Старинная немецкая рождественская песня. Существует несколько её версий, наиболее популярная из которых была написана в 1824 году лейпцигским органистом Эрнстом Аншюцем. Текст песни относится к XVI веку, мелодия основана на мотиве старинной народной песни.	Книга 2. Глава «Мария»	Одна из песен, которые маленький Оскар напевает вместе с домашними в Рождество, думая, что это условие для получения нового барабана
Немецкие народные, военные и патриотические песни			
Üb immer Treu und Redlichkeit / Будь честен и верен до холодной могилы	Текст под названием <i>Der alte Landmann an seinen Sohn</i> был написан в 1775 году и принадлежит Л. Г. К. Хёльти. Песня пелась на мелодию Арии Папагено <i>Ein Mädchen oder Weibchen</i> из оперы Моцарта «Волшебная флейта». Для многих немцев начальные строки стихотворения Хёльти являются воплощением всех прусских добродетелей, включающих такие милитаристские черты, как командование и послушание.	Книга 2. Глава «Обломки» Книга 2. Глава «Нести своё беспамятство к фрау Грефф»	Мелодию этой песни вызывали колокола Старого города, когда Оскар и Ян Бронски направляются в здание Польской почты, а также куранты, прикреплённые к весам зеленщика Греффа, если вес покупки достигает 50 фунтов
Wildgänse rauschen durch die Nacht / Дикие гуси несутся в ночи	Стихотворение Вальтера Флекса (1887–1917), которое было включено в его роман <i>Der Wanderer zwischen beiden Welten</i> . Также опубликовано в 1917 году в его сборнике стихов <i>Im Felde zwischen Nacht und Tag</i> . В качестве песни (мелодия Р. Гётца) получило широкую популярность с конца 1920-х годов. В основе лежит сопоставление образов мира и войны, летящей стаи гусей и эскадры военных самолётов.	Книга 2. Глава «Нести своё беспамятство к фрау Грефф»	Одна из песен, которую напевал зеленщик Грефф, купаясь в проруби
Wir lieben die Stürme / Любы нам бури, любы нам штормы...	Одна из популярных в 1930-е годы в Германии молодежных песен. Авторство текста и музыки является предметом споров. В сборнике песен <i>Arbeitsmädchen</i> (1939) авторство приписывается учителю музыки В. Фольку. В песне прославляется свободная и отважная жизнь и героическая смерть морских пиратов.	Книга 2. Глава «Нести своё беспамятство к фрау Грефф»	Одна из песен, которую напевал зеленщик Грефф, купаясь в проруби
An der Saale hellem Strande / На Заале светлых берегах	Старинная немецкая песня, которая была написана Ф. Куглером в 1826 году. Куглер использовал мелодию песни Ф. Э. Фески «Прощание солдата», исполнявшейся с текстом Ф. Мюллера.	Книга 2. Глава «Нести своё беспамятство к фрау Грефф»	Мелодию этой песни вызывали куранты, прикреплённые к весам зеленщика Греффа, в случае, если вес покупки достигал 20 фунтов
Ännchen von Tharau / Наша Энхен из Тарау	Старинная немецкая песня любовного содержания, впервые опубликованная в 1642 году (текст С. Даха, музыка Г. Альберта).	Книга 2. Глава «Нести своё беспамятство к	Мелодию этой песенки вызывали куранты, прикреплённые к

	Широкую известность приобрела в XVIII веке после публикации в сборнике <i>Volkslieder</i> (1778) И. Гердера. Песня также входит в сборники <i>Wiegenlieder für gute deutsche Mütter</i> (1798) и «Волшебный рог мальчика» (1806). В 1827 году была переложена Ф. Зильхером для четырёхголосного мужского хора и с тех пор пользовалась необычайной популярностью.	фрау Грефф»	весам зеленщика Греффа, если покупатель набирал центнер картофеля зимних сортов
Немецкие шлягеры и танцевальная музыка первой половины XX века			
Es steht ein Soldat am Wolgastrand / Стоит солдат на волжском берегу Hast du dort droben viel Englein bei dir? / Много ли там у тебя ангелят?	Строчки «Волжской песни» из оперетты Ф. Легара «Царевич» (1927). Сюжет либретто, основанный на драме польской писательницы Г. Запольской, вращается вокруг истории любви цесаревича Алексея и танцовщицы Сони, которую к нему подсылает дядя, обеспокоенный будущим династии Романовых. Песня Царевича или «Волжская песня» стала одним из самых популярных номеров оперетты. Она записывалась на грампластинки, её текст тиражировался на почтовых открытках.	Книга 1. Глава «Распутин и азбука»	Начитавшись с Оскаром про оргии Распутина, Гретхен Шефлер приходила в возбуждение и, чтобы его скрыть, начинала накрывать на стол, напевая мелодии из этой оперетты
Erika / Эрика	Одна из наиболее популярных песен времён Второй мировой войны, ассоциирующаяся с нацистской Германией. Автором текста и музыки является Х. Ниль. Впервые была опубликована в 1938 году, часто исполнялась на партийных собраниях. Текст песни, имеющий любовное содержание и играющий со значениями слова Erika, которое в немецком означает и вереск, и женское имя, вступает в некоторое противоречие с чеканной ритмичкой марша и в особенности с ударами литавр или топаньем ног, которые заполняют паузы между фразами.	Книга 2. Глава «Фронтальной театр Бебры»	Мелодию этой песни Бебра исполняет на бутылках во время циркового представления перед нацистами
Mamatschi schenk mir ein Pferdchen / Мамаша, купи мне лошадку	Немецкая песня, написанная в 1938 году О. Шимой (музыка) и Ф. К. Каппусом (текст). Стала популярной в конце 1960-х годов в исполнении голландского ребёнка-звезды Хантье. В песне рассказывается о мечте маленького мальчика получить лошадку. Ему дарят лошадок из марципанов, деревянных лошадок, наконец, став взрослым, он видит у дома четвёрку лошадей, которые должны увезти его умершую мать.	Книга 2. Глава «Фронтальной театр Бебры»	Мелодию этой песни Бебра исполняет на бутылках во время циркового представления перед нацистами
Heimat, Deine Sterne / Родина, твои звёзды	Лирическая песня из кинофильма «Квакс – незадачливый пилот» (1941). Музыка принадлежит В. Бохманну, текст – Э. Кнауфу.	Книга 2. Глава «Фронтальной театр Бебры»	Мелодию этой песни Бебра исполняет на бутылках во время циркового представления перед нацистами

Petersburger Schlittenfahrt / Катание на санках в Петербурге	Пьеса для двух фортепиано, написанная Рихардом Эйленбергом (1848–1927) – автором многочисленных маршей, популярной танцевальной музыки, увертюр, балетов и сюит. Сочинение было опубликовано около 1886 года, возможно, под впечатлением от посещения России, куда композитор прибыл по личному приглашению царя.	Книга 2. Глава «Осматривать бетон, или мистически-варварски-скучливо»	Во время гастролей фронтового театра Бебры на Атлантическом валу эта композиция звучит из граммофона и сопровождает гротескную сцену с монашками на побережье
Es geht alles vorüber / Всё пройдет	Одна из самых известных песен времён Второй мировой войны. Музыку написал Ф. Рэймонд, авторы текста – М. Валлнер и К. Фельц. Была написана специально для пропагандистской компании Вермахта весной 1942 года и получила особую популярность в исполнении Лале Андерсен. Звучащая в жанре вальса, сентиментальная песня рассказывает о тоске солдата по родине и своей возлюбленной. Уже во время войны появились многочисленные текстовые пародии, в том числе антифашистские. Среди самых известных: «Es geht alles vorüber, es geht alles vorbei: Mein Mann ist in Rußland, mein Bett ist noch frei» «Es geht alles vorüber, es geht alles vorbei, zuerst Adolf Hitler, dann seine Partei!»	Книга 2. Глава «Премник Христа»	Придя с Марией в Церковь Сердца Христова, Оскар предпринимает вторую попытку заставить скульптуру Христа барабанить. В этот раз ему видится барабанящий Иисус, и в его репертуаре, помимо прочего, популярные в то время песни
Lili Marleen / Лили Марлен	Песня Н. Шульце на слова Г. Ляйпа, написанная в 1938 году. Ляйп написал стихи еще во время Первой мировой войны, вспоминая двух девушек Лили и Марлен, в которых когда-то был влюблён. Песня пользовалась огромной популярностью и у вооружённых формирований вермахта, и у солдат антигитлеровской коалиции. Воплощающая тему тоски по родине, эта песня стала символом связи между домом и фронтом, между солдатом и его возлюбленной. Министр пропаганды Й. Геббельс считал, что песня разлагает моральный дух солдат и дважды давал запрет на её трансляцию в радиоэфире.	Книга 2. Глава «Премник Христа»	Одна из мелодий, мотив которой барабанит статуя Иисуса Христа в Церкви Сердца Христова
Rosamunde / Розамунда	Популярная во время Второй мировой войны песня имела интересную предысторию. Мелодия была написана в 1927 году чешским композитором Я. Вейводой, который, в свою очередь, был вдохновлён игрой пианиста из предместья Праги Морджан Ф. Беначана. Первоначально она называлась Морджанская полька. Спустя 5 лет поэт В. Земан написал к ней текст, озаглавив	Книга 3. Глава «Фортуна Норд»	Оскар ведёт сестру Гертруд в танцевальный бар «Львиный замок» и там, под всеобщие выкрики одобрения, от которых даме хочется провалиться сквозь землю, танцует с ней уанстеп под

	песню «Напрасная любовь». В 1934 году немецкий поэт Клаус С. Рихтер сочинил свой вариант на немецком языке под названием «Розамунда». Её оркестровая версия, записанная в 1938 году, пользовалась невероятной популярностью. В США песня стала известна как «Полька пивной бочки».		мелодию «Розамунды»
Kleine Möwe flieg nach Helgoland / Маленькая чайка, лети на Гельголанд	Песня-фокстрот, написанная в 1934 году Д. Коулером на слова Б. Бальца. Поётся от имени мужчины, который тоскует по своему родному острову Гельголанд и любимой девушке, оставшейся там.	Книга 3. Глава «В платяном шкафу»	Оскар залезает в платяной шкаф сестры Доротеи. Найденный там лакированный пояс вызывает воспоминания о моле, угрях и матушке, которая играла и пела эту песню
Regentropfen / Капли дождя	Очень популярное в 1930-е годы танго, авторами которого являются Е. Палм (музыка) и В. Остерманн (текст). Наибольшую известность получило в исполнении немецкого певца Руди Шурике.	Книга 2. Глава «Мария»	Одна из многочисленных песен, которые Мария играла на губной гармошке
Der Wind hat mir ein Lied erzählt / Мне ветер песню рассказал	Песня из кинофильма «Хабанера» (1937), в котором её исполнила шведская актриса и певица Зара Леандер. Авторы – Л. Брюне (музыка) и Б. Бальц (текст). Содержание связано с темой одиночества и разочарования в любви.	Книга 2. Глава «Мария»	Одна из многочисленных песен, которые Мария играла на губной гармошке
Французские песни			
Trois jeunes tambours / Три юных барабанщика	Старинная французская песня, возникшая в середине XVIII в. Предположительно, её авторами могли быть настоящие полковые барабанщики. В припеве песни используется ономастическая лексика, имитирующая ритмичное звучание барабана. Молодой человек просит руки дочери короля, но в конце концов отказывается от брака, понимая, что девушку привлекает лишь его богатство.	Книга 2. Глава «Нести своё беспамятство к фрау Грефф»	Оскар барабанит ритм песни, ожидая рождения ребенка у Марии, после нескольких попыток с его стороны устроить ей выкидыш
Русские песни			
Очи чёрные ⁶	Знаменитый цыганский романс, созданный С. Гердалем на сл. Е. Гребёнки примерно в начале 1880-х годов. Считается, что Гердаль использовал тему вальса Ф. Херманна <i>Hommage</i> . Романс	Книга 1. Глава «Распутин и азбука»	Одна из песен, которые напевала Гретхен Шефлер, чтобы скрыть своё возбуждение после чтения о

⁶ С. Фридлянд переводит название как «Чёрные глаза», что, на наш взгляд, является неверным, т. к. отсылает русскоязычных читателей к танго О. Строка, написанному в 1928 г. на сл. А. Перфильева. Несмотря на огромную популярность, которую это танго-песня обрело в 1930-е годы благодаря П. Лещенко, маловероятно, что Грасс имеет в виду его, учитывая контекст истории с Распутиным.

	впервые прозвучал в московском ресторане «Яр». Большую роль в его популяризации за рубежом сыграл Ф. И. Шаляпин.		распутинских оргиях
Красный сарафан	Известный романс А. Е. Варламова на сл. Н. Г. Цыганова, написанный в начале 1830-х годов в жанре «русской песни». Исполнялся практически всеми сословиями. Его мелодия неоднократно использовалась другими композиторами в вариациях, фантазиях и переложениях.	Книга 1. Глава «Распутин и азбука»	Одна из песен, которые напевала Гретхен Шефлер, чтобы скрыть своё возбуждение после чтения о распутинских оргиях
Джазовые стандарты и популярные американские песни			
Do not fence me in / Не ограждай меня	Популярная американская песня, написанная К. Портером на сл. Р. Флетчера в 1934 году. Она прозвучала в нескольких кинофильмах, в том числе в <i>Hollywood Canteen</i> (1944) и <i>Don't Fence Me In</i> (1945). Песня о свободе и независимости от любых социальных ограничений, о желании погрузиться в жизнь, которая открывает безграничные возможности.	Книга 3. Глава «Фортуна Норд»	Джаз-бэнд играет эту песню в кафе «Львиный замок», куда Оскар привёл сестру Гердтруд. Она чувствует себя неловко рядом с карликом-горбуном, однако позволяет себя угощать и даже прячет окурки сигареты Оскара, чтобы позднее предложить своему жениху в Дортмунде
Hebaberiba / Хебабериба	Настоящее название <i>Hey! Ba-Ba-Re-Bop</i> . Песня 1946 года, автором которой считается перкуссионист, актер, певец Лайонел Хэмптон. В действительности шлягер основывается на хите 1945 года <i>Be-Baba-Leba</i> Х. Хьюмса, который, в свою очередь, восходит к <i>Ee-Bobaliba</i> Д. Винна.	Книга 3. Глава «Фортуна Норд»	Одна из композиций, под которые Оскар, после побега сестры Гердтруд из бара «Львиный замок», танцует весь оставшийся вечер
In the mood / В настроении	Популярный джазовый стандарт, первая запись которого появилась в 1938 году. Аранжировка принадлежит Д. Гарленду, текст – Э. Разафу. Основной мотив имеет сходство с композицией <i>Tar Paper Stomp</i> В. Маноне. Особую популярность композиция получила в исполнении оркестра Г. Миллера. Звучит в к/ф «Серебристая долина» (1941).	Книга 3. Глава «Фортуна Норд»	Одна из композиций, под которые Оскар, после побега сестры Гердтруд из бара «Львиный замок», танцует весь оставшийся вечер
Shoeshine boy / Маленький чистильщик	Из краткого названия неясно, которую композицию имел в виду Г. Грасс: более лирическую <i>Shoe Shine Boy</i> С. Чаплина на сл. С. Кана, получившую известность во второй половине 1930-х в исполнении Л. Армстронга, или более зажигательную, в стиле буги-вуги <i>Chattanooga Shoe Shine Boy</i> , написанную в 1949 году Дж. Стаппом и Г. Стоуном и популяризованную Р. Фоули. Поскольку Оскар упоминает её в числе композиций, под которые он	Книга 3. Глава «Фортуна Норд»	Одна из композиций, под которые Оскар, после побега сестры Гердтруд из бара «Львиный замок», танцует весь оставшийся вечер

	лихо отплясывал на танцполе, речь идет о второй, однако она получила широкую известность в 1950-м году, в то время, как эпизод в танцевальном баре относится к 1947 году.		
High Society / Высшее общество	Вероятно, Грасс имел в виду саундтрек к фильму «Высшее общество», в котором главные роли исполнили Г. Келли, Б. Кросби и Ф. Синатра. Все песни к фильму были написаны К. Портером. Возможно, подразумевается песня <i>High Society Calypso</i> , исполняемая Луи Армстронгом. Фильм вышел в 1956 году, а игра в джаз-бэнде, который развлекает посетителей «Лукового погребка», относится примерно к 1949 или 1950 году, поэтому упоминание <i>High Society</i> на страницах романа является анахронизмом.	Книга 3. Глава «В луковом погребке»	«Троица с берегов Рейна» (т. е. Оскар, Клепп и Шолле) сыграла <i>High Society</i> хозяину «Лукового погребка» Шму и его жене, после чего музыканты были приняты на работу
The Great Pretender / Великий притворщик	Песня впервые прозвучала в исполнении вокальной группы <i>The Platters</i> в 1955 году. Слова и музыка принадлежат Баку Рэму, менеджеру группы. Упоминание её в романе является анахронизмом, однако, с другой стороны, манифестирует гротескность всей ситуации. Песня поётся от имени человека, который скрывает своё одиночество и боль под маской веселья.	Книга 2. Глава «Осматривать бетон, или мистически-варварски-скупчиво»	Под звуки этой песни, льющейся из граммофона, происходит расстрел монашек на Атлантическом валу, свидетелями которого становятся артисты фронтового театра Бебры
Гимны			
Heil dir im Siegerkranz / Слава тебе в победном венке	С 1795 по 1871 годы был королевским гимном Пруссии, далее до 1918 года – гимном Германской империи. Мелодия его была заимствована у английского гимна <i>God Save the Queen</i> , вследствие чего он не признавался некоторыми областями, например, Баварией и Вюртембергом.	Книга 1. Глава «Под плотами»	Под звучание гимна, который играет духовой оркестр в честь спуска на воду корабля «Колумб», происходит побег Йозефа Коляйчика
Jeszcze Polska nie zginęła / Ещё Польша не погибла	Марш Домбровского или <i>Mazurek Dąbrowskiego</i> – государственный гимн Польши с 1927 года. Мелодия народная, текст принадлежит Ю. Выбицкому. Впервые песня прозвучала в 1797 году в легионах князя Я. Домбровского, поддержавшего итальянскую кампанию Наполеона.	Книга 1. Глава «Пение с дальним радиусом действия на Ярусной башне» Книга 2. Глава «Он лежит в Заспе» Книга 3. Глава «Последний трамвай, или Обожествление банки для консервирования	Размышления Оскара о судьбе Польши Барабанный ритм Оскара и пение Виктора вызывают призрак польской кавалерии, которая уносит с собой и бедного Велуна, и его палачей

Получено: 06.01.2025

Принято к публикации: 23.06.2025

Дата публикации: 30.06.2025

Received: 06.01.2025

Accepted: 23.06.2025

Accepted: 30.06.2025