

**ТРАДИЦІЇ КАРНАВАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ  
У РОМАНІ ГҮНТЕРА ГРАССА “БЛЯШАНИЙ БАРАБАН”**

У квітні ц. р. урвався життєвий шлях німецького письменника Гюнтера Грасса, роман якого “Бляшаний барабан”, відзначений Нобелівською премією, став одним із програмних творів літератури ХХ ст. Унікальний та неповторний стиль Г. Грасса, що робить його твори впізнаваними з перших рядків, має багато спільного зі стилем середньовічної площі та середньовічного карнавалу (відповідно до концепції М. Бахтіна). У статті проаналізовано втілення традицій карнавальної культури в романі “Бляшаний барабан” та функцій, які виконують уведені до твору риси й елементи карнавального дійства.

*Ключові слова:* Гюнтер Грасс, “Бляшаний барабан”, карнавальна культура, М. Бахтін, постмодернізм.

*Symon Radchenko. The traditions of the carnival culture in Günter Grass's novel “The Tin Drum”*

Günter Grass, one of the founders of the German postmodern school died on April 2015. His novel “The Tin Drum”, which took the Nobel Prize in 1999, is one of the most important literary works of the 20th century. Grass's unique and inimitable style that makes him recognizable from the first lines has much in common with the style of medieval square and medieval carnival (according to M. Bachtin's conception). In the article, the results of the analysis of carnival culture traditions incarnated in “The Tin Drum” are presented. The functions of the implemented patterns and elements of carnival are analyzed as well.

*Key words:* Günter Grass, “The Tin Drum”, carnival culture, M. Bachtin, postmodernism.

У романі “Бляшаний барабан”, що побачив світ 1959 р., а 1999 р. приніс Гюнтеру Грассу Нобелівську премію, повсюдно натрапляємо на автобіографічні елементи. Дія цього твору, як і двох інших романів – “Кішка і миша” та “Собачі роки”, що разом із ним складають “Данцигську трилогію”, відбувається в Данцигу (Німеччина, нині Ґданськ у Польщі), у якому народився письменник.

Автобіографічні елементи разом із розлогими описами ситуації та настроїв у тогочасній Німеччині створюють реалістичне тло, що своєю правдивістю увиразнює абсурдність і ґротескність побутування та вчинків героїв роману. Неймовірність сюжетних ліній та подій автор увиразнює, створюючи навколо головного героя світ, який підкоряється особливим законам – законам карнавального дійства.

Для створення атмосфери середньовічної площі, а отже, і для відображення карнавалу у “Бляшаному барабані”, Грасс широко використовує найрізноманітніші мовні прийоми та засоби. Це призводить до значного викривлення концепту тексту під час перекладу внаслідок нездоланної різниці у мовних картинах різних народів, невідповідності мови-джерела та мови-мети, формального підходу до процесу перекладу. Передусім це є причиною

втрачає елементів карнавального мовлення – каламбурів, інтертекстуальної гри слів, діалектичних опозицій. Найочевиднішим прикладом цього є сама назва роману “Die Blechtrommel”, адже слово “Blech” означає не лише бляшанку, а й балаканину, що надзвичайно важко передати при перекладі.

У численних дослідженнях роману літературознавці переважно пишуть про фарс, сюрреалістично-гротескний стиль, іронію, суспільно-політичну сатиру або постмодерністську естетику. Водночас питання традицій карнавалу та культури середньовічної площі, травестії та пародії в романі, на жаль, у вітчизняному літературознавстві висвітлювалися недостатньо. У більшості попередніх досліджень “Бляшаного барабану” фахівці відносять питомо карнавальні елементи до гротеску, вбачаючи в карнавальному мовленні радше сатиру, ніж традицію карнавальної культури [див.: 5]. До того ж у вітчизняних розвідках наголос здебільшого ставиться на аналізі ґрассівської сатири, її соціальної складовій, а не власне комічному, амбівалентному, “іншому” світі народної свідомості.

Однак елементи карнавалу присутні в романі повсюдно, починаючи від самого сюжету й завершуючи окремими тропами. Ці елементи конотовані значеннями, на які вказував М. Бахтін, чия книжка “Творчість Франсуа Рабле і народна культура середньовіччя та Ренесансу” [див.: 1] визначила один із потужних шляхів літературознавчих і культурологічних студій. Широке використання прийомів карнавального мовлення сформувало специфічний художній стиль Ґрасса: введення культури середньовічної площі до тогочасної літератури було просто необхідне в епоху бурхливих змін в ідеологічному та психологічному житті Європи, реалізовувало бажання хоч на деякий час забути про жахи війни. У своїй монографії М. Бахтін виокремлює притаманні карнавальній культурі риси (амбівалентність, універсальність, символічність, гротескність, тілесність) та елементи (лайка та інші специфічні форми мовлення, культ їжі, переодягання та перекидання, могутні стихії, тіло і його частини тощо). Спираючись на матеріал містерій, д’яблерій, вуличних дійств та сторінки роману Франсуа Рабле, М. Бахтін віднаходить місце карнавалу у просторі середньовічної культури. Окрім того, дослідник показує тісний зв’язок образів Рабле з іншими творами середньовічної літератури (пародіями, травестіями і т. д.) та демонструє їхній вплив на вчинки та пригоди у романі.

За М. Бахтіним, “усі різноманітні вияви і висловлення народної сміхової культури... можна розділити на три основні види...” [1, 9]. Це, по-перше, народно-святкові та бенкетні образи і форми – різноманітні вуличні сміхові дійства, пародії, карнавал, для якого обов’язкове обрання короля дійства, позбавлення його влади та побиття, скасування ієрархії, жарти, пародії та травестії, зокрема жартівливі меси, процесії, оди тощо; по-друге, гротескні образи тіла, надмірність, гігантоманія, що стосується найчастіше репродуктивних органів й у свій спосіб фіксує явище у стані його зміни, під час руху амбівалентного колеса життя; по-третє, вуличне мовлення, що є засобом творення “другого” образного світу, що його карнавал протиставляє офіційному життю. Лайка і похвальба як складові мови – це амбівалентна пара, адже лайка принижує, опускає людину до матеріально-тілесного низу, що водночас виступає символом родючості, а хвала підносить її із цього низу. Тобто разом вони вияскраплюють та ілюструють дві сторони життя.

Карнавальна амбівалентність утворює стрижень ґрассівського образу Оскара Мацерата. Він багато розмірковує в романі про двоїстість буття з його неподільністю на позитивне й негативне, народження і смерть, зростання і падіння, сміх і сльози. Амбівалентність дійсності у його світосприйнятті в романі виявляється повсюдно, навіть на похороні матері: “Під час цієї тривалої

церемонії я не міг позбутися враження, що... всередині в ній лишилось щось таке, що прагне вихопитись на волю, – не тільки тримісячний зародок, <...> а й шматочок вугра, кілька зеленувато-білих волокон вугратини, вугра від морського бою в Скаґераку, вугра з молу в Нойфарвасері, вугра від Страсної п'ятниці, вугра, що виповз із конячої голови чи, може, навіть з її батька Йозефа Коляйчека, який потрапив під пліт і дістався вуграм, вугра від твого вугра, бо вугор – він на вугра і обертається...

Але... вона лишила вугра в собі, взяла його з собою, в землю, щоб нарешті мати спокій” [3, 226].

Наведена цитата виразно ілюструє амбівалентне мислення ґрассівського героя, низхідний рух його думок, утілений у мовних формах площі, а до того ще й віру в циклічність буття, “бо вугор – він на вугра і обертається...” [3, 226]. Та це й не дивно, оскільки сам сюжет роману, життєпис Оскара підкоряється цьому рухові – за час дії роману колесо Мацератового життя обертається щонайменше двічі: від народження герой рухається низхідною лінією цього кола й досягає найнижчої точки в день свого триріччя – тоді він падає зі сходів та перестає рости фізично, проте отримує руйнівний голос та бляшаний барабан. Із цього моменту починається його висхідний рух: Оскар створює навколо себе карнавальне дійство, учасниками якого стають усі, хто опиняється поруч. Кульмінацією цього етапу розвитку героя є травестійна чорна меса, пародія на справжній релігійний обряд, де Мацерат приміряє на себе роль Ісуса. Це найвища точка, від якої вдруге починається низхідний рух: дорогою в Дюссельдорф герой вирішує продовжити рости фізично, але втрачає свій голос, який був одним із засобів творення карнавального дійства. Він починає рух до точки оновлення, найнижчої точки згаданого колеса. Сягнувши нижньої точки, Оскар вирішує знову припинити рости й розпочинає нове життя, розвивається та рухається вгору, стає відомим та заможним громадянином. Нова низхідна лінія може розпочатись у день його тридцятиліття, той день, коли закінчується дія роману.

Отже, герой починає рухатись колесом життя зі власної ініціативи, адже саме добровільне падіння зі сходів зупиняє ріст Мацерата та робить його особливим, створює навколо нього атмосферу карнавалу, яка може захопити будь-кого, незалежно від його місця в ієрархії реального світу. Оскар лише один із багатьох виконавців ролі блазня (або бахтінського трикстера), що руйнує основи суспільства, позбавляє його всіх умовностей, створює атмосферу карнавальної універсальності, тобто модель такого світу, про який решту року людина лише мріяла.

За Бахтінім, бурхливе вуличне дійство, що знімає будь-які суспільні заборони, за своїм символічним значенням відповідає топосу райського саду, а отже, усе приналежне до цього дійства має карнавальне значення. І подібно до того, як головним творцем карнавального світу в ґрассівському романі стає Оскар, головним символом роману виступає його голос – бляшаний барабан із біло-червоною обічайкою в зубчиках. За допомогою свого інструмента Оскар отримує владу над людьми та набуває рис деміурга, а створюючи карнавал, бере на себе роль і творця райського саду. Він, як зазначає оповідач, “взяв те повоєнне товариство на повідець і домігся того, що в усіх повідвисала нижня щелепа, і вони побралися за ручки <...> провів цю процесію через увесь “Цибульний погрібець” <...> я дозволив їм справити малу нужду, і вони набурили – набурили всі...” [3, 688]. Саме тому життя без барабана для нього нестерпне: “Якби не мій барабан – а він, коли ним користатися вміло і терпляче, здатний пригадати всі необхідні подробиці, щоб перенести на папір головне <...> – то був би я бідний чоловік” [3, 52].

Символічне навантаження барабана Ґрасс акцентує неодноразовими нагадуваннями про заміну Оскаром барабанів, оскільки для нього важливий

барабан не як предмет, а як функція. Автор конструює фундаментальну для роману метафору барабанного бою як говоріння, одночасно послуговуючись прямим і фігуральним значеннями лексеми "*Blech*" – бляха, а також нісенітниця, дурниці [6, 4].

Подібно до барабана, функцію надприродного, що деформує суспільні рамки та творить карнавал, відіграє особливий Оскарів голос, який нізвідки береться й нікуди зникає, та має неймовірну руйнівну силу, розтрощуючи скло. Він не підвладний Оскарові, як не підвладний палієві вогонь, і не наділений безмежною силою, принаймні соборні шибки йому не підвладні. Свій чарівний голос Оскар використовує, спокушаючи людей на злочин, що дає йому відчуття влади над жертвами, відчуття напівбога: "Своїм нечутним криком я саме навпроти омріяної речі витинав круглу дірку <...> проштовхував вирізаний круг всередину вітрини... А потім жінка вже не озиралася, вона просто сягнула рукою в той круглий виріз і спершу відсунула вбік скло, що впало якраз на омріяну річ, дістала спочатку правого, матово-чорного черевичка, тоді лівого..." [3, 182]. Проте з дорослішанням Оскара його надприродний голос слабне, доки не згасає зовсім, тоді головним засобом створення карнавалу остаточно стає бляшаний барабан.

Перебільшення, гіперболізм, надмірність, перенасиченість символами виступають найголовнішими ознаками гротескного стилю; космічне, соціальне і тілесне репрезентоване тут в нероздільній єдності. Гротеск – це збільшувальне скло, за допомогою якого об'єкти потрапляють у коло амбівалентного карнавального сміху.

"Гротескний образ, – пише М. Бахтін, – характеризує явище у стані його зміни, незавершеної ще метаморфози, у стадії смерті та народження <...> ставлення до часу – необхідна конститутивна риса гротескного образу, інша необхідна його риса – амбівалентність: у ньому в тій або тій формі дані обидва полюси зміни, і початок і кінець метаморфози" [1, 31].

Оскар, на відміну від решти персонажів роману, перебуває у стані постійного руху амбівалентним колесом, він росте, змінюється і розвивається. Ці зміни, разом із нетиповою зовнішністю, недолугістю та потворністю, контекстуальною негативною конотацією образу карлика в європейській культурі, стають причиною поблажливого і зверхнього ставлення багатьох дійових осіб до нього. Так, після свого переїзду до Дюссельдорфа карлик працює моделлю в Академії мистецтв (саме там після Другої світової війни Грасс опановував живопис), але зобразити його без перебільшень або хоч більш-менш реалістично учням не вдається: "Жоден із тих шістнадцятих юних митців не помітив, що в Оскара сині очі. <...> я поглянув у верхні ліві кутки шістнадцятих аркушів, мене вразив на всіх шістнадцятих соціальний докір на моєму виснаженому обличчі...", їм "<...> так і не пощастило подарувати нащадкам Оскарів образ, який був би правдоподібний" [3, 598].

Насамперед гротеск передбачає наявність у творі фантастичних елементів, змішаних із реальністю. Їх також вдосталь в образі головного героя. Наприклад, його містичний голос, що розтинає скло. До того ж не просто трощить, а вирізує з нього витинанки. Пізніше, коли Оскар залишається без голосу, він набуває натомість надзвичайної здатності підкоряти собі тих, хто чує голос його барабана.

Подібно до надмірності та надлишковості гротескних перебільшень, карнавальна тілесність, за твердженням М. Бахтіна, увиразнює надлишкову матеріальність світу в цілому – краєвидів, процесій, одягу, їжі, засобів пересування тощо. Усе в романі описано так, щоб читач (слухач) міг це собі наочно уявити, наче помацати, відчутти на смак, дотик, запах. Усіма художніми засобами тут акцентується матеріальність та чуттєвість навколишнього світу, його зв'язок із людським тілом, єдність усього, що є у природі.

Звідси надмірна увага Грасса до харчування та раціону героїв роману, численних описів різних страв і куховарства. А також і багаторазові описи стосунків Оскарової матері з коханцем, увага до питання батьківства Оскара та невизначеність батьківства Оскарового сина (чи брата?). Така тілесність – не щось штучне чи порнографічне, а ознака життя, невід’ємна частина амбівалентного кола. Персонажі роману не вбачають нічого неприродного в тому, щоб користуватись кожною нагодою для перелюбства, ласування їжею та задоволення інших фізичних потреб, адже ці дії допомагають їм щохвилини відчувати життя.

Тілесність у романі присутня в питомо карнавальних формах, однією з яких є наявність блазнів-карликів. У творі численні карлики – це насамперед сам Оскар, його наставник Бебра та “сомнамбула” Розвіта. Образи матеріально-тілесного низу подані в романі, зокрема, описами тіла, розділеного на частини, наприклад, кінська голова, у якій живуть вугрі, палець у банці, що стає Оскаровим супутником і скарбом та ін. Вони створюють атмосферу карнавальної вулиці, фесричної та гротескної, з її надмірною увагою до тіла, репродуктивних функцій, статевих стосунків тощо.

Найяскравішим елементом культури середньовічної площі М. Бахтін вважав пародії і травестії, які первертували провідні жанри офіційної середньовічної літератури. Зокрема, у карнавальній культурі були розповсюджені травестійні меси та літургії.

Чітким прикладом елементів травестії в романі “Бляшаний барабан” є безсумнівно, меса в соборі Серця Ісусового, зрежисована головним героєм. Сам Оскар Мацерат виконує роль Спасителя, його супроводжують злодії та розбійники, яким він назвався Ісусом. Дійство описано надзвичайно докладно, для Оскара важать навіть найменші дрібниці: “Смажений Осетер <...> посадив мене на білий, невміло зроблений, не зовсім рівний зріз на лівому коліні в Діви, де ледь виднівся слід від сідниці малого Ісуса. <...> Містер <...> показав усім нам, а надто мені, не якусь там безглузду пародію, а справжню месо, що її потім, на суді, щоразу месою і називали, тільки чорною. <...> і я склав подяку Господу Богові на барабані, закликав до молитви, та замість апостольського повчання з денної літургії видав на барабані досить довгеньку вставку” [3, 494-495].

Власне, увесь твір може прочитуватися як травестія Євангелія, оскільки його сюжет охоплює понад тридцять років життя головного героя, який упродовж своїх мандрів знаходить собі учнів і послідовників (травестійних апостолів), до того ж деякі з них долучаються до укладання його життєпису. Тут є і своя Марія, яка, утім, виконує всі жіночі ролі – коханки, матері (мачухи), дружини, сестри. Показово, що напередодні власного тридцятиріччя головний герой різко змінює, принаймні подумки, своє життя: “А в тридцять про втечу маєш міркувати вже як чоловік, а не як хлопчисько. <...> Коли Ісусові сповнилося тридцять, він зібрався в дорогу і покликав своїх учнів” [3, 742-743].

Як і годиться, цьому травестійному євангелію передуює космогонічний міф: світ Оскара виникає, коли на землю падає дощ, а під чотирма картопляного кольору спідницями його бабці Анни Бронської переховується від переслідувачів чоловік, що стає дідом головного героя. Спідницям бабці Грасс взагалі приділяє багато уваги. Зміна послідовності їх надягання, картоплинний колір, те, як малий Оскар ховався в них, наче в райському саду, описано дуже докладно й водночас символічно: “Під спідницями я шукав Африку, а може, й Неаполь, що його, як усі знають, треба побачити. Там зливалися в одно потоки, там був вододіл, там гуляли особливі вітри, хоч наставало і затишшя, там шуміли дощі, однак сидіти там було сухо, там кораблі кидали якорі і знімалися з якоря, там поруч з Оскаром сидів милостивий Господь Бог, який завжди любив тепло, там диявол начищав свою далекоглядну трубу, а янголята гралися в піжмурки...” [3, 180].

Сцена втечі палія від переслідувачів і того, як він знайшов прихисток у спідницях Анни Бронської, безпосередньо пов'язується в оповіді із заплідненням: “Надвечір того дня в жовтні дев'яносто дев'ятого року <...> в ядучому диму, в страху, під скісним дощем <...> низенький, але товстенький Йозеф Коляйчек зачав мою матір Аґнес” [3, 54]. Варто також зазначити, що під дощем дідусь Оскара тікав, щоб уникнути кари за підпал. Так, поєднання стихій призвело до появи на світ малого Оскара Мацерата.

Стихийність у романі “Бляшаний барабан” позначає початок дійства – дощ падає на землю, запліднюючи її, подібно до початку світу в міфології багатьох культур. І просто раблезіанським виглядає опис спідниць бабці. Тілесність, один із найяскравіших елементів карнавальної культури, через який, власне, і вважали “непристойними” романи і Рабле, і самого Ґрасса, широко виражена у “Бляшаному барабані”. Майже на кожній сторінці оспівується культ еротичної тілесності. Персонажі роману не вбачають нічого непристойного в тілесних функціях, наприклад, випорожненнях. Обмежуся лише кількома виразними прикладами: “Але дорослі – вони і є дорослі: після перших зляканих вигуків <...> уже встигли якось дивно попаруватися. Матуся, як і слід сподіватися, в розхристаній блузці сиділа на колінах в Яна Бронського. Спостерігати, як куцоногий пекар Александер Шефлер майже зникає у Ґрефисі, було досить неапетитно. Мацерат облизував золоті й конячі зуби в Ґрехен Шефлер” [3, 107-108]. “Гірше було, коли до помешкання над пекарнею приходила матуся й залишалася на мій урок. Оце іноді й оберталося на оргію <...> обидві заміжні жінки <...> підсідали щораз ближче одна до одної, збуджено совались на канапі, і в них зринала думка щораз міцніше стиснути коліна, і те, що спершу було невинними пустощами, завершувалося оханням та аханням <...> обидві жінки вже простогнали: “О Господи! О Господи!” – й заходилися збентежено поправляти свої перехняблені зачіски” [3, 138].

Карнавальні тенденції пронизують і саму мову Ґрассівського твору, що її дослідники зазвичай називають сюрреалістично-гротескною або фарсовою [див.: 7]. Крім того, роман зараховується його інтерпретаторами до переліку найнасиченіших мовною грою творів ХХ ст. [див.: 6]. Досліджуючи Ґрассівський роман, К. Суржикова на 300 сторінках роману визначає 483 випадки вживання застарілої та історичної лексики та розділяє їх відповідно до виконуваних у тексті функцій, на такі категорії: вираження іронії, сатири та сарказму; вираження зневаги; вираження незадоволення, роздратованості; надання вислову урочистості, піднесеності, величності; вираження суперечливості, протилежності; акцентування контрастності та ін. [9, 225-226]. Свідомо вживаючи застарілу та історичну лексику, яка продовжує виконувати свої функції навіть після процесу архаїзації, Ґрасс використовує її як засіб створення піднесеного або зниженого мовлення, іронії чи сатири. Вживання палеологізмів надає певним реченням більшої експресивності та емоційної забарвленості. Вивченню мовних прийомів, що їх використовує письменник, присвячені праці багатьох вітчизняних та зарубіжних дослідників, які, спираючись на текст оригіналу, визначають функції тих чи тих мовних засобів та їх роль у романі [див.: 6; 9; 12].

Ґ. Ґрасс застосовує повний арсенал засобів карнавалізації, беручи на себе роль блазня, який за допомогою гротеску викриває абсурдність реальності, тим самим сприяючи її карнавальному ж оновленню й очищенню. Разом з оповідачем виконує роль блазня й Оскар. Своїми вчинками та барабанными партіями герой створює навколо себе містичне дійство та захоплює всіх навколо себе до карнавального простору.

Мета, з якою Ґ. Ґрасс наповнює роман елементами карнавалу, – це створення паралельного світу за допомогою всеохопного комічного. За висловом самого

письменника, зневіра та скептицизм, головні елементи постмодерністської літератури, не є смисловим вектором його “Бляшаного барабана”. Надзвичайна кількість виявів та елементів карнавальної культури у “Бляшаному барабані” свідчить про те, що роман за своєю естетикою належить до того явища, яке М. Бахтін з огляду саме на карнавальну культуру визначав як “гротескний реалізм” [1, 25].

Однак результати аналізу карнавальної складової твору й питання спорідненості ідей роману та засобів їх вираження з ідеями середньовічної площі досі не були висвітлені в комплексному літературознавчому дослідженні. Через це роман в українському літературознавстві зараховують до постмодерних творів: “Протягом усієї людської історії “модерністські” і “постмодерністські” періоди (тобто ті, що вирізнялись вірою в поступ, у досяжність високих суспільних ідеалів, наявністю певної мрії, і навпаки, – скептицизмом, глузливим безвір'ям тощо) змінювали один одного... І ось так усе це тривало до сьогоднішнього дня, який... є мало не зразкове царство світобачення постмодерну” [5, 12]. Д. Затонський вважає “Бляшаний барабан” одним із перших творів і водночас зразком роману нової постмодерністської доби. На думку вченого, фарс виступає одним з елементів постмодерну, поряд зі скептицизмом та безвір'ям, коли людству “властиве інше ставлення до світу, до буття, навіть до себе самого: адже він ні до чого не ставиться наповажне, бо ні в що вже з повагом не вірить...” [5, 7]. Літературознавець розглядає фарс лише в негативному контексті, фарс як сатиру, а не оновлюючий сміх.

Однак саме амбівалентності буття і здатності сміху очищати та оновлювати, лікувальній функції комічного Грасс приділяє особливу увагу. У своїй Нобелівській промові митець стверджував, що метою його героїв є не занепад чи зневір'я, а “комізм поразки. Шахрай дотепно мочиться на стовпи влади, підпилює її опори, хоч і знає, що він ані розхитає святилище, ані перекине трон. А ось величине, шойно мій шахрай пошвендяє собі далі, має досить жалюгідний вигляд, а трон трохи захитається. Його гумор бере гору над зневірою” [2, 766]. За допомогою карнавалу та карнавальної амбівалентності письменник створює в романі світ, готовий до оновлення та здатний на нього, – світ у якому можна сподіватись на те, що продовження справді “далі буде...”.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Бахтин М. Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М.: Художественная литература, 1990.
2. Грасс Г. “Далі буде...”. Виступ Гюнтера Грасса з нагоди вручення Нобелівської премії // Грасс Г. Бляшаний барабан. – К.: Юніверс, 2005.
3. Грасс Г. Бляшаний барабан. – К.: Юніверс, 2005.
4. Гюнтер Грасс. Биография [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://ru.wikipedia.org>.
5. Затонський Д. “Бляшаний барабан” Гюнтера Грасса, або Чи розуміємо ми світ, у якому існуємо? // Грасс Г. Бляшаний барабан. – К.: Юніверс, 2005.
6. Доленко О. Гра слів як перекладознавча проблема (на матеріалі перекладів “Бляшаного барабана” Г. Грасса) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://lolenko.jimdo.com>.
7. Млечина И. Соло на барабане: Предисловие к рус. изд.: Грасс Г. Жестяной барабан [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.lib.ru/INPROZ/GRASS/baraban1.txt>.
8. Словник іншомовних слів. – К.: Голов. ред. УРЕ, 1974.
9. Суржикова К. Архаїчні та історичні мовні елементи у творі Г. Грасса “Бляшаний барабан”: функції застосування // Вісник Житомирського державного університету. – Вип. 51: Філологічні науки. – 2010.
10. Український радянський енциклопедичний словник: У 3 т. – 2 вид. – К.: Голов. ред. УРЕ, 1986.
11. Энциклопедический словарь юного литературоведа: для средн. и старш. школьн. возраста. – М.: Педагогика, 1988.
12. Weber A. Gunter Grass's Use of Baroque Literature / MHR A Texts and Dissertations. – London: Maney for MHR A, 1995.

Отримано 30 травня 2015 р.

м. Київ

