

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ імені В. Н. КАРАЗІНА
ФАКУЛЬТЕТ ІНОЗЕМНИХ МОВ
Кафедра романо-германської філології

Рекомендовано до захисту

Протокол засідання кафедри № 6

від «05»12. 2024 р.

В.о. завідувача кафедри Ірина ХОЛМОГОРЦЕВА

 (підпис)

КВАЛІФІКАЦІЙНА МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА

ХУДОЖНІЙ ПРОСТІР У ТВОРЧОСТІ ГАБРІЕЛЕ ТЕРГІТ

Виконавець:

Студентка 6 курсу групи НМПЗ-61

Квітчук Карина Костянтинівна

(прізвище, ім'я, по батькові)

Керівник роботи:

Піхтовнікова Лідія Сергіївна,

Професор кафедри романо-германської
філології, доктор філологічних наук

(прізвище, ім'я, по батькові, науковий ступінь,
вчене звання)

Підсумкова оцінка:

за національною шкалою: відмінно

кількість балів: 98

Підпис керівника



Кваліфікаційну магістерську роботу захищено на засіданні Екзаменаційної комісії
Протокол № 1 від «17» грудня 2024 р.

Голова Екзаменаційної комісії _____

(підпис)

Овсієнко Л.О.

(прізвище та ініціали)

Харків-2024

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ПРОСТОРУ В ЛІТЕРАТУРІ.....	6
1.1. Теорія просторового моделювання та концепція "хронотопу"	6
1.2. "Spatial turn" в літературознавчих дослідженнях.....	10
1.3. Локуси та топоси як категорії аналізу художнього простору.....	15
1.4. Теорія третього місця.....	21
Висновки до розділу 1.....	25
РОЗДІЛ 2. ПРОСТОРОВА ОРГАНІЗАЦІЯ БЕРЛІНСЬКИХ ФЕЙЛЕТОНІВ ГАБРІЕЛЕ ТЕРГІТ.....	26
2.1. Фейлетон як жанр. Берлінські фейлетони Г. Тергіт у контексті літератури Веймарської республіки	35
2.2. Простір великого міста.....	39
2.3. Внутрішній простір.....	44
2.4. Простір природи.....	45
2.5. Політичний простір.....	45
2.6. Простір суда.....	46
Висновки до розділу 2.....	49
РОЗДІЛ 3. ПРОСТІР ВЕЛИКОГО МІСТА В РОМАНІ Г. ТЕРГІТ «KÄSEBIER EROBERT DEN KURFÜRSTENDAMM».....	50
3.1 Історія виникнення роману.....	50
3.2. Простір великого міста.....	52
3.3. Внутрішній простір.....	55
3.4. Політичний простір.....	58
3.5 Порівняльний аналіз простору у фейлетоні та романі.....	60
Висновки до розділу 3.....	63
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ.....	64
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	66

ВСТУП

Габріеле Тергіт (1894 – 1982) є однією з найяскравіших постатей літератури Веймарської республіки, письменницею, журналісткою, авторкою романів, фейлетонів, нарисів, репортажів з судових засідань тощо. Її гостро-сатиричні соціально-критичні тексти якнайкраще відбивають основні тенденції тогочасного літературного процесу, зокрема тяжіння до об'єктивності, документалізму, хронікальності, репортажності. І хоча авторці випали на долю важкі випробування від переслідування націонал-соціалістами до вимушеної еміграції і періоду забуття, зараз вона посідає чільне місце поруч із такими визнаними представниками літератури Веймарської республіки як В. Баум, І. Койн, Е. Kisch, а її творчість все частіше привертає увагу дослідників. Центральним топосом у текстах Г. Тергіт є її рідне місто Берлін, яке вона досліджує, описує конфлікти, що виникають в результаті змін соціальних та культурних цінностей, а також внаслідок економічної та політичної нестабільності. Обираючи жанри на межі художньої літератури і публіцистики письменниця створює картину берлінської дійсності в умовах політичної та економічної турбулентності 20-30-х рр. минулого століття. Простір великого міста відіграє в цій картині центральну роль, адже є тлом для створення образів і розгортання дії, розкриття тем і конфліктів, а також розуміння ставлення автора до світу, в якому відбуваються події.

Актуальність дослідження обумовлюється тим, що хоча дослідники (К. Лейдекер, Г.Піллау, Ф.Суттон) приділяли увагу низці питань у творчості Г. Тергіт, її твори і, зокрема, зображення міського простору, залишаються значною мірою недослідженими. До кінця нерозкритим постає, зокрема, і питання про формотворчу роль простору саме в межах «гібридного» жанру фейлетону та роману.

Мета нашої роботи – дослідити просторову організацію творів Г. Тергіт як хроністки соціально-політичної дійсності Берліну 1920-30-х років та її індивідуальне художнє мапування міста. Це дозволить глибше досягнути

поетику її творів та відкриє нові аспекти художнього образу Берліну в літературі Веймарської республіки.

Для досягнення визначеної мети нами було поставлено та поетапно вирішено наступні **завдання**:

- розглянути теоретичні основи простору в літературі на прикладі теорій Ю. Лотмана, М. Бахтіна та концепції "spatial turn";
- охарактеризувати категорії аналізу художнього простору (локуси, топоси та теорія третього місця) і їхнє застосування в літературних дослідженнях.;
- проаналізувати місце берлінських фейлетонів Г. Тергіт у контексті літератури Веймарської літератури;
- сформувати та проаналізувати особливості зображення простору в творах Г. Тергіт.

Об'єктом дослідження є збірка берлінських фейлетонів Г. Тергіт «Atem einer anderen Welt» (1994), роман «Käsebier erobert den Kurfürstendamm».

Предмет дослідження – структурні та змістові особливості зображення простору в творах Г. Тергіт.

Методи дослідження: дослідження передбачає комплексний підхід із застосуванням структурно-семіотичного, герменевтичного методів та елементів біографічного методу. За допомогою структурно-семіотичного виділено структурні елементи художнього простору. Герменевтичний метод застосовано для інтерпретації текстів, художніх образів і мотивів. Використання біографічного методу дозволило встановити вплив біографічного фактору на художні тексти. Також в роботі були використані загальнонаукові методи опису, аналізу та синтезу, які дозволили описати проаналізувати та систематизувати закономірності зображення простору в творах письменниці.

Методологія дослідження базується на працях вітчизняних і зарубіжних дослідників простору як формотворчого едементу художнього світу (Г.Башляр, Р. Ольденбург, Ю. Лотман, М. Бахтін), соціального і культурного виміру простору (А. Лефевр, П.Нора, М.Фуко), жанрових особливостей фейлетону

(С.Курляндська), літератури Веймарської республіки (Ю. Шебера, М.Хамбл, К. Лейдекер), творчості Г.Тергіт (К. Лейдекер, Г.Піллау,Ф.Суттон).

Наукова новизна роботи полягає у тому, що нами вперше було здійснено спробу комплексного аналізу творів Г. Тергіт «Atem einer anderen Welt» та «Käsebier erobert den Kurfürstendammm»; виявлено та охарактеризовано структурні та змістові особливості фейлетонів; порівняно структурні та змістові особливості текстуалізації простору в берлінських творах Г.Тергіт.

Практична цінність дослідження полягає в тому, що наша робота є першим кроком до комплексного аналізу особливостей творів Г.Тергіт, що відкриває перспективу подальших досліджень німецькомовних фейлетонів та романів.

Обсяг і структура роботи. Робота складається зі вступу, трьох розділів із висновками до кожного з них, загальних висновків, списку використаних джерел. Обсяг основної частини роботи становить 59 сторінки, загальний обсяг роботи становить 72 сторінки. Список використаної наукової та довідкової літератури становить 54 найменувань.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ПРОСТОРУ В ЛІТЕРАТУРІ

1.1. Теорія просторового моделювання та концепція "хронотопу"

Поняття «простору» у літературі розглядало багато літературних теоретиків протягом минулих десятиліть. Один із найбільших внесків до вивчення семіотики зробили такі видатні науковці минулого століття як Ю.М. Лотман та М.М. Бахтін.

Розгорнуто про внесок Ю.М. Лотмана у теорію семіотики написав Р. Лахман. Лотман створив концепцію тексту, на основі визначення художнього тексту як моделюючого та семіотичного, який має такі функції як комунікативну та когнітивну.

У Лотмана текст — це категорія, що не схожа на жоден художній твір, але створює його «справжню субстанцію», окреслюється як інваріантна система відносин в середині тексту і називається простором, де семіотична особливість художнього твору здійснюється як артефакт [4].

За його концепцією, семіотичний простір виступає «багатошаровим перетином різних творів, які складенні разом в один пласт, зі складними співвідношеннями, різним ступенем перекладності і просторами неперекладності. Під пластом розміщений пласт «реальності, яка організується різними мовами та знаходиться з ними в ієрархічному зв'язку» [4].

Досліджуючи проблему простору у творах, Лотман у своїй праці «Структура художнього тексту», першочергово наголошував на особливостях процесу сприйняття простору в художньому тексті.

Основною проблемою виявляється сприйняття читача художнього твору як обмежений простір, який, у свою чергу, відображає у своїй обмеженості зовнішній світ, як безмежний об'єкт.

Отож, семіотик акцентує увагу на притаманній особливості сприйняття світу людиною, та ,як висновок, приводить саме зоровий характер цього сприйняття й називає «денотатами словесних знаків» саме «деякі просторові,

зримі об'єкти» [16]. За думкою науковця, саме зоровий характер сприйняття світу і є приводом для традиційного тлумачення словесних моделей.

Художній простір у літературному творі вчений називає «континуумом, у якому розміщуються персонажі і відбувається дія», виділяючи у своїй кількості його підтипів: «чарівне і побутове, зовнішнє чи внутрішнє». При цьому «поведінка героїв більшою мірою пов'язана з простором, де вони перебувають і, змінюючи один простір на інший, людина змінюється під його закони» [6].

Людина завжди намагалась пояснити своє існування та навколишнє середовище за допомогою абстрактних понять та «непросторових» моделей світу та наділяла їх просторовими особливостями. Як приклад, дослідник протиставляє «небо та землю», «земля та підземне царство», «верхівки та низи» у соціумі. Більш того, Лотман ототожнював «близьке» як щось зрозуміле, своє, споріднене, а «далеке» як чуже і незрозуміле. Все це, як абстрактне поняття, складає моделі світу, яка наділена просторовими ознаками.

За Ю.Лотманом існують дві просторові моделі:

Перша модель будується за вертикаллю, верхи протиставляються низам. Просторова модель світу у творі стає підставою, тою організуючою основою, навколо якої будують непросторові характеристики. За традицією «верх» проходить асоціацією з небом, свободою, духовним життям, а «низ» стає втіленням земного існування, рутини, матеріального початку [6].

Для другої просторової моделі притаманні протиставлення «замкнутий та закритий» і «розімкнений та відкритий». Найчастіше замкнутий простір представляється у творах в образах рідного будинку, батьківщини або міста і отримує такі ознаки, як «спорідненість», «тепло», «безпека». У свою чергу, ознаки «чужий», «ворожий», «холодний» отримав розімкнутий або відкритий простір [6].

Ю.М.Лотман акцентував характерну особливість для другої просторової моделі — це наявність межі. Весь простір твору поділений на підпростори, які мають різними структурами, між якими існує межа [6].

Найважливішим є те, що за кожним персонажем закріплюється певний простір, в якому він і знаходиться протягом всієї розповіді. Звичайно можлива і складніша модель просторових відносин, коли один герой існує в обох підпросторах та одночасно має відношення до майже несумісних типів розчленовування простору[6].

З проблемою простору пов'язані також проблеми сюжету і точки зору. Подія — це одиниця побудови сюжету та перетинання героєм межі семантичного поля [3]. Сюжет може включати один основний епізод, а саме перетинання основного топологічного кордону в просторовій структурі твору. Розповідь так само може мати два протилежно спрямованні сюжетні ланцюжки, котрі декілька разів перетинаються в одному семантичному полі [3].

Найбільш повні на той час теоретично-методологічні принципи вивчення простору в тексті розробив М. Бахтін у своїй праці «Форми часу і хронотопу в романі: нариси з історичної поетики». Дослідник вперше увів у термінологію поняття «хронотоп» та доказав нерозривну єдність часу і простору. Поняття «хронотоп» Бахтін визначив як «вагомий взаємний зв'язок часових і просторових відносин, що дослівно означає «часопростір» [24].

Більш того Бахтін згадав більш широке поняття «художнього хронотопу». За думкою науковця, художній хронотоп - це перетин у художньому тексті часу та простору, що виражає нерозривність часу та простору і характеризує час четвертим виміром простору [1].

М. М. Бахтін акцентував увагу на те, що у своїй основі і художньо-літературний образ, і мова твору хронотопічні. Час і простір розкривають художню єдність літературних творів і дійсності.

За Кискіним для хронотопу найважливіша функція – це організувати правильний простір, де будуть існувати головні герої. Ось чому кожен автор має зробити його зрозумілим і цікавим для своїх читачів. Потрібно також додати, що хронотоп розширює світогляд аудиторії, саме тому необхідно детально описати інтер'єр та екстер'єр, щоб по справжньому вразити читача [8].

Головним у хронотопі за М. М. Бахтіним є цілісна спрямованість просторово-часової єдності, вираження особистісної позиції та вираження об'єктивності смислів через їхнє просторово-часове вираження [24].

За концепцією хронотопу художнього тексту теоретика існують два види світу: 1) світ, як модель простору і часу, що зображується ззовні, тобто оточення героя; 2) світ, як модель простору і часу, що зображується зсередини, так звана духовна сфера героя, з його намірами, думками і почуттями [1].

М. М. Бахтін виокремив основні види хронотопів [24]:

1. Фольклорний хронотоп характеризується глибокою просторовістю, конкретністю, відчутністю, циклічністю часу.

2. Авантюрний хронотоп має екстенсивний простір, історично нелокалізований час і являє собою низку коротких відрізків, що відповідають окремим авантюрам.

3. Авантюрно-побутовий хронотоп — це поєднання життєвого шляху персонажа з шляхом мандрів під метаморфозою. Життєвий шлях героя пролягає в його рідній країні, де нема нічого чужого та екзотичного. В авантюрно-побутовому хронотопі поєднанні авантюрний з побутовим часи.

4. Для автобіографічного хронотопу дуже важливий хронотоп площі, в якому автор будує образ біографічний образ героя та прокладає його життєвий шлях

5. Середньовічний хронотоп включає в себе суб'єктивну гру з часом і простором, порушення елементарних часових і просторових співвідношень і перспектив, їхню алегоричність і символічність.

6. Раблезіанський хронотоп характеризується продуктивним творчим часом, вимірюваним творенням і зростанням, надзвичайною просторово-часовою екстенсивністю, прямою пропорційністю між цінністю (і матеріальною, і духовною) та її просторово-часовими розмірами. У рамках цього хронотопу художній світ занурюється в атмосферу тіла і тілесного життя, за рахунок чого постає більш матеріальним і вимірним.

7. Ідилічному хронотоп поєднує в собі людське життя з життям природи, характер мотиву батьківщини, протиставлення села і міста.

1.2 «Spatial turn» в літературознавчих дослідженнях М.Фуко, П.Нора

У 20 столітті в філософії з'явилась цілий ряд поворотів, такі як просторовий, іконічний, перформативний, антропологічний лінгвістичний та інші. Це все різноманіття поворотів спровокувало нову хвилю для обговорення дії філософії у суспільстві.

Одним з новіших видів поворотів став просторовий поворот (англ. spatial turn). Його головною функцією є опис міжособистісних та міжкультурних відносин героя такими категоріями як «простір», «топос», «поле».

У сучасній філософській полеміці ми можемо простежити стрімкий перехід від темпоральних вимірів до просторових. Причому за висновками сучасних соціально-гуманітарних досліджень часто проходить як ствердження повороту до простору, яке відбувається шляхом витіснення часу як визначника людського існування.

Мішель Фуко одним із перших відкрив поворот від часу до простору. За думкою філософа, що історична тема, зокрема описи розвитку та стагнації, була нав'язливою ідеєю 19 століття. У той же час, тогочасну епоху, у котрій жив сам Мішель Фуко, він дефінував епохою простору [19, с. 156].

До того ж Фуко акцентував важливу роль структуралізму. У подальшому науковець відвинув свій нарис історії простору в культурі Європи, де відокремив 3 концепти: локалізація, протяжність і розміщення.

У концепті локалізації простір проходить під розумінням такого, який передусім замкнений ззовні, внутрішній й одночасно позбавлений зовнішнього, відповідає божественному плану.

Наглядним прикладом тут проходить космос як топос усіх топосів. Ще за часів Античності великі філософи Аристотель та Платон оспівували світовий устрій: прибравши зовнішнє, тотожність зберігається і відзначає кожне місце за всіх відмінностей.

За Башляром уявний світ дому та всесвіту не лише сусідують у фізичному просторі, але взаємодіють між собою в сфері уяви, обмінюючись енергією та стимулюючи створення мрій різних штампів. Дім, який втілює чисту людяність, виступає в опозиції до могутніх сил всесвіту, які людина сприймає тільки через призму психології гніву. Будинок символізує протистояння космосу, викликаючи людей століття до космічного героїзму [23, с.235] .

Згодом на місце локалізації прийшла протяжність, що замінила ідею замкнутого космосу ідеєю нескінченного руху у безкінечність. У цьому концепті космос ґрунтувався на кількісних стосунках, які можна обчислити математично, а не на якісному розподілі місць. Акцент уваги переходить з внутрішнього на зовнішнє, тотожність замінюється на однаковість елементів, чийх якість залежить від форми стосунків з іншими ззовні.

Останнім концептом у нарисі Фуко з історії простору в культурі Європи виступає розміщення. Воно базується на асиметрії, що принципово пролягає між внутрішнім і зовнішнім. Розміщення ґрунтовано на змішаному підході поєднання певних особливостей локалізації і протяжності. Ще один цікавий момент концепту розміщення — це відсутність тотожності. Якщо у локалізації тотожність позначала циклічність вічності, а у протяжності — однаковість елементів, то концепт розміщення відмовляється від цього й звертається до спорідненості елементів. Перед нами постає зовсім інший простір, який побудован на нетотожності та різниці, де відмінність та різниця є нормами. Цей простір можливо ще назвати трансцендентним, тобто той, що переступає та переходить за межі.

Можемо підсумувати, що простір — це простір різниць з підвладними розміщеннями, які ,маючи своєрідний характер, виглядають як низка відносин завдяки асиметричності.

За думкою філософа, саме структуралізм виявляє існування в історії як систему практик, які були приховані за межами наявного. Мішель Фуко наголошував на необхідності створення історії насправді матеріалістичною [20,]. Через метафізичну невдалість інших матеріалістичних праць термін

«матерія» вже втратив своє повне значення. Він, будучи підставною для постійних невідповідностей, був загрозою для тотожності.

Але все ж таки найголовніше, до чого привів *spatial turn*, це можливість для різних досліджень у сфері топографії [19]. З'явилися нові топоніми, які заносилися до карт різних історичних місцевостей. Топоніми звичайно не характеризуються універсальністю та загальністю, але одночасно їх не можна назвати повністю власними іменами, що не давало б можливість орієнтуватись.

Мішель Фуко започаткував поворот від соціальної історії до історичної культурології у історіографії Франції 20 століття.

П'єр Нора зробив багато нових відкриттів у цій сфері і видав свою багатотомну працю «Місця пам'яті», де об'єднав наукові досягнення близько ста істориків.

У «Місця пам'яті» увійшли аналіз дискурсу сучасності, глибоке переосмислення становлення французької нації та культури.

П'єр Нора ставився до вивчення своїх «просторів пам'яті» як до вивчення археології. Це все через те, що будь-який історичний текст – це скарбниця фактів про минуле, але їх всіх потрібно очистити від шару історичних неточностей [42].

За його думкою, сучасний світ настільки стрімко змінюється, що все нове на наступний день стає неактуальним, і тепер у звертанні народу до колективної пам'яті нема сенсу [42].

Нора відокремлював три форми колективної пам'яті: матеріальна, функціональна, символічна.

Матеріальна пам'ять характеризується саме спеціальними об'єктами для збереження пам'яті. До них входять різні меморіали та пам'ятники, монументи загиблим.

1. До функціональних об'єктів входять банкноти із зображенням видатних людей, назви вулиць, установ та підприємств іменами діячів або важливих подій.

2. До символічних же відносять об'єкти, які мають головну функцію нагадування найвидатнішого образу нації.

Образ так званих «місць пам'яті» у розуміння П'єра Нора еволюціонував від їх обов'язкового місця у просторі між пам'яттю та історією до негативного ставлення до меморіальних свят, адже вони руйнують відповідність історії до пам'яті.

Місця пам'яті є результатом меморіальної епохи, коли у суспільства піднявся інтерес до колективної пам'яті. Такий сплеск французький вчений пояснив прискоренням та демократизацією історії [14].

Прискорення історії була пов'язана із непередбачуваністю завтрашнього дня, і ,як результат, обов'язок перед предками пам'ятати. Таким чином цей обов'язок дає впевненість у майбутньому і можливість передавати досвід нащадкам.

Демократизація відбулась через звільнення низки різних націй та етносів, що спричинило необхідність у створенні колективної пам'яті задля відтворення минулого [14].

«Місця пам'яті» стали знаряддям для відтворення колективної пам'яті, адже після прискорення та демократизації історії реконструкція історичних подій набула важливого значення. Їх роль полягає у відчутті безперервної близькості до минулого своєї нації, беручи до уваги те,що причиною для їх створення було бажання пам'ятати. Через процеси глобалізації у світі «місця пам'яті» є необхідним атрибутом кожного народу [42].

Вони функціонують нагадуванням про минуле, методом передачі спадкоємності, збереження національної ідентичності. Пам'ятки націлені на те, щоб викликати у людини певні почуття. Як правило, це широкий спектр почуттів: від патріотизму, шаноби й гордості до відчаю.

До ряду прикладів «місць пам'яті» Нора вносить «свята, річниці, трактати, музеї, , колекції, протоколи, монументи, храми, архіви, кладовища, асоціації...». [14] Всі вони чудово виконують роль репрезентації минулих

епохи й та символічне значення, бо можуть викликати у населення сентиментальні емоції.

Також до цього списку входять підручники з історії, щоденники, мемуари. Важливою вимогою до їхнього існування у цьому списку є трансформація історії – тобто зображення історичних подій під вигідним для нації або окремих груп населенні кутом зору. Звертаючи на це увагу, «місця пам'яті» створюються внаслідок взаємодії історії та пам'яті [42].

У списку ми можемо також знайти також елементи природи, наприклад пейзажі та краєвиди, бо вони надають простору образ символічного виміру. Це допомагає підняти дух патріотизму. Образ «рідної землі» допомагає зберегти давні традиції. За концепцією П'єра Нора, потреба у нагальному формуванні матеріальних та нематеріальних «місць пам'яті» спровокована малою кількістю історичних подій, які були пережиті колективно.

Символізм є однією з головних умов для трансформації місця на «місце пам'яті». Наприклад, хвилина мовчання увійшла до низки «місць пам'яті» лише символічне значення. Вона вже є глибоко вкоріненою у свідомість людей, з огляду на що вона завжди спричиняє сум, глибоку пошану а й іноді почуття патріотизму.

Також філософ виокремив деякі види «місць пам'яті»:

1. Панівні місця, які характерні своєю авторитетністю та урочистістю. Через тріумфальність таких місць їх дуже часто обирають для проведення офіційних церемоній, які люди мають відвідувати, іноді не маючи на те своєї власної волі.

2. Місця пам'яті, над якими панують - це місця, куди люди йдуть товпами за своїм власним бажанням (святини, місця для паломництва)

Потреба у створенні музейних експозицій або пам'ятних заходів, святкуванні традиційних свят, формуванні відчуття поваги до видатних особистостей і будівництві пам'ятників обґрунтована відсутністю «спонтанної пам'яті» [42], через що стає актуальним обов'язок збереження та запобігання знищення історичних пам'яток.

1.3 Локуси та топоси як категорії аналізу художнього простору

Місто - це окремий світ або ,навіть, простір для динамічної взаємодії людей, відмінне від села своїм розвитком. Воно складається не просто з окремих клаптиків території, а з органічного симбіозу площин та населення у міському топосі. Місто асоціюється з просторовим розширенням, що безперервно поширюється, віддаляючись все далі і далі. Це структура, яка постійно еволюціонує у просторі. У відмінну від інших населених пунктів, урбаністичний простір завжди має значну вертикальну компоненту, оскільки місто росте не лише у ширину і глибину, але й у висоту. Для звичайної людини місто є організованим географічним або фізичним простором, що включає в себе будівлі, вулиці, площі, пам'ятники та інші об'єкти. Якщо роздивлятися його, як художній простір, то воно не є чистим тлом для життєвих історій героїв, а напряду пов'язане з ними та загальним всесвітом, створеним художнім твором.

Будинки є лише складовими частинами міста, які його формують. Важливими також є ландшафт міста, його розбудова й структурна організація, які відображають його особливий характер та міський топос.

Топос , як предмет вивчення, давно був цікавим для філософів, психологів, соціологів, культурологів та мистецтвознавців, урбаністів, публіцистів та звичайно літературознавців. Сучасні урбаністичні дослідження надають значну увагу концепції топосу. Це складне поняття, основне значення якого пов'язане з літературознавством.

У своїх працях Е. Курціус розглядає топос як специфічне риторичне явище. Аналізуючи літературу, особливо епоси, поезії та промови, він зазначає, що кожна промова має зробити певну тезу або предмет правдоподібним, наводячи аргументи, які звертаються до розуму чи серця слухача. Є ціла низка таких аргументів, які можуть використовуватися у різних випадках. Вони є інтелектуальними темами, придатними для розвитку та модифікації на розсуд оратора. Для пояснення його значення Е. Курціус наводить приклади: топос найзагальнішого типу – це наголос на неможливості повністю розкрити тему;

топос панегірика – хвала предкам та їхнім діянням. У давнину створювалися збірки таких топосів, а наука про топоси, відома як топіка, викладалася в окремих трактатах [27].

Топос міста представляє собою художній образ у тексті з просторовими визначеннями ландшафту і топографії міста. Він функціонує як місце з'єднання, яке одночасно виділяє і вплітає різні речі в систему загального розташування об'єктів і явищ. Він відіграє головну роль у визначенні міської площини або іншими словами у сприйнятті міського ландшафту. Таким чином, Е. Курціус розуміє топос як умовність або мотив ораторства, основну ідею та аргументацію. Він досліджує розвиток різних топосів від античної літератури та показує приклади використання топосів у різних жанрах наративів, розкриває їхнє походження. Е. Курціус зазначає, що деякі топоси мають особливе значення залежно від історичного періоду, коли вони були створені або використовувалися. Топос може стати актуальним багато років після його створення. Місто, схоже на архітектурний твір, є складною конструкцією у просторі величезного масштабу. Ця конструкція складається з численних локальних просторових складових, які називаються локусами, де відбувається життя та розгортаються події з плином часу[27].

Терміни "топос" і "локус" семантично споріднені, оскільки вони обидва стосуються місця у художньому тексті та пов'язані з хронотопом твору [27]. Важливими елементами розпізнавання структури міста є орієнтири, які виокремлюються з загального контексту і розкривають темпоральні аспекти соціального життя, що допомагають відтворити його мапування. Саме локуси виступають орієнтирами топосу міста.

Термін "локус" походить з природничих наук, де в біології локусом називають ділянку хромосоми, у якій локалізовано ген [5]. Це визначений обмежений простір, що має свої межі. У літературознавстві цей термін вперше використовується Юрієм Лотманом для позначення простору. Лотман підкреслює, що художній простір служить системою для характеристики персонажів через їх зв'язок із певним місцем, що функціонує як метафора[5].

Локус – це конкретне місце в художньому просторі, де відбувається дія. Локус міста є значущим соціокультурним простором із чітко визначеними межами і є частиною семантичного ядра топосу. Це ключовий елемент реального географічного простору, що відображає не загальний простір, а конкретне місце у просторі людської взаємодії. Літературознавці відзначають, що локус має модифікації, які вказують на обмежений простір у складі необмеженого.

Локус і топос взаємопов'язані: топос є більш широким і відкритим простором, який охоплює загальні просторові образи (місто, село), а локус – це закритий простір із конкретними місцями дії (будинок, сад, вулиця). Наприклад, топос міста представляє ландшафт і архітекtonіку, а локус міста – конкретне місце, як-от парк чи кав'ярня.

Ю. Лотман відзначає, що локус може бути внутрішнім простором у межах зовнішнього топосу. Таким чином, топос міста – це відкритий простір, а локус – його закриті частини, як-от будинки чи вулиці. Відкритий і закритий простір мають різні характеристики і, за словами Ю. Лотмана, створюють специфічні умови для дій. Він зазначає, що «... чим інтенсивніша фантазія про простір, тим безмежнішим він стає відносно інших». Таким чином, художній простір у літературному творі – це континуум, де розміщуються персонажі та відбувається дія, що формує тло топосу міста і його локусів як частин хронотопу[13].

Ю. Лотман зауважує, що місто є складним семіотичним механізмом, який поєднує в собі різноманітні тексти і коди, підпорядковані різним мовам і рівням. Топонімія і топографія міста є важливими складовими його образу в тексті та відіграють ключову роль у розумінні міського тексту. Особливістю виокремлення топосу, локусів міста та хронотопу є детальна інтерпретація міського тексту[16].

С. Ігнат'єва зазначає, що в гуманітарному дискурсі «поняття «топос» формується як синонім понять «категорія культури» або «образ культури» [5].

Концепція «топосу» переходить з філософії та культурології до дослідження міста і урбаністичної літератури, де в центрі завжди перебуває людина у просторовому вимірі міста. М. Калиняк стверджує, що місто набуває характеристик топосу, простору з динамічно змінними топологічними та метричними параметрами. Характеристики міста – це динамізм і мінливість, хаос ландшафту та архітектурних особливостей, експансія, відсутність чіткої структури. М. Калиняк розглядає місто як особливий архітектурний топос і віртуальний простір зі своїми власними часовими характеристиками [7].

Для аналізу топосу міста як просторового об'єкта в прозі та поезії важливо виділити його дискурсивну реалізацію через міський текст. Просторові категорії в культурі можуть виступати як "мова моделювання", що передає різноманітні смисли тексту [7]. Взаємодія топосу і локусу як складників хронотопу пов'язана зі зв'язком простору й тексту в художньому творі. Важливим елементом конкретизації міського тексту є топоніми. Назви будівель, вулиць, парків, установ тощо специфічно формують просторову локалізацію міського простору. Топос і локуси міста, таким чином, виступають як динамічна конструкція у часі, визначена через інтерпретацію міського тексту [7].

За словами М. Калиняк, будь-який простір має такі характеристики, як зв'язність і безперервність. Віртуальний простір загалом визначається існуванням множини особливостей. М. Калиняк стверджує, що жителі, люди, громадяни, індивідууми є головними ознаками урбаністичного топосу. Рухомі елементи в місті, особливо люди і їхня діяльність, є настільки ж важливими, як і його стаціонарні матеріальні частини. У результаті місто постає як величезний динамічно змінюваний колаж, де лінійне і плоске співіснує з тривимірним, де виникають підпростори великих розмірів [7].

Сучасні урбаністичні дослідження надають значну увагу концепції «топосу». Це складне поняття, основне значення якого пов'язане з літературознавством. Е. Курціус розглядає топос як специфічне риторичне явище. Аналізуючи літературу, особливо епоси, поезії та промови, Е. Курціус

зазначає, що кожна промова (включаючи панегірики) має зробити певну тезу або предмет правдоподібним, наводячи аргументи, які звертаються до розуму чи серця слухача.

Є ціла низка таких аргументів, які можуть використовуватися у різних випадках. Вони є інтелектуальними темами, придатними для розвитку та модифікації на розсуд оратора. Грецькою їх називають κοινὸί τόποι, латинською *loci communes*, а в старонімецькій мові - *Gemeinorter*. Лессінг і Кант все ще використовують це слово. Приблизно в 1770 році було створено слово *Gemeinplatz* на основі англійського «*common place*». Оскільки це слово втратило своє первісне значення, ми залишимо грецьке слово топос. Для пояснення його значення Е. Курціус наводить приклади: топос найзагальнішого типу – це «наголос на неможливості повністю розкрити тему»; топос панегірика – «хвала предкам та їхнім діям». У давнину створювалися збірки таких топосів, а наука про топоси, відома як «топіка», викладалася в окремих трактатах[27]. Топоси набували нової функції – вони ставали кліше, які можна було використовувати в будь-якій формі літератури, поширюючись на всі сфери життя, з якими література мала справу і які вона надавала форму. Наприкінці античності нова етика породжувала нові топоси.

Таким чином, Е. Курціус розуміє топос як умовність або мотив ораторства, основну ідею та аргументацію. Він досліджує розвиток різних топосів від античної літератури та показує приклади використання топосів у різних жанрах наративів, розкриває їхнє походження.

Е. Курціус зазначає, що деякі топоси мають особливе значення залежно від історичного періоду, коли вони були створені або використовувалися. Топос може стати актуальним багато років після його створення. Е. Курціус пояснює це на прикладі топосу «Стара жінка та дівчина» та його використання в різних літературних творах, включаючи твори Бальзака. Він підсумовує, що «тут ми можемо спостерігати, як, після півтора тисячоліття, на перший погляд давно забутий топос може відродитися. Це зрозуміло тільки тому, що він вкорінений

у глибших шарах душі. Він належить до запасу архаїчних первообразів у колективному несвідомому» [27].

Е. Курціус не звертає уваги на подібність чи різницю між топосом і локусом. Термін «локус» ввів дослідник Ю. Лотман. Він також ділить простір на «відкритий» і «закритий». Ці типи простору безпосередньо пов'язані з локусом. Локус сам по собі є зв'язком між персонажем наративу і його функціональною сферою дій та тим, що він «приносить із собою». «Відкритий» і «закритий» локус мають різні характеристики і, за словами Ю. Лотмана, створюють специфічні умови для дій. Він зазначає, що «... чим інтенсивніша фантазія про простір, тим безмежнішим він стає відносно інших» [27].

У той час як Ю. Лотман, розрізняючи «закриті» і «відкриті» просторові структури тексту, пов'язує чуже і холодне з першим і тепло та безпеку з другим. У цьому тлумаченні пари «закритий/відкритий» простір, «відкритий» топос пояснюється як:

- міський топос як чужий, небезпечний і «закритий» локус;
- локус будинку як рідний, близький;
- локус парку чи театру, який також є «закритим», але чужим, невідомим і небезпечним.

С. Ігнат'єва зазначає, що в гуманітарному дискурсі «поняття «топос» формується як синонім понять «категорія культури» або «образ культури». Особливість топосу полягає в діалектичній єдності історично змінюваного «стабільного» в семантиці та структурі простору, топосу, який «з одного боку, виступає як стабільна одиниця, яка відображає єдине сприйняття об'єктів і явищ реальності людьми, а з іншого боку, виступає як одиниця, що поглинає «дух» епохи та унікальність авторського бачення світу» [5].

Концепція «топосу» переходить з філософії та культурології до дослідження міста і урбаністичної літератури, де в центрі завжди перебуває людина у просторовому вимірі міста. С. Ігнат'єва стверджує, що місто набуває характеристик топосу, простору з динамічно змінними топологічними та метричними параметрами. Характеристики міста – це динамізм і мінливість,

хаос ландшафту та архітектурних особливостей, експансія, відсутність чіткої структури[5].

М. Калиняк розглядає місто як особливий архітектурний топос і віртуальний простір зі своїми власними часовими характеристиками. За її словами, будь-який простір має такі характеристики, як зв'язність і безперервність. Віртуальний простір загалом визначається існуванням множини особливостей. М. Калиняк стверджує, що жителі, люди, громадяни, індивідууми є головними ознаками урбаністичного топосу. Рухомі елементи в місті, особливо люди і їхня діяльність, є настільки ж важливими, як і його стаціонарні матеріальні частини. У результаті місто постає як величезний динамічно змінюваний колаж, де лінійне і плоске співіснує з тривимірним, де виникають підпростори великих розмірів[7].

1.4 Теорія третього місця

Теорія третього місця вперше була запропонована американським соціологом Реєм Ольденбургом [44]. За теорією, треті місця це простори, які не пов'язані з домашнім середовищем чи робочим місцем та надають людям можливість спілкуватися з іншими в громадах і підвищувати якість суспільного життя. Це кафе, кав'ярні, дитячі майданчики, торгові центри, бари, салони краси, дендропарки та зоопарки, мотелі та інші соціальні місця, які люди відвідують, щоб розслабитися і провести час поза своїм звичайним робочим графіком або місцем проживання. Крім того, треті місця приваблюють людей різного віку та інтересів[21].

Як зазначалося раніше, Р.Ольденбург не розглядає використання будинків як третіх місць. Однак в основі теорії третього місця є розслаблена домашня обстановка як атмосфера соціальної взаємодії. Саме використання простору, а не його призначення як житла, офісу чи місця збору, визначає його статус третього місця[44].

У чистому вигляді такі місця є нейтральним майданчиком, легкодоступним у просторовому, часовому та соціальному плані для місцевих

мешканців, де спілкування з постійними учасниками є основним видом діяльності.

Основні риси третього місця:

1. Постійне місце у добрій доступності

Третє місце має бути розташоване в будівлі, що формує ідентичність в місцевому районі. Воно легкодоступне, в ідеалі - розташоване у центрі міста, наприклад, на ринковій площі. Доступ повинен бути максимально безбар'єрним і не мати жодних перешкод. В принципі, доступ може безкоштовним, навіть якщо за окремі послуги може стягуватися плата.

2. Зручні години роботи та приваблива атмосфера:

Години роботи мають бути орієнтовані на потреби відвідувачів, а також включати вечірні години та вихідні дні. Третє місце має бути спроектоване таким чином, щоб люди відчували себе комфортно.

3. Культурні пропозиції, створення мереж різного призначення

Третє місце - це насамперед культурний простір з існуючою або майбутньою культурною програмою. Щонайменше дві зацікавлені сторони з таких сфер, як освіта або місця зустрічей, повинні об'єднати зусилля для розвитку. Формати участі повинні також дозволяти експерименти та нові ідеї і спиратися на існуючі процеси розвитку[33].

Р.Ольденбург стверджує, що треті місця не є маргінальними формами соціопросторової організації, а мають вирішальне значення для повноцінного життя. Вони дають людині стимул і радість спільного спілкування, водночас збагачуючи її погляди на життя через спілкування з різними людьми. Вони служать суспільству, пропонуючи місця для ритуальних святкувань, навчаючи навичкам, необхідним для об'єднання поза межами приватного життя, розвиваючи політичну свідомість і сприяючи ширшому сприйняттю суспільного життя і простору[44].

Автор теорії концептуалізує треті місця як важливі посередницькі структури, що сприяють суспільному життю поза інтимністю приватних домашніх ролей та вузькою знеособленістю бюрократичного світу праці.

Треті місця, особливо ті, які не ізольовані формальними вимогами членства, часто унікально забезпечують спільний майданчик для зустрічей людей з різним походженням і досвідом. Залежно від того, коли людина заходить у третє місце, вона може випадково зустріти друга друга; чийогось родича, який приїхав у гості; когось нового в цьому районі, і, можливо, просто когось із постійних відвідувачів. Найголовніше, що в таких місцях можна зустріти і отримати задоволення від спілкування з людиною, яка, між іншим, ремонтує побутову техніку або викладає в школі. У цьому відношенні треті місця представляють один з важливих елементів спільноти: досвід взаємної турботи і вдячності до людей, які нібито відрізняються від тебе самого. Переваги членства в громаді полягають не лише в тому, що ви маєте друзів, з якими можна спілкуватися, але й у розвитку почуття приналежності. Люди мають бажання заохочувати взаємодію один з одним, як спосіб зменшити самотність і знизити рівень стресу. Задля кращого розвитку громади, громадський простір є важливим для її соціальної стійкості. Громада постраждає, якщо не буде місця, де люди зможуть зустрічатися та взаємодіяти. Третій простір може зміцнити зв'язки громади через соціальну взаємодію та якість життя; а на рівні мікрорайону на це впливає наявність третіх місць. Громада в конкретному суспільстві має різні виміри. Місця, куди вони збираються, поза домом і робочим місцем, також різняться. Наявність третього місця так само важлива, як і сама громада; якщо немає місця для зустрічей і спільної діяльності, то громада не виживе.

Незважаючи на їхню важливість, Ольденбург стверджує, що треті місця швидко зникають з американського ландшафту, оскільки оновлення міст, засоби масової інформації та корпоративна власність на багато традиційних третіх місць створюють нову екологію приватизованого життя[44].

У цю сучасну епоху стиль життя змінився порівняно з минулим, коли Ольденбург вперше описав характеристики для третього місця. Змінилися і характеристики, які раніше пояснював Ольденбург, але третє місце все ще залишається важливим середовищем для соціальної взаємодії, що підвищує

здатність міст бути більш адаптивними з розвитком часу. Більшість суспільств вимагають більше потреб у третіх місцях. Технології - це важлива річ, яка відбувається в цифрову епоху. Тим не менш, третє місце все ще залишається важливим середовищем для соціальної взаємодії. З розвитком інформаційно-комунікаційних технологій, треті місця потребують розвитку та вдосконалення, щоб сприяти почуттю спільноти, виводячи активну та неформальну взаємодію між людьми за межі дому та роботи[44].

Після Першої світової війни, у часи Вермарської республіки, такі місця як кабаре, кафе та інші треті місця стають осередком активної соціальної взаємодії, що відображається у літературних творах того періоду. Треті місця були не лише фоном для життєвих подій, а й важливими символами або навіть прискорювачами змін. Вони часто виконують роль просторів для вільних дій та експериментів, отже персонажі можуть вільно висловлювати свої особисті думки та почуття, особливо у добу політичної нестабільності. Герої творів збігають від своїх особистих проблем саме у кафе або в інші треті місця, задля того, щоб знайти тимчасовий притулок від навколишньої напруги, а також місцями задля самопізнання та особистих відкриттів. У цьому контексті треті місця стають у нагоді для літературознавців, бо дають найкращий розріз суспільства для детального дослідження внутрішніх конфліктів персонажів та їх взаємодії з навколишнім середовищем.

Отже, треті місця у літературі не тільки додають глибини та деталей, а й надають можливість краще зрозуміти та вивчити соціальну картину того часу. Головна функція третіх місць — дослідження людських взаємовідносин, соціальних слоїв та індивідуальних особливостей, тим самим додаючи колорит та значущість[55].

Висновки до розділу 1

До ХХ століття просторово-часова організація твору не сприймалася як проблема в літературознавстві. Але вже в першій половині століття були написані найважливіші дослідження в цій галузі. Дослідники вводять поняття просторової форми героя, говорячи про необхідність вивчення просторових цінностей. Одними з цих науковців були Ю.М. Лотман та М.М. Бахтін.

Бахтін робить революційне відкриття в художньому осмисленні категорій часу і простору: вчений розробляє теорію хронотопу. Термін дослідник запозичив із теорії відносності А.Ейнштейна.

Для вченого важлива ідея нерозривного зв'язку простору і часу. Хронотоп Бахтін розуміє як «формально-змістовну категорію літератури». Час і простір співвідносяться в єдине поняття хронотопу і входять у відносини взаємозв'язку та взаємозумовленості.

Ю.М. Лотман підкреслює, що локус – це конкретне місце, яке має чітку межі та відіграє роль у літературному творі, як простір. У свою чергу топос охоплює загальні образи простору, наприклад міста або села.

У 20 столітті відбувся spatial turn або просторовий поворот. Його головною функцією є опис міжособистісних та міжкультурних відносин героя такими категоріями як «простір», «топос», «поле».

Мішель Фуко одним із перших відкрив поворот від часу до простору. У подальшому науковець відвинув свій нарис історії простору в культурі Європи, де відокремив 3 концепти: локалізація, протяжність і розміщення.

П'єр Нора зробив багато нових відкриттів у цій сфері і увів новий термін «місця пам'яті», пов'язаний з колективною пам'яттю, який стверджує, що певні місця, об'єкти чи події можуть мати особливе значення.

Теорія "третього місця" Р. Олденбурга описує простори поза домом і роботою, де люди можуть спілкуватися та відпочивати. Вони приймають соціальній взаємодії та зміцненню спільнот, допомагаючи створювати відчуття спільності та належності.

РОЗДІЛ 2. ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ БЕРЛІНСЬКИХ ФЕЙЛЕТОНІВ ГАБРІЕЛЕ ТЕРГІТ

2.1 Фейлетон як жанр. Берлінські фейлетони Габріеле Г. Тергіт у контексті літератури Веймарської республіки.

Для публіцистики характерне використання різноманітних жанрів, що описують політичний, соціальний, економічний і культурний боки суспільного життя. Серед них фейлетон посідає особливе місце, оскільки він є одним із найвиразніших жанрів публіцистики, що передає «дух часу».

Наприкінці 18 та початку 19 століть кілька французьких газет подовжили формат сторінок своїх паризьких видань приблизно на третину. Новий простір внизу сторінки, який відокремлюється від репортажної частини газети лінією, а також типографським способом, відтепер зарезервований для «фейлетону» [10].

З його популяризацією термін «фейлетон» поширився на позначення численних невеликих публіцистичних форматів (переважно агітаційного змісту), які з'явилися в контексті Французької революції і зазвичай називалися «*petites feuilles journalis- tiques*» або, подвоївши зменшувально-пестливу форму, «фейлетонами».

«Фейлетон» містив те, що не входило до основної частини газет і спочатку вважався актуальним лише для деяких читачів, тобто програму паризьких театрів, рекламу, яка, очевидно, ще не була важливою для економічного стану газет до 1800 року, або перші листи до редактора - загалом, те, що в пізніших газетах називатиметься «рубрикою».

У 1920-1930-х роках ліберально-демократична фейлетонна газета *Frankfurter Zeitung*, зокрема, проголосила нове розуміння її ролі. У липні 1929 року його директор Бенно Райфенберг визначив фейлетон як «безперервний коментар до політики». Таким чином, колонка стала місцем, де соціальна реальність осмислювалася та аналізувалася в сучасній діагностичній манері, а розваги замінювалися «великим підбиттям підсумків часу» [10].

Конкретно кажучи, фейлетон *Frankfurter Zeitung*, на додаток до системи оглядів, підштовхує до вивчення поточної інформації та політичних новин, які

підхоплюються фейлетоном, по-новому пов'язуються та контекстуалізуються, щоб донести їх до громадськості з альтернативної точки зору. Таким чином, фейлетон розглядає себе як місце зустрічі, де, наприклад, мистецтво, література, філософія та соціологія збираються разом, щоб обговорити питання «культури» у суспільстві, яке дедалі більше плюралізується[10].

Нагадаємо, що фейлетон - це коротка, дотепна стаття в журналі або газеті, часто з відтінком сатири або полеміки. Незважаючи на те, що Ла Рош вважає фейлетон одним з найкоротших публіцистичних жанрів, він водночас відносить його до однієї з найскладніших стилістичних форм[10].

Деякі дослідники акцентували увагу тільки на сатиричному характері фельетону. Наприклад, що спроби критиків розмежовувати фельетон і сатиру впливають на об'єктивність оцінки фельетону [10].

Під час опису актуальної події автор фейлетону створює виразну, але водночас точну картину того, що відбувається; порушує актуальні проблеми суспільного життя; привертає увагу читача до проблеми тощо.

У літературній енциклопедії можна знайти наступне визначення поняття «фейлетон». «Фейлетон - це мала художньо-публіцистична форма, характерна для періодичної преси (газети і журнали) і відрізняється злободенністю, сатиричною загостреністю або гумором» [10].

Прийнято вважати, що журналіст в основному використовує літературну мову, орієнтуючи статтю таким чином на широкого читача. Використання газетних штамів і стереотипів виправдане в інформаційних та аналітичних матеріалах, але недоречне і неприпустиме у фейлетоні, проте казенно-діловий стиль широко використовується фейлетоністами для пародіювання, що надає їхнім текстам яскравої публіцистичної спрямованості та певної влучності в описі суспільно-політичних подій. Фейлетоністи, в свою чергу, часто використовують такі стилістичні прийоми, як рідковживані або оригінальні слова.

Для фейлетону - жанру, що синтезує кілька стилів, характерна їхня різка зміна. На цій підставі його нерідко називають гібридним жанром, представленим змішанням стилів[53].

Фейлетон може бути написаний у формі листа, щоденника або діалогічної сценки. У пародійному плані нерідко обігрується форма класичного твору.

У сучасній предметно-спеціальній літературі виділяють кілька видів фейлетону: фейлетон-стаття, фейлетон-кореспонденція, фейлетон-нарис, фейлетон-замальовка; фейлетон у стилі ділових паперів: фейлетон-скарга, фейлетон-заява; драматичні фейлетони: фейлетон-п'єса, фейлетон-скетч тощо[53].

Особливим видом фейлетону є так званий фейлетон на мовну тему, або «мовний фейлетон» (нім. Sprachglosse). Цей жанр по праву вважається одним з найскладніших, незважаючи на відносно невеликий розмір статті. Автор мовного фейлетону описує неправильне використання мови в сучасному мовленні.

Завданням мовного фейлетону є опис помилкового вживання слів і виразів, тобто коментування і в тій чи іншій мірі критика явищ нинішнього мовного середовища, і таким чином розвиток культурного суспільства. Мовний фейлетон сприймається як урок, повчання. Автор повчає читача і в цій «безкоштовній лекції» читач дізнається правильні формулювання і вирази.

На думку А. Гролле, в державах з обмеженою свободою друку письменники і журналісти «ховають» у мовних фейлетонах критику політичного устрою [29].

Щоб зробити статтю більш привабливою для читача, автор використовує велику кількість мовних засобів і стилістичних прийомів. В першу чергу іронію як один з основних засобів виразності. При цьому фейлетоніст використовує сатиричний і полемічний стиль, тому що повчальний, протокольний стиль порушує діалог з читачем. Такі фейлетони розширюють кругозір читача і поглиблюють його знання мови.

Крім того, мета мовного фейлетону - розважити і зацікавити читача, тобто виконати інформативно-розважальну функцію. Один з найвідоміших прикладів мовного фейлетону - це колонки Б. Зіка «Zwiebelfisch» в журналі Spiegel.

У мовному фейлетоні, як і в фейлетоні на будь-яку іншу актуальну тему, автор часто використовує фразеологічні вирази, щоб зробити виклад більш цікавим і захоплюючим для читача [53].

Для надання фейлетону динаміки і напруженості журналіст при виборі мовних засобів віддає перевагу фразеологічним одиницям, а не довгим описам. Фразеологічні одиниці надають тексту жвавості та невимушеності, що полегшує його сприйняття.

Фразеологізми особливо цікаві ще й тому, що фразеологія кожної мови розкриває індивідуальні риси та особливості цієї мови. Оскільки фразеологія - явище культури та історії, відображення географічних і кліматичних умов проживання - вона відтворює творчий потенціал нації.

У фейлетоні автори досить часто використовують крилаті вислови. Деякі мовні фейлетони окремо присвячені цій темі, наприклад, мовний фейлетон «Wohin geflügelte Worte fliegen».

Однак надмірне вживання традиційних, банальних фразеологічних груп можна вважати ознакою відсутності стильової оригінальності. Журналіст, домагаючись легкого творчого стилю, уникає використання кліше і літературних штамів. Виразність стилю народжується при вмілому використанні фразеологічних одиниць.

Одним із значущих і продуктивних розділів фразеології є стійкі словосполучення з анімалістичною лексикою [18]. Тваринний світ є невичерпним джерелом продуктивного вибору відповідних метафор і порівнянь. Фразеологія з компонентом-аніمالізмом відображає певні якості людини, які асоціюються з тією чи іншою твариною, а саме - з поведінкою певної тварини [18].

Література Веймарської республіки вперше була покликана звернутися до широкої публіки. Для цього письменники обрали загальнозрозумілу мову та зображення, засновані на реальних подіях. Найважливішою літературною течією була так звана «Нова об'єктивність» (Neue Sachlichkeit). Інші течії, які часто також розглядаються як окремі епохи чи стилі, також припадають на період між 1919 та 1932 роками: натуралізм, літературний модернізм та експресіонізм [54].

Багато письменників постраждали від цензури у Веймарській республіці. Хоча свобода слова і письма гарантувалася конституцією, вже в 1922 році після вбивства Вальтера Ратенау був прийнятий Закон про захист республіки, який знову обмежив цю свободу. На практиці цей закон застосовувався лише проти «лівих» авторів, але не проти «правих», які, наприклад, відкрито прославляли насильство в романах Фрайкорпа[40].

Закон про безчестя, прийнятий у 1926 році, посилив цензуру. У 1931 році набув чинності ордонанс Прессено, який дозволяв конфісковувати твори і забороняти газети на кілька місяців. Карла фон Оссієцького звинуватили у державній зраді за те, що він писав про таємне переозброєння Люфтваффе.

З точки зору змісту, події Першої світової війни часто оброблялися в літературі Веймарської республіки. Прикладами цього є «Чарівна гора» Томаса Манна та «Степовий вовк» Германа Гессе. Нова об'єктивність відрізнялася від пафосного експресіонізму тверезим і реалістичним способом. На зміну емоційним і романтичним образам прийшло тверезе, часто відсторонене ставлення, яке зображувало сучасне суспільство в документальній і, здавалося б, безпристрасній манері[45].

Окрім Г. Тергіт, важливими авторами були Альфред Дьоблін, Герман Гессе, Франц Кафка, Ерх Марія Ремарк, Йозеф Рот і Курт Тухольський.

Г. Тергіт народилася під ім'ям Елізи Гіршманн у Берліні у 1894 році, виросла в асимільованій єврейській родині, вивчала історію в університетах Мюнхена, Гейдельберга, Берліна та Франкфурта-на-Майні і отримала докторський ступінь у 1925 році.

Успіх прийшов до Г. Тергіт із запізненням, а точніше, був відкладений через її власне відчуття неадекватності. Її перша стаття «Frauendienst- jahr und Berufsbildung» з'явилася в додатку до Berliner Tageblatt ще в 1915 році, коли їй був двадцять один рік, під її справжнім ім'ям Еліза Гіршманн. За її власним свідченням, напередодні публікації її охопило відчуття власної неосвіченості, і вона вирішила продовжити освіту, отримавши атестат зрілості.

Вона взяла собі псевдонім Габріеле Тергіт, щоб пощадити почуття своєї буржуазної єврейської родини, яка стримано ставилася до обраної нею кар'єри. Перше ім'я було її давнім улюбленим, а прізвище - інверсією складів у слові «Gitter», яке вона вибрала, сидячи біля садової решітки. Г. Тергіт також публікувалася під псевдонімом Томазіус, що є відсиланням до Крістіана Томазіуса (1655-1728), професора права Галльського університету, ворога забобонів і упереджень, відомого своєю рішучою опозицією до переслідування і спалення відьом[45, с.70].

У 1920-х роках і до 1933 року вона працювала журналісткою і репортером у різних щоденних і щотижневих газетах. Вона була однією з перших і дуже небагатьох жінок, які писали судові звіти, зосереджуючись на політиці свого часу, нестабільних соціальних умовах Веймарської республіки, зростаючому насильстві між правими і лівими і, знову і знову, на правах жінок[22].

Авторка написала кілька фейлетонів для Berliner Tageblatt і почала надсилати статті про судові процеси в Моабіті до Berliner Börsen Courier у 1923 році.

Звіти про судові процеси, свідком яких Г. Тергіт була в Моабіті, про які вона писала: «Res gestae, die Epoche selber, steht täglich vor Gericht» (Res gestae, сама епоха, щодня постає перед судом), свідчать про те, наскільки Г. Тергіт була захоплена тим, наскільки глибоко вони проникали в сучасне життя.

Основні проблеми, які пронизують юридичні репортажі Тергіт, включають закони про аборти, зростання парамілітаризму, зростаючу владу реклами, шахрайство та саму правову систему. Хоча ці проблеми можуть

здатися дещо узагальненими та абстрактними, важливо зазначити, що Г. Тергіт завжди підкреслює індивідуальні обставини свідків та обвинувачених. З явною емпатією та гострим оком на гумористичне і смішне, вона фіксує людські емоції та мотиви, жадібність, ревності, відчай чи марнославство, які демонструють люди в залі суду. Її репортажі набувають безпосередності завдяки діалогам і гострим фізичним описам[47].

Як зазначає Егон Ларсен, фокус Г. Тергіт приніс ковток свіжого повітря в юридичні репортажі, в яких тоді домінували чоловіки середнього віку з юридичною освітою, які обговорювали часто таємничі моменти права на жаргоні[36, с.54].

Коментарі Г. Тергіт у її статтях дають зрозуміти, наскільки палицею з двома кінцями може бути опора на дискреційні повноваження суддів. Два звіти за 1926 рік ілюструють цей момент і вказують на те, що Г. Тергіт не задовольнялася простим записом своїх спостережень, а прагнула вплинути на думку громадськості про систему правосуддя за допомогою гострих коментарів.

У кожному випадку трансвестита звинувачують у порушенні громадської пристойності і в тому, що він займався проституцією на одній і тій же вулиці Берліна. Першу справу, в якій фігурує чоловік-трансвестит, закривають, тоді як жінку-трансвестита в другій справі засуджують до трьох тижнів ув'язнення. Г. Тергіт здивована такою різницею у вироках і закликає внести ясність у законодавство. В іншій статті про молоду жінку, яка вбила свою новонароджену дитину, Г. Тергіт протестує проти невинуватого суворого, на її думку, вироку у світлі висновку психіатричної експертизи про післяпологову емоційну нестабільність підсудної. Вона називає ім'я судді, скаржачись на те, що це вже друга подібна справа за останній час, в якій він виносить суворий вирок[52].

З іншого боку, дискреційні повноваження суддів іноді пом'якшують вплив конкретного закону. Як не дивно, враховуючи консервативні погляди суддів, це сталося з протилежним параграфом 218 Кримінального кодексу

Німеччини, який криміналізував аборти, а також демонстрацію та продаж контрацептивів. У 1926 році до закону були внесені незначні поправки, а в 1931 році, під час економічної депресії, кампанія на підтримку абортів знову набрала обертів[52].

У статті, присвяченій жінкам у залі суду, Г. Тергіт стверджує, що в юридичному апараті працюють майже виключно судді та адвокати-чоловіки. Єдиний виняток - випадкові жінки-судді, поодинокі адвокати, працівники служби підтримки судів у справах неповнолітніх та щоденні прибиральниці

Крім того, Г. Тергіт перераховує злочини, за які жінки-обвинувачені найчастіше постають перед судом: аборт, проституція, сутенерство, дітовбивство, крадіжка та наклеп. Важливо, що перші чотири з цих злочинів пов'язані з жіночою сексуальністю та материнством, які стали предметом запеклих суперечок, що відображали тривоги та прагнення до модернізації у веймарському публічному дискурсі[52].

Г. Тергіт вважає, що зловживання публічністю судових процесів настільки поширене, що вона виступає за те, щоб не переслідувати слабкі справи, оскільки вони лише заохочують інших. [52]

Гостре око, влучні спостереження та точні, прямі описи, що характеризують її репортажі, можна знайти і в її романах. У 1931 році вона опублікувала свій перший роман «Käsebier erobert den Kurfürstendam», який мав великий успіх у сучасної читацької аудиторії. У художньо простому, неосаксонському стилі роман розповідає про початок Великої депресії та соціальні потрясіння, які вона спричинила[30].

У післямові до нового видання роману, яке вона редагувала, Ніколь Геннеберг коментує як контекст першої публікації, так і відсутність канонізації (особливо у прямому порівнянні з тематично і стилістично спорідненими творами сучасних авторів): «Настав час, щоб роман зайняв належне місце в історії літератури поряд з «Фабіаном» Еріха Кестнера і «Клейнером Манном - монахом?» Ганса Фаллади, які з'явилися невдовзі після першої публікації і були удостоєні звання «Книжка року» в 1932 році» [50].

Після того, як Г. Тергіт мала великий успіх у 1930-х роках як авторка репортажів і першого роману у Веймарській республіці, у другій половині 20-го століття її тексти тривалий час мало або зовсім не сприймалися. Наприкінці 1970-х років відбулося перше невелике «перевідкриття», але лише після того, як її твори були перевидані видавництвом Schöffling Verlag з 2016 року під редакцією Ніколь Геннеберг, а в деяких випадках взагалі опубліковані вперше, Г. Тергіт зазнала пізнього визнання та рецепції як видатна авторка Веймарської республіки та еміграції.

Одразу після «Käsebier erobert den Kurfürstendamm» Г. Тергіт розпочала роботу над своїм великим сімейним романом «Effingers». Тим не менш, її творчість становила достатню загрозу для нацистів, щоб 4 березня 1933 року вони наказали її заарештувати. Примітно, що втручання місцевої поліції зупинило СС, і Г. Тергіт змогла втекти тієї ж ночі до Чехословаччини, де вона писала для Prager Tageblatt[31].

У 1934 році вона приєдналася до свого чоловіка, архітектора Гайнца Райфенберга, з яким одружилася у 1928 році, та їхнього сина Петера в Палестині. Її фейлетони та статті цього періоду описують виклики, з якими стикаються нові іммігранти з усіх куточків Європи.²⁷ У 1938 році сім'я переїхала до Лондона, де Г. Тергіт отримала британське громадянство; після 1945 року вона поверталася до Німеччини лише як гостя.

Протягом двадцяти п'яти років Г. Тергіт відігравала ключову роль у підтримці інших німецьких письменників у вигнанні і, як секретарка відділення німецьких письменників у вигнанні письменницької асоціації ПЕН-клубу, присвячувала величезну кількість часу підтримці мережі контактів.

Лише на хвилі відновлення суспільного та академічного інтересу до Веймарської епохи у 1970-х роках творчість Г. Тергіт знову стала популярною, і, хоча «Effingers» було перевидано, саме веймарські твори Г. Тергіт привернули увагу критиків та громадськості.

Літню Г. Тергіт у 1977 році назвали відкриттям року в таких провідних журналах, як «Der Stern», і привезли до Берліна на читання. Однак цей інтерес

залишився переважно на шпальтах щоденної та щотижневої преси. Лише в останні роки творчість Г. Тергіт стала предметом уваги науковців, здебільшого в контексті *Neue Sachlichkeit* або літературних презентацій міста. Енс Брюнінг зробив значний внесок у фокусування інтересу до творчості Г. Тергіт через видання її публіцистики, а зростання впізнаваності авторки також продемонструвало нещодавнє присвоєння її імені променаду біля нової Потсдамської площі в Берліні.

Г. Тергіт померла в Лондоні 25 липня 1982 року, залишивши по собі великий доробок, який зберігається в Німецькому літературному архіві в Марбаху-на-Неккарі та в Архіві німецьких емігрантів у Франкфурті-на-Майні. Він включає два неопубліковані романи, ескізи радіоп'єс, драму, а також літературні та історичні есеї автобіографія «*Etwas Seltenes überhaupt: Erinnerungen*» була опублікована посмертно.

2.2. Простір великого міста

Берлін 1920-х років - десятиліття, коли німецька столиця була сучасним космополітичним містом, сп'янілим від прогресу та свободи, і стала місцем туги за гедоністичними фантазіями. Тексти Г. Тергіт - це вилазка в епоху культурного розквіту, інтелектуального багатства та надмірної жаги до життя.

Знайомство Г. Тергіт з Берліном та його міським середовищем є однією з визначальних характеристик її «мандрівних» репортажів. Погляд стороннього спостерігача з повторюваними темами безконтрольності та нестабільного існування в місті повністю відсутній у Тергіт, чиї роботи проєктують відчуття того, що вона міцно вкорінена в Берліні.

Г. Тергіт не порівнює Берлін з іншими містами, вона легко орієнтується, пересуваючись містом з усвідомленням, яке є не стільки результатом вивчення карт, планів і розкладів (як це могло б бути у сторонньої людини), скільки результатом засвоєння знань через регулярні дослідження міста, в якому вона живе. Втім, іноді її ідентичність також здається ідентичністю мандрівника до Берліна, оскільки Г. Тергіт приймає «туристичне» сприйняття та очікування

міста в підході до нього. Водночас вона ніби бере читача (або стороннього) за руку і «знайомить» його з Берліном, використовуючи знайоме «ти», щоб спрямувати погляд читача або допомогти йому зорієнтуватися: «Rechts ist die katholische Kirche und die alte Kastanie zu sehen, auch ohne Blumenkerzen erkennbar, ansonsten handelt es sich, bis auf die Junilinden, die man an ihrem Geruch erkennt, um einen Baum in Berlin. Jetzt kommen Sie zum Handel» [48].

Дещо відверта згадка про взаємозамінність дерев у Берліні, процитована вище, недвозначно маркує Г. Тергіт як міську жительку, уважну до кожного нюансу міста, а її тексти демонструють вкрай суб'єктивне розуміння Берліна.

Помітною особливістю фейлетонів Г. Тергіт є її погляд, який вбирає в себе її власне знайоме середовище, що означає, що її враження та посилення є відповідно добре поінформованими. Г. Тергіт частіше за все представляє перспективу або розповідає про події від першої особи [41].

Найхарактернішим прикладом урбаністичного ноу-хау Тергіте її стаття «Heimat 75 resp. 78», в якій вона схвально відгукується про берлінські трамваї, метро та приміські поїзди і, меншою мірою, про автобуси. Г. Тергіт зобов'язується детально описати їхні маршрути містом (із заходу на схід, з півдня на північ), а види громадського транспорту позначаються лише номерами, що свідчить про рівень знайомства з ними, набутий завдяки частим поїзdkам.

Можна з упевненістю сказати, що Тергіт не пише від імені мандрівника. Навпаки, статті Г. Тергіт передають відчуття подиву, а її траєкторії через місто мають особисте значення. Види транспорту та відчуття індивідуальності Г. Тергіт взаємопов'язані, оскільки вона асоціює певні трамваї та їхні маршрути з конкретними моментами своєї особистої історії: «Später brachte ich S. und O. zur Universität. War es nicht schön, durch den Zoo zu fahren? Immer die gleichen Geschäfte in der Dorotheenstraße, der Vogelladen, Schropp-Karten.» [48].

Г. Тергіт запрошує читачів розділити її спогади про регулярні подорожі, пропонуючи незмінні вуличні сцени на центральній берлінській вулиці Доротеєнштрассе; її купе поїзда утворює своєрідний ритуальний простір, в

якому відбуваються певні рутинні дії. Трохи згодом Г. Тергіт визнає, що її вид транспорту має вирішальне значення для її відчуття орієнтації та мобільності в Берліні: «Wenn wir in eine neue Wohnung ziehen, denken wir darüber nach, wie unser neues Zuhause aussehen wird, nicht über den Spaziergang durch die neue Straße, nicht über den Namen des nächsten Metzgers, nicht über den Namen des Gemüsehändlers, sondern über den Namen des Tieres, das ihn begleitet uns auf unserem täglichen Weg zur Arbeit..» [48].

Однак Г. Тергіт не менше любить автобуси, які зображені переповненими, мають звичку перевищувати швидкість або запізнюватися, і є занадто непередбачуваними, щоб на них можна було покластися, що виправдовує образу «gemeines Biest».

Взаємодія між ідентичністю Тергіті містом також потрапляє у фокус виразно неурбаністичної статті «Das Abenteuer in K...titz».

Застрягши на день і ніч у маленькому містечку К...тіц під Берліном через поломку потяга, Тергіт пише про те, як вона намагається зупинити час. Містечко називають залізничним вузлом, який не приваблює нічим іншим, окрім наскрізного руху поїздів. За межами залізничного вокзалу Тергіт з подивом виявляє, що «dass die Bahnknotenhäuser kein Beruhigungsmittel für D-Bahn-Reisende sind, wie die Berliner gerne glauben, sondern dass es K...titz tatsächlich gibt» [48]. У її коментарі відчувається відтінок поблажливості, яку зазвичай відчувають міські жителі до провінційних містечок.

Г. Тергіт не знайшла розради у фізичній привабливості міста - у ньому немає визначних пам'яток чи відомих місць, а будинки «sehr häßlich». Неквапливий сільський темп і спосіб життя, а також незвичний досвід вимушеної ізоляції за межами міста, у порівнянні з Берліном, вказують на урбаністичність Берліна та його значення як простору можливостей і потенціалу, що досі сприймалося Г. Тергіт як щось само собою зрозуміле.

Її приголомшлива «пригода» у провінції, віддаленій від її «звичних» шляхів, багато в чому підтверджує урбаністичну ідентичність і свідомість

Тергіт, її відчуття «приналежності» до міста, чию здатність до справжніх авантур цінують ще більше.

Одним із наслідків такої сильної ідентифікації з Берліном є сприйняття і представлення Г. Тергіт міста як окремого персонажа, який у «*Liebeserklärung an diese Stadt*» є гендерно маркованим.

Фейлетон є пристрасною осанною Берліну, що описує подорож у просторі та часі - з вечора до ранку, із заходу на північний схід Берліна. Г. Тергіт рухає крізь ніч бажання випробувати нічні задоволення, які може запропонувати місто («*Ist zwei Uhr eine Zeit zum Schlafengehen, wenn man eine Nacht durch Berlin treiben will?*» «*Nein, also weiter*») [48].

Вона відвідує як немодні, так і більш ризиковані бари, проводить час у кафе та таверні, перш ніж закінчити свою ніч у «*einem Keller im Norden*».

Місто вважається жіночим, і акт присвоєння Берліну фейлетону є рідкісним і притаманним лише Тергіт. Місто також просякнуте певною самосвідомістю, оскільки Г. Тергіт неодноразово звертається до нього на «*Sie*».

Вона підкреслює індивідуальність міста в цьому та інших текстах через пряме посилення на безліч реальних просторів Берліна, що робить місто пізнаваним і, більше того, локалізованим: «*Die Lichter des Funkturms zuckten durch den Wald. Die Autobahn, die Bäume und die Werbetafel mit der Aufschrift „Alex Strax“, „Shell“ und „Minimax“ verschwanden in der Dunkelheit. Für ein paar Sekunden kreisten Inschriften und Hupen, Licht und Ton über dem Ausstellungsgelände. Gegen elf Uhr fuhren wir weiter stadteinwärts, vorbei am Spittelmarkt. Wir gingen die Friedrichsgracht entlang. Der Stadthauerturm erhebt sich vor dem Hintergrund eines hellen Himmels, Schiffe liegen an der Spree*» [48].

Коли подорож Г. Тергіт Берліном добігає кінця, вона завершує статтю, вихваляючи місто і висловлюючи свою беззастережну вдячність: «*Leb wohl, meine liebste und hilfsbereiteste Frau Berlin. Und danke für die Tatsache, dass wir hier leben können, bewegt und bereit, warm im Herzen, offen im Geist, lächeln, gehen und diese Luft der Freiheit, der Kühnheit und des Benzins atmen.*» [48].

Г. Тергіт точно знає умови життя тут, аж до цін на їжу та ймовірного доходу людей, з якими вона зустрічається. Це міська територія, яку вона знає дуже добре, і в її небажанні показувати післявоєнну скруту, вписану у фізичне оточення району.

Водночас підхід Г. Тергіт до репрезентації Берліна в цілому безпосередньо пов'язаний з її способом бачення, з тим, як і за допомогою яких засобів вона веде розповідь про місто.

2.3. Внутрішній простір

Г. Тергіт визнає, що Берлін є сприятливою силою, а не просто пасивним і випадковим тлом для її пригод. В очах Г. Тергіт він є місцем необмеженої свободи, а також невід'ємною частиною її існування: вона користується нею, використовує Берлін у вигляді його кафе, барів, розважальних закладів та житлових просторів. Натомість Г. Тергіт дякує Берліну за свій досвід; вона наділяє місто незалежним характером, який значною мірою пов'язаний з її власною ідентичністю. Таким чином, Берлін не є анонімним та утилітарним мегаполісом, а має помітну індивідуальність, і, що важливо, доброзичливість.

Берлін як невід'ємна складова її індивідуальності стає ще більш очевидним у фейлетоні Г. Тергіт «Ausflug in die Welt für 2 Mark». У ньому вона розповідає про перегляд кінофільму з героями, які ведуть неймовірно гламурний спосіб життя, і чиї драми розгортаються в «Hotelhallen, Bars und Luxuszügen» [48].

Натхненна фільмом і прагнучи пережити подібне відчуття гламуру Г. Тергіт залишає кінотеатр і прямує до берлінського зоопарку, щоби насолодитися розкішшю та комфортом, показаними на екрані.

Можливо, спровокована фільмом, вона романтизує концепцію залізничного вокзалу: «Ohne Zweifel ist der Bahnhof ein wunderbarer Ort, in der Atmosphäre aus schwefelhaltigen Dämpfen, Küssen und Aufregung liegt etwas unglaublich Ermutigendes: Hier enden und beginnen Schicksale.» [48]. Вокзал зображено як драматичний простір, і власна жага до пригод, або навіть відчуття

Фернве, спонукає Г. Тергіт придбати квиток, який відвезе її аж до Стендаля, «die erste Station nach Berlin für den Warschau- Paris-LondonExpress». У потязі розчаровує все: від його зовнішнього вигляду («ein gräßliches Durcheinander. Belgische, französische und deutsche Wagen waren ohne System aneindandergekuppelt»), до пасажирів, яких він перевозить [48]. У салоні поїзда гамірно, він заповнений гарно вбраною інтернаціональною юрбою. Чоловіки з.. «interessante Köpfe und gute Anzüge [...]waren natürlich Meister des Eccart- und Baccarat-Spiels in all seinen modernen Varianten, einschließlich der Währungsvarianten; Die Frauen sahen schön und jung aus und rochen nach französischem Geld. »[48].

Кінематографічний досвід пошуку гострих відчуттів і реальне життя стикаються, і вона сходить з поїзда до його відправлення, залишаючи позаду те, що, як вона вважала, було її бажанням: «Also nahm ich mein Ticket nach Stendhal, stieg wieder aus, verließ die internationale Welt und machte mich auf den Weg zum nahegelegenen Zoologischen Garten.» [48].

Г. Тергіт не бере участі у гламурі подорожей потягом на далекі відстані; натомість вона шукає розради та знайомства у берлінському зоопарку, що знаходиться неподалік, який дуже люблять берлінці, і тварини якого, можливо, становлять меншу загрозу або Г. Тергіт відчуває більше розчарування, ніж інші люди.

Це момент самоусвідомлення, зізнання в тому, що вона відчуває себе не в своїй тарілці, і антитеза столичній аурі, яку вона передає, перебуваючи в провінції в «Ausflug nach K...titz».

Г. Тергіт у своїх текстах описувала не тільки ординарні явища, як похід у кафе або життя у будинку, а й наприклад аукціони. У своєму фейлетоні „Die Hintergründe“ автор зображує атмосферу на аукціоні при продажі будинку: «Berliner W-Auktionen sind eine Sache. Bei den Auktionen herrscht eine bürgerliche Atmosphäre. Die seltsame Stimmung von Verfall, Verwüstung und Tod wird durch eine Parade eleganter Autos vor der Tür und noch eleganterer Damen in den Zimmern gelähmt. Der Geruch von Staub und Schmutz wird von Caron- und

Houbigant-Parfüms, Eau de Cologne und fröhlichen Düften überdeckt, die die gepflegte Frau mit einem Lächeln verbreitet, wohin sie auch geht..» [48].

У той день з молотка пішли два будинки, перший з них належав старій актрисі. У будинку залишились нагадування о старому житті, а саме в дорогих та екстравагантних елементах декору. По інтер'єру одразу помітно до якого шару суспільства належали його старі власники : «Das Haus der Schauspielerin wird versteigert, doch es kamen nur wenige Leute. Die vorderen Räume stehen verlassen und leer da, vier Umkleidekabinen, ein Schlafzimmer, ein Badezimmer, weiß lackiert und rosarot, wie im Kino, niemand braucht einen extrem teuren Teppich, der hochgeht – niemand will ihn kaufen. Niemand braucht gotische Holzfiguren, Elfenbeinminiaturen und antike Glaswaren – so lebt eine elegante, geliebte Frau heute. Sie lebt zwischen edlen Stilmöbeln und schläft in kitschig weißem, poliertem Lack. Es scheint, dass Liebe heutzutage nur noch in poliertem Lack vorliegen kann..» [48].

Наступний будинок належав банкіру з Унтер-ден-Лінден, який підробляв переказні векселі. Все ж таки йому прийшлося збіжати до Чикаго і зараз його будинок відкритий для відвідування. Інтер'єр будинку також вирізнявся шиком та незвичною розкішністю в стилі Ренесанс : «An zwei Seiten führt eine Rampe nach oben, davor offene Stufen, dahinter schließt sich ein hohes schmiedeeisernes Gitter ab. Rechts von der Veranda befindet sich, wie es sich gehört, ein kleiner Kleiderschrank. Sogar rote Seidenvorhänge und ein vergoldeter Spiegel im Empire-Stil sind vorhanden. Als nächstes kommt eine Holzhalle, von der aus geschwungene Treppen in den zweiten Stock führen. Vierundzwanzig Zimmer!» [48].

Кухонні прибори із срібла, дорогі картини та книжки, спальні із червоного дерева – все це поєднується у шикарному інтер'єрі будинку, який на жаль зараз пустує : «In der Nähe - ein Wohnzimmer mit kleinen französischen Kommoden, mit riesigen Vasen, ähnlich denen, die Paul I. einst für Potsdam anfertigte. Im Esszimmer alles, Meissener Teeservice, Silber und antike Berliner und Sevres degeneres, alles hier, Gläser, 24 silberne Fingerbecher, je 185g. 18 silberne Kaffeetassen à 170 g. 24 Halbsaison-Silberbecher à 70 g, 11 Teller à 100 g,

Besteckkästen, silberne Zigarettenschachtel, Streichholzschachtel, kurz gesagt, silberne Krüge, Keksausstecher, Obstkörbe und ein mit Silber umrandeter Infinity-Bleikristall, unendlich viele Kisten, unendlich viele Vasen. Bilder und Bücher, die Kunst und Wissenschaft repräsentieren. Goethe im Ledereinband. Weiße Gaze im Kinderzimmer. Herrenschlafzimmer – Mahagoni und Grün. Für Damen - Pink-Rot, Pink-Rot mit weißem Louis-Seize-Lack. Überall, nicht nur im Zimmer des falschen Bankiers, weiße Louis-Seize-Politur und rosaroter Plüsch und Elfenbein mit einem Luxustelefon aus Nickel neben dem Bett. Querschnitt des Gebäudes, darauf Koffer, darauf aufgeklebte Hotelschilder „Rivier“, „Danieli Venezia“, „Paris“. Ein Taschengrammophon und zwei tragbare Grammophone, zwei Kameras, ein tragbares Radio, ein Fernglas, ein Automantel, ein Ledermantel, Herrenreitstiefel, Tennisschläger und schließlich eine La Salle-Limousine»[48].

Не зважаючи на всю цю вражаючу пишноту, Г. Тергіт показувала лише зневагу до цього: «Ein Teil des Hauses, so schockierend wie die Ausgrabungen von Pompeji. Ein Stück vom Luxusleben unserer Zeit.» [48].

Опис різних кафе та ресторанів грає одну з основних ролей в описах внутрішнього простору Берліна. Саме вони дають змогу побачити всі шари населення Берліна у розрізі одночасно.

Одним із таких закладів було кафе «Continental» у тексті «Rat an Cafetiers». Це було місце зборів художників та інших діячів мистецтв, котрі також з задоволенням приходили сюди. Атмосфера у цьому кафе характеризувалась автором, як тьма і лише корисна для розуму.

На початку опису, Г.Тергіт проводить порівняння між кафе та домом. Різниця була лише у наявності комфорту у «Continental», там тепло й завжди тобі раді, на противагу кімнаті, яку важко обігріти : «Das Haus ist ein modern eingerichtetes Zimmer, eine winzige Hütte – vom Bett aus kann man die Wäsche aus dem Schrank holen. Ein Haus ist ein schlecht beheizter, altmodischer Raum, zu voll oder zu leer, ohne Komfort und mit hässlichen Lampen. Und es war warm im Café „Continental“, eine Tasse Kaffee, ein Teller mit Kruste, zwei Eier in einem Glas und Gustav, ein Kellner, ein freundlicher Mann, eine anständige Seele, immer bereit,

nicht nur Zeitungen mitzubringen, sondern auch auch um ein persönliches Wort zu sagen.» [48].

Власник закладу знав кожного гостя і, що найголовніше, кожному його статтю, твір, драму та картину. У подальшому задимлене, просте кафе перетворилось на сучасне мебльоване приміщення : «Das Café war in einer hellen Farbe gestrichen. Die Wände wurden gestrichen. Es wurden wunderschöne helle Möbel und mehrfarbige Polsterstühle geliefert. Es war ein sehr schönes Café..» [48].

З особливо теплими спогадами автор описує стару кондитерську у Мюнхені у тексті «Erinnerungen an Cafés oder Das alte Europa». Вона була побудована за часів короля Максиміліана: «Die Konditorei in der Teatinerstraße stammt aus der Zeit König Maximilians, mit ihren Marmortischen, roten Samt- und schweren Mahagonisesseln und den anmutigen, in Schwarz gekleideten Omas, die ebenfalls auf den guten König stammen.» Ця кондитерська мала таку ж саму долю, як і кафе «Continental». У якийсь момент власники захотіли пожвавити та освіжити свій заклад: «Statt roter Samtmöbel – weiß lackierte Möbel mit schwarzen Schattierungen. Die goldenen Spiegel verschwanden ebenso wie die alten Großmütter. Und überall hängt das rote Herz, das es zu schützen gilt.» [48].

Звичайно Г. Тергіт не могла не порівняти кафе у Мюнхені та Берліні: «Im Sommer sind jedoch Cafés in den Innenhöfen geöffnet. Stühle sind um runde Tische mit viel Abstand dazwischen angeordnet. In Berlin liegen die Tabellen möglichst nahe beieinander, was mit der Flächennutzung zusammenhängt.» [48].

Мандруючи містами, важливо подбати про готель, адже враження від готелю безпосередньо впливають на враження про місто. Сама Г. Тергіт надала таке значення для готелю: » Ein Hotel ist ein Handelsunternehmen, in dem der Lärm einer Großstadt durch Menschen, die ständig essen, gelähmt werden muss.» [48].

У тексті «Das Hotel» ми можемо зустріти улюблений прийом Г. Тергіт – проведення аналогій. Тут вона проводить аналогію готелю з раєм: «Das Hotel ist ein Paradies, in dem das Glück in Form von Dutzenden von Menschen in Form der

richtigen Person kommt.» Тут ти завжди знайдеш потрібну тобі людину, будь то вчений або дружина посла, чи актриса і депутат [48].

2.4. Простір природи

В «Eingewöhnen in Berlin» Г. Тергіт намагається повернутися до свого звичного існування в місті, і робить це, блукаючи вулицями Берліна, намагаючись створити враження, що вона все ще перебуває десь в іншому місці. Вона визнає, що Берлін має свій шарм, зокрема озера Ваннзее та Ніколазее на південному заході міста: Seltener Wald, arme Kiefern, in denen kaum noch jeder Grashalm überlebt. Aber wir wollen den Namen Wannsee und Nikolasee nicht undankbar sein, auch wenn uns die schönen Gärten verbieten, am Strand zu liegen, an der Havel oder im Garten zu sitzen und Schnitzel zu essen – so heißt jedes Tier für den Berliner Stadtrand endet seine Existenz, es sei denn, er hat sich in einen grünen Aal mit Gurkensalat verwandelt Wir wollen den braungebrannten Ruderfußkrebse des Wannsees, die wegen ihrer roten Gletschernasen oder Nordseehälsen arrogant geworden sind, nicht undankbar sein.» [48].

Описи природних пейзажів озер і лісів Ваннзее вступають у конфлікт з неспокійним темпом і сенсорним перевантаженням міського центру.

Назви днів тижня є синонімами певних місць у Берліні: Так, неділя характеризується зимовими розвагами, які зазвичай проходять в районі Тіпграбен: «Am Sonntagmorgen im Zoo genießen Kinder Wintersport: Sie fahren mit Schlitten hin und her und skelettieren sogar auf einer Eisbahn. Der Kanal wird mit Eisbrechern geräumt, und ganz am Ende, in der Nähe des Bäreneingangs zum Zoo, stehen Lastwagen, die Schnee in noch schmutzigeres Wasser werfen.» [48].

Опис погоди – явище, що нечасто зустрічається в фейлетонах Г. Тергіт. Найчастіше, це зимова погода, коли Берлін поглинається у всі можливі відтінки.

Ось, наприклад, опис Г. Тергіт Берліна у лютому: «Der Februar erwies sich als überraschend warmer Monat. Der Frühling lag in der Luft, der strahlend blaue Himmel wölbte sich selbstbewusst über uns, der weiße Schnee auf den Bergen war bereits geschmolzen, die Wiesen hatten einen braunen Farbton angenommen. Bäche

rauschten, Zweige zeigten Frühlingsschwellungen, Jugend blühte in jeder Ecke, Liebe verweilte sanft in jedem Busch und der Frühling jubelte in den Gassen. Alte Menschen saßen vor ihren Häusern und ließen sich von der Sonne ihre von Gicht erkrankten Glieder wärmen, Babys ruhten in Kinderwagen neben ihnen, Kinder spielten, sie putzten und klopfen überall, und in den Gärten hingen Betten und Teppiche. Ich habe auch alle Tore für den Frühling und die Liebe weit geöffnet» [48].

У тексті «Querschnitt» описується погода ранньою весною в Берліні: «Pünktlich um 15 Uhr nachmittags am Freitag ist wie jedes Jahr der Frühling auf der Leipziger Straße angekommen: ein seltsamer Geruch, ein wenig Dreck, Melancholie und Schneeüberwehungen. Doch am Sonntag verschwand sie erneut. Es wehte nur Ostwind und es war kalt..» [48].

Іноді природні образи використовуються Г. Тергіт як позначення життєвих явищ. Образ лісу – це образ глухого куту в житті, коли скільки людина не блукає, все рівно не може знайти виходу. Автор задається питанням, що краще: здатись або все ж таки знайти вихід із життєвого хаосу? Берег річки Ізар символізує місце, де можна дочекатись свого щастя, якого людина ніколи не мала у своєму житті: «Irgendwann wurde mir klar, dass ich in einer Sackgasse steckte; Sackgasse? Nein, ich war in einem bunten Wald verloren, in dem es keinen einzigen geraden Weg gab, von dem aus ich irgendein Ziel sehen konnte, sondern nur viele krumme Pfade, die zu fantastischen Baumgruppen und zu einer Lichtung führten. Soll ich hier noch länger bleiben, oder soll ich im Zwielficht der Kirchen am Ufer der Isar auf ein Glück warten, das es nicht gibt?» [48].

2.5. Політичний простір

Іноді Г. Тергіт виходить за рамки поверхневого огляду топографічних особливостей Берліна і звертає увагу на місто як на урбаністичну місцевість з власним наративом.

Вона використовує спосіб фіксації часу через відображення конкретного простору в «Ein Laden in Berlin». Тут доля магазину паралельна політичній ситуації, що панує в місті та країні. Г. Тергіт змальовує послідовні перевтілення магазину протягом багатьох років, як він еволюціонував від салону краси у

довоєнні часи до пункту збору речей «für alte Wollsachen», а потім до продажу основних продуктів харчування під час Першої світової війни: «wurde der Laden leer. Vorne und hinten war nichts. Der Herbst war stürmisch. Auf dem gegenüberliegenden Dach ließ sich ein Maschinengewehr nieder, und später kam für kurze Zeit ein Mann in den Laden herein, der Methylenlampen verkaufte.» [48].

Завуальоване посилення на буремні часи та революційну діяльність (революціонери на дахах зі зброєю) супроводжується алюзіями на діяльність чорного ринку, що відображає першу велику інфляційну кризу Веймарської республіки у 1923 році.

Тергіт, безумовно, визнає соціальну реальність і наслідки повоєнної бідності для мешканців робітничих районів Берліна. У «Eingewöhnen in Berlin» вона відсилає до слів на «zerfetztes Plakat» на стіні в північному Берліні, які натякають на безробіття, масову бідність, економічні злидні та політичну пропаганду: «HUNGER, ARBEITSLOSIGKEIT, MASSENELEND,.. DEN PROL... RETT... GESAMTEN BANKWESENS INTERNATIONAL DIKTATUR» [47]. Однак картографія, яку вона створює, лише привертає увагу до соціальної нерівності, але не пропонує її детального соціального аналізу.

2.6 Простір суда

Серед інших питань, які цікавлять Тергіт, - зловживання владою у Веймарській республіці та регулярні жорстокі дії націонал-соціалістів на вулицях Берліна. Судові звіти Г. Тергіт дають уявлення про політичну упередженість правової системи, яку все ще значною мірою очолюють судді з додемократичної епохи, що були налаштовані націоналістично.

Судові звіти Г. Тергіт дуже короткі, рідко довші за півтори сторінки книги, і вона постійно використовувала їх як інструмент для своєї соціальної активності. Вона ніколи не лише писала про справу, яка розглядалася в суді, а у фейлетоністичному стилі узагальнювала подію і таким чином створювала сучасні документи, що описували суспільні умови того часу.

Заголовок кожної доповіді Г. Тергіт привертає увагу та цікавість читача. У ньому окреслюється тема, при цьому зміст тексту може однозначно

відхилятися від змісту заголовка. Після вступу, який займає приблизно абзац, Г. Тергіт обговорює відповідний випадок. Вона не обмежується фактичним відображенням того, що сталося в суді, а психологізує і мотивує поведінку людей. У «Die «Dada» der Prominenz Filmkünstler brauchen eine Kinderfrau», наприклад, цілеспрямованим добором слів у характеристиці кіносвіту вона пояснює мотив чоловіка, що організовував професійні заручини для знаменитостей.

Стилістично Г. Тергіт використовує кілька засобів: перерахування зустрічається досить часто при характеристиці трактованих осіб.

У цьому тексті простір зображено перерахуванням усіх режисерів та акторів, що були викликані до залу суда: «Produzenten, Regisseure, Regieassistenten, Regieassistenten, kaufmännische Leiter, Filmschauspieler, Schauspielerinnen, Redakteure von Filmzeitschriften standen dicht nebeneinander im gefliesten Flur. Es gab keine Misshandelten und Rücksichtslosen, keine Beleidigten und Gedeemütigten, die Männer standen im Glanz ihrer Honorare und Gesichter, in den Juwelen ihrer mächtigen Ulsters, in ihren feinen Hüten und ihren Autos und warteten draußen. Die Kinoatmosphäre war erfrischend! Sie sahen alle aus, als wären sie in den Dreißigern, aber sie waren alles andere als fünfundvierzig. Da war Vashnek, der Regisseur, da war Erich Pommer, da war Anita Dorris mit griechischem Profil, blonden Haaren und persischem Gewand, da war der süße Junge Gustav Fröhlich und der tragische Hugo Sim. Im Flur saßen vier kleine, sehr junge Berliner Mädchen, erbärmlich dünn, in zerschlissenen Mänteln, mit den schmucklosen Gesichtern armer Leute, nur die langen blonden Locken von Garbo unter einem winzigen schwarzen Ding, das ein Hut sein sollte. Der Richter, ein einfacher preußischer Richter, wurde zum Mann von Welt und berief Zeugen in den Zeugenstand ... Auf der Anklagebank sitzt kein Arbeitsvermittler, sondern ein Kindermädchen....» [48].

Цілеспрямоване та часте використання протилежностей створює напругу в репортажах Г. Тергіт. Наприклад, у «Moabiter Bilderbogen. Eine Komödie und

ein Trauerspiel» Г. Тергіт описує два схожих судових процесів, але водночас створює контраст між ними та учасниками переговорів.

Підсумовуючи, можна сказати, що репортажі Г. Тергіт характеризуються тим, що вони написані у фейлетоністичному, тобто рефлексивному стилі, який виходить за межі окремого випадку. Щоб створити напругу та настрій у тексті, Г. Тергіт використовує діалог і адаптацію свого слововживання до жаргону описуваної особи, і в усіх текстах контрасти будуються на різних рівнях, наприклад, контраст між делікатною фізичною конституцією вчителя з одного боку та переваги судді з іншого, внутрішнє протиріччя між похилим віком жінки та її емоційною зрілістю на рівні підлітка. Крім того, слід сказати, що Г. Тергіт забороняє будь-яке чорно-біле маркування, показуючи кривдників як жертви їхніх обставин і, отже, як жертв, а також жертв.

Висновки до розділу 2

Дослідження німецькомовних фейлетонів має більш ніж столітню історію. Однак тривалий час фейлетонний комплекс відігравав маргінальну роль у дослідженнях. Лише за останні тридцять років зростає кількість публікацій, присвячених позиціонуванню фейлетону в міждисциплінарному дискурсі. Фейлетоном можуть бути театральні рецензії, репортажі з виставок, репортажі, описи міст у легкій тональності або навіть новели та напіввибгдані анекдоти. З огляду на його присутність у щоденній пресі та одночасну літературність, стає зрозуміло, що фейлетон може бути не лише предметом літературознавчих досліджень, але й перебуває в центрі поля інтересів культурології та історії медіа[26].

За теорією Ю.Лотмана, можемо зазначити, що Г.Тергіт використовує Берлін, як тло для зображення соціальних та культурних явищ. Період Веймарської республіки "Золоті роки" відображує експресію свободи, сексуальності та самовираження, а Берлін стає центром європейського експресіонізму, а отже і динамічним хронотопом з переплітанням особистих історій героїв. Г. Тергіт стає важливою фігурою у цьому контексті, оскільки її фейлетони відображають проникливе розуміння та сприйняття Берліна. Фейлетони Тергіт відображають велику знайомість та знання міста. Вона відчуває та передає свої враження про різні райони та місця, демонструючи глибоке занурення в культурне та просторове середовище Берліна. Локуси виступають символічними просторами для взаємодії мешканців. Отже, можна зробити висновок, що її описи місць та подій створюють живий портрет Берліна в період Веймарської республіки, розкриваючи багатство його культурного життя та просторової організації.

РОЗДІЛ 3. ПРОСТІР ВЕЛИКОГО МІСТА В РОМАНІ Г.ТЕРГІТ «KÄSEBIER EROBERT DEN KURFÜRSTENDAMM»

3.1 Історія виникнення роману

У 1924 році відомий головний редактор Теодор Вольф найняв Г. Тергіт на посаду судового репортера в Berliner Tageblatt - провідну ліберальну газету Веймарської республіки. Мабуть, вона творчо підходила до своєї роботи, оскільки їй приписують революцію в жанрі судових репортажів завдяки новому на той час живому стилю висвітлення подій. Її прорив як письменниці відбувся у 1931 році з публікацією роману «Käsebieber erobert den Kurfürstendamm», який читають і сьогодні. У своїх спогадах вона характеризує цей роман як «сатиру на світ журналістики». Замість того, щоб засуджувати світ журналістики, Тергіт дозволяє собі настільки захопитися його метушнюю у своєму романі, що її внутрішні протиріччя, можливості та ризики виходять назовні.

Назва роману Тергіт може здатися надто випадковою і свідчить про незацікавленість авторки у пошуках підходящої назви для книги. Вона не дає жодної підказки щодо теми роману, лише поєднання незграбного на вигляд власного імені з назвою, можливо, найелегантнішого бульвару Берліна. Тут стикаються два різні соціальні світи. Однак, як ми побачимо, саме плутанина в назві відповідає темі роману. Невідповідність елементів у назві від самого початку виставляє діяльність Кесебіра в іронічному світлі. Можливо, передбачуваний завойовник насправді є залежною людиною, навіть жертвою. Його історія слугує лише для того, щоб розкрити діяльність прихованих натхненників. Справжня ініціатива тоді належала б не «Кесебіру», а «Курфюрстендаму». Те, що «Кесебір» раптом вихопили із затишного сутінкового стану свого району, можна пояснити лише особливо великим затишшям у гострих темах у газеті «Берлінер Рундшау». Так виникла ідея розповісти про «народного співака», який насправді представляє лише місцевий інтерес.

Стаття про нього мала непередбачувані наслідки. Вона запустила лавину словесних перебільшень та економічних бажань, які загрожували поховати під

собою кар'єру народного співака. Бум на бренд Käsebier призвів до того, що до нього прив'язалися економічні спекулянти та корумповані політики. Тепер вони думають про те, щоб встановити Käsebier на заході Берліна, на Курфюрстендамм, і навіть побудувати для нього новий театр. Опис цього проекту, його сучасної архітектури дозволяє припустити, що Тергіт мала на увазі будівлю, яку в той час будував архітектор Еріх Мендельсон, і в якій зараз знаходиться театр Шаубюне.

Коли Габріеле Тергіт демонструє у своєму романі вразливість журналістики до інтелектуальних і моральних невдач, вона залишається журналісткою. Її впевненість у просвітницьких можливостях своєї професії можна розглядати як приховану передумову її «сатири». та вимогами сумлінності.

У романі Г.Тергіт ці крайнощі уособлюють два головних герої «Берлінер Рундшау»: видавець Фрехтер і журналіст Мірманн. З точки зору видавця, газета, відповідно до назви свого жанру, процвітає завдяки тому, що беззастережно відкрилася руху часу. Однак вона повинна брати участь не лише в подіях дня, але й у модних та ідеологічних тенденціях часу. Тільки так можна гарантувати свій економічний успіх. Контраст між Фрехтером і Мірманном - власне, структурна суть газетного середовища - не міг довго залишатися прихованим. Видавець прийшов до логічного, на його думку, рішення звільнити Мірманна. Тергіт настільки рішуче включився в динаміку сучасного столичного життя, зокрема берлінського, що водночас своєрідні ризики цієї динаміки.

Однак тією мірою, якою її саморуйнівні можливості проявляються через відданість цій рушійній силі, її самокритичний потенціал також може бути вивільнений. У будь-якому разі, роман Тергіт не вичерпується передачею нейтральної, викривальної картини свого часу. Натомість, цей образ приховано трансформується у запитання до сучасників. Йдеться про саморефлексію прогресу: вочевидь, недостатньо просто насолоджуватися свободою - її треба ще й опановувати, щоб зберегти.

У своїй автобіографії Габріеле Тергіт згадує, наскільки різною була реакція на її книгу в 1931 році. Мабуть, на її подив, можна було абсолютно не зрозуміти книгу. Те, що вона так яскраво підкреслювала послаблення загальнообов'язкових орієнтирів у тогочасному Берліні, а отже, і у Веймарській республіці в цілому, можна було зрозуміти як розплату з «системою». Як повідомляє Тергіт у своїй автобіографії, нацисти відчували себе виправданими у своїй лобовій атаці на «систему» [49].

У своєму романі Тергіт підкреслює протиріччя розгнужаної раціональності, підживлюваної капіталізмом. Однак, вона не покладає надії на тотальний поворот подій. Про дискваліфікацію нинішнього державного ладу, яку передбачала б така перспектива, для неї не може бути й мови. Натомість вона віддана цьому порядку, тобто Веймарській республіці, як і її колеги. Її зображення кризової суспільної ситуації не означає засудження цієї республіки. Судження про цю республіку, а радше є питанням до її читачів. Відповідно до активізуючої функції «сатири», читачі повинні знайти власні відповіді.

Таким чином, вона вміщує свій роман, заснований на діалозі, в контекст руху пошуку. Нинішню кризу розглядають не як підготовку до нової держави, а як стимул для пошуку раціонального між крайнощами сучасної політики. Комунікативні переговори переважають над безкомпромісною рішучістю.

3.2 Простір великого міста

Г.Тергіт зобразила Берлін за допомогою різних просторів та місць, що мають свій історичний тягар та сюжетну значущість. Міський ландшафт Берліна 20 років минулого століття слугував місцем, де сучасність та класика зіштовхуються, і де політика приналежності, постійно переглядається. Необхідно зазначити, що город виступив повноправним персонажем твору. Важливу роль у описі простору відіграє його динамічність та дух часу.

Червоною ниткою крізь весь сюжет проходить центральна артерія Берліну – Курфюрстендамм. Тергіт покладається на сигнальний ефект назви вулиці. Асоціації з пишністю і славою, які впливають з берлінським

бульваром, однак, одразу ж розбиваються об зв'язок з назвою Käsebier, яка видається непривабливою і смішною.

Раніше Курфюрстендамм був величним бульваром з розкішними міськими будинками. З часом він трансформувався у жвавий проспект з незліченною кількістю магазинів, кафе та ресторанів. Тим самим підкреслюється гнучкість та відкритість Берліна до змін.

З кожною наступною сторінкою читач споглядає як Курфюрстендамм стає символом спекуляцій над нерухомістю, які загрожують знищити історію міста.

У творі лише кілька вуличних сцен. Отто Ламбек, який не лише любить громадський транспорт, але й є одним з небагатьох пішоходів у романі, поряд з фройляйн доктор Колер, блукає містом у пошуках тем для запланованої серії статей про Берлін. Його прогулянка містом лише демонструє його безпорадність у пошуках натхнення: «Er ging an einem lichten Märzabend über den Kurfürstendamm. Der Asphalt spiegelte. Die Frühlingsbäume hatten einen hellen Schleier im Licht der Bogenlampen, aus dem Tiergarten drang die Sehnsucht der vielen Paare auf den Bänken. Vor dem Cafe saßen Damen in hellen neuen Kostümen, die kleinen Hüte um die kleinen Köpfe, sie saßen da und tranken aus den Röhrchen Eiskaffee und Eisschokolade. Sie waren herrlich manikürt und massiert und gesalbt und gerötet und geweißt. Lambeck roch diese Luft aus Freiheit, Frechheit und Benzin. Einbeinige saßen an der Steinterrasse des großen Hotels. Pavillon, Bar, Diele und Dachgarten, wo Lene Nimptsch wohnte und Dörres Gärtnerei war. Irrungen, Wirrungen, Wanderschrift, Kirche und winkender Schutzmann. Autos, Weltanschauungscaves und stille Konditorei für Liebe. Kapitol in Rosa, Lila und Rot. Kino, Cafe, Restaurant, d.h. Paläste, Marmor, Gloria und Königin, Sekt, elegante Kleider, Charleston und Jazz, Freßgeschäfte mit bunten Salaten und Artischocken, Flipp und Cobler, rotes, grünes, gelbes Licht, Schlange und Krokodil, Feh und Zobel, Seide und Spitzen, lackierte Kojen, wo Schönheit fabriziert wird mit Dampf, gefetteter Hand und knisterndem elektrischem Strom für die Pelztier, die rosa Beine, cotyfarbene Münder, suchende Portemonnaies und suchende Augen für die Herren haben, jetzt

unter den Bäumen, den ausgedörrten, vor winterlanger Sehnsucht nach dem März. Amerikanisches Restaurant, hell, freundlich, Abbild eines optimistischen Kontinents, hier etwas trinken, Strohröhrchen, Milch und Kaffee zum Beispiel, hier Frappe genannt. Und diese Artikelserie? Wo den Stoff hernehmen?» [51].

Авторка також підкреслює контрасти та соціальні протиріччя, описуючи лепрозні будинки з яскравими вивісками.

"Die leprösen Häuser, deren Fenster mit bunten Plakaten beklebt sind, erzählen von den wirtschaftlichen Problemen der Bewohner, die gezwungen sind, Dinge zu verkaufen und Gelegenheitsjobs zu suchen." [51].

У цьому ми фрагменті читач може явно спостерігати суспільну нерівність та труднощі берлінців. Місто також представлено великий торговим центром, котрий економічно процвітає. Це підкреслюється описом міських ринків з безліччю різноманітних товарів.

«Auf dem Dönhoffplatz war Weihnachtsmarkt. Pfefferkuchenherzen und Kandiszucker.... Film, Film, schlechte Läden, billige Seidenwäsche mit noch billigeren Spitzen dran, die Kombination 7,50 Mark, Blusen und grelle Seidenkleider. Drüben, Ecke Schützen, der gute SchneiderHier ruhen die Damen von ihren Einkäufen aus. Lambeck liebte den Gendarmenmarkt.» [51].

Архітектура Берліна відображає усі політичні та соціальні зміни, через яке пройшло місто зі своїми жителями. Як і інші великі міста, Берлін зустрічає різноманітністю громадських просторів. Особливо важливими вузлами соціального життя виступають також Александрплац, Потсдамська площа, Тіргартен. Кожен район Берліна має свій унікальний характер та історію, втілюючи у собі поєднання сучасності та традицій.

Однак, у романі Берлін був також описаний з іншої сторони, яка викликає відчуття тривоги та втрати Мірманн сприймав модернізацію Берліна загрозливою для традиційних структур у кар'єрі або суспільстві.

Після смерті доньки Аугура, якій Мірманн виголошує довгу, патетичну прощальну промову, пересипану міфологічними відсиланнями, що

сприймається іншими скорботними як дивне, редактор безцільно блукає нічними вулицями Берліна.

«Dann ging er durch die tote Stadt. In der Zimmerstraße standen ein paar armselige Mädchen. Ein Paar zankte sich. Ein Mann schrie: »Verdammte Hure«, eine Frau weinte laut. Dann war plötzlich alles still. »Ich will noch nicht nach dem Westen gehen, dachte Miermann, in der Tauentzienstraße sitzt schon alles munter herum, und die Damen sind schön. Ich will das gar nicht sehen.« - Er ging die traurige Zimmerstraße zurück, durch die tote Leipziger Straße, eine Gegend, wie für einen Film aufgebaut, am nächsten Tage abzureißen, nur von den Jupiterlampen noch grell beleuchtet. Er ging über den Spittelmarkt, am Wasser entlang bis zur Waisenbrücke, sah die Silhouette des Stadthausturmes am rötlichen Himmel. Er ging über die Brücke, ging die Stralauer Straße entlang, nur die eigenen Schritte waren zu hören, trat einen Augenblick in den großen Jüdenhof.» [51]

На жаль, спроби Мірманна знайти душевний прихисток у старих районах Берліна були марними, а отже, він не може уникнути змін, які охоплюють місто. Він намагається "підкорити" міський простір, згадуючи Берлін ще маленьким містечком, але це йому також не вдається.

Можемо зазначити, що аналіз простору великого міста у творі Г.Тергіт розкриває не тільки історію та культуру міста, а й його соціальні зміни в період Веймарської республіки. Центральним конфліктом стає зіткнення старого і нового. Боротьба за традиційні цінності і прийняття нових відображають тенденцію до розколу у суспільстві.

3.3 Внутрішній простір

У романі Г.Тергіт "Käsebier erobert den Kurfürstendamm" внутрішній простір Берлін періоду Веймарської республіки зображується зокрема через треті місця. Вони сприяють взаємодії між мешканцями, культурній розбудові міста та зростанню особистісного рівня. За допомогою теорії Р.Ольденбурга щодо третього місця, можемо зазначити, що саме там герої роману мали найбільшу взаємодію, тим самим розширюючи мапу дій роману.

Дія роману відбувається переважно в закритих приміщеннях: у редакціях, видавництвах, надто великих чи надто малих квартирах, мебльованих кімнатах, квартирах, ресторанах, кафе, кабаре, театрах. Переважним засобом пересування є автомобіль, який перевозить людей з одного місця в інше. Подорож на таксі, однак, означає втрату безпосереднього досвіду насолодження містом.

Кафе на Курфюрстендамм у романі стало не лише місцем для відпочинку, а й центром суспільного життя. Тут різні персонажі твору зустрічаються, спілкуються, обговорюють останні новини та пліткують. Саме тут читач спостерігає спонтанну взаємодію між представниками різних соціальних груп. Тут відбуваються діалоги між персонажами, які зазвичай не могли б перетнутися у звичайних обставинах. Тим самим, Г.Тергіт підкреслює важливість кафе у динаміці Берліна.

Интер'єр кафе грає важливу роль у аналізі внутрішнього простору, створює відчуття затишку та привабливості.

«Unten befand sich eine kleine Konditorei, die hauptsächlich von Journalisten besucht wurde, ein verräuchertes Lokal, schlecht gelüftet durch eine Klappe, die auf den Hof ging, in dem gerade unter der Klappe die Mülleimer standen. Der Hof war so eng, dass die Sonne höchstens bis zur zweiten Etage kam. Es war ewig dunkel in der kleinen Konditorei, nur ein paar irisierende Tulpen und ausgebrannte elektrische Birnen beleuchteten das Ganze. Rote Marmortische standen da, kleine Holzstühle ohne Armlehne mit Rohrgeflecht. Aber der Wirt des Cafés war stolz auf geistige Kundschaft. Er kam aus Wien und hielt was von Journalisten, kannte jeden einzelnen Gast und, was noch wichtiger ist, seine Artikel.» [51].

Період пізньої Веймарської республіки характеризується великими соціальними та політичними змінами, які впливали на всі сфери життя. Такі простори, як кафе та ресторани, відіграли значну роль при формуванні міської ідентичності. Вони не лише віддзеркалили ці зміни, а й посприяли їм, надаючи простір для соціальної взаємодії.

Театр Käsebier виступає ще одним простором, де відбувається соціальна і культурна взаємодія. У сценах, коли глядачі різних соціальних верств

приходять на виставу, ми бачимо театр як місце зіткнення комерційних інтересів і культурних амбіцій. Він стає не лише місцем для розваг, але й осередком культурного життя, де вирішуються важливі соціальні питання. У такі моменти авторка наголошує на тому, що межі між соціальними класами поступово стираються та приходять нові соціальні цінності. П'єси часто мають соціально-політичний контекст, відображають складні часи для суспільства і стають приводом для соціальної критики.

Інтер'єр театру має велике значення у формуванні внутрішнього простору та атмосфери роману. Автор зобразила багатство та розкіш театру щонайменше для розуміння читачем соціального та культурного контексту Берліна того часу.

«Der Raum war oben in silbernen und goldenen Tönen gehalten. Unten war er holzgetäfelt und geschnitzt, um die Decke lief ein Stück Gesims im Zickelzackel von 1918 und große Beleuchtungskörper, aus einem silbernen Rechteck mit einem goldenen Halbkreis verbunden, standen neben der Bühne.» [50].

Знову ж таки при описі внутрішнього інтер'єру авторка використовує свій улюблений прийом – гра на контрасті. Домінування срібла та золота зверху та дерев'яної різьби знизу додає відчуття розкоші та багатства. Цей контраст символізує соціальну та культурну роздільність того часу. Також воно може свідчити про бажання театру привабити відповідну аудиторію та підкреслити свою значимість та елітарність. Деталі з 1918 року відсилають нас до стилю того часу, додають історичний контекст та відображають тенденції до змін.

Отже ця цитата стала метафорою тогочасного життя, коли блиском та вишуканістю приховували складні соціальні процеси.

Офіс газети Berliner Rundschau виступив місцем для важливих розмов між журналістами та прийняття важливих рішень, котрі пізніше вплинули на життя багатьох людей. Він був не лише робочим простором, а й місцем дебатів, конфліктів та співпраці. Berliner Rundschau у романі став своєрідним центром соціального та політичного життя, відображаючи напругу того часу.

«Drüben aber nach der stillen Seite hin, beinahe schon in der Kommandantenstraße, wo sich die kleinen namenlosen Geschäfte befinden, lag die

Redaktion der Berliner Rundschau. Ein breites, langgestrecktes altes Haus, vier niedrige Etagen hoch, bekrönt an den Ecken von zwei Henkelvasen in griechischer Form. In der Mitte zwei überlebensgroße Stuckfiguren, Merkur und Minerva, zwischen sich ein römisches Feldzeichen. Mit Merkur schien nicht viel los zu sein in dem Haus. Eine halbe Etage stand leer. Ob Miermann in diese Zeitungsredaktion eingetreten war, weil ihn die Minerva mit den Geschichtstafeln gelockt hatte oder weil unter den Fenstern Rosengirlanden schwebten, stand nicht fest, wäre ihm aber zuzutrauengewesen, hingegen hätte es ihn sicher nicht verführt, dass Barockhelme mit Straußfedern die oberste Fensterreihe bekrönten, denn er hatte was gegen kriegerische Kostüme. Eine große goldene Jahreszahl im Giebel verkündete, dass das so überaus anständige Haus 1868 gebaut worden war.» [51].

3.4 Політичний простір

Роман Г.Тергіт «Käsebier erobert den Kurfürstendamm» змальовує кризу німецького лібералізму. Крах монархії у 1918 році призвів до "Sinnkrise" (кризи сенсу) для освічених середніх класів, оскільки вони втратили особливі права, якими користувалися у Вільгельмівській державі. Ідея освіти була позбавлена свого престижу і замінена поклонінням грошам.

У "Käsebier erobert den Kurfürstendamm" цей занепад ліберальних цінностей ілюструється зниженням журналістських стандартів. У першому розділі Шредер, старіючий журналіст, пророкує, що уряд впаде і до влади прийдуть ультраправі. Він скаржиться, що журналісти більше не здатні надавати обґрунтовану, принципову критику держави та її діяльності: "Wir haben ein parlamentarisches System ohne einen Etatkritiker". Його молодший колега, Голіш, відповідає: "Wozu? Skandalmachen trägt mehr ein. Beziehungen und ein Pöstchen"[51]. Замість того, щоб зробити щось із ситуацією, Голіш приймає її з іронічним знизуванням плечима.

Цей обмін думками влучно привертає увагу до суперечливої ролі ЗМІ. Як висловився Голіш : "Wozu Talent? Nicht-Talent mit etwas Sadismus gewürzt bringt viel mehr Geld ein. Ein genotzüchtigtes Mädchen ist beliebter als ein Satz von Goethe"[50] . Голіш, однак, також переживає, що він зрадив свій клас і що він

став халтурником. Протягом усього роману журналісти нарікають на мізерні реалії своєї професії, халтуру та поверхневі плітки.

Таким чином, текст Г.Тергіт заохочує своїх читачів до критичного ставлення. Вона уникає термінів чи категорій, які мають фіксований політичний відтінок. На її думку, не капіталізм чи комунізм, не фашизм чи соціалізм є причиною загального нещастя, а людина. Саме жадібність до грошей, прагнення до влади або просто легковажність і всепрощення, які призводять до краху, падіння і смерті. Моральна відповідальність особистості дуже виразно заявлена у зв'язку з досить непримітною смертю доньки Огура у порівнянні з великими банкрутствами, провалами та іншими смертями.

Сцена на Курфюрстендаммі, де зібралися люди, описує конфлікт і напругу, яка охопила суспільство. Ідеологічний розкол і боротьба між різними політичними силами панували у політичному просторі.

„An der Ecke des Kurfürstendamms war ein großer Auflauf. Eine Schlägerei, sagte man, hatte stattgefunden. Ein Lastwagen, der von roten Fahnen überweht war, kam mit jungen Leuten vorüber, die unverständliche Sätze schrien. Die Straße dampfte vor Aufregung. Große Wahlplakate hingen überall. Junge Leute in Uniform marschierten mit geschulterten Stöcken. Große Worte klangen: »Nieder mit dem Kapitalismus! Für deutsche Freiheit!« Aber dahinter stand für jeden einzelnen die nagende Sorge, ob er seinen Platz, seinen engen oder weiten Platz, würde im Leben halten können.“ [50].

Усі ці голосні лозунги про великі ідеї та політичні прагнення викликали у берлінців тривогу щодо свого місця в суспільстві. Емансипація відкрила нові можливості для молодих жінок, але війна та інфляція залишили багатьох літніх жінок вдовами або збіднілими, а до 1930 року робочі місця як для жінок, так і для чоловіків зникають під час депресії.

Дружина Мірманна Емма є винятком з натовпу розчарованих дружин. Вона уособлює старий тип турботливої, невимогливої дружини, яка не просить і не скаржиться.

«Miermann stieg die Treppen in der Würzburger Straße hinauf. Seine Frau fragte nicht, weshalb er so früh kam. Sie fragte ihn nie nach etwas. Sie ging in die Küche und wusch noch Radieschen. Miermann saß im Sofa und hatte das Gefühl, daß er nichts zu tun habe. Miermann, der sonst nach Haus kam: »Ist Post gekommen? Hat jemand angerufen?der sofort telefonierte, Broschüren las, sich an den Schreibtisch setzte - saß still im Sofa und sah zum Fenster hinaus nach Westen in die untergehende Sonne. Emma trat zu ihm und sagte: Es wird schon gehen. Miermann zog sie zu sich aufs Sofa und legte den Arm um ihre Schultern. Ich hab' dich doch sehr lieb, sagte er. Sie aßen ihr Abendbrot, Brot, Butter, Aufschnitt, Tomaten, Radieschen und tranken Bier. Wollen wir noch ein bißchen spazierengehen, es ist so heiß heute abend.» [51].

Отже, ми можемо розглядати роман «Käsebier erobert den Kurfürstendamm» як прощання з цінностями Веймарської республіки. Спроби створити прогресивне суспільство розбилися через економічну кризу та нові радикальні настрої. Кінець роману наповнений тривогою за майбутнє Німеччини, яка згодом занурилась в ще глибшу кризу.

3.5 Порівняльний аналіз простору у фейлетоні та романі

Зображення простору у творі є важливим засобом для передачі емоцій, соціальний та політичних змін. Це стосується також фейлетону та роману, бо простір відображає специфіку тих жанрів та грає значну роль у розкритті тематику. У свою чергу Г. Тергіт майстерно використовує у свої творах простір задля створення багатограних та контрастних образів Берліна за часів Веймарської республіки.

Характерні риси фейлетону - стислість та легкість у подачі матеріалу, часто сатиричний тон. За цими рисами визначаються також і підходи до зображення твору. У фейлетонах Г.Тергіт простір Берліна показано постійно змінюваним, динамічним та багатшаровим. Своїми короткими замальовками авторка передає атмосферу Берліна, як шумне та наповнене життям місто, сповнене протиріч.

Читач у фейлетоні "Ausflug in die Welt für 2 Mark" бачить Берлін через призму головного персонажа. Він гуляє по місту, минає різні берлінські заклади та опиняється у неочікуваних містах. Простір фейлетону змінюється відповідно до руху персонажа, отже не є статичним. У цьому творі, авторка зображує місто як живий організм, що змінюється залежно від того, що в ньому.

Особливо слід приділити увагу тому, що Г.Тергіт використовує простір для підкреслення гендерних аспектів. У її фейлетонах місто часто постає жіночим простором. Цей простір знову створюється через гру на контрасті та характеризується одночасно привабливістю й небезпекою. Тим сам, авторка наче додає свій власний коментар до змін у суспільних ролях та ролі жінки у суспільстві.

На відміну від фейлетонів, роман надає нам більше можливостей для глибокого аналізу простору. У романі "Käsebier erobert den Kurfürstendamm" авторка розкриває зовнішній і внутрішній світ персонажів за допомогою надзвичайної уваги до деталей. Сюжет твору відображає складність та суперечливість суспільства часів Веймарської республіки.

Наприклад, офіс редакції Berliner Rundschau зображується як місце тиску та напруги серед персонажів. Це відображає загальний стан невпевненості та нестабільності у суспільстві. Також підіймається питання маленьких тісних квартир, які підкреслюють соціальну ізоляцію та відчуженість. Натомість кафе та театр стають місцями зустрічі та аренами для конфліктів.

Порівняльний аналіз простору Берліна у фейлетоні та романі доказує, що кожен жанр інтерпретує його по-різному. Завдяки своєму невеликому об'єму фейлетон захоплює маленькі моменти і підкреслює швидкоплинність міського життя. Простір у ньому не має чітких меж, відкритий до інтерпретування та швидко змінюється із рухом персонажів. Фейлетон найбільш детально показує динаміку життя Берліна, його різноманіття та контрасти.

Натомість роман відкриває можливості для більш глибокого аналізу простору. У романі простір вже набуває чіткої форми, автор підкреслює певні

теми та символи. У романі “Käsebier erobert den Kurfürstendammm” підіймаються теми соціального протиріччя, конфлікти, ролі жінки у суспільстві.

Аналіз допомагає нам краще зрозуміти, як автор інтерпретує у своєму творі реальні та уявні простори. Він також показує вплив цих просторів а наше сприйняття світу.

Важливо зазначити, що обидва жанри використовують простір як засіб для відображення соціальних та культурних змін. Вони надають різні перспективи на роль простору в літературі, що доповнюють одна одну. Ці перспективи підкреслюють значення простору як елемент, як формує наратив і смисл твору.

Такий порівняльний аналіз допомагає краще зрозуміти, як література відображає та інтерпретує реальні та уявні простори. Він також показує, як ці простори впливають на наше сприйняття світу.

Висновки до розділу 3

Берлін виступає ареною для зображення динаміки та трансформації міста під впливом змін у суспільстві. Курфюрстендамм символізує перетворення історичного простору на комерційний. Ця трансформація є віддзеркаленням соціальних змін у суспільстві. Червоною ниткою проходить зображення нового Берліна, де традиційні цінності поступово витісняються комерційними інтересами та спекуляціями.

Через треті простори Г. Тергіт показує контрасти між різними соціальними групами. Тут збираються представники різних верств населення, що дає можливість побачити не лише їхню взаємодію, а й зміну класових відносин.

Політичний простір роману висвітлює кризу та занепад демократичних ідеалів. Журналісти все більше занурюються у сенсаційні заголовки, замість того щоб проводити серйозний аналіз ситуації. Це підсилює політичну нестабільність, суспільство дедалі більше піддається впливу пропаганди та корупції.

Соціальні та економічні протиріччя, зображені у романі, часто втілюються у просторі міста. Міські вулиці стають відображенням соціальної нерівності та економічної депресії. Берлін у романі водночас процвітає й страждає від економічних проблем. Ринки, магазини, кінотеатри та кафе відображають складний ландшафт міста, де багатство та бідність співіснують поруч.

Простір у романі "Käsebier erobert den Kurfürstendamm" виступає важливим засобом для розкриття соціальних, культурних і політичних конфліктів. Місто Берлін стає містом, у якому відбуваються постійні зміни. Простір великого міста зображується з його контрастами між старим і новим, між багатством і бідністю, між елітою і простими людьми. Він символізує кризу суспільства та боротьбу за збереження культурної спадщини в умовах постійної трансформації. Роман Тергіт пропонує простір як ключовий елемент, що впливає на персонажів і визначає хід подій.

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Під час проведення цього дослідження нашою основною метою було дослідити поняття хронотопу та жанру фейлетону, а також розглянути поняття "spatial turn" у контексті літературознавчих досліджень, проаналізувати місце берлінських фейлетонів Г. Тергіт у контексті літератури Веймарської епохи, а також особливості зображення простору в цих фейлетонах.

Хронотоп, як поняття, розкриває взаємозв'язок між простором і часом у літературі. Він визначає контекст, в якому відбуваються події та взаємодіють персонажі. Жанр фейлетону, у свою чергу, поєднує легкість гумору, іронію та сатиру з роздумами про побутові, соціальні або політичні питання. Він має легкий, грайливий тон та невимушений стиль. "Spatial turn" в літературознавчих дослідженнях означає зсув у фокусі досліджень з акцентування на часових аспектах на акцентування на просторових аспектах. Це означає зосередження на дослідженні просторових аспектів в літературних творах, таких як відображення місця, міського простору, картографія.

У творчості Г.Тергіт топос Берліна зображується, як динамічна мозаїка. Локуси стають елементами цієї мозаїки та місцем для соціальної активності і суспільних змін. Кафе, які символізують треті місця, є центрами для політичних обговорень та культурних обмінів.

Р. Ольденбург стверджує, що саме треті місця є важливими просторами для взаємодії поза домом і роботою. У фейлетонах і романі вони набувають особливого значення. Герої часто знаходять тут притулок від проблем. Саме такі епізоди дозволяють глибоко зрозуміти як внутрішні, так і соціальні конфлікти.

Місце творів Г. Тергіт у контексті літератури Веймарської епохи варто розглядати з точки зору їхнього внеску в літературний ландшафт того часу. Тергіт, як відомий автор, створила ряд текстів, які відображали берлінське життя, соціальні проблеми та політичну атмосферу того періоду. Вони стали важливими свідченнями і картиною того, як прості люди сприймали і переживали ті часи.

Особливості зображення простору в творах Г. Тергіт включають детальний опис міського оточення, архітектурних деталей та пейзажу Берліна. Це дозволяє читачам зануритися у цей міський простір та пережити його атмосферу. Також, простір у творах використовується як символічний елемент, що відображає соціальні аспекти та становище персонажів у тогочасному суспільстві.

Одні з найвизначніших ролей у творах відіграли різні види простору. Наприклад, політичний простір віддзеркалює ставлення авторки до тогочасних політичних подій у Веймарській республіці. Берлін зображується неспокійним через постійні демонстрації та сутички. Через внутрішній простір показуються не лише соціальні взаємодії, а й внутрішні особисті переживання персонажів.

Дослідження простору у творах Г.Тергіт дозволило не лише глибоко проаналізувати творчість авторки, а й культуру Веймарської республіки. Берлін залишався головним героєм у кожному творі, впливав на формування та розвиток сюжету.

Необхідно зазначити важливість подальшого дослідження простору Берліна у літературі. Це надасть нові можливості для вивчення змін у міському просторі та повсякденного життя мешканців Веймарської республіки.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Білоус, П. Поняття простір літератури у сучасному літературознавстві. Літературний процес: методологія, імена, тенденції. Філологічні науки, (5), 7-10. 2015
2. Боклах, Д. 'Гене́за ре́цепції то́посу міста у філософії та літературознавстві'. 2018
3. Гарасим, Т., Гоца, Н., Довбуш, О.. Особливості текстотворення крізь призму семіотики літератури. Сучасні Дослідження З Іноземної Філології, 20(2), 215–224.2021
4. Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів. Львів : Літопис, 2004. 384 с.
5. Ігнат'єва С. Є. Топоси й локуси як складники щоденникової моделі / С. Є. Ігнат'єва // Психолінгвістика. Психологія. Мовознавство. Соціальні комунікації: зб. наук. праць. / Держ. вищ. навч. закл. «Переяслав-Хмельницький держ. пед. ун-т ім. Г. Сковороди». – 2015. – Вип. 17. – С. 176 – 183.
6. Ізер В. Процес читання: феноменологічне наближення. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття: антологія / упоряд.: М. Зубрицька. Львів : Літопис, 1996. С. 263-277.
7. Калиняк М. Урбаністична топоніміка Франкової прози: трансформація реального топосу в художній / Марта Калиняк // Українське літературознавство. – 2014. – Вип. 78. – С. 69 – 76.
8. Кискін О. М. Урбаністичний хронотоп в постмодерністському романі : автореф. дис. канд. філол. наук : 10.01.06. Київ: НАН України, Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. 2006. 20 с.
9. Кисіль В. В. Жанрові особливості фейлетонів А. Ніковського (на матеріалі збірки А. Яриновича «Буржуазна рада та інші фельєтони») // УДК 821.161.2–9 Ніков. 09. Харків

10. Козлик, І., Орнат, Н. 'Топос міста у романах польської письменниці Полі Гоявічинської «Дівчата з Новолипок» та «Райська яблуня»', Султанівські читання. 2015
11. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т.2 / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ: ВЦ «Академія». 2007. 624 с.
12. Мацько Л. І., Мацько О. М. Риторика : навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. 2-ге вид., стер. Київ: Вища школа, 2006. 311 с.
13. Нора П'єр. Теперішнє, нація, пам'ять / П'єр Нора; пер. із фр. А.Рєпи – К.: ТОВ «Видавництво «Кліо». – 2014, 272 с.
14. Овчарек Б. Поняття та еволюція літературної семіотики. Література. Теорія. Методологія : монографія / упоряд. і наук. ред. Д. Уліцька. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. С. 216-234.
15. Полікарпова Ю.О. Семіотичний метод у літературознавстві США : автореф. дис. канд. філол. наук: 10.01.06. Київ, 2003. 20 с.
16. Різун В. В. Теорія масової комунікації: Підручник.- К.: Просвіта, 2008. ISBN: 978-966-2133-41-7
17. Сафонік Л. Тіло як соціальна знакова система // Вісник Львівського університету. Серія: філософські науки, 2005. Вип. 8. С. 83–92.
18. Фуко М. Археологія знання / М. Фуко. – К.: Основи, 2003. – 326 с.
19. Фуко М. Що таке автор? / М. Фуко // Слово. Знак. Символ. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. – Л.: Літопис, 1996. – С. 442-457.
20. Aldosemani, Tahani & Erschel Shepherd, Craig & Gashim, Ibrahim & Dousay, Tonia. Developing third places to foster a sense of community in online instruction. British Journal of Educational Technology. 10.1111/bjet.12315. 2015.
21. Ankum K. Introduction in Women in the Metropolis: Gender and Modernity in Weimar Culture, ed. Katharina von Ankum. Berkeley, Los Angeles and London: U of California P, 1997 1–11 с.
22. Bachelard, G. The Poetics of Space. 1994

23. Bakhtin, M. M. Speech genres and other late essays. Austin : University of Texas Press. 1986
24. Boak H. Women in the Weimar Republic / Helen Boak. Manchester: Manchester University Press. 2013. 355 c.
25. Chrissou M. Deutsche und neugrichische Phraseologismen mit animalistischer Lexik. Essener Linguistische Skripte.elektronisch Jahrgang 1. Heft 1. 2001. 89-121 c.
26. Curtius, ER. European Literature and the Latin Middle Ages. Translated From the German by Willard R. Trask, Harper & Row. 1963
27. Föllmer, M. Weimar Berlin. In Individuality and Modernity in Berlin: Self and Society from Weimar to the Wall (New Studies in European History).Cambridge University Press. 2013. 19-100 c.
28. Greule A.,Ahlvers-Liebel E. Germanische Sprachpflege, Praxis und Zielsetzung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 1986. 66 c.
29. Henneberg N. Die sieben fetten Jahre im Leben einer Generation. In: Gabriele Tergit: Käsebier erobert den Kurfürstendamm. Frankfurt/M.: Schöffling & Co, 2016. 375-390 c.
30. Henneberg N. Mich interessieren Menschen.In: Gabriele Tergit: Effingers, Frankfurt/M.: Schöffling & Co, 2019. 887-899 c.
31. Huber M., Weimar K., Jacob J. Geschichte der deutschen Literatur: Von den Anfängen bis zur Gegenwart. 2019. 78 c.
32. Jeffres, Leo & Bracken, Cheryl & Jian, Guowei & F. Casey, Mary. The Impact of Third Places on Community Quality of Life. Applied Research in Quality of Life. 4. 333-345. 10.1007/s11482-009-9084-8. 2009
33. Kotowski E., Gabriele Tergit. Großstadtchronistin der Weimarer Republik. Berlin: Hentrich & Hentrich. 2017
34. Kernmayer H.,Jung S. Feuilleton — Schreiben an der Schnittstelle zwischen Journalismus und Literatur. Bielefeld: transcript Verlag, 2017.399 c.
35. Kernmayer H.,Jung S. Feuilleton — Schreiben an der Schnittstelle zwischen Journalismus und Literatur. Bielefeld: transcript Verlag, 2017. 392 c.

36. La Roche W. Einführung in den praktischen Journalismus. Mit genauer Beschreibung aller Ausbildungswege. München, 1992. 156 c.
37. Larsen E. Die Welt der Gabriele Tergit: Aus dem Leben einer ewig jungen Berlinerin. Munich: Frank Auerbach, 1987. 12 c.
38. Lefebvre H. The Production of Space. Blackwell. 1991. 55 c
39. Menger M. Literaturverzeichnis. In Der literarische Kampf um den Arbeiter: Populäre Schemata und politische Agitation im Roman der späten Weimarer Republik. Berlin, Boston: De Gruyter, 2017. 459-490 c.
40. Meskimmon M. We Weren't Modern Enough: Women Artists and the Limits of German Modernism. London and New York: I. B. Tauris, 1999. 106-112 c.
41. Nora, P. (1989). Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire. Representations, 26, 7–24.
42. Nowag W., Schalkowski E. Kommentar und Glosse. Konstanz: UVK, 1998. 363 c.
43. Oldenburg, R. The Great Good Place. New York: Marlowe. 1989
44. Peukert D. Die Weimarer Republik. Neue Historische Bibliothek. Suhrkamp, 1987. 282 c.
45. Peukert D. Die Weimarer Republik, 94-100; Berghahn, Modern Germany, 120 c.
46. Sutton F. Weimar's Forgotten Cassandra: The Writings of Gabriele Tergit in the Weimar Republic. In K. Leydecker (Ed.), German Novelists of the Weimar Republic: Intersections of Literature and Politics, 2006. 193-210c.
47. Tergit, G. Atem einer anderen Welt: Berliner Reportagen. Neuer Deutscher Verlag, 1929
48. Tergit G. Etwas Seltenes überhaupt. Erinnerungen. Frankfurt a. M.: Schöffling & Co. 2018
49. Tergit G. Im Schnellzug nach Haifa. Ed. Jens Brüning. Frankfurt am Main: Fischer, 1998 c. 30-80
50. Tergit G. Käsebier Erobert Den Kurfürstendamm: Roman. btb Verlag. 2017

51. Tergit G. Vom Frühling und von der Einsamkeit. Reportagen aus den Gerichten. Frankfurt a. M.: Schöffling & Co. 2020
52. Thériault B. Das Feuilleton. Biographie eines Genres, inspiriert von Siegfried Kracauer. Trivium, 2017. 112 c.
53. Thurm F. Literatur Der Weimarer Republik/Neue Sachlichkeit (1919-1932) - Lernplattform." Lernplattform, 2012, 205 c.
54. Yuen & Johnson. Leisure Spaces, Community, and Third Places. Leisure Sciences. 39. 1-9. 10.1080/01490400.2016.1165638. 20

ABSTRACT

The relevance of the study is determined by the fact that although researchers (K. Leydecker, G. Pillau, F. Sutton) paid attention to a number of issues in the work of H. Tergit, her works and, in particular, the image of the urban space, remain largely unexplored. In particular, the question of the formative role of space within the "hybrid" genre of feuilleton and novel remains unsolved until the end.

The purpose of our work is to investigate the spatial organization of H. Tergit's works as a chronicler of the socio-political reality of Berlin in the 1920s-30s and her individual artistic mapping of the city. This will allow a deeper understanding of the poetics of her works and will reveal new aspects of the artistic image of Berlin in the literature of the Weimar Republic.

To achieve the defined goal, we set and solved the following tasks in stages:

- consider the theoretical foundations of space in literature using the examples of the theories of Y. Lotman, M. Bakhtin and the concept of "spatial turn";
- to characterize the categories of analysis of artistic space (locus, posos and the theory of the third place) and their application in literary research.;
- to analyze the place of the Berlin feuilletons of H. Tergit in the context of Weimar literature;
- to form and analyze the features of the image of space in the works of H. Tergit.

The object of the study is the collection of Berlin feuilletons by H. Tergit "Atem einer anderen Welt" (1994), the novel "Käsebier erobert den Kurfürstendamm".

The subject of the study is the structural and substantive features of the image of space in the works of H. Tergit.

Research methods: the research involves a complex approach using structural-semiotic, hermeneutic methods and elements of the biographical method. With the help of structural and semiotics, the structural elements of the artistic space are highlighted. The hermeneutic method is applied to the interpretation of texts, artistic images and motifs. The use of the biographical method made it possible to establish the influence of the biographical factor on artistic texts. The work also used general scientific methods of description, analysis and synthesis, which made it possible to

describe, analyze and systematize the regularities of the image of space in the writer's works.

The research methodology is based on the works of domestic and foreign researchers of space as a formative element of the artistic world (G. Bashlyar, R. Oldenburg, Y. Lotman, M. Bakhtin), social and cultural dimension of space (A. Lefebvre, P. Nora, M. Foucault), genre features of the feuilleton (S. Kurlyandska), the literature of the Weimar Republic (Y. Schebera, M. Humble, K. Leydecker), the work of H. Tergit (K. Leydecker, G. Pillau, F. Sutton).

The scientific novelty of the work lies in the fact that for the first time we attempted a comprehensive analysis of the works of H. Tergit "Atem einer anderen Welt" and "Käsebier erobert den Kurfürstendamm"; structural and content features of feuilletons were identified and characterized; comparing the structural and content features of the textualization of space in the Berlin works of H. Tergit.

The practical value of the research lies in the fact that our work is the first step towards a comprehensive analysis of the features of H. Tergit's works, which opens up the prospect of further research into German-language feuilletons and novels.

Scope and structure of work. The work consists of an introduction, three sections with conclusions to each of them, general conclusions, a list of used sources. The volume of the main part of the work is 59 pages, the total volume of the work is 72 pages. The list of used scientific and reference literature is 54 items.