

Міністерство освіти і науки України
Київський національний університет імені Тараса Шевченка
Навчально-науковий інститут філології
кафедра германської філології та перекладу

СТИЛІСТИЧНІ ФІГУРИ ТА ТРОПИ ЯК ВИРАЖЕННЯ ПСИХОЛОГІЗМУ
СУЧАСНОГО РОМАНУ РОБЕРТА ЗІТАЛЕРА «EIN GANZES LEBEN»
(«ЦІЛЕ ЖИТТЯ»)

Кваліфікаційна робота
освітнього ступеня «бакалавр»
студентки 4-го курсу
освітньої програми
«Німецька філологія та переклад, англійська мова»,
спеціальність – 035.043 «Германські мови та літератури (переклад включно), перша – німецька»
Ніна Василівна НІДЗЕЛЬСЬКА
Науковий керівник:
д. філол.н., ас. Оксана МАРТИНІВ

«Допущено до захисту»
Протокол засідання
кафедри германської філології та перекладу
протокол № 12 від «12» червня 2025 року
завідувач кафедри Сост
к.філол.н., доц. Олександр СТАСЮК

КИЇВ
2025

ПЛАН

ВСТУП.....	3
АНОТАЦІЯ.....	7
ABSTRACT	8
Розділ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ СТИЛІСТИЧНИХ ФІГУР ТА ТРОПІВ СУЧАСНОГО РОМАНУ РОБЕРТА ЗІТАЛЕРА “EIN GANZES LEBEN”	9
1.1. Роман як літературний жанр: основні характеристики та специфіка побудови.....	9
1.2 Інтерпретація авторського стилю через призму стилістичних засобів ..	15
1.3. Стилiстичнi фiгури та тропи: основнi характеристики та роль у створеннi художнього тексту	20
1.4. Психологізм у літературному творі: теоретичні основи та роль стилістичних фігур і тропів у створенні психологічного портрету персонажа	26
Висновки до РОЗДІЛУ 1	32
Розділ 2. СПЕЦИФІКА ФУНКЦІОНУВАННЯ СТИЛІСТИЧНИХ ФІГУР ТА ТРОПІВ ЯК ЗАСОБІВ ПСИХОЛОГІЗМУ ДОСЛІДЖУВАНОВОГО РОМАНУ РОБЕРТА ЗІТАЛЕРА	33
2.1. Функціонування образних засобів у представленому романі Роберта Зіталера.....	33
2.2. Особливості вираження екзистенціальних тем у романі	43
2.3. Реалізація теми природи у досліджуваному творі.....	46
2.4. Особливості втілення антропоморфних метафор як засобів образотворення у романі та їх вагомий вплив на читача.....	51
Висновки до РОЗДІЛУ 2	55
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ.....	56
СПИСОК ДЖЕРЕЛ ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	57
ZUSAMMENFASSUNG	62

ВСТУП

Перш за все, варто зазначити, що життя у глобалізаційному світі, у якому економічні, культурні, міграційні процеси є тісно переплетеними, часто створює нові складні умови та виклики для мовознавців. Літературні твори, їх створення аналіз, представлення у середовищі іншої культури можна розглядати як мости між різними культурами.

Як відомо у сучасній лінгвістичній науці, у процесі розвитку різних категорій літератури було сформовано умовну канонічну модель жанру роману. Вона базується на певних стійких жанрових характеристиках. Відтак, до таких ознак можуть включити такі: розгорнутий прозовий наратив, фокус на одному або кількох персонажах, певну послідовність подій (вони охоплюють тривалий період часу), фокус на особистісному, соціальному, психологічному розвитку героя або героїв.

Більше того, сучасні мовознавці зосереджують свою увагу на питаннях авторського стилю, який окрім видимої мовної сторони своєї реалізації, містить важливий підтекстовий матеріал, який важливо виявити, відтак зрозуміти первинний задум автора, який повинен бути донесеним до читачів, спричинити очікуваний вплив, правильно інтерпретованим.

Актуальність представленої роботи зумовлена необхідністю здійснення комплексного аналізу стилістичних фігур та тропів, що функціонують у романі Роберта Зіталера «Ein ganzes Leben» («Ціле життя») та які слугують інструментами для вивчення психологізму вказаного роману, а також фокусом сучасних лінгвістичних розвідок на питаннях співвідношення мисленневої сфери та мови, перебігу складних ментальних процесів, концептуалізації світу, на вивченні ментальної сфери людини шляхом аналізу низки мовних одиниць у структурі твору.

Мета роботи полягає у дослідженні стилістичних фігур та тропів, їх вагомій ролі у процесі аналізу явища психологізму досліджуваного роману.

Для досягнення поставленої мети визначено такі **завдання**:

- розглянути роман як літературний жанр, його характеристики та структуру;
- висвітити особливості авторського стилю шляхом вивчення стилістичних засобів;
- розкрити роль стилістичних фігур та тропів у створенні художнього тексту та психологічного портрету персонажа;
- представити особливості функціонування образних засобів в проаналізованому романі;
- дослідити вираження екзистенціальних тем, теми природи у творі;
- проаналізувати різновиди, функції метафор, роль антропоморфних метафор в образотворенні.

Об’єкт дослідження: стилістичні засоби та тропи роману Роберта Зіталера «Ein ganzes Leben» («Ціле життя»).

Предметом дослідження виступають семантичні, лексичні, стилістичні, лінгвокогнітивні, лінгвокультурологічні, аксіологічні аспекти стилістичних засобів та тропів досліджуваного роману.

Загальнонауковим **методологічним підґрунтям** роботи є принцип антропоцентризму. Він передбачає розуміння того, що справді важливу роль майже в усіх сферах життєдіяльності виконує саме людина. Світ, навколишня дійсність сприймається та інтерпретується через її суб’єктивне бачення. Вона безпосередньо задіяна в когнітивному освоєнні реальності. Представлене дослідження базується на досягненнях в галузі сучасної лінгвістики. Відтак, вивчення мовних та мовленнєвих явищ відбувається з інтегративним застосуванням принципів когнітивно-дискурсивного підходу до їх аналізу. Це свідчить про єдність мисленнєвого й комунікативного, ментальної сфери та мовної форми її вираження.

Мета та завдання роботи зумовили вибір основних **методів дослідження**, а саме: *гіпотетико-дедуктивний метод* – для добору фактичного матеріалу; *метод аналізу словникових дефініцій* – для виявлення особливостей поняттєвої основи

аналізованих одтниць; *інтерпретаційний метод* – для розкриття лінгвокогнітивних характеристик аналізованих сутностей; *компонентний аналіз* – для встановлення семантичного обсягу одиниць сучасної німецької мови; *концептуальний аналіз* – для визначення семантичної структури концептів; *контекстуальний аналіз* – для вивчення змісту досліджуваних номінативних одиниць; *ономасіологічний; дескриптивний; лінгвостилістичний аналіз*.

Наукова новизна дослідження полягає у виявленні та аналізі функції стилістичних фігур і тропів як основних засобів передачі психологізму в романі Роберта Зіталера «Ein ganzes Leben». Уперше підкреслено роль мінімалістичного стилю автора у створенні художньої глибини твору, а також показано, як лаконічність висловлювань, описи природи, символіка та мовчання стають інструментами розкриття екзистенційних переживань головного героя. На відміну від існуючих досліджень (зокрема, Н. Візоцкі *Die Kunst der Einfachheit*, Д. Копполи *Dritte Räume und Widerspenstigkeit der Natur* та Н. Йоганссона *Ein Heimatroman zwischen Naturalismus und Ökokritik*), у даній роботі зроблено акцент на стилістичному інструментарії як засобі створення психологізму в романі *Ein ganzes Leben*.

Теоретичне значення роботи полягає в значному поглибленні наукових уявлень про специфіку функціонування стилістичних засобів. Крім того, теоретична цінність представленої роботи вбачається в узагальненні отриманих результатів цього дослідження, які є важливим внеском до подальшого розвитку континууму мовозначих знань.

Практичне значення полягає у тому, що матеріали та основні висновки проведеного дослідження можуть бути використані при написанні курсових та дипломних робіт, присвячених питанням жанру роману, різних стилістичних засобів літературних творів. Основні підсумки роботи можна використовувати в сучасних лінгвістичних дослідженнях, теорії міжкультурної комунікації,

лексикології, стилістиці німецької мови, лінгвокраїнознавстві країн, мова яких вивчається.

Матеріалом роботи слугував роман Роберта Зіталера «Ein ganzes Leben» («Ціле життя») німецькою мовою, а також наукові статті, підручники, інтернет-джерела, які містять необхідну інформацію зі сфери мовознавства та літературознавства.

Апробація роботи здійснена шляхом написання тез на тему *«Роль мовних засобів у відображенні психологічних станів героя через образи природи у романі «Ціле життя» Роберта Зіталера»* (2025 р.), яку було представлено на IX Всеукраїнських наукових читання за участю молодих учених у Київському національному університеті імені Тараса Шевченка [<https://philology.knu.ua/nauka/konferentsii/filolohiya-xxi-stolittya-novi-doslidzhennya/>].

Структура та обсяг роботи. Кваліфікаційна робота складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел та анотацій. Перший розділ присвячено роману як літературному жанру, його основним характеристикам, специфіці побудови; інтерпретації авторського стилю через призму стилістичних засобів; ролі фігур, тропів у створенні художнього тексту; теоретичним основам та ролі стилістичних фігур, тропів у створенні психологічного портрету персонажа. У другому розділі пильну увагу приділено функціонуванню образних засобів у представленому романі Роберта Зіталера; вираженню екзистенціальних тем у романі; реалізації теми природи у досліджуваному творі; метафорам, їх різновидам та функціям; антропоморфним метафорам як засобам образотворення у романі.

Загальний обсяг дипломної роботи становить 63 сторінок. Основний текст викладений на 48 сторінках. Список використаних джерел включає 51 найменування.

АНОТАЦІЯ

Нідзельська Н. В. «Стилістичні фігури та тропи як вираження психологізму сучасного роману Роберта Зіталера «Ein ganzes Leben» («Ціле життя»): перший (бакалаврський) рівень вищої освіти : Спеціальність 035 Філологія / спеціалізація 035.043 Германські мови та літератури (переклад включно), перша – німецька), освітня програма Німецька філологія та переклад, англійська мова / Київський національний університет імені Тараса Шевченка — Київ, 2025. 70 с.

У роботі проаналізовано стилістичні фігури та тропи, які є важливими чинниками психологізму сучасного роману Роберта Зіталера «Ein ganzes Leben» («Ціле життя»). Актуальність дослідження зумовлена необхідністю здійснення комплексного аналізу стилістичних фігур та тропів, що функціонують у романі Роберта Зіталера «Ein ganzes Leben» («Ціле життя») та які слугують інструментами для вивчення психологізму вказаного роману, а також фокусом сучасних лінгвістичних розвідок на питаннях співвідношення мисленнєвої сфери та мови, перебігу складних ментальних процесів, концептуалізації світу, на вивченні ментальної сфери людини шляхом аналізу низки мовних одиниць у структурі твору. Мета роботи полягає у дослідженні стилістичних фігур та тропів, їх вагомій ролі у процесі аналізу явища психологізму досліджуваного роману. Наукова новизна дослідження полягає у комплексному аналізі стилістичних фігур та тропів досліджуваного твору, їх особливостей, основних функцій. Також наукова новизна цього дослідження зумовлена необхідністю враховувати роль вказаних мовних одиниць у створенні складного явища психологізму, роль метафор через призму їх функцій.

Ключові слова: жанр, роман, авторський стиль, антропоморфна метафора, стилістичні фігури та тропи

ABSTRACT

N. V. Nidzelska "Stylistic Figures and Tropes as an Expression of Psychologism in the Contemporary Novel "Ein ganzes Leben" ("A Whole Life") by Robert Seethaler": first (bachelor's) level of higher education: Speciality 035 Philology / Specialisation 035.043 Germanic languages and literatures (translation included), first language - German), Educational programme German Philology and Translation, English / Taras Shevchenko National University of Kyiv — Kyiv, 2025. 70 c.

The scientific paper analyses stylistic figures and tropes that are important factors in the psychologism of Robert Seethaler's contemporary novel *Ein ganzes Leben* (A Whole Life). The topicality of the study is determined by the need of the comprehensive analysis of stylistic figures and tropes that function in Robert Seethaler's novel "Ein ganzes Leben" ("A Whole Life"). They serve as the tools for studying the psychologism of this novel. Also, it is defined by modern linguistic research on the correlation between the mental sphere and language, the course of complex mental processes, the conceptualisation of the world, and the study of the human mental sphere through the analysis of these linguistic units in the structure of the novel. The purpose of the work is to study stylistic figures and tropes, their significant role in the process of analysing the phenomenon of psychologism in the novel under study. The scientific novelty of the study lies in the comprehensive analysis of stylistic figures and tropes of the work, their features, and main functions. Apart from it, the scientific novelty of this study is formed by the necessity to consider the role of these linguistic units in creating the complex phenomenon of psychologism, the role of metaphors through the prism of their functions.

Keywords: genre, novel, author's style, anthropomorphic metaphor, stylistic figures and tropes

Розділ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ СТИЛІСТИЧНИХ ФІГУР ТА ТРОПІВ СУЧАСНОГО РОМАНУ РОБЕРТА ЗІТАЛЕРА “EIN GANZES LEBEN”

1.1. Роман як літературний жанр: основні характеристики та специфіка побудови

Упродовж історії розвитку літератури сформувалася умовна канонічна модель жанру роману, яка ґрунтується на низці стійких і усталених жанрових характеристик. До таких ознак традиційно відносять: розгорнутий прозовий наратив, фокус на одному або кількох персонажах, послідовність подій, що охоплює тривалий період часу, а також акцент на особистісному, соціальному або психологічному розвитку героїв. У праці британського дослідника Ієна Вотта роман постає як жанр, що вирізняється реалізмом, індивідуалізмом і зосередженістю на приватному досвіді, що чітко відрізняє його від попередніх епічних форм [49]. У словнику Дж. Е. Каддона пояснюється, що роман — це протяжний прозовий наратив, у якому увагу зосереджено на розвитку одного або кількох персонажів у межах погодженої послідовності подій. При цьому така структура сюжету зазвичай слугує для демонстрації змін у психологічному стані героїв [27]. Ці характеристики закріплювалися протягом століть і в низці випадків набували статусу майже непорушних структур. Проте саме сталість жанрових ознак іноді розглядається як ознака занепаду чи навіть «смерті» жанру, оскільки за надмірної стабільності роман ризикує втратити внутрішню динаміку розвитку.

Це, однак, не є універсальним правилом: наприклад, сонет зберігає свої ключові ознаки, оскільки їхня втрата означала б втрату самої жанрової природи твору. Його стабільність пояснюється тим, що жанрова сутність сонета фактично збігається з його формальною будовою — 14 рядків, усталена схема римування й метрична організація. У таких випадках жанр визначається не лише змістом, а насамперед формою, що майже не підлягає зміні. Інші жанри, особливо великі

епічні форми, навпаки, мають значно гнучкіші межі, що й зумовлює їхню трансформацію.

У сучасному літературознавстві поняття жанру зазнало суттєвих трансформацій. Така ситуація створила підґрунтя для формування нових жанрових моделей, які тяжіють до фрагментарності, відкритості, інтертекстуальності й нестабільної наративної структури. Ці риси знайшли своє втілення, зокрема, в романі Роберта Зіталера *Ein ganzes Leben*, побудованому як послідовність життєвих епізодів, що поєднуються не наскрізною фабулою, а внутрішньою емоційною та споглядальною логікою. Авторська стратегія Зіталера тяжіє до наративної мінімалізації: позірنا простота сюжету приховує складну систему психологічних і філософських нашарувань, які реалізуються завдяки стилістичним засобам, мовній економії та лаконізму. Таким чином, роман демонструє типові ознаки постмодерної романної форми — структурну відкритість, відсутність жорсткої фабули, багатозначність мотивів і символів, а також глибоке занурення у внутрішній світ персонажа.

Зокрема, в добу постмодернізму виникли сумніви щодо життєздатності цієї категорії як такої. Постмодерна література значною мірою відкинула традиційну жанрову типологію, сприяючи розмиттю меж між жанрами, а подекуди — повному їх руйнуванню. Це й стало підставою для припущень про нібито крах жанрової системи. До прикладу, у 60-х роках ХХ ст. в літературних колах Німеччини широко обговорювалась так звана жанрова криза. Мова йшла про те, що традиційні жанри, зокрема, роман, уже своє віджили. Необхідні були нові підходи, нове бачення, нові художні засоби [8, с. 113]. Проте така інтерпретація виявилася спрощеною: насправді мова йде не про зникнення жанру як феномена, а про його переосмислення. З огляду на це, особливу увагу заслуговують жанрові модифікації роману, який продовжує відігравати ключову роль у літературному процесі доби постмодерну.

Роман розглядається як форма художнього мислення, що пройшла тривалий історичний шлях становлення і трансформації. Він вирізняється здатністю інтегрувати як суто літературні, так і позалітературні елементи для осмислення дійсності. У постмодерному дискурсі утвердилася ідея про те, що роман виконує функцію культурного наступника міфологічних наративів, епосу та героїчної оповіді. Цю функцію роман реалізує через репрезентацію особистісного досвіду як носія універсальних сенсів — так, як у міфах чи епосі цю роль виконував герой. Яскравим прикладом цього є роман Германа Гессе «Сіддхартха», у якому шлях головного героя — від юності до духовного прозріння — постає як своєрідна сучасна ініціаційна міфологема, що символізує пошук істини й сенсу існування. Через особисту історію передається досвід, який тяжіє до надіндивідуального, майже сакрального знання. У романі «Сто років самотності» Габріеля Гарсія Маркеса персональна історія роду перетворюється на метафору історії людства, а циклічність і фатальність подій відсилають до міфу. На відміну від архаїчних жанрів, таких як легенда чи героїчна повість, романна форма має низку принципових відмінностей. Насамперед — це художня умовність оповіді, яка не прагне до історичної точності. Крім того, роман акцентує увагу на індивідуальній долі персонажа, а не на колективному героїзмі. Важливою рисою жанру є також глибоке проникнення у внутрішній світ героя, демонстрація його емоційних та психологічних переживань, що у пізніших зразках роману поєднується з розгорнутим соціально-побутовим контекстом [3, с. 372]. За теорією роману Дьйордя Лукача, угорського літературного критика: «Роман - картина життя, картина сучасної дійсності, майже рівноцінна історичному документу» [3, с. 373]. Таке визначення не суперечить попередньому твердженню про художню умовність, адже йдеться не про буквальну відповідність історичній дійсності, а про її художнє осмислення. Роман подає не фактографічну правду, а типову картину епохи, сконцентровану в долі окремого героя.

Однією з характерних рис постмодерного роману є фрагментарність, яка виступає не вадою, а цілком усвідомленим художнім прийомом. Саме крізь фрагмент, цитату, ремінісценцію чи алюзію реалізується авторська думка, а другорядні, з погляду класичної поетики, тематичні елементи набувають особливої ваги. Це зумовлює зміщення акценту з традиційної ієрархії змістових складників на способи подачі матеріалу. У таких текстах значущими стають і особливі форми оповідної організації — зокрема, питання наративної єдності. Важливо не лише, хто є оповідачем, а й у якому стилістичному ключі ведеться оповідь, з якою інтонацією, оцінною настановою та емоційним забарвленням. Саме це визначає сприйняття читачем художнього цілого та ступінь внутрішньої цілісності тексту. Єдність наративної перспективи, спільний світоглядний ракурс, стилістична й емоційна послідовність — усе це свідчить про вдало реалізовану оповідну стратегію.

У контексті постмодерну ключовими стали такі форми, як цитатність, рефлексивна переінтерпретація, «вторинна» стилізація та інтертекстуальна гра. У цьому дискурсі особливої ваги набуває мотив як гнучка тематична одиниця тексту, що трактується не як фіксована змістова структура, а як симулякр — замітник реальності, що сам стає джерелом смислу. Подібне розуміння мотиву пов'язане з концепцією симулякрів, сформульованою французьким філософом Ж. Бодріаром, який підкреслював розрив між сучасним образним мисленням і традиційними репрезентативними моделями [4, с. 386].

Ідея незавершеності художнього твору, що особливо актуалізується у постмодерному романі, має глибші історичні корені. Ще Ф. Шлегель, видатний німецький письменник, філософ та теоретик романтизму, наполягав на тому, що романтична поезія перебуває у стані постійного становлення, а завершеність суперечить самій її природі. Власне роман, як жанр, у такому контексті постає відкритим до нескінченного розвитку, на відміну від закритих структур класичного мистецтва: «Роман - це початкова, самобутня, досконала форма романтичної поезії,

яка відрізняється від давньої, класичної, де жанри строго розділені, саме цим зсувом всіх форм. Це абсолютно романтична, багато та майстерно сплетена композиція, де різноманітні стилі по-різному змінюють один одного» [43, с. 335-336].

Таким чином, сучасне уявлення про роман як жанр формувалося у процесі тривалої еволюції, в якій важливу роль відігравали як філософські, так і естетичні теорії. Постмодерна концепція роману синтезує попередні літературні традиції, трансформуючи їх і відкриваючи нові межі жанрової динаміки. Як зауважував Ц. Тодоров, болгарський дослідник широкого наукового профілю, розуміння походження роману неможливе без урахування складного переплетіння мовленнєвих актів, і лише завдяки поєднанню описових, наративних і дискурсивних рівнів він набуває своєї жанрової форми [25, с. 38-39].

У романі XIX століття простежується прагнення досягти балансу між індивідуальною свободою особистості та усталеними моральними нормами суспільства. Це прагнення до рівноваги сприяло поглибленню епічного начала та стабілізації оповідної структури. Сучасна романна форма демонструє кардинально інші тенденції. Однією з основних змін стало зниження ролі фабули: події, доля, конфлікти більше не є головними смислотвірними чинниками. Натомість акцент зміщується на інтелектуальне наповнення тексту. Часто сюжет редукується до окремого мотиву або фрагмента. Наративна структура стає бімодальною, поєднуючи різні часові парадигми, фрагментарною — побудованою з елементів, що взаємодіють за принципом монтажу. Така структура властива, зокрема, романам Дж. Дос Пассоса, в яких реалізовано принцип симультанності. Йдеться про співіснування в одному творі кількох наративних ліній, стилістичних рівнів та часових планів, що подаються паралельно, без ієрархії чи пріоритетності. У його романах фрагменти новин, внутрішній монолог персонажа та документальні вставки існують одночасно, формуючи багатовимірну картину епохи.

Важливою ознакою сучасного роману є ігрова організація: між епізодами та фрагментами виникають складні інтертекстуальні й семантичні зв'язки. Помітна також тенденція до актуалізації маргінальних мотивів. У низці авторів спостерігається прагнення до творення індивідуального міфу – цілісного світоглядного простору, побудованого на особистих філософських і культурних рефлексіях. Значущим симптомом жанрової трансформації стала криза авторства: у деяких романах спостерігається зміщення точки зору до позиції героя, який узурпує роль оповідача. У поетологічному романі – жанровому різновиді, побудованому на авторській рефлексії, наративна функція втрачає традиційну монолітність і перетворюється на поле експерименту. [3, с. 392]. Це проявляється у множинності фокалізацій, зміні типів оповідача в межах одного твору, порушенні хронологічної послідовності або включенні неавторських фрагментів — документальних, псевдожурналістських, інтертекстуальних. Усе це розмиває межу між автором, оповідачем і персонажем, створюючи відкриту, змінну наративну структуру.

Роман у постмодерну й метамодерну епоху функціонує як відкрита структура, яка щоразу формується наново, на основі вже наявного культурного та літературного досвіду. Концептуальні межі, яких прагне досягти автор, визначають характер естетичного експерименту. Вибудовуючи текст, письменник звертається до інтелектуального добору форм і змістів, що найповніше виражають обране напрямне поле духовності – аналітичне, містичне, конструктивне тощо. Незважаючи на очевидну свободу в проявах, межі роману окреслюються законами художнього слова, і навіть у найрадикальніших формах експерименту зберігається внутрішня естетична логіка. У цьому полягає живучість роману як жанру, здатного в кожному епоху віднаходити нові засоби художнього самовираження [3, с. 392-393].

1.2 Інтерпретація авторського стилю через призму стилістичних засобів

У сучасному мовознавстві зростає зацікавлення індивідуалізованими формами мовлення, зокрема — мовою як проявом особистісного світосприйняття. У центрі дослідницької уваги опиняється мова конкретної особистості, зокрема мовна діяльність представників творчих професій — поетів, письменників, науковців. У цьому контексті особливе місце належить вивченню авторського стилю як сукупності індивідуалізованих стилістичних прийомів, що виявляються на рівні письмового тексту. Письменницька мова трактується як багаторівнева структура, в якій реалізуються як лінгвістичні, так і культурно-сміслові моделі бачення світу.

Поняття авторського стилю є одним із ключових у лінгвостилістиці. Авторський стиль визначається як цілісна, внутрішньо організована система мовних засобів, які реалізують індивідуальну манеру письма певного автора. Такий стиль виявляється в доборі тематики, в побудові образної системи, у структурі сюжету, в особливостях синтаксичного оформлення, лексичному складі та ритміко-інтонаційних характеристиках тексту. Авторський стиль у науковому дискурсі також інтерпретується як спосіб самовираження, засіб мовної реалізації творчої ідеї, яка оформлюється за допомогою стилістично маркованих мовних елементів [20, с. 350].

Під стилем зазвичай мають на увазі індивідуальний комплекс художніх особливостей літературного тексту. У ширшій перспективі цей термін охоплює сукупність засобів вираження та прийомів, характерних для автора, певної літературної течії чи навіть епохи. Стиль автора визначається не лише вибраним художнім методом, а насамперед його творчою індивідуальністю. Ще Платон наголошував на цьому взаємозв'язку, зауважуючи: «Який стиль — такий і характер» [9, с. 344]. Деякі дослідники ототожнюють авторський стиль із мовною своєрідністю, однак такий підхід, властивий лінгвістичній стилістиці, не відображає складності літературного феномена. Індивідуальний стиль — явище унікальне, що

свідчить про високий рівень творчої обдарованості. За словами Й. В. Гете, стиль є привілеєм лише обраних митців і уособлює вищу форму художнього самовираження [9, с. 346].

Бернгард Совінські визначає стиль як специфічну форму мовного вираження, що проявляється у способі подачі змісту. Він пов'язує ідіолект із певними смисловими й композиційними характеристиками: типом структурної побудови тексту, його завершення, а також комунікативним ставленням мовця до реципієнта чи до інших мовних суб'єктів [47, с. 10].

Розуміння стилю як мовної дії, що реалізується через певну систему структурних і комунікативних характеристик, поєднується з уявленням про ідіостиль як форму персоніфікованого мовлення. Згідно з позицією О. О. Селіванової, ідіолект є персоніфікованою мовою, яка формується через сукупність характерних ознак мовної поведінки індивіда. У письмовій формі цей феномен виявляється у вигляді ідіостилу — творчого застосування автором засобів національної мови [21, с. 67].

Проблема індивідуального стилю неодноразово ставала предметом філологічних досліджень. Серед науковців, які зробили суттєвий внесок у вивчення ідіостилу, варто згадати В. Кухаренко, М. Карпенко, Е. Різель, Б. Ларіна, Н. Головченко, І. Бехта та ін. Їхні підходи ґрунтуються на розумінні ідіостилу як результату свідомого добору засобів мовного оформлення думки, що водночас є відображенням особистісної стилістичної настанови автора. Мовна система письменника розглядається як комплекс стилістичних домінант, які взаємодіють між собою в межах цілісного текстового простору. І. Бехта, опираючись на поняття авторського образу, визначив у структурі художнього тексту окремий образ наратора. На його думку, саме наратор виступає тим суб'єктом свідомості, який безпосередньо репрезентований у тексті й з яким читач взаємодіє під час сприйняття твору [1, с. 214].

У ширшому розумінні ідіостиль — це складний функціонально-смісловий механізм, який забезпечує реалізацію особистого стилю автора в межах художнього тексту. Його формування зумовлюється низкою факторів, зокрема жанровими особливостями, домінуючими темами, життєвим досвідом письменника, рівнем інтелектуального розвитку, емоційним станом, а також соціокультурним контекстом. Ідіостиль постає як індивідуальна мовна система, що відбиває особливості авторського світогляду та репрезентує унікальний спосіб мовної реалізації інтенцій митця.

Із розвитком антропоцентричної парадигми в лінгвістиці посилилася увага до мовної особистості як ключового об'єкта аналізу. Мова в сучасному науковому дискурсі осмислюється не лише як засіб комунікації, а як простір реалізації особистісних, культурних та когнітивних установок. У цьому контексті актуальним є дослідження мовної особистості письменника, яке дозволяє виявити не тільки особливості його творчої манери, а й основні тенденції розвитку літературної мови загалом.

Авторський ідіостиль трактується як вербально-семантична система, що фіксує неповторну мовну індивідуальність митця. Його наявність зумовлює унікальність художнього тексту, оскільки саме за допомогою індивідуального добору й комбінації стилістичних засобів письменник моделює художню реальність. Розгляд ідіостилу дає змогу не лише ідентифікувати мовну самобутність автора, але й інтерпретувати смислові домінанти його творчості. Саме через ідіостиль реалізується суб'єктивна картина світу митця, втілена в мовному оформленні тексту.

Інтерпретація авторського стилю через призму стилістичних засобів передбачає аналіз таких компонентів, як частотність використання тропів, стилістичних фігур, стилістично маркованої лексики, інтонаційних конструкцій, особливих типів синтаксичних структур тощо. Ідіостиль формується у межах

мовностилістичної системи, яка визначає стильову настанову автора та забезпечує комунікативно-художню цілісність тексту. Вивчення таких мовних засобів дозволяє не лише ідентифікувати манеру письма, а й простежити механізми впливу на читача, способи вираження емоцій, напруги, внутрішніх колізій.

Важливим є й те, що авторський стиль не може бути зведений лише до лінгвістичних параметрів: він включає також прагматичний, когнітивний та культурологічний виміри. Кожен автор вибудовує власну модель світу, яка знаходить відображення в мові його творів. У цьому аспекті стиль постає не лише як система засобів вираження, а як інструмент концептуалізації реальності. Через мовні структури письменник транлює уявлення про буття, формує смисловий каркас твору та структурує взаємодію тексту з читачем.

Починаючи з другої половини ХХ століття, інтерес до дослідження авторського ідіостилю суттєво посилюється. Проте варто зазначити, що на сьогодні в лінгвістиці не існує єдиного підходу до визначення цього поняття. Окреслення предмету дослідження ускладнюється через варіативність трактувань поняття стилю: у науковому обігу різняться інтерпретації таких термінів, як «авторський стиль», «стиль художнього твору» чи «стиль напряду», залежно від підходів, прийнятих у лінгвістиці та літературознавстві [40, с. 370].

Одні вчені ототожнюють ідіостиль із мовленнєвою або комунікативною особистістю, інші — з поняттям «мовний портрет». Таке розмаїття інтерпретацій зумовлене багатогранністю самого явища, що охоплює лексико-семантичний, синтаксичний, стилістичний та прагматичний рівні аналізу. Згідно з одним із найбільш послідовних підходів, ідіостиль розглядається як система мовних засобів, які автор свідомо використовує для реалізації комунікативної мети, вираження особистого ставлення до зображуваної дійсності, формування емоційного напруження, концептуальної глибини та художньої переконливості [22, с. 82].

До основних характеристик авторського ідіостилю належать:

- використання автором усталеної системи мовних засобів для досягнення стилістичної виразності;
- втілення індивідуального погляду на світ через мовну тканину тексту;
- фіксація емоційного ставлення митця до зображуваної реальності;
- перевага певних стилістичних прийомів, тропів, експресивно маркованої лексики для підсилення семантичної та емоційної наповненості твору [22, с. 84].

Стиль не можна розглядати як фіксоване явище. Аналізуючи авторський текст, важливо враховувати його динамічний характер, а також різноманіття оцінок, інтонацій і комунікативних установок мовця, які змінюються залежно від суспільно-соціального контексту. Ці фактори впливають не лише на стиль автора, але й на стиль адресата, формуючи загальний дискурс твору. Зміни в культурі та свідомості нових поколінь призводять до появи оновлених лексичних значень і асоціацій, що відображають актуальні уявлення, почуття та емоції мовців.

Отже, ідіостиль — це складне, багатопланове явище, яке формується під впливом як зовнішніх, так і внутрішніх чинників та виявляється через вибір і поєднання характерних стилістичних засобів. Вивчення ідіостилю допомагає простежити зв'язок між мовними формами і художнім змістом, між структурою тексту і авторськими естетичними інтенціями, а також глибше зрозуміти культурно-історичний контекст, у якому творить конкретний письменник. У цьому контексті показовим є роман Роберта Зіталера *Ein ganzes Leben*, де індивідуальний стиль автора реалізується через специфічну організацію стилістичних фігур і тропів. Зокрема, лаконічний синтаксис, стримане використання метафор і перевага експресивно нейтральної лексики виступають засобами глибокого психологічного моделювання внутрішнього стану героя та філософського сприйняття життя. Ці

риси не просто формують авторську манеру письма, а й забезпечують ефективну передачу переживань і екзистенційних рефлексій.

1.3. Стилiстичнi фiгури та тропи: основнi характеристики та роль у створеннi художнього тексту

У цьому підрозділі увагу зосереджено на двох основних групах стилістичних засобів — стилістичних фігурах і тропях. Спершу буде подано загальне визначення кожного поняття, далі — розглянуто їх класифікації, функціональне навантаження у структурі художнього тексту, а також наведено типові приклади, характерні для літературної мови (наприклад, анафора, інверсія, гіпербола, метафора тощо). Такий структурний підхід дозволяє не лише систематизувати понятійний апарат дослідження, а й закласти теоретичну основу для подальшого аналізу ідіостилю Роберта Зіталера крізь призму стилістичних прийомів, що виражають психологізм його прози.

Кожен функціональний елемент художнього твору формує базу його естетичного навантаження. Художній текст являє собою систему художніх образів, які реалізуються за допомогою мовностилістичних засобів різних рівнів. Найбільш значущим і продуктивним для характеристики виражальних і зображальних засобів у художній літературі є лексичний рівень. Саме він відтворює індивідуальні особливості авторського стилю, своєрідність художнього методу, а також філософські та естетичні погляди автора. Тож слово в художньому тексті виступає засобом творення словесних образів, передачі художнього мислення і конструювання унікального художнього світу.

Серед багатьох факторів, які сприяють створенню таких словесних образів, особливе місце посідають стилістичні фігури та тропи. Їхній детальний аналіз не лише розкриває особливості художньої майстерності автора, а й допомагає більш повно та точно визначити художньо-образний зміст досліджуваного твору. Останнім

часом спостерігається зростаючий науковий інтерес до вивчення тропів і стилістичних фігур, що підтверджується низкою досліджень, у яких особливу увагу приділяють аналізу індивідуально-авторських конструкцій (Б. П. Іванюк, Д. М. Колесник, О. С. Маріна, І. В. Панченко).

Синтаксичні засоби увиразнення мовлення утворюють групу так званих стилістичних фігур, тобто своєрідних форм організації синтаксичної структури фрази. Як зазначено, «стилістичні фігури — це особливі побудови, які відхиляються від звичайного синтаксичного типу і створюють оригінальну форму для образного висловлення думок і почуттів людини» [24, с. 357]. Серед стилістичних фігур, які часто трапляються в художньому мовленні, варто назвати інверсію («*Тихо було в кімнаті*»), анафору («*Він чекав. Він мовчав*»), або антитезу («*Світлий розум — темне серце*»), що будуть докладніше розглянуті далі.

Термін «фігура» (лат. *figura* — обрис, зовнішній вигляд, образ) вперше з'явився в античній риторичі, запозичений із мистецтва танцю. Згідно з античною традицією, термін «фігура» вперше вжито Анаксименом із Лампсака (IV ст. до н. е.). Одним із засновників вчення про фігури вважають також Горгія (V—IV ст. до н. е.). Докладні описи та класифікації стилістичних фігур містяться у працях авторів I ст. до н. е. — I ст. н. е. — Діонісія Галікарнського, Цецилія, Псевдо-Лонгіна [9, с. 224].

Синтаксичні конструкції, які за формою подібні до стилістичних фігур, часто зустрічаються і в повсякденній мові, де їх використання пояснюється або випадковим збігом слів, або прагненням уникнути монотонності словесної та синтаксичної форми вираження думок. Натомість стилістичні фігури художнього мовлення завжди є наслідком свідомого вибору автора, спрямованого на вплив на читача. Вони можуть виконувати різні функції — не лише комунікативні, а й художні, зокрема індивідуалізацію та типізацію мовлення, виділення окремих слів і

частин фраз, особливо важливих у смислового відношенні, композиційну функцію, функцію емоційного увиразнення тощо.

За типом відхилення від усталених синтаксичних норм побудови фрази всі стилістичні фігури поділяються на три групи:

I. Фігури, пов'язані з порушенням певних логіко-граматичних норм оформлення фрази — *інверсія, анаколупф, еліпс, асиндетон* (безсполучниковість).

II. Фігури, пов'язані з відступом від логічно-смилових норм побудови фрази. У межах цього типу можна виділити три основні групи: *повтори, зіставлення та протиставлення* слів і мовних одиниць.

1. Фігури повтору. Тут розрізняють прості та композиційні повтори. Простий повтор — це підсилювально-смилове повторення, яке не має структурно-композиційного значення, тобто не впливає на побудову твору, але підкреслює зміст. Залежно від об'єкта повторення, прості повтори поділяються на звукові, словесні та фразові.

а) Звукові повтори — це повтор однакових або подібних звуків у суміжних словах чи фразах, що часто зустрічаються в поетичних текстах. Повтор приголосних звуків називають *алітерацією*, голосних — *асонансом*, а повтори звуків у кінці віршових рядків — *римою*.

б) Словесні повтори — це повторення однакових слів у межах словосполучень, речень чи більших текстових одиниць. Прямий повтор може стосуватися як повнозначних, так і службових слів (у випадку багатосполучниковості — *полісиндетон*). Повтори подібних слів називають видозмінюваними (*плеоназми, тавтології*).

в) Фразові повтори — це повторення суміжних частин, переважно коротких речень, часто у формі *синтаксичного паралелізму*.

Синтаксичний паралелізм може виконувати композиційну функцію, сигналізуючи початок або кінець певних фразових одиниць. Найяскравіше композиційна роль повторів проявляється у віршах, де вони структурують рядки та строфи. У прозі композиційні повтори також існують (*анафора, епіфора, анепіфора, кільце, епанафора, стик*), але мають менш виражене значення.

2. Фігури зіставлення. Ці фігури подібні за характеристиками до видозмінюваних повторів і виникають через надмірне накопичення слів, що суперечить логічним нормам викладу, ускладнюючи сприйняття суті. До них належать *ампліфікація, градація, параномазія*.
3. Фігури протиставлення. На відміну від зіставлення, ці фігури базуються на смислового контрасті між словами, який підсилюється контекстом. До них відносять *антитезу та оксюморон*.

III. Фігури, пов'язані з відступом від комунікативно-логічних норм побудови фрази — так звані риторичні фігури: *звертання, запитання, заперечення, оклик* [9, с. 225].

Поряд з лексичною синонімією, письменники й поети часто використовують так звану контекстуальну синонімію, що не фіксується в словниках. Контекстуальними синонімами є слова та вирази, які позначають один предмет, але вживаються в непрямому, переносному значенні. Прикладом є вирази: «лис», «змія», «лев» (відносно людини), «голова» (як розумові здібності людини) тощо. І. Білодід зазначає, що «контекстуальні синоніми виникають в процесі індивідуального мовлення, коли мовцю не вистачає звичних синонімів для вираження думки з потрібними змістовими та стильовими нюансами; також їх поява може бути спричинена неможливістю назвати реалію її прямою, незавуальованою назвою через соціальні, побутові чи естетичні причини» [24, с. 127]. Якщо стилістичні фігури переважно пов'язані з синтаксичною організацією тексту, то

тропи — з його семантико-образним рівнем, відображаючи специфіку авторського сприйняття дійсності.

Слово, яке вживається в непрямому або переносному значенні, позначається терміном *троп* (грец. *τρόπος* — зворот мовлення). Це явище пов'язане з полісемією — здатністю слова вживатися не лише для позначення одного предмета, а й для позначення інших, виступаючи в ролі контекстуальних синонімів. Ця здатність слова полягає в тому, що воно може мати кілька смислових відтінків, які стають помітними в конкретному контексті. Проблематика тропів привертала увагу таких учених, як О. О. Потебня, М. Ф. Аліференко, Ф. Соссюр та інших видатних дослідників.

Слово, завдяки своїй багатозначності, містить поряд з основним кілька вторинних значень. Це ті ознаки явища, що пов'язуються з ним у нашій свідомості, хоча ми здебільшого звертаємо увагу на основну ознаку. Вживання слова з акцентом на його вторинну ознаку для характеристики іншого явища є переносним значенням слова, яке власне і позначається терміном «троп». Троп має велике значення для мови, оскільки в основі цього явища лежить зіставлення двох явищ, де одне пояснює інше. Зіткнувшись з новим явищем, ми шукаємо в ньому подібність з відомим, що допомагає нам краще його розуміти [9, с. 206]. Відомий український лінгвіст О. Потебня визначав троп як «слово, вжите в переносному значенні з метою характеристики певного явища через його вторинні смислові значення, що актуалізують внутрішню форму цього явища» [19, с. 259]. Науковиця Л. І. Мацько відзначає, що поняття «троп» позначають мовні явища, які мають як спільні, так і відмінні ознаки [17, с. 142]. Типовими прикладами тропів, які виконують образотворчу функцію, є метафора («*життя — це подорож*»), порівняння («*мов тіль за плечима*») та гіпербола («*чекала вічність*»), що розглядатимуться нижче в межах класифікації.

Поети часто використовують тропи не лише для опису нових явищ, а й для розкриття відомих явищ у новому контексті, пов'язуючи їх з іншими аспектами людського буття. Концепція тропу виникла в елліністичній та римській риторичі (Філоден, Цицерон, Гермоген та інші). Квінтіліан визначав троп як вираз, який переноситься з його первісного значення на інше для прикраси мови. Тропи, подібно до лексичної синонімії, порушують норми звичайного мовлення і служать для його прикраси. «Мовлення має два види, — писав ритор Трифон, — звичайне мовлення, що використовує прямі значення слів, і троп, яке відступає від прямого значення й прикрашає мову більше, ніж це потрібно» [19, с. 123–124].

Однак, вже в античності розуміли, що роль тропів не обмежується лише прикрасою мови. Квінтіліан зазначав, що переносне вживання слів збагачує значення і порушує автоматизм сприйняття, створюючи ефект несподіванки. Це дозволяє автору викликати в читача потрібні емоції та настрої. Емоція, викликана тропом, впливає на оцінку явища, яке він позначає, змінюючи його смислове значення — підвищуючи або знижуючи його. Мовознавиця Л. Кравець підкреслює, що тропи спрямовані на «розширення словесного вираження образу, яке враховує суб'єктивний фактор сприйняття і здатність передавати мінливість матеріальної реальності» [14, с. 36].

У сучасному літературознавстві, як і в античній риторичі, виділяють різноманітні тропи. Серед основних і найбільш вживаних — *метафора*, *іронія*, *гіпербола*, *літота* і *т.д.* Крім того, до цієї групи часто включають *епітет* та *порівняння*, хоча не всі дослідники визнають їх тропами. Однак підстав для такого обмеження немає, оскільки в усіх цих випадках маємо справу з основною ознакою тропа — співвіднесенням двох явищ, що утворює нове значення через перенесення властивостей одного явища на інше, при цьому одне з явищ втрачає своє самостійне значення і служить для характеристики іншого [9, с. 208].

Отже, підсумовуючи, тропи виконують різноманітні функції і мають власну класифікацію. Чіткі визначення цих понять у сучасній філології, однак, відсутні [7, с. 27]. Серед найважливіших образотворчих засобів мови виділяють такі тропи, як *метафора*, *метонімія*, *повтори*, *порівняння*, *епітети* та *перифрази*. Натомість виразні засоби, або мовні фігури, як-от *рими*, *алітерації*, *асонанси*, не формують образів безпосередньо, а підвищують виразність мови і посилюють її емоційну насиченість через використання фонетико-стилістичних прийомів. У контексті дослідження роману *Ein ganzes Leben* саме стилістичні фігури та тропи виступають ключовими засобами передачі глибоких психологічних станів.

1.4. Психологізм у літературному творі: теоретичні основи та роль стилістичних фігур і тропів у створенні психологічного портрету персонажа

Однією з основних тем, що вивчаються в лінгвостилістиці, є дослідження стилістичних прийомів та експресивних мовних засобів. Їх правильне використання в контексті дозволяє значно посилити виразність художнього твору та розкривати образи персонажів більш глибоко. Портрет персонажа є ключовим засобом для формування образу в літературному творі і відіграє важливу роль у загальному процесі вивчення комунікації. Дослідження портрета як літературного жанру, а також його функцій і типології, стали важливими аспектами наукових робіт численних дослідників (В. Вовк, Ю. Водяницька, Л. Єфімова, К. Кусько, О. Потапова, В. Сімонок, О. Ясінецька). Вивчення цього питання стало основою для аналізу портрета героя літературного твору, що включає в себе різні типи та класифікації описів персонажів [11, с. 67]. У цьому контексті важливо окреслити, які саме компоненти художнього портрета формують психологічну глибину персонажа, та яким чином лінгвостилістичні засоби сприяють її розкриттю.

Серед основних аспектів, які вивчаються в літературі, є також проблема створення психологічного портрета і його місце в художньому тексті. Більшість

дослідників схиляється до думки, що психологічний портрет є невід'ємною частиною художнього образу, що утворюється через різні портрети персонажа. Як стверджують дослідження, психологічний портрет складається не лише з фізичного опису героя (його манер, зовнішності, одягу), а й з характеристик його поведінки в різних ситуаціях, роздумів і емоцій [6, с. 7]. Теоретичне осмислення психологічного портрету вимагає звернення до історії розвитку поняття психологізму в літературі та лінгвістиці.

У другій половині XIX століття в Україні починає формуватися наукова методологія психологізму. Його засновниками стали О. Потебня та І. Франко, які стверджували, що сила художнього твору полягає не лише у важливому змісті, але й у багатстві й гнучкості художньої форми. Вони підкреслювали, що саме форма здатна викликати багатогранні враження та емоційні переживання. Психологізм як сукупність засобів для розкриття внутрішнього світу героя став предметом дослідження в 80-90-ті роки XIX століття, коли соціальний детермінізм вчинків героя поступився місцем дослідженню його психічного життя. Водночас зародився інтерес до текстових прийомів, що відображають нові концепції, зокрема до способів відтворення дійсності в художньому творі. О. Потебня поєднував лінгвістичний аналіз із психологічним, оскільки вважав, що художній твір, подібно до слова, базується на психологічній природі мови. Він розглядав твір як синтез змісту (ідеї), внутрішньої форми (образу, який передає зміст), і зовнішньої форми, в якій реалізується художній образ [19, с. 17]. Для Потебні мова є вираженням психології людини, а отже й психології народу. Його ідеї розвинув Д. Овсянико-Куликовський, який поєднав соціологічний і психологічний підходи до вивчення творів та психології авторів і героїв. Цікавим є підхід відомої лінгвістки К. Кусько, яка визначає мовний портрет як індивідуальний і водночас типологічний спосіб вираження мовлення персонажа. Вона зазначає, що це спосіб передачі характеру героя в процесі його розвитку, його світогляду, ідеологічних переконань, політичних

позицій [15, с. 28]. Ідеї Потебні, зосереджені на зв'язку мови та психології, знайшли подальший розвиток у працях Івана Франка, який також розглядав мову як канал передачі внутрішнього світу митця.

І. Франко в своїх роботах визначав загальні закони художньої творчості та пояснював природу психологізму. Його теоретичні висновки ґрунтуються на дофройдівській психології, розглядаючи свідоме і підсвідоме в творчому процесі. Водночас Франко зосереджувався на авторі, підкреслюючи, що художні тексти слід оцінювати за тим же принципом, що й діяльність самого письменника. Слово, за Франком, має естетичну та психологічну функцію: воно є сигналом, що викликає враження у людській душі та поєднує досвід читача з новим, який намагається передати автор. Таким чином, уже в кінці XIX століття формуються передумови для нових художніх стратегій, що віддають перевагу зображенню ментальної і чуттєвої сфери життя персонажів над їх соціальною детермінацією.

Зміна загальнолюдської свідомості в кінці XIX століття, що відмовляється від зовнішнього поверхневого зображення і переходить до вивчення внутрішнього світу людини, стала основою для нових літературних течій. Це також спричинило зміни в методах, прийомах і засобах художнього зображення, які дослідники почали ретельно вивчати в різних галузях науки. Усі ці зміни відображають важливість психологізму в літературі, який залишається актуальним і досі, хоча наукове обґрунтування цього поняття потребує подальших розробок. Різні дослідники, зокрема Н. Гноєва, вважають психологізм естетичним принципом зображення людини, який виражає індивідуальну і суспільну психологію [10].

Психологізація зображення людини зумовлює зміни у жанрових і формальних засобах літературної творчості, що робить її більш виразною й багатогранною. Літературний твір — це цілісна структура, в якій художня інформація закодована через матеріальну конструкцію тексту, що потім декодується реципієнтами. Ця

структура стає об'єктом вивчення мовознавцями та літературознавцями, оскільки мова є основним інструментом реалізації авторського задуму.

Л. Каневська виділяє дві форми психологічного зображення: інтервентну та екстервентну. Екстервентна форма відображає емоції та думки персонажа через зовнішні прояви: міміку, жести, дискурс, а також через опис навколишнього середовища. Інтервентна форма забезпечує пряме відтворення психічних процесів героя, зокрема його рефлексій та емоцій [13, с. 5].

Зазначимо, що психологічний портрет має специфічні особливості. Він виявляється в контексті зовнішності героя, яка може бути пов'язана з його внутрішнім станом. Опис зовнішнього вигляду є важливим для повноцінного функціонування художніх творів. Портретні характеристики персонажа нерідко розглядаються через призму його внутрішнього світу. Це стає підґрунтям для трансляції провідних мотивів твору. Часто портрет персонажа використовується як вербалізоване зображення його зовнішніх характеристик: зовнішності, одягу, манер, – що є мовним відображенням образу героя в художньому тексті [5, с. 21]. Якщо портрет підкреслює відповідність між зовнішністю та внутрішнім світом героя, це відображає типологічні чи психологічні риси персонажа. У разі контрасту між внутрішнім світом героя і його зовнішністю яскраво акцентуються різниця та дисонанс. Наприклад, позитивний герой може мати потворний вигляд, а негативний — бути описаний як красивий. Портрет, таким чином, не лише дає зображення героя, але й несе в собі оцінку, актуалізуючи внутрішні конфлікти й розбіжності між видимим і прихованим. Письменники використовують два основні прийоми для передачі емоцій і переживань героїв. Перший метод полягає в детальних описах відчуттів персонажа, другий — у створенні особливої атмосфери в тексті, яка викликає потрібні емоції у читача, відповідно до задуму автора. Це зумовлює більш глибоке розуміння змальованих психологічних процесів.

Таким чином, психологічний портрет вважається одним із найбільш складних типів літературної портретизації. Він охоплює ключові аспекти внутрішнього світу героя, його емоційний стан і погляди на життя. Тому для створення психологічного портрету в літературному тексті значну роль відіграють лінгвостилістичні засоби, оскільки вони допомагають створювати виразність мовлення і емоційну насиченість. Серед таких засобів виділяються *епітет*, *метафора*, *метонімія*, *гіпербола* та інші, які допомагають глибше розкрити емоційно-психологічну глибину героїв [16, с. 3].

Одним із основних інструментів для створення нових значень і художніх образів є *метафора*. Вона використовується для характеристики не лише зовнішнього вигляду, а й внутрішнього стану персонажа, часто створюючи зв'язок між внутрішнім і зовнішнім світом героя. Метафора дає можливість письменникові створювати індивідуальні образи і форми бачення світу. *Порівняння*, як стилістичний прийом, створює зоровий образ при взаємодії двох виразних значень. Воно допомагає підкреслити певні характеристики об'єкта, але вважається менш потужним інструментом порівняно з метафорою. Порівняння дає можливість варіювати характеристики, що дозволяє змінювати силу і виразність властивості через порівняння. *Епітет* є ще одним поширеним засобом у мовленні. Його функція полягає в тому, щоб передати емоційне сприйняття об'єкта, збагачуючи його новими значеннями, а також допомагаючи створити завершений образ. Епітет виражає не лише фізичні, а й концептуальні і емоційні ознаки, перетворюючи об'єкт у частину певної емоційно-оцінної системи. Іншим важливим засобом є *антитеза*, яка використовується для підкреслення контрасту між двома явищами, створюючи ефект парадоксальності. Антитеза дає можливість збагатити образ, показуючи явища в їхній взаємодії, підкреслюючи їхню різницю і контраст. *Метонімія* використовується для підсилення візуальних уявлень, створюючи непряме, але дуже точне відображення явищ. Вона допомагає виокремити важливі ознаки об'єкта,

завдяки чому створюється враження глибшого розуміння об'єкта. Останнім, але не менш важливим є використання *гіперболи*, яка допомагає перебільшити характеристики, підкреслити значущість або виділити певні аспекти героя. Вона дозволяє «підняти» персонажа, виявляючи його особливі якості, що робить його більш виразним і важливим у контексті твору [12, с. 82-83].

З огляду на викладене, психологічний портрет персонажа є важливою складовою художнього твору і є одним із найбільш значущих засобів характеротворення. Портретування, будучи елементом типізації, може бути лише частково вираженим, інколи домінуючи серед інших засобів психологізації, але завжди має тісний зв'язок з авторським баченням і концепцією персонажа. У творчості Зіталера особливо помітною є стратегія «мовчазного психологізму», де синтаксичні фігури — як-от еліпсис, інверсія чи паралелізм — виконують роль внутрішнього монологу. Водночас використання обмеженої палітри тропів, як-от мінімалістичні метафори чи семантично навантажені епітети, формує психологічну напругу без експліцитного емоційного забарвлення. Використання лінгвостилістичних засобів дозволяє створити багатогранний образ, наповнений емоціями та сенсами, що робить його більш живим, реальним та осяжним для читача.

Висновки до РОЗДІЛУ 1

У результаті проведеного дослідження було здійснено комплексний теоретичний огляд ключових понять і підходів, необхідних для розуміння специфіки функціонування стилістичних фігур і тропів у сучасному романі. На підставі опрацювання наукових джерел можна дійти таких висновків:

1. Сучасний роман як жанрова форма характеризується відкритістю, фрагментарністю й багаторівневою оповідною організацією. В основі його структури лежить зосередженість на суб'єктивному досвіді персонажа, що часто подається не через зовнішню дію, а через внутрішню рефлексію. У такому контексті важливу роль відіграє саме мовне оформлення тексту, яке слугує не лише засобом передачі змісту, а й інструментом концептуального моделювання художнього простору.
2. Стилiстичні фігури та тропи в сучасному художньому тексті виконують низку функцій: вони маркують ідіостиль, впливають на композицію та ритміко-сміслову структуру, мають естетичний, експресивний і психологічний потенціал. За їх допомогою автор передає внутрішні зміни персонажів, формує настрій і тематичну спрямованість тексту.
3. Психологізм у художній літературі часто реалізується не через пряме зображення внутрішнього світу героя, а через опосередковану мовну організацію. Стилiстичні засоби стають ключовими механiзмами розкриття переживань, емоцій і трансформацій персонажів. Такий тип психологізму базується не на описовості, а на імпліцитному залученні читача до емоційного простору тексту. Саме тому вивчення функціонування стилістичних фігур і тропів є важливою передумовою для подальшого аналізу твору Роберта Зіталера *Ein ganzes Leben*, що здійснюється в другому розділі дослідження.

Розділ 2. СПЕЦИФІКА ФУНКЦІОНУВАННЯ СТИЛІСТИЧНИХ ФІГУР ТА ТРОПІВ ЯК ЗАСОБІВ ПСИХОЛОГІЗМУ ДОСЛІДЖУВАНОВОГО РОМАНУ РОБЕРТА ЗІТАЛЕРА

2.1. Функціонування образних засобів у представленому романі Роберта Зіталера

«Ніколи не може бути замалим те, що є достатнім» [23, с. 41]. Цю цитату римського філософа і поета Сенеки можна вважати основною тезою роману «Ціле життя». Саме завдяки цій особливості ідіостилю Зіталера — лаконічності тексту та влучному використанню стилістичних фігур — читач отримує змогу глибоко співпереживати, занурюючись у психологічний досвід героя. Оpubлікована у 2014 році найвідоміша книга австрійського автора Роберта Зіталера є першою частиною трилогії, в якій він інтенсивно досліджує життя, але, передусім, — смерть. Тому мотив смерті вже можна заздалегідь визначити як провідний у «Ein ganzes Leben» та наступних романах «Поле» (2018) і «Останній день» (2020). Вона постає не лише як фізичне завершення життя, але й як його невід'ємна частина. Автор майстерно інтегрує символіку смерті в текст, використовуючи алегорії та іронічні паралелі між природними циклами та людським існуванням. У представленій роботі даний аспект розглядатиметься радше побіжно, хоча аналіз не може обійтися без повної тематизації цього образу.

Простота, ясність, стислість, легкість, меланхолійність, стриманість, реалістичність, спокій, скромність, неприкрашеність та врівноваженість – далеко не повний список виявлених під час наративно-теоретичного аналізу естетичних ефектів та ключових характеристик, що з'являються у рецепції творів Роберта Зіталера. Народжений у 1966 році, Зіталер живе і працює між Берліном та Віднем. Вже від самого початку його письмо та літературну мову критикують і водночас хвалять за «зовнішню простоту» та «приховану глибину» [44]. Із появою наступних романів Зіталера все частіше вшановують його як «майстра простих, але сповнених досвіду історій», у яких «жодне слово не є зайвим, і жодна деталь не є випадковою»

[32, с. 10]. В рецензіях зазначається: « (тут і надалі переклад наш) — Якою б стриманою та спокійною не здавалася мова Зіталера, вона все одно вражає своєю пластичністю, виразністю та чуттєвістю» [45, с. 26] або ж: «мова Зіталера — проста, але його речення — бездоганні. Вони мають ритм і, в більш ніж одному сенсі, внутрішню музикальність» [42].

Огляди та оцінки письма Зіталера в періодиці та в наукових статтях виходять за межі стандартизованих епітетів, коли, наприклад, Іріс Радіш порівнює його стиль із «справжнім німецьким житнім хлібом — чесним, без штучних розпушувачів і ароматизаторів» [38]. Знову і знову критики відзначають, що простота у Зіталера — це насамперед свідомо редукція та відмова від надмірностей, яка слугує характерною рисою його ідіостилю, що вирізняє та робить впізнаваним. Саме тому є доцільним брати до уваги ці спостереження про мову і далі повернутися до аналізу простоти з точки зору наратології. У стриманій, або, як зазначає Буркхард Мюллер, «подекуди навіть надто скупій та вбогій» мові, Зіталер виконує обіцянку, закладену в назві роману *Ціле життя*, і в межах «невеликої текстової площини» описує усе життя Андреаса Еггера. Нашій увазі представлено короткі та лаконічні речення, в яких викладається життя в уявній австрійській альпійській долині на початку ХХ століття [36].

Село, куди Андреас Еггер після смерті рідної матері приїжджає у 1902 році чотирирічним хлопчиком до свого, тепер вже, вітчима, заможного фермера Кранцштокера, має характеристики типового місця в гірському ландшафті католицької країни. Зміст роману, в свою чергу, дає зрозуміти, що дія роману відбувається в Австрії. На користь цього свідчать, зокрема, характерні обрядові предмети та звичаї католицької церкви, такі як розарій [51, с. 14], статуї Марії та хрести з Ісусом, що попадали зі стін під час сходження лавини [51, с. 39], а також вогнища Серця Ісуса [51, с. 25]. Поміж іншого також присутні австріяцизми, як-от *Ahnl* (бабуся) [51, с. 14], *Spital* (лікарня) [51, с. 30], *Bühel* (пагорб) [51, с. 39], *Groschen* (дрібна монета того часу) [51, с. 11], *Geiß* (коза) [51, с. 7], *Latschen*

(альпійська карликова сосна) [51, с. 6], *Knochenrichter* (народний костоправ) [51, с. 12], *Dengeleisen* (мантачка) [51, с. 16], *Karwiesen* (луки в льодовикових карах) [51, с. 85], *Serpentinen* (серпантини, звивисті гірські дороги) [51, с. 22], *Haslinger* (прутик із ліщини, що часто використовується в побуті або народній магії) [51, с. 17], *Findling* (льодовиковий валун) [51, с. 18] і реальні події, які безпосередньо стосуються головного героя та села. Релігія, мова та сам простір виступають рамками, в яких сформовано Еггерові уявлення про рідний дім. Саме тут він відчувається впевнено й по-домашньому.

Релігійність і образ Бога також відіграють значну роль у структурі роману. Головний герой, незважаючи на свою зовнішню простоту, має глибокі роздуми про сенс життя, справедливість і милосердя. Релігійні мотиви тут подані не як догматичні істини, а як частина особистого пошуку ідентичності та гармонії. Образ Бога завжди присутній у його середовищі, як-от у черговій сутичці з Кранцштокером: *«Цей чоловік був виліплений і загартований Божою рукою [...] Чоловік чинить Божу волю і говорить Божим голосом. Чоловік творить життя силою крижів своїх, а забирає життя силою рук своїх. Чоловік - це плоть, і він - земля, і він - фермер, і його ім'я - Губерт Кранцштокер / Der Mann wurde geformt und gehärtet von Gottes Hand [...] Der Mann vollzieht Gottes Willen und er spricht Gottes Wort. Der Mann erschafft Leben durch die Kraft seiner Lenden, und er nimmt Leben durch die Kraft seiner Arme. Der Mann ist das Fleisch und er ist der Boden und er ist ein Bauer und heißt Hubert Kranzstocker»* [51, с. 11]. Без жодного переходу голос оповідача переключається від безпосереднього зображення сцени побиття до того, як Кранцштокер виправдовує свою поведінку. Він черпає своє виправдання з Біблії, а також переймає характерні мовні звороти (*сила крижів його*). Зокрема, повторення слова «чоловік» на початку наступних простих речень (стилістичний прийом анафори) та дедалі частотніше повторення сполучника «і» для того, щоб зв'язати їх до купи (стилістичний прийом полісиндетону). Цей фрагмент водночас

підкреслює суворість місцевих людей, панування патріархальних структур та аграрний бік середньовічної ідеї про стратифікацію суспільства, яка, здається, все ще пронизує селянське суспільство навіть на початку 20-го століття.

Усупереч романтизованим уявленням про сільську чи гірську ідилію, йдеться тут про окремі миті життя, які, позбавлені штучної винятковості, у своїй сукупності, можливо, й становлять щось на кшталт сутності «цілком звичайного» життя. Любов, наповнення, позбавлення, біль і смерть — це складові такого життя, від яких не вдається втекти навіть протагоністу твору у своєму гірському селі. Якби Петер Естергазі не «зарезервував» назву *Eine einfache Geschichte*, то Зіталер, як він сам зізнався на одному з літературних читань у Франкфуртському літературному домі, саме так й назвав би свій роман [46, с. 40]. Попри різну стилістичну природу письма, Роберта Зіталера й Петера Естергазі єднає спроба охопити глибини людського досвіду через свідомо обрану форму мовної економії — перший досягає цього через лаконічність та інтертекст, другий — через поліфонію й алюзії, але обидва демонструють, що психологізм народжується не з опису, а з міжрядковості.

Для того, щоб отримати загальне уявлення про наративну структуру тексту Зіталера, доцільно розпочати аналіз одного з аспектів репрезентації, а саме: часу. Процес оповіді — це темпоральне явище, і тому він має важливе значення при аналізі тексту. Історик літератури Гюнтер Мюллер запровадив терміни «оповідний час» і «нاراتивний час» (стосується тривалості розказаної історії), якими послуговуються і сьогодні. Літературознавці Матіас Мартінес та Міхаель Шеффель використовують критерії аналізу наративного часу, розширені Жераром Женеттом у 1970-х роках. Чільний представник структуралізму Ж. Женетт вводить термін *дієгезис* — це просторово-часовий космос, у сфері якого відбувається оповідь [34, с. 26]. Хоча час оповіді досить короткий — 185 друкованих сторінок, у ньому вистачає місця для цілого життя і портрета цілого століття. У цьому контексті роман залишається здебільшого хронологічно структурованим, за деякими винятками.

Хоча й не подано чіткої дати народження головного героя, читач може визначити приблизний вік Андреаса Еггера, виходячи з історичних подій, таких як Перша та Друга світові війни. Історія починається *in medias res*, з досить дивного інциденту в 1933 році, коли 35-річний Еггер вирушає в долину з невиліковно хворим пастухом Йоганнесом Калішкою. Під час короткого перепочинку над селом старий несподівано тікає в бік гори [51, с. 5-9]. У наступному розділі Еггер повертається на те саме місце через три місяці, робить перерву і роздумує над своїм життям [51, с. 9]. За цим слідує перша наративна анахронія у вигляді спогадів. Ж. Женетт називає їх *аналепсисами*; вони представляють минулу подію, яка вбудована в теперішню оповідну ситуацію. У тексті Зіталера використання аналепсів пояснює читачеві фрагменти спогадів з дитячих та юнацьких років Еггера, який виріс у теперішньому часі оповіді [34, с. 35]. Ця інформація передає враження про те, що являє собою головний герой цього роману і що спонукає його діяти так чи інакше. Подібний порядок зустрічається і в кінці оповіді, коли Еггер вже помер, але роман не закінчується на цьому. Аналепсис на початку і в кінці твору виявляє певну симетрію в організації тексту. Це враження посилюється тим, що в обох уривках тексту смерть згадується в образі *Холодної Жінки* [51, с. 8, 79, 80]. Ця алюзія відсилає до біблійного топосу і вказує на обрамлення оповіді цим мотивом: «*У поті свого лица ти їстимеш хліб, аж поки не вернешся в землю, бо з неї ти взятий. Бо ти порошок, — і до пороху вернешся*» – Буття 3:19 [2]. Водночас смерть підкреслюється як початок і кінець, але також як невід'ємна частина життя. Щоб класифікувати наративні анахронії за їхньою формою, Мартінес і Шеффель працюють з категоріями діапазону та обсягу. Діапазон — це «часова відстань між часом, до якого відноситься вставка, і теперішнім моментом розповіді». Обсяг описує, скільки місця займає часова вставка в теперішній оповідній ситуації [34, с. 37]. Невеликий розмір дитячих спогадів Еггера відображає фрагментарний характер спогадів Еггера про цей період. З іншого боку, заключний аналепсис можна розглядати як останнє

інтенсивне чуттєве сприйняття головного героя, який вже досяг кінця свого життя, що пояснює його більшу довжину.

Окрім аналепсисів, у тексті також зустрічаються *пролепсиси*, які передбачають майбутні події [34, с. 37]. У «Ein ganzes Leben» ці передбачення використовуються для того, щоб змалювати подальший перебіг життя деяких супутників Еггера, здебільшого у зв'язку з їхніми смертями. Наприклад, коли Андреас Еггер зустрічає Губерта Кранцштокера, свого названого батька-садиста, після війни. Сини фермера загинули на війні і він, дуже озлоблений цим нещастям, благає Еггера вбити його. Далі в тексті міститься опис його подальшої долі: *«Кранцштокер знайшов своє спасіння лише через багато років, осіннім днем наприкінці шістдесятих, коли він, як тінь, сидів у комірчині та слухав радіо / Kranzstocker fand seine Erlösung erst viele Jahre später, an einem Herbsttag Ende der Sechzigerjahre, als er wie ein Schatten in seiner Kammer saß und Radio hörte»* [51, с. 57]. Цей пролепсис, якому, ймовірно, трохи більше десяти років, має широке охоплення, в той час як його довжина обмежується кількома рядками. У цьому ж мовленнєвому зразку ми спостерігаємо порівняння — Кранцштокера змальовано «як тінь», що підсилює відчуття його зламаності й поступового згасання. Така метафоризована характеристика візуально й психологічно дистанціює персонажа від активного життя, підкреслюючи його відчуженість, самотність і втрату життєвої сили. Доля Томаса Маттла, колеги та ледь не єдиного друга Еггера, описана схожим чином. Тут також спостерігається значний діапазон і невеликий обсяг: *«Сам Томас Маттл пішов з цього світу майже рівно через дев'ять років до цього дня / Thomas Mattl selbst wurde fast auf den Tag genau neun Jahre später von dieser Welt geholt»* [51, с. 32]. Вираз *von dieser Welt geholt* функціонує як евфемізм і водночас метафора, що м'яко позначає смерть персонажа, не називаючи її прямо, водночас передаючи відчуття остаточного, але невидимого для читача переходу. І Кранцштокер, і Маттл по-різному впливають на головного героя, тому їхні життя побіжно простежуються

в творі, навіть якщо вони більше не перетинаються з життям Еггера. Сільська вчителька Анна Голлер, невзаємно закохана в Еггера, є контрприкладом: *«Анна Голлер покинула село так само тихо і непомітно, як і приїхала. Одного холодного ранку, ще до сходу сонця, вона сіла з двома валізами в останньому ряду поштового автобуса і заплющила очі, які, як потім сказав мені водій, вона так і не розплющила за всю дорогу / Anna Holler verließ das Dorf so leise und unauffällig, wie sie gekommen war. An einem kalten Morgen bestieg sie noch vor Sonnenaufgang mit zwei Koffern den Postbus, setzte sich in die letzte Reihe und schloss die Augen, die sie, wie der Fahrer nachher erzählte, während der ganzen Fahrt kein einziges Mal wieder öffnete»* [51, с. 73]. Вираз *so leise und unauffällig, wie sie gekommen war* функціонує як порівняння, що підкреслює тихий, майже невидимий характер відходу Анни з життя Еггера, подібно до її появи. Крім того, епітет *kalter Morgen* створює емоційний фон сцени — холод, відстороненість, смуток — які посилюють відчуття втрати та невимовленого прощання. У цьому уривку тексту і обсяг, і діапазон невеликі. Її життя не описується далі, що вказує на те, що воно більш не має значення для Еггера. Про її смерть не повідомляється порівняно з іншими, ймовірно, тому, що вона пережила Еггера або тому, що покинула долину. Однак закриття очей також можна інтерпретувати як метафору смерті. У цьому випадку заплющені очі, коли вона залишає село, можуть символізувати останню надію на кохання, яка померла. Кінець невдахи-лікаря Алоїза Кламмерера [51, с. 43] та трагічна смерть єдиної близької особи в дитинстві Еггера — його бабусі, що задихається у тісті для хліба, яке щойно замісила — представлені, подібно до пролепсів у персонажів Маттла і Кранцштоккера, не дуже докладно, але викликають значний резонанс. Молодий робітник Густль Гроллерер втрачає руку в результаті нещасного випадку під час рубання дров у лісі і закопує її зі словами: *«Можливо, з неї виросте кущ Святого Іоанна / Vielleicht wächst daraus ein Johannisstrauch»* [51, с. 30]. Чому саме з нього має вирости кущ святого Івана можна простежити в легенді, згідно з якою, саме в цій рослині тече кров святого Івана Хрестителя. Усі ці символічні смерті супутників Еггера об'єднує те, що вони є

зовнішніми наративними анахроніями, які не пов'язані з основною оповіддю. Ще один пролепис та персоніфікована метафора міститься на 33-й сторінці роману [51]. Цей момент вирізняється тим, що не описує долю людини, а змальовує подальший розвиток канатної дороги в долині. Той факт, що тема гірської залізниці та туризму переплітається з усією історією життя Еггера, а отже, впливає з основної історії, означає, що це внутрішній пролепис: *«Півжиття, або майже чотири десятиліття потому, а саме влітку тисяча сімсот сімдесят другого року, Еггер стояв на тому самому місці і дивився, як високо над його головою швидко пропливають блискучі сріблясті гондоли колишньої «Blaue Liesl», супроводжувані лише ледь чутним дзижчанням / Ein halbes Leben oder fast vier Jahrzehnte später, nämlich im Sommer des Jahres neunzehnhundertzweiundsiebzig, stand Egger an derselben Stelle und beobachtete, wie hoch über seinem Kopf die silbrig glänzenden Gondeln der ehemaligen Blauen Liesl zügig und nur von einem kaum hörbaren Sirren begleitet dahinschwebten».*

На думку Надін Візоцкі, Роберт Зіталер, з його «поетикою мінімалізму» — один із найобдарованіших сучасних письменників у мовному плані. Однак «простий» стиль, наближений до повсякденної мови, зовсім не виключає порушення серйозних і глибоких тем [50, с. 173]. Усе в романному світі впливає одне на одне — навіть те, що зазвичай сприймається як пасивне або неживе. У майже ньютонівській динаміці взаємодій неживе може ожити — й, відійшовши від своєї звичної пасивної ролі, взяти на себе активну функцію. Цю ідею уже досліджував сучасний індійський письменник Амітав Гош у своєму знаковому творі *The Great Derangement* (2016): «Хто ж забуде ті моменти, коли щось, що здається неживим, виявляється вітально, ба навіть небезпечно живим? Наприклад, коли завиток на візерунку килима виявляється хвостом собаки, наступивши на який, можна отримати укусу у щиколотку» [30, с. 3]. У літературному хронотопі навіть неорганічна й нежива природа здатна виявити себе та утвердити свою присутність.

Смерть і руйнування постають як логічні наслідки експлуатації природи — це не фантастика і не безпідставні твердження, а частина природного полотна, керованого певними законами.

У творчості Зіталера дана концепція неживого А. Гоша матеріалізується. Гори, ліси та простір у широкому сенсі часто відображають певний настрій, готуючи читача до подальших подій. Структура роману майстерно побудована на принципі просторово-семантичного символізму, де певні ландшафтні елементи цілеспрямовано пов'язуються з емоціями, темами та розвитком характеру. У цьому контексті видимий простір часто затуляється окремими елементами, що виконує функцію пророчого передвістя майбутніх подій. Опис довкілля в літературних текстах виконує не лише функцію фону, що формує сюжет. Часто простір набуває алегоричного, поетологічного або навіть епістемологічного значення: він може визначати атмосферу місця дії й самого твору, спрямовувати наратив або слугувати засобом характеристики персонажів. Топографічні описи можуть також викликати та регулювати емоції або — наприклад, через створення чи гру з просторово-семантичними опозиціями — (спів)формувати чи ставити під сумнів культурні системи знань [37, с. 2]: *«Drei Monate später saß Egger genau an dieser Stelle auf einem Baumstumpf und beobachtete, wie eine gelbliche Staubwolke den Taleingang verdunkelte, aus der sich gleich darauf der aus zweihundertsechzig Arbeitern, zwölf Maschinisten, vier Ingenieuren, sieben italienischen Köchinnen sowie einer kleineren Anzahl nicht näher zu benennender Hilfskräfte bestehende Bautrupps der Firma Bittermann & Söhne löste und sich dem Dorf näherte. [...] Der Trupp bildete nur die Vorhut einer Kolonne von schweren, mit Maschinen, Werkzeug, Stahlträgern, Zement und anderen Baumaterialien beladenen Pferdefuhrwerken und Lastwagen, die sich im Schrittempo über die unbefestigte Straße bewegte. Es war das erste Mal, dass im Tal das dumpfe Knattern von Dieselmotoren widerhallte. Die Einheimischen standen schweigend am Straßenrand, bis der alte Stallknecht Joseph Malitzer sich plötzlich seinen Filzhut vom Kopf riss und ihn mit einem*

Juchzer hoch in die Luft warf. Jetzt begannen auch die anderen zu juchzen, zu johlen und zu schreien» [51, с. 10]. У наведеному фрагменті особливу роль відіграють стилістичні засоби, що посилюють зорову й слухову уяву. Метафора «жовтувати хмари огортають село» створює образ тривожного затемнення, тоді як оноματοпея «дратівливе таракотіння двигунів» підсилює атмосферу неспокою. Порівняння «мов гадюки під час парування» у наступному описі канатної дороги додає тривожного символізму, а контраст між зовнішньою радістю (вигуки «*juchzen*», «*schreien*») і прихованою тривогою формує ефект подвійного сприйняття події.

У цьому контексті слід звернути увагу на першу реакцію Еггера на прибуття фірми, яка має побудувати канатну дорогу: «*Eine mit elektrischem Gleichstrom betriebene Luftseilbahn, in deren lichtblauen Holzwaggonen die Menschen den Berg hinaufschweben und den Panoramablick über das ganze Tal genießen würden. Es war ein gewaltiges Vorhaben. Über eine Länge von fast zweitausend Metern würden Drahtseile den Himmel durchschneiden, fünfundzwanzig Millimeter dick und ineinander verschlungen wie Kreuzottern bei der Paarung. Ein Höhenunterschied von tausenddreihundert Metern musste überwunden, Schluchten mussten überbrückt und Felsüberhänge gesprengt werden. Mit der Bahn würde auch die Elektrizität ins Tal kommen. Über sirrende Kabel würde der elektrische Strom heranfließen und die Straßen und Stuben und Ställe würden auch nachts in warmem Licht erstrahlen. [...] Egger hätte gerne mitgejubelt, doch aus irgendeinem Grunde blieb er auf seinem Baumstumpf sitzen. Er fühlte sich bedrückt, ohne zu wissen, warum»* [51, с. 10]. В цьому короткому уривку також знаходимо різноманітні стилістичні фігури та тропи, такі як: метафора (дроти мали прорізати небо), порівняння (дроти сплетені, мов гадюки під час парування), персоніфікація (разом із канаткою в долину прийде й електрика) та паратак西斯 та оноματοпея (електричний струм задзижчить по кабелях і вулиці, кімнати й хліви засяють теплим світлом навіть уночі).

Канатне будівництво не можна розглядати інакше, як акт насильства над природою. Водночас воно не лише спрощує транспортування, а й стає рушієм модернізації маленького села. Для природолюбного Еггера, який це виглядає як провісник майбутньої трагедії. Як і вигляд села, його власна думка також затьмарена жовтими хмарами, наче передчуттям, *memento* прийдешніх страждань. Двозначні вигуки його односельців тому не є виявом суцільної радості, а радше природним відлунням опору німої природи, що пручається шуму дизельних моторів, вибухам і вирубуванню лісу. Еггер не може прийняти прогрес, що відбувається за рахунок природи, і те, що спершу проявлялося в ньому як невизначеність і розгубленість перед новизною, дуже швидко переростає у виправданий амбівалентний настрій.

З огляду на викладене, простий і незворушний стиль, особливо підкреслений на початку, у поєднанні з коротким синтаксисом, здається, ідеально відповідає спокою головного героя. Такого персонажа, як Андреас Еггер, який завзято несе свій хрест, але радощі і печалі якого оплакуються розлогими пасажами, абсолютно неможливо уявити. До того ж, це також порушує питання про те, чи мав би ефект простоти, на якому акцентується увага, таке ж захопливе враження, якби сюжет розгортався на іншому просторовому тлі. Отже, роман «Ціле життя» є складним багатоплановим твором, який поєднує майстерну стилістику з глибоким філософським змістом. Дослідження стилістичних фігур і тропів у тексті дозволяє краще зрозуміти психологізм твору та його вплив на читача.

2.2. Особливості вираження екзистенціальних тем у романі

Прийняття всіх життєвих викликів без полеміки з собою і світом — ось що характеризує Андреаса Еггера, протагоніста роману. Для людей із сучасного, оптимістичного суспільства позиція Еггера, який сприймає життя як диво, в якому він майже нічого не отримує, але багато втрачає, видається дивною — якщо не екзотичною. Щодо головного героя, то критиків насамперед хвилює питання: чи

були і чи є зараз такі люди, як Андреас Еггер, які зі стоїчним спокоєм переносять усі удари долі, якими б жахливими вони не були? Журналістка Беттіна Косак пише у виданні *Frankfurter Rundschau*, дещо узагальнюючи: «*Ось такі вони, люди в горах [...] : мовчазні і прості, благоговійні і, за винятком останнього відчайдушного ривка пастуха, покірні долі. [...] Тому що в якийсь момент вона приходить за кожним, Холодна жінка, вона приходить, забирає і йде*» [26, с. 32].

Той факт, що Еггер не вступає в глибокі соціальні стосунки в романі означає, що в ньому немає складних констеляцій персонажів чи пов'язаних з ними емоційних потрясінь, які можна було б розшифрувати на текстовому рівні. Оскільки Еггер воліє говорити мало і завжди насолоджується тишею, навряд чи існують якісь соціальні непорозуміння чи конфлікти, які могли б затьмарити його розум. Що він, мабуть, найбільше любив у своїй Марі, так це те, що він міг насолоджуватися тишею разом з нею. Його найбільшим щастям було сидіти з нею ввечері на лавці перед будинком і мовчки дивитися на долину [51, с. 27]. Після смерті Марі Еггер занурюється в усамітнене мовчання. Можливо, Еггера можна прочитати як спокійну і врівноважену душу в сенсі класичного ідеалу простоти. У будь-якому випадку, його фізична і психічна стійкість означає, що він ніколи не скаржиться вголос, а коли і висловлює якусь форму горя, то лаконічно і стримано: «*Später erinnerte er sich an die Jahre nach der Lawine als an eine leere, schweigende Zeit, die sich nur langsam und beinahe unmerklich wieder mit Leben füllte*» [51, с. 44]. У цьому фрагменті використано метафору часу як порожнього простору, що згодом «*повільно і майже непомітно знову наповнюється життям*». Така образність створює ефект трансформації внутрішнього стану героя, передаючи емоційне спустошення й поступове відновлення після втрати. Епітети «*порожній*», «*мовчазний*» посилюють атмосферу тиші й ізоляції. Крім того, градація (від «*повільно*» до «*майже непомітно*») створює враження делікатного, ледь відчутного повернення до життя. Відчайдушні думки, що огортали його серце після смерті Марі «*чорною хмарою /*

wie eine schwarze Wolke» [51, с. 43], розчиняються в гірському повітрі, і Еггер несе свою втрату в мовчазній жалобі.

Спокій Андреаса Еггера, що за Артуром Шопенгауером розуміється як екзистенційний настрій — як ставлення до життя і спокій душі водночас — характеризується тим станом свідомості, в якому людина «терпить негаразди життя зі стоїчним спокоєм, оскільки переконана, що все, що відбувається, відбувається з необхідності», покладається на «вищу руку» і вірить, що все в житті має свою причину [28, с. 222]. Для нього стоїчна смиренність пов'язана не лише з відмовою від гріха та байдужістю до матеріальних речей, але й з терплячим знесенням своєї долі. Він знаходить свій внутрішній спокій у цій позиції покірності, яка на нарративному рівні взаємодіє з тишею і спокоєм гірського ландшафту.

Однак його позиція покірності життю чітко відрізняється від пасивності. Еггер не очікує результату від пережитого, але це не означає, що він залишається бездіяльним. Навпаки, він активно «кує свою долю» завдяки своїй енергійності, але без страху прийняти неправильне рішення. Своім безстрашним очікуванням успішного, керованого, морально досконалого життя в мирі, свободі та єдності Еггер явно відрізняється від дезорієнтованих персонажів: « – *Aber du hinkst. – Im Tal vielleicht, sagte Egger. – Am Berg bin ich der Einzige, der gerade geht*» [51, с. 23]. У наведеній цитаті простежується антитеза між «долиною» та «горами» як просторами слабкості й сили відповідно. У цій репліці Еггер протиставляє фізичну ваду, помітну «в долині», внутрішній стійкості та моральній цілісності, що проявляється «в горах», — це протиставлення має символічний вимір і підкреслює стійкість героя, попри його зовнішню недосконалість.

Природні явища — вітер і сніг, холод і спека — стають маркерами екзистенційних тем та виказують приховані переживання. Як приклад можемо навести сцену, що змальовує смерть старійшини родини: «*Draußen brütete der Sommer und die Hitze drang durch alle Ritzen in die Totenkammer*» [51, с. 16]. У

представленому фрагменті задуха набуває не властивої їй міри емотивності, що резонує з темою втрати. Персоніфікація спеки (вона «нависає», «тисне» і «проникає») посилює фізичне відчуття тиску й смерті, перетворюючи природне явище на емоційний маркер внутрішнього напруження. Контраст між літом і камерою смерті створює психологічну напругу — сонце не гріє, а душить. Такий прийом демонструє, як тропи відображають несказане — біль, страх, втрату. Ще один приклад — сцена сходження лавини: «*Чорні хмари мчали по нічному небу [...] За кілька секунд гуркіт перетворився на пронизливий і яскравий звук / Über den Nachthimmel rasten schwarze Wolken [...] Binnen Sekunden erhob sich das Grollen zu einem durchdringenden, hellen Ton*» [51, с. 36-37]. Персоніфіковані образи хмар і грому передають психологічний шок — цей природний катаклізм транслюється як і зовнішня подія, так і внутрішній надлом. Через описи пейзажу проговорюється горе героя. Флора й фауна — це було відомо ще романтикам — надзвичайно вдало слугують метафорою й фоном: людина здається ще меншою перед обличчям величної природи, посеред квітучих полів чи білосніжних сліпучих гірських вершин її щастя та радість сприймаються глибше, а сум — болісніше. У романі Зіталера описано прихід весни, танення снігу, а дзьобики молодих ластівок «*виглядають з краю гнізда / lugten tagsüber über den Nestrand*» [51, с. 35] — перш ніж лавина накриє кохану Марі та назавжди забере її з життя Андреаса [18, с. 22].

Отже, Еггер має певні труднощі на емоційно-духовному рівні, йому важко спілкуватися з іншими людьми і він не завжди знає, як поводитися емоційно. Проте Еггер здатен на глибокі та ніжні емоції, що і знаходить своє відображення нашому аналізу.

2.3. Реалізація теми природи у досліджуваному творі

Альпи, цей високий гірський хребет у центрі Європи, є не лише пробним каменем європейської культури, але й сейсмографом того, як його мешканці

взаємодіють з природними просторами континенту. Його екосистема є водночас рекреаційною та економічною зоною, транзитним маршрутом і домівною, центром і периферією німецькомовного регіону [29, с. 9]. Та попри уявну непорушність цей мікрокосмос є аж ніяк не вічним. Ми як ніколи раніше усвідомлюємо його крихкість і мінливість у часи кліматичних змін, спричинених ерозією, таненням льодовиків, каменепадом і зсувами. Геологічні зміни в просторі «гризуть» Альпи, змінюючи їхній рельєф і даючи нам привід замислитися над їхнім значенням для стану і цілей нашої культури. Особливо гостро це усвідомлення постає на тлі нещодавнього зсуву в Швейцарських Альпах, який накрив село Блаттен і нагадав про руйнівну силу природи та вразливість людини перед її масштабами [48]. Література відіграє важливу роль у цьому значенні гірського масиву для культурного простору. Вона змінює спосіб його сприйняття, спонукає замислитися над тим, як людина взаємодіє з гірським середовищем, і тим самим сприяє трансформації нашого уявлення про нього [33, с. 8]. Літературні тексти з Альп і про Альпи не лише містять ознаки часу, в який вони були написані, але й слугують свідченням культурного освоєння гір. Вони вбирають у себе проєкції та рефлексії про ландшафт, використовуючи природну «сценографію» як інструмент для фіксації фундаментальних естетичних процесів пізнання [31, с. 163].

Як зазначає у своїй роботі Катрін Гайст, Жан-Жак Руссо «звільнив» альпійський ландшафт від тавра *terra incognita* (з лат. — невідома земля) і піднесли його до статусу *locus amoenus*, тобто «привітного, ідеального місця» [29, с. 47]. Завдяки його численним творам Альпи стали успішним літературним об'єктом і перестали бути лише декорацією. Крім того, маємо змогу спостерігати справжній бум, що характеризувався тематизацією Альп наприкінці XVIII століття та на початку XIX століття. Очевидним є той факт, що гори цікавили видатних письменників та філософів того часу. Едмунд Берк, Іммануїл Кант і Фрідріх Шиллер, наприклад, присвятили деякі зі своїх праць «піднесеному».

Міфічний заряд простору в тексті Зіталера посилюється зі збільшенням висоти. Еггер, як і Гернерханнес (пастух з початку твору), проводять свої останні роки в значній мірі ізольовано на горі, яка, здається, все більше поглинає їхні тіла і розум. Це схоже на своєрідне релігійне захоплення; з одного боку, обидва чоловіки бояться гори, а з іншого - не можуть втекти від суворого ландшафту. У цьому контексті гори Зіталера найкраще можна описати терміном *Mysterium tremendum et fascinans* (таємниця, що викликає благоговіння), який ввів релігієзнавець Рудольф Отто. Гірський світ Зіталера водночас лякає і зачаровує, запрошує затриматися і може означати неминучу смерть. Це стає очевидним, коли Еггер напрапляє на двох туристів, що заблукали. Надзвичайна ситуація в суворих природних умовах, схоже, вплинула на свідомість старої пари, тому спочатку вони навіть не впевнені, чи є Еггер людиною. Дивлячись на кишеньковий ніж Еггера, чоловік нарешті з тривогою запитує: «*Sie sind doch ein wirklicher Mensch, oder?*» [51, с. 62] У цей момент міфічна аура гори, здається, переходить до Андреаса. Зрештою, ситуація вирішується, і Еггер виявляється *deus ex machina* для двох людей, рятуючи їх із безнадійно небезпечної ситуації. Надприродно заряджений момент повністю закінчується, коли Еггер і пара прибувають у село. З цього моменту Еггер знову стає для туристів простим селянином, без жодних магічних якостей, якими його раніше наділяли. Таким чином, у тексті гори є місцем, де люди піддаються спокусі побачити надприродне, ймовірно, через протистояння з грубою силою природи.

Розкриттю теми природи у досліджуваному творі значною мірою сприяють стилістичні фігури, зокрема численні персоніфікації: «*гора почала співати / der Berg zu singen began*» [51, с. 37], «*мовчання гір / das Schweigen der Berg*» [51, с. 6], «*гори, здавалося, втратили частину своєї одвічної могутності / schienen die Berge etwas von ihrer ewiggültigen Mächtigkeit eingebüßt zu haben*» [51, с. 33], «*щось всередині гори вибухнуло зітханням / irgendetwas im Inneren des Berges mit einem Seufzen platzte*» [51, с. 37], «*над тишею менер панував тихий спів вітру, що*

проносився над скелястим хребтом, розвіюючи перед собою тонкі шлейфи снігу / *über der Stille lag jetzt das leise Singen des Windes, der über den Felsgrat strich und dünne Schneefähnchen vor sich her stäubte*» [51, с. 7]. До вагомих засобів увиразнення у творі належать різноманітні порівняння, які відіграють суттєву роль у його образній структурі: «перші гірські сосни, наче горбаті гноми, припишкли під снігом / *sich die ersten Latschen wie bucklige Zwerge unterm Schnee duckten*» [51, с. 6], «[...] вершини гір височили в чистому небі. Марі здалося, що вони ніби зроблені з порцеляни / [...] *ragten die Berggipfel in den klaren Himmel. Marie fand, dass sie aussahen wie aus Porzellan*» [51, с. 22], «вітер дмухав обмерзлі сніжинки в обличчя, наче дрібні кульки / *der Wind die vereisten Flocken wie Schrotkörner ins Gesicht blies*» [51, с. 29], «снігові маси лежали як величезна ковдра в місячному світлі / *die Schneemassen lagen wie eine riesige Decke im Mondlicht*» [51, с. 37], «сніг був непередбачуваний: то твердий, як камінь, і ніби злитий з підґрунтям, а за два кроки — м'який і пухкий, як цукровий пісок / *der Lawinenschnee war unberechenbar, eben noch steinhart und wie mit dem Untergrund verbacken und nur zwei Schritte weiter weich und pulverig wie Staubzucker*» [51, с. 37-38], «у його світлі піднімалися гори, їхні крижані гребені виглядали так, наче викарбувані з листового металу / *ringsum erhoben sich die Berge in seinem Licht, ihre vereisten Kämme wirkten wie aus Blech gestantzt*» [51, с. 37] і так далі. У проаналізованих прикладах виразно представлені такі стилістичні засоби: персоніфікації, порівняння, а також епітети («величезна ковдра», «порцелянові вершини», «пухкий, як цукровий пісок») і метафори (зокрема «тихий спів вітру»). Найчастіше вживаються саме персоніфікація і порівняння, адже вони дозволяють оживити природні явища та передати через них емоційний стан героя. Персоніфікації та порівняння слугують ефективними інструментами для створення образності повідомлення. До того ж, вони мають значний емотивний потенціал. Ці тропи служать засобами перенесення внутрішніх переживань на зовнішній світ, посилюють психологізм тексту, надаючи відчуттям героїв матеріального, зримого виміру.

Природа як важлива сила в житті Еггера неодноразово підкреслюється Зіталером, адже саме вона є місцем, де він заробляє собі на життя, спочатку як найманий робітник і будівельник, а згодом як фермер і туристичний екскурсовод. Оскільки Еггеру бракує зв'язків із соціальною сільською громадою, стихія природи виконує для нього роль домівки, як описують Шарновські та Ноймайер [41]. Зіталер показує, як Еггер шукає в природі поради, захисту, спокою та забуття і знаходить там відчуття приналежності. І на протигагу цьому, автор також описує природу з іншої перспективи — як місце прогресу і майбутнього, як місце, де з'являються нові можливості для людей працювати поза сільським господарством і де відбувається соціальний розвиток, завдяки зростаючому туризму. Зіталер чітко описує цю «історію успіху» в селі: створюються робочі місця, заохочуються приватні економічні ініціативи, розширюються школи і впроваджуються нові освітні методики, стають доступними медичні послуги і т.д. Умови життя мешканців значно покращуються. Село стає центром тяжіння для туристів. Однак маргіналізація міжособистісних стосунків у суспільстві та вітання технологічного розвитку у вигляді телебачення, автомобілів та висадки на Місяць, разом із повним оволодінням природою, конкретизованим будівництвом канатних доріг, призводять до значних змін у «способі життя» мешканців села: втрачається стара сільська громада, відбувається конверсія економіки, втрата старих робочих місць, знищення лісів тощо.

Таким чином, екокритична перспектива в аналізі стверджує, що Зіталер через свого героя вказує на наслідки такого перевтілення села, а також застерігає від бездумного підходу до природи. Егоїстичний поворот до збільшення добробуту і зростання призводить до катастроф, деградації особистості і до перебудови природи.

2.4. Особливості втілення антропоморфних метафор як засобів образотворення у романі та їх вагомий вплив на читача

У романі «Ціле життя» Роберт Зіталер зображує природу та взаємозв'язок між природним і культурним середовищем. У центрі уваги — людина та її ставлення до довкілля. Цей екокритичний підхід у творі розгортається з кількох напрямів. З одного боку, природа зображена крізь призму сприйняття головного героя. Йдеться про його особисте ставлення до гір, рослинного та тваринного світу. У зображенні Зіталера, відповідно до типології британського літературознавця Тімоті Мортон, природу можна тлумачити подвійно: з одного боку — як щось первісне, справжнє, недоторкане й не порушене впливом людини, те, що сформувалося внаслідок довготривалого природного розвитку; з іншого — як простір, що вже зазнав втручання, продукт еволюції, дарвінізму та природного добору [35, с. 3, 8]. У «Цілому житті» природа відіграє надзвичайно важливу роль у формуванні життєвого шляху Еггера. Про це свідчить уже його перша зустріч з гірським світом: *«Ще малим хлопчиком [...] із міста десь далеко за горами, [...] він просто стояв мовчки й із широко розплющеними очима дивився на білі, мерехтливі вершини / als kleiner Bub [...] aus einer Stadt weit jenseits der Berge, [...] stand er einfach nur stumm da und staunte mit großen Augen zu den weiß schimmernden Berggipfeln hinauf»* [51, с. 11]. Флора і фауна супроводжують його впродовж усього життя. Авторський «всезнаючий наратор» подає розповідь із перспективи, дуже наближеної до Еггера, що дозволяє читачеві глибше відчувати його думки й переживання, а також побачити, як вони контрастують із подіями, що відбуваються згодом.

Цей зв'язок із природою проявляється і в мові образів, за допомогою плеяди метафоричних зворотів, в тому числі — антропоморфних. Наприклад, коли сільські діти дражнять Еггера, вигукуючи *«Кульгавий! / Hinker!»*, автор порівнює їхні голоси з криками молодих беркутів, що ширяють високо над долиною, приносячи з ущелин сарн, що впали, і кіз з пасовища [51, с. 9]. Або ж образне порівняння, коли Еггер сидить із Марі: *«Він знову взяв її обличчя в долоні — цього разу так обережно, ніби*

торкався курячого яєчка або щойно вилупленого пташеняти / *Er nahm ihr Gesicht noch einmal zwischen seine Hände, und zwar diesmal so behutsam, wie man ein Hühnerei oder ein frisch geschlüpftes Küken anfasst*» [51, с. 22]. У всіх епізодах твору можемо спостерігати антропоморфні метафори: «гора почала співати / *der Berg zu singen begann*» [51, с. 37], «мороз здавалося, проникав крізь усі шви, під одяг і під шкіру, і міцно чіплявся за кожен клітину тіла / *der Frost schien durch alle Nähte zu kriechen, unter die Kleidung und unter die Haut, und sich in jeder Faser des Körpers festzukrallen*» [51, с. 48]. Це свідчить про активну роль навколишнього середовища у формуванні психологічного наративу [Нідзельська, с. 22]. Також варто звернути увагу на метафоричні представлення снігу: «слова, поглинуті снігом / *vom Schnee verschluckten Worten*» [51, с. 8], «гірська стежка, похована під снігом / *unter einer dicken Schneeschicht begrabenen Bergpfad*» [51, с. 5]. Автор раз у раз порівнює природні явища з тваринами: «два уламки скелі, що здіймалися вгору, мов спини сплячих звірів / *die beiden Felsbrocken, die wie die Rücken schlafender Tiere aufragten*» [51, с. 62] або опис лавини, яка «гриміла, немов гуркіт велетенського стада худоби / *sich wie das Stampfen einer gewaltigen Viehherde anhörte*» [51, с. 39], чи то просто земля, що «дуже м'яко піднімалася і опускалася під його спиною / *die Erde unter seinem Rücken würde sich ganz sachte heben und senken*» [51, с. 18]. Його образність черпається з природи і часто має органічний характер, тобто ґрунтується на порівняннях із живими істотами. Такі образи, за Россбахером, сприяють глибшій ідентифікації та відображають цілісне сприйняття людини у взаємозв'язку з навколишнім світом, що підсилює тісний зв'язок Еггера з довкіллям [39, с. 190]. На лоні природи він здобуває цінний досвід, що стає фундаментальним у формуванні його світоглядних засад. Цей досвід дозволяє йому примиритися з життям і зрозуміти його. Зіталер ілюструє, що природа є необхідною точкою відліку протягом усього життя Еггера, а сам Еггер, згідно з теорією середовища (Milieutheorie) Іпполіта Тена, французького філософа-позитивіста, є «компонентом чуттєвого світу

явищ і, кажучи науковою мовою, продуктом спадщини та навколишнього середовища».

У віддаленій місцевості, де люди мають низький рівень освіти і мало контактують зі світом за межами долини, всі природні явища, так чи інакше, розуміються лише як детерміновані умови і неминучі обставини. Персонажі не розуміють, що саме їхнє втручання спричиняє ці потрясіння. Зіталер кілька разів звертається до персоніфікованої Природи, щоб отримати хоч якесь пояснення, а та, в свою чергу *«ніби намагалася загладити свою провину за те, що сталося з ним після того випадку з розтровоною ногою / als ob die Natur seit der Sache mit dem zerschlagenen Bein an ihm etwas gutzumachen versuchte»* [51, с. 16]. Одного разу Еггер побачив, *«як гора почала рухатися / sich ein Berg zu bewegen begann»* [51, с. 13-14], і він завжди був твердо переконаний, *«що гори дихають / die Berge atmeten»* [51, с. 18]. Таке його ставлення до природи не важко зрозуміти — людина живе в ізоляції, не має шкільної освіти і набула своїх технічних навичок лише завдяки власному досвіду. Він настільки пов'язаний з природою, що поступово розуміє, що людське втручання та його наслідки для людей і природи є катастрофічними. Таким чином Еггер стає свого роду екокритиком у гірському світі, який все більше характеризується багатством і скупістю. Зіталер показує позицію уповноваженої особи будівельної фірми, де екокритика також стає видимою. Прокурисст розуміє, що будівництво порушує природний баланс. Його слова, сказані Еггеру після сходження лавини: *«Але не думайте, що це якое пов'язано з вибуховими роботами. Останній вибух був за кілька тижнів до лавини! / Aber komm mir bloß nicht auf die Idee, dass das was mit den Sprengungen zu tun hat. Die letzte Sprengung war ein paar Wochen vor der Lawine!»* [51, с. 42] і *«А може, Ви думаєте, що гора має пам'ять? / Oder glaubst du vielleicht, dass der Berg ein Gedächtnis hat?»* [51, с. 42], ґрунтуються на тому, що він сам ставить під сумнів непричетність будівельної компанії до

катастрофи, й тим самим він хотів послабити підозри щодо його відповідальності за це.

Тим не менш, описується значне втручання в природу, спричинене вищезгаданими будівельними роботами: вирубується ліс, встановлюються залізні балки, «які з інтервалом у п'ятдесят метрів тягнуться все вище і вище в гору по мертвій прямій лінії / *die sich im Abstand von fünfzig Metern entlang einer schnurgeraden Linie immer weiter den Berg hinaufädelten*» [51, с. 24], з лісової підстилки викопуються котловани, в скелі свердляться отвори, проводяться вибухові роботи, прорубуються широкі лісові просіки. Продовжуючи ряд антропонімічних метафор можна навести наступний приклад: «*Війська [...] проклали собі шлях далеко за лінію дерев і залишили після себе в лісі шрам завдовжки майже півтора кілометра, місцями до тридцяти метрів завширишки / Die Trupps [...] hatten sich mittlerweile weit über die Baumgrenze hinaufgearbeitet und hinter sich eine fast anderthalb Kilometer lange, an manchen Stellen bis zu dreißig Meter breite Narbe im Wald hinterlassen*» [51, с. 28-29]. Через низку негативно забарвлених лексичних одиниць — «значне втручання», «пробиті», «свердлими глибокі отвори в скелі», «підірвано», «шрам» — Зіталер лінгвістично показує, що природу насильницьки знищують.

На підставі вищесказаного, можна стверджувати, що автор роману утримується як від ідеалізації гармонійного співіснування з природою, так і від ностальгійного возвеличення «старих добрих часів». Ідея недоторканого світу постає лише як протиположна сучасній урбанізації та дедалі глибшому розмиванню моральних орієнтирів у суспільстві.

Висновки до РОЗДІЛУ 2

У результаті аналізу стилістичних засобів у романі Роберта Зіталера *Ein ganzes Leben* було з'ясовано такі ключові положення:

1. У романі мовно-виражальні засоби не зводяться до декоративної функції, а набувають глибокого змістового навантаження: вони слугують інструментами моделювання внутрішнього світу героя. Найчастотнішими є метафори, персоніфікації й порівняння — саме вони забезпечують «мовчазну експресію» і передають емоційні стани без прямої артикуляції. Особливо важливими є антропоморфні метафори, через які об'єкти природи або довкілля стають проєкціями психологічного стану персонажа.
2. Природне середовище у творі виконує функцію не лише тла, а й активного учасника наративу. Пейзаж набуває символічного значення — через описи вітру, снігу, гір чи тиші автор акумулює емоційну напругу, настрої сцени або внутрішній стан героя. Природа в романі є засобом метафоризації екзистенційного досвіду, стаючи мовою, якою промовляє і сам герой, і автор.
3. Екзистенційні теми — самотність, смерть, витривалість, прийняття — розкриваються через лаконічні описи, дії та мовчання персонажа. Їхня реалізація не має рис абстрактного філософствування, а вкорінена в деталях, побутових ситуаціях і скупій мові, що посилює їхній психологічний вплив. Саме стилістичні засоби відкривають для читача доступ до глибокого, емоційно насиченого виміру цього тексту, виводячи художню мову Зіталера на рівень внутрішнього діалогу з кожним окремим читачем.

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

У результаті проведеного дослідження було реалізовано поставлену мету — з'ясувати роль стилістичних фігур і тропів у відтворенні психологічного виміру художнього тексту на матеріалі роману Роберта Зіталера *Ein ganzes Leben*. Показано, як мовно-виражальні засоби моделюють емоційний світ персонажа й передають екзистенційний досвід.

При опрацюванні теоретичних джерел було визначено, що сучасний роман тяжіє до відкритої, фрагментарної структури, в межах якої стилістичні засоби виконують не лише естетичну, а й когнітивну функцію. Узагальнено наукові підходи до вивчення тропів і стилістичних фігур, їхньої ролі у формуванні стилю автора й композиції тексту. Психологізм у художній прозі часто реалізується не прямо, а опосередковано — через образну мову, синтаксис, ритм. Крім того, ми з'ясували, що в романі *Ein ganzes Leben* стилістичні фігури функціонують як засоби «мовчазної експресії». Вони передають глибокі емоційні стани без прямої артикуляції. Антропоморфні метафори надають природі здатність відображати психологічні процеси, а пейзаж виступає не фоном, а повноцінним учасником наративу. Екзистенційні мотиви — самотність, смерть, витривалість — розкриваються через деталі, мовчання, контекст, що активізує читача до співпереживання.

Перспективи подальшого дослідження цієї теми ми вбачаємо в розширенні кола текстів сучасної німецькомовної прози, а також у порівняльному аналізі стилістичних стратегій авторів, що працюють у межах психологічного або екзистенційного роману. Дослідження відкриває перспективи подальшого аналізу психологічного наративу в сучасній німецькомовній прозі з погляду стилістичних засобів, зокрема в контексті літератури пам'яті, літератури травми, екороманів.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Бехта І. А. *Дискурс наратора в англомовній прозі*. – Київ : Громада, 2004. – 328 с.
2. Біблія : Книги Старого Завіту. Перша книга Мойсеєва (Буття) / пер. Іван Огієнко. – [Електрон. ресурс]. – Режим доступу: [https://uk.wikisource.org/wiki/Біблія_\(Огієнко\)/Книги_Старого_Заповіту/Перша_книга_Мойсеєва:_Буття](https://uk.wikisource.org/wiki/Біблія_(Огієнко)/Книги_Старого_Заповіту/Перша_книга_Мойсеєва:_Буття) (дата звернення: 31.05.2025).
3. Бовсунівська Т. *Теорія літературних жанрів*. – Київ : КНУ, 2008. – 520 с.
4. Бодріяр Ж. *Символічний обмін і смерть* / пер. з фр. Л. Кононович. – Львів : Кальварія, 2004. – 512 с.
5. Бохун Н. В. *Методика лінгвістичного аналізу портретних описів*. – Київ : КНУ ім. Т. Шевченка, 2015. – Вип. 27. – С. 21–30.
6. Бохун Н. В. *Мовно-стилістичні особливості створення портрета персонажа в іспанській художній літературі XIX–XX ст.* : автореф. дис. – Київ, 2007. – 20 с.
7. Берегова О. А. *Проблеми дефініцій понять стилістичний засіб, фігура, троп і стилістичний прийом. // Проблеми семантики...* – Київ, 2016. – № 29. – С. 25–35.
8. Варецька С. *Роман Гюнтера Грасса... як сучасний крутіський роман. // Вісник Львівського університету*, 2005, Вип. 12. – С. 304–312.
9. Галич В., Назарець Є., Васильєв Є. *Теорія літератури*. – Київ : Либідь, 2005. – 460 с.
10. Гноєва Н. І. *Художній психологізм як об'єкт літературознавчого дослідження. // Вісник Харківського університету*, № 245. – С. 3–9.
11. Дудар О. *Лінгвостилістичні особливості портретизації персонажа... // Мандрівець*, 2013, № 2. – С. 67–69.
12. Дячук Н. В., Криворучко Т. В., Свиридюк Т. В. *Психологічний портрет... // Humanitarian approaches...* – Hamilton, 2019. – С. 79–89.

13. Каневська Л. В. *Психологізм романів Івана Франка...* : автореф. дис. – Київ, 2004. – 22 с.
14. Кравець Л. *Метафора і метонімія – два центри тропеїчної системи.* // *Культура слова*, 2000, № 55–56. – С. 30–36.
15. Кусько К. Я. *Проблеми мови сучасної художньої літератури...* – Львів : Вища школа, 1980. – 208 с.
16. Леськів А. З. *Лінгвостилістичні особливості комічного відображення дійсності...* : автореф. дис. – Львів, 2005. – 19 с.
17. Мацько Л. І., Мацько О. М. *Риторика: навч. посіб.* – 2-е вид., стер. – Київ : Вища шк., 2006. – 311 с.
18. Нідзельська Н. В., Мартинів О. М. *Роль мовних засобів у відображенні психологічних станів героя...* // *Філологія ХХІ століття...* – Київ, 2025. – Ч. II. – С. 22–23.
19. Потебня О. *Естетика і поетика слова : збірник.* – Київ : Мистецтво, 1985. – 302 с.
20. Романишин Н., Бегун М. *Відтворення лексико-граматичних особливостей ідіостилю письменника...* // *Молодий вчений*, 2021, № 10(98). – С. 349–352. – DOI: 10.32839/2304-5809/2021-10-98-73.
21. Селіванова О. О. *Сучасна лінгвістика: термінологічна енциклопедія.* – Полтава : Довкілля-К, 2006. – 716 с.
22. Семенюк О. А. *Ідіостиль автора як відображення його картини світу.* // *Наук. вісник Міжнар. гуманіт. ун-ту*, 2019, № 39(2). – С. 82–85. – DOI: 10.32841/2409-1154.2019.39.2.21.
23. Сенека Л. А. *Моральні листи до Луцілія* / пер. А. Содомора. – [Електрон. ресурс]. – Режим доступу: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=9115> (дата звернення: 15.05.2025)
24. *Сучасна українська літературна мова: Стилістика* / За ред. І. К. Білодіда. – Київ : Наук. думка, 1973. – 515 с.

- 25.Тодоров Цветан. *Поняття літератури та інші есе*. – Київ : Києво-Могилянська академія, 2006. – 162 с.
- 26.Cosack, Bettina. „Es wird eine Kälte sein.“ In: *Frankfurter Rundschau*, Nr. 227, 30.09.2014. – S. 32–33. – [Електрон. ресурс]. – Режим доступу: <https://www.fr.de/kultur/literatur/wird-eine-kaelte-sein-11249792.html> (дата звернення: 07.06.2025)
- 27.Cuddon, J. A. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. – London: Penguin Books, 1999. – 1024 S. – ISBN 978-0-14-051363-9.
- 28.Dierse, Ulrich. „Gelassenheit.“ In: Ritter, Joachim (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 3. – Basel u. a.: Schwabe, 1974. – S. 220–224.
- 29.Geist, Kathrin. *Berg-Sehn-Sucht: der Alpenraum in der deutschsprachigen Literatur*. – Paderborn: Wilhelm Fink, 2018. – 323 S.
- 30.Ghosh, Amitav. *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable*. – Chicago: University of Chicago Press, 2017. – 176 pp.
- 31.Hofmann, Thomas. „Alpenrausch. Die Entdeckung der hochalpinen Landschaft im Zeitalter des Rokoko.“ In: Oster, Angela (Hg.): *Das ‚andere‘ 18. Jahrhundert...* – Heidelberg: Winter, 2010. – S. 163–191.
- 32.Košeniina, Alexander. *Der tiefe Fall vom Fünfmeterbrett*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, vom 20. März 2017. – S. 10.
- 33.Lughofer, Johann Georg. „Vorwort.“ In: Ders. (Hg.): *Das Erschreiben der Berge...* – Innsbruck: Institut für Germanistik, 2014. – S. 7–18.
- 34.Martínez, Matías; Scheffel, Michael. *Einführung in die Erzähltheorie*. 9., erw. und aktual. Aufl. – München: De Gruyter, 2012. – 222 S.

35. Morton, Timothy. *The Ecological Thought*. – Cambridge, MA: Harvard University Press, 2010. – 163 pp.
36. Müller, Burkhard. „Im Gasthaus zum Goldenen Mond.“ In: *Süddeutsche Zeitung*, 06.06.2018. – [Електрон. ресурс]. – Режим доступу: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/oesterreichische-literatur-im-gasthaus-zum-goldenen-mond-1.4002892> (дата звернення: 07.06.2025)
37. Müller, D.; Weber, J. „Einleitung: Die Räume der Literatur...“ In: *Die Räume der Literatur*. – Berlin / Boston: De Gruyter, 2013. – S. 1–22.
38. Radisch, Iris. „Schönheit des Scheiterns.“ In: *Die ZEIT*, 24/2018, vom 07.06.2018. – [Електрон. ресурс]. – Режим доступу: <https://www.zeit.de/2018/24/das-feld-robert-seethaler-roman-provinz> (дата звернення: 07.06.2025)
39. Rossbacher, Karlheinz. *Heimatkunstbewegung und Heimatroman*. – Stuttgart: Klett, 1975. – 280 S.
40. Sandig, Barbara. *Stilistik der deutschen Sprache*. – Berlin / New York: Walter de Gruyter, 1986. – 370 S.
41. Scharnowski, Susanne. *Heimat. Geschichte eines Missverständnisses*. – Darmstadt: WBG Academic, 2019. – 272 S.
42. Schmidt, Thomas E. „Die Würde des Geringsten.“ In: *Die ZEIT*, 41/2014, 01.10.2014. – [Електрон. ресурс]. – Режим доступу: <https://www.zeit.de/2014/41/robert-seethaler-ein-ganzes-leben> (дата звернення: 07.06.2025)
43. Schlegel, Friedrich. *Charakteristiken und Kritiken I (1796–1801)*. Hrsg. von Ernst Behler u. a. – München: Schöningh, 1967. – (Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe; Bd. 2). – S. 450.
44. Schmitz-Emans, Monika u. a. (Hg.): *Poetiken, Autoren – Texte – Begriffe*. – Berlin: De Gruyter, 2009.

45. Schröder, Christoph. „Ein jeder hinkt für sich allein.“ In: *taz – die tageszeitung*, 02.08.2014. – [Електрон. ресурс]. – Режим доступу: <https://taz.de/Ein-jeder-hinkt-fuer-sich-allein/!316195/> (дата звернення: 07.06.2025)
46. Schülke, Claudia. „Heimisch nicht heimelig. Robert Seethaler im Frankfurter Literaturhaus.“ In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, vom 24. November 2014. – S. 40.
47. Sowinski, Bernhard. *Deutsche Stilistik: Beobachtungen zur Sprachverwendung...* – Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1973. – 400 S.
48. SRF News. „Katastrophe im Lötschental: Was wohl zum Bergsturz geführt hat.“ – 30.05.2025. – [Електрон. ресурс]. – Режим доступу: <https://www.srf.ch/news/schweiz/katastrophe-im-loetschental-was-wohl-zum-bergsturz-gefuehrt-hat> (дата звернення: 07.06.2025)
49. Watt, Ian. *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding.* – Berkeley / Los Angeles: University of California Press, 1957. – 320 pp. – ISBN 978-0-520-23069-9.
50. Wisotzki, Nadine. *Die Kunst der Einfachheit: Standortbestimmungen in der deutschen Gegenwartsliteratur. Judith Hermann – Peter Stamm – Robert Seethaler.* – Bielefeld: Transcript Verlag, 2021. – 227 S.

ПЕРЕЛІК ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

51. Seethaler, Robert. *Ein ganzes Leben.* – München: Hanser Berlin im Carl Hanser Verlag, 2014. – 88 S. – ISBN 978-3-446-24696-6. – [Електрон. видання].

ZUSAMMENFASSUNG

Die vorliegende Bachelorarbeit widmet sich der Analyse stilistischer Figuren und Tropen als Ausdrucksformen des Psychologismus im modernen Roman *Ein ganzes Leben* von Robert Seethaler. Ziel der Arbeit ist es, herauszuarbeiten, wie durch sprachlich-stilistische Mittel psychische Prozesse, emotionale Zustände und existenzielle Erfahrungen des Protagonisten vermittelt werden.

Die Relevanz des Themas ergibt sich aus der zunehmenden Tendenz der Gegenwartsliteratur, psychologische Tiefe nicht über explizite Reflexionen, sondern über formale und sprachliche Mittel zu erschließen. Gerade Seethalers reduzierter, aber prägnanter Stil bietet dafür ein besonders aufschlussreiches Beispiel.

Im ersten Kapitel werden die theoretischen Grundlagen der Gattung Roman, der Funktion stilistischer Mittel sowie des literarischen Psychologismus dargestellt. Dabei wird gezeigt, dass der moderne Roman sich zunehmend durch fragmentarische Struktur, subjektivierte Perspektive und narrative Offenheit auszeichnet. Stilistische Figuren und Tropen – insbesondere Metaphern, Wiederholungen, Ellipsen und Parallelismen – fungieren dabei nicht nur als Ausdrucksmittel, sondern auch als Träger psychologischer Verdichtung.

Das zweite Kapitel ist der Analyse des Romans *Ein ganzes Leben* gewidmet. Untersucht wird die besondere Rolle der stilistischen Mittel im Aufbau der inneren Welt der Hauptfigur Andreas Egger. Durch zurückhaltende Erzählweise und den gezielten Einsatz bildhafter Sprache gelingt es Seethaler, psychische Prozesse indirekt, aber umso eindrucksvoller darzustellen. Anthropomorphe Metaphern etwa verleihen unbelebten Dingen emotionale Qualität und spiegeln so die Verfasstheit des Protagonisten wider.

Besonders hervorgehoben wird die symbolische Funktion der Natur. Elemente wie Schnee, Stille oder Landschaft erscheinen nicht bloß als Kulisse, sondern übernehmen eine emotionale Resonanzfunktion. Sie begleiten existenzielle Erfahrungen wie

Einsamkeit, Vergänglichkeit, Krankheit oder Tod und verdichten diese auf poetischer Ebene.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass stilistische Figuren und Tropen im Roman *Ein ganzes Leben* zentrale Träger des Psychologismus sind. Sie ermöglichen eine stille, verdichtete Darstellung innerer Zustände, ohne auf analytische Erklärungen zurückzugreifen. Damit zeigt sich exemplarisch, wie sprachliche Reduktion nicht zur inhaltlichen Verarmung, sondern zur Erschließung tieferer Bedeutungsebenen führen kann.