МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

ФІЛОЛОГІЧНИЙ ФАКУЛЬТЕТ
КАФЕДРА УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА МАГІСТРА

на тему: **ОБРАЗНА СИСТЕМА ПОВІСТІ В. ШКЛЯРА «ЧОРНЕ СОНЦЕ»**

Виконала: студентка магістратури, групи 8.0354-у
спеціальності 035 філологія
освітньо-професійної програми українська мова та література
спеціалізації 035.01 українська мова та література
_____В. Ю. Миронюк

Керівник _____В. М. Ніколаєнко

Рецензент _____Н. В. Горбач

ЗАПОРІЖЖЯ
2025

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Факультет: *філологічний*
Кафедра: *української літератури*
Рівень вищої освіти: *магістр*
Спеціальність: *035 філологія*
Освітньо-професійна програма: *українська мова та література*
Спеціалізація: *035.01 українська мова та література*

ЗАТВЕРДЖУЮ
Завідувач кафедри української літератури
_____ доцент Н. В. Горбач
«25» вересня 2024 р.

ЗАВДАННЯ
на кваліфікаційну роботу студентці
Миронюк Владиславі Юріївні

1. Тема роботи «Образна система повісті В. Шкляра "Чорне Сонце"», керівник роботи Ніколаєнко В. М., кандидат філологічних наук, доцент затверджені № 396–с від 13.03.2025.
2. Термін подання студентом роботи – 10.11.2025
3. Вихідні дані до роботи: роман В. Шкляра «Чорне Сонце»; літературознавчі й історичні праці П. Білоуса, Л. Бєлєхової, М. Бєлявської-Слюсарєвої, В. Ніколаєнко, С. Ожарівської, О. Пітерської, Г. Удяк, Н. Фрай та ін.
4. Зміст розрахунково-пояснювальної записки (перелік питань, які потрібно розробити):
   - охарактеризувати художній образ як літературознавчу категорію;
   - окреслити авторську модель образу-символу українського воїна;
   - розкрити специфіку моделювання образу Чорного Сонця;
   - розглянути особливості символічного змісту образу місяця;
   - дослідити інтерпретацію образу скіфської баби;
   - узагальнити суть дослідження.
5. Перелік графічного матеріалу _____ немає _____

6. Консультанти з роботи, із зазначенням розділів, що їх стосуються

Розділ	Прізвище, ініціали та посада консультанта	Підпис, дата	
		Завдання видав	Завдання прийняв
Вступ	*Ніколаєнко В.М., доцент*	*29.01.2025*	*29.01.2025*
Розділ 1	*Ніколаєнко В.М., доцент*	*17.02.2025*	*17.02.2025*
Розділ 2	*Ніколаєнко В.М., доцент*	*03.09.2025*	*03.09.2025*
Висновки	*Ніколаєнко В.М., доцент*	*20.10.2025*	*20.10.2025*

7. Дата видачі завдання: *29.01.2025 р.*

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№ з/п	Назва етапів роботи	Строк виконання етапів роботи	Примітки
1.	*Пошук наукових джерел з теми дослідження, їх вивчення та аналіз; укладання бібліографії*	*січень 2025 року*	*Виконано*
2.	*Добір фактичного матеріалу*	*лютий 2025 року*	*Виконано*
3.	*Написання вступу*	*квітень 2025 року*	*Виконано*
4.	*Написання першого розділу:* «Теоретичний аспект поняття образу в художньому творі»	*Травень–червень 2025 року*	*Виконано*
5.	*Написання другого розділу:* «Образ українського воїна»	*вересень–жовтень 2025 року*	*Виконано*
6	*Написання третього розділу:* «Система образів-символів повісті В. Шкляра «Чорне Сонце»	*жовтень–листопад 2025 року*	
7.	*Формулювання висновків*	*листопад 2025 року*	*Виконано*
8.	*Оформлення роботи, одержання відгуку та рецензії*	*листопад 2025 року*	*Виконано*
9.	*Захист*	*грудень 2025 року*	*17.12.2025*

Студент _____ В. Ю. Миронюк

Керівник _____ В. М. Ніколаєнко

Нормоконтроль пройдено.

Нормоконтролер _____ О. А. Проценко

РЕФЕРАТ

Кваліфікаційна робота магістра «Образна система повісті В. Шкляра “Чорне Сонце”», містить 68 сторінок. Для виконання роботи опрацьовано 84 джерела.

Мета кваліфікаційної роботи магістра полягала в аналізі образів-символів повісті В. Шкляра «Чорне Сонце».

Під час підготовки роботи було виконано такі **завдання:**

- охарактеризовано художній образ як літературознавчу категорію;
- окреслено авторську модель образу-символу українського воїна;
- розкрито специфіку моделювання образу Чорного Сонця;
- розглянуто особливості символічного змісту образу місяця;
- досліджено інтерпретацію образу скіфської баби;
- узагальнено суть дослідження.

Об’єкт дослідження: повість В. Шкляра «Чорне Сонце»,

Предмет дослідження: вивчення особливостей моделювання і інтерпретації образів-символів у повісті В. Шкляра «Чорне Сонце».

Методи дослідження. Теоретичний аналіз та синтез, систематизація та наукове узагальнення, що дозволило максимально докладно розкрити обрану проблематику дослідження, вирішити поставлені дослідницькі завдання.

Наукова новизна полягає в тому, що на сьогодні ґрунтовного аналізу повісті В. Шкляра «Чорне Сонце» з позиції осмислення особливостей художнього моделювання та інтерпретації образів-символів немає. Крім того, подана розвідка стане одним зі складників стильової специфіки творчості автора.

Практичне значення. Отримані наукові результати можна використовувати під час підготовки до лекційних і практичних занять із сучасної української літератури в різних навчальних закладах. Також результати роботи стануть ґрунтовним доповненням під час опанування дисциплін, пов’язаних із вивченням образної системи твору. Крім того, ця робота може стати складником ширшого дослідження творчості В. Шкляра.

Апробація роботи здійснювалася на Всеукраїнській науково-практичній конференції «Література й історія». За результатами дослідження опубліковано тези на тему: «Образ-символ скіфської баби в повісті В. Шкляра “Чорне Сонце”».

Ключові слова: ХУДОЖНІЙ ОБРАЗ, ОБРАЗНА СИСТЕМА ТВОРУ, ОБРАЗ-СИМВОЛ, ОБРАЗ-ПЕРСОНАЖ, ОПОВІДАЧ, ГОЛОВНИЙ ГЕРОЙ

ABSTRACT

The master's thesis entitled «The Imagery System of V. Shklyar's Story «Black Sun» comprises 68 pages and involves the examination of 84 sources. The aim of the master's thesis was to analyse the symbolic images in V. Shklyar's novel «Black Sun».

During the preparation of this work, the following tasks were accomplished: the artistic image was characterised as a literary category; the author's model of the image-symbol of the Ukrainian warrior was outlined; the specifics of modelling the image of the Black Sun were revealed; the peculiarities of the symbolic meaning of the image of the moon were considered; the interpretation of the image of the Scythian woman was investigated; the essence of the research was summarised.

Object of research: V. Shklyar's novel «Black Sun».

Subject of research: studying the peculiarities of modelling and interpreting symbolic images in V. Shklyar's novel «Black Sun».

Research methods. Theoretical analysis and synthesis, systematisation and scientific generalisation, which allowed for the most detailed disclosure of the selected research issues and the solution of the research tasks.

The scientific novelty lies in the fact that, to date, there has been no thorough analysis of V. Shklyar's novel «Black Sun» from the perspective of understanding the peculiarities of artistic modelling and interpretation of symbolic images.

Practical significance. The scientific results obtained can be used in the preparation of lectures and practical classes on contemporary Ukrainian literature in various educational institutions. The results of the work will also be a substantial addition to the study of disciplines related to the study of the imagery system of the work. In addition, this work can become part of a broader study of V. Shklyar's work.

The work was tested at the All-Ukrainian Scientific and Practical Conference «Literature and History». Based on the results of the study, abstracts were published on the topic: «The image-symbol of the Scythian woman in V. Shklyar's novel "Black Sun"».

Keywords: ARTISTIC IMAGE, IMAGERY SYSTEM OF THE WORK, IMAGE-SYMBOL, IMAGE-CHARACTER, NARRATOR, MAIN CHARACTER

ЗМІСТ

ВСТУП……7
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ ПОНЯТТЯ ОБРАЗУ В ХУДОЖНЬОМУ ТВОРІ ……10
РОЗДІЛ 2. ОБРАЗ УКРАЇНСЬКОГО ВОЇНА……21
РОЗДІЛ 3. СИСТЕМА ОБРАЗІВ-СИМВОЛІВ ПОВІСТІ В. ШКЛЯРА «ЧОРНЕ СОНЦЕ»……41
3.1. Образ Чорного Сонця ……42
3.2 Образ місяця ……45
3.3 Образ скіфської баби……48
ВИСНОВКИ ……56
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ……60

ВСТУП

Актуальність дослідження. Художній образ є структурним компонентом будь-якого літературного твору, його тлумачення пов’язане безпосередньо із еволюцією художніх систем загалом, оскільки функціонування та смислове наповнення змінювалося разом із ними.

До вивчення теоретичних аспектів художнього образу та його функціонування у мистецьких творах, у літературних зокрема, зверталися такі науковці, як П. Білоус [5], Л. Бєлєхова [6], М. Бєлявська-Слюсарєв [7], К. Гнатенко [16], В. Гриценко [17], О. Когут [25], С. Максимчук-Макаренко [37], В. Ніколаєнко [42; 43], С. Ожарівська [45], О. Пітерська [49], І. Приходько [54], О. Рішон [79], А. Ситченко [58], В. Слапчук [59], Г. Удяк [66], Н. Фрай [76], О. Фролова [71], С. Чжао [84], Л. Юпін [83] та інші.

Образна система повісті українського письменника, лауреата Національної премії України ім. Т. Шевченка (2011) та інших літературних премій, переможця конкурсу «Книга року 2009» В. Шкляра «Чорне Сонце», яка написана на основі документальних матеріалів, наданих добровольчим батальйоном «Азов», є цікавою з погляду репрезентації загальнолюдських цінностей та специфіки формування й утвердження національної символіки.

У повісті подано авторське художнє бачення, поглиблене проєкціями в минуле та майбутнє, однієї з героїчних сторінок сучасної української історії: йдеться про події перших років російсько-української війни, котрі ввійшли в історію як АТО – антитерористична операція. Письменник суб’єктивно рефлексує на реалії об’єктивної дійсності, спонукаючи до роздумів про глибинні причини виникнення війни, ставлення населення Донбасу до його визволителів; порушує проблеми зради, героїзму та збереження пам’яті про захисників Вітчизни; розмірковує, зазираючи в майбутнє, над професійними якостями повоєнної політичної еліти тощо.

У площині художніх особливостей повість В. Шкляра «Чорне Сонце» вивчали такі науковці, як Н. Герасименко [14], Л. Мазуренко [36], В. Ніколаєнко [42], С. Новак [44], Є. Поліщук [53], О. Сазонова [57],

Л. Солодка [62] та інші. Проте специфіка моделювання та інтерпретації художніх образів-символів ще потребує докладного вивчення.

Об'єктом цього дослідження є повість В. Шкляра «Чорне Сонце».

Предмет дослідження – образна система повісті В. Шкляра «Чорне Сонце».

Мета кваліфікаційної роботи магістра полягає у аналізі особливостей моделювання та інтерпретації образів повісті В. Шкляра «Чорне Сонце».

Реалізація поставленої мети передбачає виконання таких завдань:

- охарактеризувати художній образ як літературознавчу категорію;
- окреслити авторську модель образу-символу українського воїна;
- розкрити специфіку моделювання образу Чорного Сонця;
- розглянути особливості символічного змісту образу місяця;
- дослідити інтерпретацію образу скіфської баби;
- узагальнити суть дослідження.

Для досягнення поставленої мети та завдань дослідження в роботі застосовуються **методи** теоретичного аналізу та синтезу, систематизації та наукового узагальнення, що дозволило максимально детально розкрити порушену в досліджені проблему, вирішити поставлені завдання.

Наукова новизна полягає в тому, що на сьогодні ґрунтовного аналізу повісті В. Шкляра «Чорне Сонце» з позиції осмислення особливостей художнього моделювання та інтерпретації образів-символів немає. Крім того, подана розвідка стане одним зі складників вивчення стильової специфіки творчості автора.

Практичне значення. Отримані наукові результати можна використовувати під час підготовки до лекційних і практичних занять із сучасної української літератури в різних навчальних закладах. Також результати роботи стануть ґрунтовним доповненням під час опанування дисциплін, пов'язаних із вивченням образної системи твору. Крім того, ця робота може стати складником ширшого дослідження творчості В. Шкляра.

Апробація роботи здійснювалася на Всеукраїнській науково-практичній конференції «Література й історія». За результатами дослідження було

опубліковано тези на тему: «Образ-символ скіфської баби в повісті В. Шкляра “Чорне Сонце”» [42].

Структура роботи: дослідження складається зі вступу, трьох розділів (третій розділ структуровано трьома підрозділами), висновків та списку використаних джерел (84 джерела).

РОЗДІЛ 1
ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ ПОНЯТТЯ ОБРАЗУ В ХУДОЖНЬОМУ ТВОРІ

Поняття «художній образ» є структурним компонентом літературного твору, його тлумачення пов'язане безпосередньо із еволюцією художніх систем загалом, оскільки функціонування та смислове наповнення змінювалося разом із ними. Наразі не існує єдиної загальноприйнятої дефініції, яка б охоплювала всі його аспекти.

До вивчення теоретичних аспектів художнього образу та його функціонування у мистецьких творах, у літературних зокрема, зверталися такі науковці, як П Білоус [5], Л. Бєлєхова [6], М. Бєлявська-Слюсарєв [7], К. Гнатенко [16], В. Гриценко [17], О. Когут [25], С. Максимчук-Макаренко [37], В. Ніколаєнко [42; 43], С. Ожарівська [45], О. Пітерська [49], І. Приходько [54], О. Рішон [79], А. Ситченко [58], В. Слапчук [59], Г. Удяк [66], Н. Фрай [76], О. Фролова [71], С. Чжао [84], Л. Юпін [83] та інші.

Так, до розуміння поняття художнього образу звертались ще античні філософи. Зокрема, основи тлумачення ейдосів (від грецьк. εἶδος – вид, образ [69, с. 185]) закладені в теорії наслідування Арістотеля, який доводив: «...завдання поета − говорити не про те, що справді сталося, а про те, що могло б статися, тобто про можливе або неминуче» [1, с. 54]. Відтак античний мислитель дотримувався думки, що в художньому творі образи мають не просто відтворювати певні реалії життя, тобто відображати «дійсність не тільки такою, якою вона є, але й кращою або гіршою» [1, с. 16].

У численних трактатах європейських мислителів розкривалось розуміння ідейної суті художнього образу, де насамперед йшлося «про творчу природу генія (особливо актуальні у добу Романтизму), про здатність людини осягнути речі надприродні, врешті, про божественну природу людської мови» [66, с. 148].

Значний внесок у розуміння художнього образу здійснив німецький філософ Г. В. Ф. Гегель. Зокрема в праці «Феноменологія духу» [13], розмірковуючи над еволюцією свідомості, мислитель докладно аналізує ілюзії чуттєвої певності через сприйняття, а в роботі «Естетика» [77] доводить, що форма чуттєвого сприйняття належить до мистецтва, так що саме мистецтво представляє істину у вигляді чуттєвого твору [77, с. 139]. Тож, згідно з його уявленнями, будь-який предмет людина сприймає реалістично, відчуваючи конкретно-чуттєву виразність. Ця концепція науковця виявилась слушною й була розвинута дослідниками, які розглядали поняття художнього образу з погляду відображення реальної дійсності або суб'єктивного світосприйняття [Див.: 14].

Представники романтизму (Дж. Байрон, Т. Гофман, П. Шеллі та ін.) створювали яскраві художні образи, здійснюючи безпосередній «вплив на трансформацію художньої свідомості, перехід на принципово новий рівень відображення дійсності, коли образ не відтворює, але формує естетичне світосприйняття» [49 с. 50].

А. Шопенгауер, вважав, що художній образ має віддзеркалювати ідею, робити її видимою і доступною осмисленому сприйняттю [80], а В. Гюго, обґрунтовуючи філософське підґрунтя мистецтва, розглядає образи як живі, багатовимірні істоти, що поєднують у собі протилежності і є основою художнього твору. Мислитель виокремлював їхні ознаки – реалістичність, чуттєвість і символічність [78].

Одним із перших теоретиків художнього образу серед українських учених вважають О. Потебню, який «ґрунтовно досліджував як суть художнього мислення, так і структурні особливості словесного художнього образу – фундаментальної складової частини такого мислення [Див.: 66, с. 148]. Відомо, що науковець розглядав художній образ як засіб вираження внутрішнього світу митця. Вважав, що художній образ завжди багатозначний, не має постійного змісту, проте є символом, у який читач вкладає свій суб'єктивний зміст.

Подібної думки дотримується І. Безпечний, який тлумачить образ у двох аспектах: у широкому значенні, образ – це «конкретна й водночас узагальнена картина людського життя, створена за допомогою творчої вигадки, що має естетичне значення» [3, с. 21], а «у вузькому розумінні образом називається вислів, що надає мові картинності, яскравості, конкретності» [3, с. 21]. Відтак літературознавець розглядає образ з погляду репрезентації його на мовному рівні (тобто йдеться про тропи), змістовому та внутрішньому (ідеї).

Проблему образу порушував І. Франко у статті «Із секретів поетичної творчості», де йдеться про «сутність музичного, поетичного та художнього (малярського) образів» [70, с. 115]. Мислитель підсумовує, що «формою втілення образу є практичні дії, символи, мова, музика, малярство, різні знакові моделі» [70, с. 115].

В. Лесин, О. Пулинець пояснюють «художній образ» як особливу форму естетичного освоєння світу (мімезису), у якій акумулюється його предметно-чуттєвий характер, цілісність, життєвість, конкретність, на відміну від наукового пізнання, що подається у формі абстрактних понять [32, с. 247].

П. Волинський розглядає художній образ як конкретно-чуттєве зображення особи, предмета, явища природи, творче представлення дійсності, яке має художнє узагальнення [10, с. 82]. З тлумаченням образу як конкретно-чуттєвого погоджується і В. Марко, зауважуючи, що «Чим яскравішими будуть враження від конкретних предметів і явищ, чим різноманітнішою є наша уява, тим «живішими» будуть образи» [38, с. 20].

Цілком обґрунтованим, на наш погляд, є тлумачення літературознавцями образу як єдності трьох іпостасей: об’єктної (онтологія), суб’єктної (гносеологія), виразної (феноменологія), «кожна з яких відтворює – відповідно – буттєву, пізнавальну та чуттєву причетність людини до життя, що, по-перше, є світоглядним чинником комунікативної спроможності образу, зокрема, умовою діалогу між автором і читачем, а, по-друге, має

аксіологічне значення, оскільки образ являє собою втілену єдність і світу» [23, с. 378]. Тож життєва реальність за сприяння митця трансформується в художній образ і впливає на чуттєві рецептори реципієнта.

А. Ткаченко вбачає в художньому образі «естетичний спосіб існування твору у плані його виразності, вражаючої переконливості та значущості» [64, с. 67].

Ю. Ковалів вважає, що художній образ – це «особлива форма художнього структурування дійсності, якій притаманна яскрава предметна чуттєвість» [33 с. 139]. Науковець бачить у ньому важливий компонент літературного твору, розглядаючи як один із засобів мистецького зображення світу та способів спонукання до асоціативного та емоційного сприйняття суті через докладні описи деталей.

Чимало науковців підтримують думку, що художній образ є структурною одиницею тексту, яка виконує символічну, естетичну і когнітивну функції, а також у межах літературного твору створює ефект реальності, перспективи або скеровує реципієнта до осмислення морально-етичних концептів. Зокрема, у колективній монографії «The Art of Picturing in Early Modern English Literature» («Мистецтво зображення в ранньомодерній англійській літературі») дослідники, проаналізувавши у розрізі сучасних інтермедійні підходів до літературознавства процеси формування художнього образу, взаємодію тексту і зображення та ефект на сприйняття, пропонують розглядати його не лише як слово чи опис, а як перехідну форму між текстом і візуальним мистецтвом [82].

Слушним у цьому контексті є твердження Н. Ференц: «Художній образ є специфічною формою відображення, «клітиною» мистецтва, його серцевиною. Це творче відображення в одиничній, конкретно чуттєвій формі. Художній образ подає об'єктивну картину дійсності у формі суб’єктивного сприйняття, тому одні і ті ж явища, події, факти різними письменниками замальовуються по-різному» [68, с. 256].

Подібної думки дотримується П. Білоус, який переконує, що художнім образом є «форма мислення в мистецтві, художнє узагальнення, яке в конкретно-чуттєвій формі розкриває суть зображуваного» [5, с. 89]. Тобто реальність, створена автором художнього твору, є суб'єктивною, оскільки приховує думки та ідеї митця.

С. Ожарівська підтримує думку, що поняття «художній образ» «пов'язане з уявленнями про відношення мистецтва до дійсності, про роль художника, про внутрішні закони мистецтва, з проблемою художнього сприйняття» [45, с. 218]. Дослідниця розглядає художній образ у двох аспектах: як форму, яка є відображенням дійсності мистецтвом, де «конкретна і одночасно узагальнена картина людського життя, що перетворюється в світлі естетичного ідеалу художника, створена за допомогою творчої фантазії» [45, с. 218], та засіб пізнання і зміни світу, тобто «синтетичною формою віддзеркалення і вираження відчуттів, думок, прагнень, естетичних емоцій художника» [45, с. 218].

Натомість Р. Сіманаїтене вважає, що художній образ випливає з твору як матеріального предмета, але не збігається з ним – він має умовний характер, має свою автономну, незалежну від зображуваної реальності художню структуру [81, с. 106].

Т. Орлова вважає, що художній образ – «синтезуюча форма художньої свідомості та творчості в цілому, яка втілює, творить та об'єднує зміст твору; характеризується повнотою і цілісністю» [47, с. 702]. Тож, відповідно до цього твердження, образ – це окремий елемент, а сукупність деталей, що приховують певний сенс, передають задумані автором ідеї/емоції, які може уявити реципієнт літературного твору.

Доречно також зауважити, що «Основою літературного образу стали невичерпні можливості мови, за допомогою яких відповідно до естетичних критеріїв створюється інша, художня дійсність, що асоціюється з довкіллям» [28, с. 140].

Широкий спектр граней художнього образу зумовив появу різних систем класифікацій його видів, запропонованих такими дослідниками як О. Бандура, І. Безпечний, В. Будний, О. Галич, В. Лесин, П. Ніколаєв, О. Пулинець, Л. Тимофєєв, Н. Ференц, Л. Шестак та ін. Розглянемо декілька класифікацій, зауваживши специфіку розуміння поняття «художній образ».

Зокрема, Ю. Ковалів виокремлює такі рівні художнього образу: «об'єктний (довкілля), суб'єктний (внутрішній світ), виражальний (метафоричний, сюжетний, композиційний тощо) рівні, що може поставати як персонаж, ліричний герой, ліричний суб'єкт, дійова особа, пейзаж, річ, емоція, символ...» [Див.: 33, с. 140]. Тож об'єктний рівень образу втілює зовнішній світ, суб'єктивний – внутрішній світ водночас із почуттєво-емоційним сприйняттям, виражальний – репрезентується художніми засобами, передаючи ідеї, почуття, настрій тощо.

В. Пахаренко тлумачить художній образ як «суб'єктивне, конкретно-чуттєве, емоційне і естетичне відображення творення митцем узагальнених явищ (закономірностей світоустрою, рис людської психіки, явищ природи тощо)» [48, с. 19] та виокремлює такі їх типи за об'єктом змалювання:

– образи-персонажі (люди і тварини);

– образи-пейзажі (картини природи);

– образи-речі;

– образи-емоції;

– образи-поняття.

Також як специфічний вид образу науковець виокремлює художню деталь («особлива подробиця у творі, що стисло, приховано у підтексті виражає суть зображуваного» [48, с. 19].

П. Волинськй за предметом змалювання поділяє образи на образи-персонажі (Іван Палійчук, Марія Гутенюк із повісті М. Коцюбинського «Тіні забутих предків»); образи-пейзажі (картина літнього поля у новелі М. Коцюбинського «Intermezzo»); образи-речі (кухоль, віник, мотивило у

повісті І. Нечуя-Левицького «Кайдашева сім'я»); образи-емоції (радість, любов, ненависть, гнів) [10, с. 107].

В. Іванишин запропонував широку класифікацію образів за «предметом зображення», аналізуючи їх у різних аспектах, зокрема:

1) за сприйняттям – зорові (візуальні), слухові (аудіальні), аудіовізуальні, смакові, дотикові (тактильні), запахові;

2) способом творення – лексичні (тропи), фонічні (звукові), ізопоетичні (у фігурних віршах), контекстуальні (виникають тільки в художньому контексті, як, наприклад, у вірші «Садок вишневий коло хати…»);

3) наявністю персонажів – пейзажі залюднені, безлюдні;

4) стосовно дійсності – мнемонічні (створені на основі досвіду, пам'яті, генетичної пам'яті), домислені (уява), вимислені (фантазія), візіонерські, інтертекстуальні (створені на основі історії, літератури, науки тощо);

5) предметом зображення – образи людей (образи-персонажі, образи колективи, збірні образи), образи сцен, картин, тварин, споруд, речей, явищ природи, краєвидів (сільські (пейзажі), міські (урбаністичні), промислові (індустріальні), морські (мариністичні), космічні, інтер'єри (внутрішній вигляд приміщень), екстер'єри (зовнішній вигляд тварин та споруд);

6) метою зображення і характером оцінювання – позитивні, негативні; героїчні, трагічні, комічні, водевільні, гротескні, сатиричні; пічні, драматичні, ліричні;

7) функцією у творі – основні, другорядні, епізодичні;

8) художнім методом і структурою – фольклорно-етнографічні, барокові, готичні, романтичні, символічні, реалістичні, сюрреалістичні, натуралістичні, футуристичні тощо;

9) масштабністю зображення – камерні (немасштабні, відображають невелику частину дійсності), монументальні (масштабні, грунтовні, величні);

10) характером узагальнення – типові, виняткові, ідеальні, ідеалізовані, концептуальні (образи-концепти), архетипні (образи-архетипи), «вічні образи», незмінні фольклорні, емблематичні;

11) семантикою – автологічні (денотативні); металогічні (інакомовні, конотативні), метафоричні, метонімічні, алегоричні, образи-символи та ін.;

12) генезою моделювання – натуральні (з натури), історичні, літературні, міфологічні, апокрифічні, агіографічні, біблійні, фантастичні, містичні, демонічні;

13) ступенем інноваторства – традиційні, стереотипні, схематичні, «стерті» (вторинні), оригінальні;

14) місцем в естетичній системі – мегаобраз, макрообраз, мікрообраз» [див.: 19, с. 105–106]. Використовуючи будь-який із них у художньому творі, митець активізує уяву реципієнта та спонукає його до асоціативного мислення.

М. Моклиця згідно з теорією трьох іпостасей образу пропонує «умовно і в першому наближенні упорядкувати в такий спосіб: 1. Образ об'єктної типології. З цього погляду предметом образної рефлексії може стати все, що входить у досвід узагальненої людини (Бог, природа, людина, час, простір, історія, думка, емоція, річ тощо). 2. Образ суб'єктної типології: образ автора, оповідача, ліричного героя. 3. Образ за формою вираження (словесний, метафоричний, сюжетний, композиційний тощо)» [40, с. 182].

О. Галич, В. Назарець, С. Васильєв розглядають «так звані «мікрообрази», чи словесні образи (під якими найчастіше розуміють тропи та різноманітні синтаксичні фігури), так і більш значні смислові одиниці твору або його «макрообрази», до яких відносять зображених у творі людей, тварин і т. д. (образи-персонажі, оповідачі, розповідачі). Їхнє природне (образи-пейзажі) та речове (образи-інтер'єри) оточення» [12, с. 100]. Дослідники об'єднують в окрему групу образи автора й читача, оскільки вони безпосередньо пов'язані з «суб'єктами зображення, сприйняття та оцінки зображуваних у творі об'єктів» [12, с. 100].

С. Ожарівська вважає, що художній образ є однією з найважливіших категорій художньої літератури та мистецтва загалом, «оскільки всі явища представлені в тексті в образній формі» [45, с. 218]. Дослідниця до основних

видів образу відносить «образ персонажів, образ поетичний та образ-символ, які здатні відтворювати відчуття й переживання, конкретну і в той же час узагальнену картину людського життя, створену за допомогою вигадки» [45, с. 220]. Тож науковиця пропонує диференціювати різновиди образів саме в контексті художнього тексту, який апріорі завжди підпорядкований авторському задуму.

Задля моделювання реалістичного чи фантастичного зображення художнього світу образи мають визначене письменником місце в тексті й складають «логічне, закономірне, гармонійне поєднання елементів у цілісне утворення» [5, с. 103]. Відповідно до цього дослідники виокремлюють образи прозорі, котрим характерна «відсутність будь-якої психологічної, внутрішньої глибини» [7, с. 103], відтак вони однозначні й легко сприймаються читачем, та непрозорі, які «у сукупності психологічних або фізичних характеристик» [7, с. 42] приховують глибокі сенси, спонукаючи реципієнта до роздумів.

За концепцією Н. Фрая, художній образ у літературі розглядається як складова символічної системи тексту, яка передає значення та виконує архетипні функції. Науковець переконує, що кожна одиниця тексту – слово, фраза, мотив чи символ – формує структуру твору та визначає його художню організацію. Образи не існують самостійно, вважає дослідник, вони взаємопов’язані з іншими елементами тексту та вписані в його жанрову, тематичну та архетипну структуру. Аналіз художніх образів допоможе зрозуміти структуру твору, смислові зв’язки та взаємодію форми та змісту. Тож у такому ключі образ можна розглядати як засіб синтезу емоційного впливу та символічного значення, що забезпечує цілісність літературного твору [76].

Для аналізу художнього образу в літературознавстві вживається термін «архетип» (від грец. Arc he – початок і typos – образ), яким уже на початку XIX ст. послуговувались німецькі романтики. У науковий обіг архетип потрапив із праць швейцарського психолога К. Юнга (1875−1961), зокрема у

роботі «Архетип і символ» [74] науковець тлумачить природу архетипу як первісного образу, що глибоко вкорінений у колективному несвідомому і проявляється через символічні форми.

Дискусійною в літературознавстві є проблема співвідношення образу і символу, яка, як відомо, вперше була порушена Ф. Аквінським (XIII ст.), котрий вивчав «об'єктивні характеристики прекрасного, вбачаючи божественне джерело цієї об'єктивності. Відповідно до вчення Аквінського, в усьому сущому можливо спостерігати різні ступені досконалості, краси, гармонії, блага» [34]. Тож те, що не сприймається органами чуття, виражає божественну сутність. Поети-символісти XIX–XX ст. послуговувались ідеями мислителя, проте прагнули через художній образ не просто відтворити видиму дійсність, а передати її глибинний зміст, духовне і інтуїтивне осягнення світу. У їхній поетиці образ ставав засобом поєднання матеріального і ідеального, реального та уявного [46].

Дослідники доводять, що важливе значення мають образи-символи в поетичних творах, сповнених естетичних, стильових і культурних пошуків, українських митців XX століття. Зокрема Я. Зеленська зауважує: символ, поєднуючи різні плани художньої репрезентації дійсності на основі їх суттєвої спільності, спорідненості становить багатозначний образ, проте він не завжди є художнім образом, який може вважатися символічним, як відомо, за певних умов. Тож цілком прийнятним вважаємо твердження: «Образ-символ є своєрідним текстом, він сконденсовано містить великі сюжети, зафіксовані в пам’яті людей» [21].

Символічний аспект змісту художнього образу та як фактор культури, що має суттєвий вплив на розвиток особистості, розглядає О. Щербань. Здійснивши аналіз загальної структури художнього образу з погляду способів його символізації, дослідник зауважує: «у процесі естетичної комунікації із символом виникає унікальна надщільна образно-смислова єдність естетичного буття свідомості, яка має інтенцію до розгортання у

життєву реальність, у цілісний духовний космос, утворюючи багаторівневий смисловий простір, своє для кожного реципієнта поле смислів …» [75, с. 68].

Символічні образи (образи-символи) беззаперечно мають займають важливе місце в загальній образній системі художнього твору, проте наразі вони ще потребують докладних літературознавчих студій.

Отже, розглянувши різні погляди на поняття «художній образ», з’ясували, що у науковців немає одностайної єдності щодо його тлумачення. Проте можемо стверджувати, що образна система авторського художнього світу залежить безпосередньо від досвідченості, мовної майстерності та естетичного відчуття митця. Художній образ, специфіка якого полягає в осмисленні дійсності та створенні нового вигаданого художнього світу, є узагальненням певних явищ, емоцій та її естетичних уявлень людини. Широкий багатогранний спектр художнього образу зумовив появу декількох систем класифікацій його різновидів, серед яких словесні образи, образи-деталі, символи, знаки, образи письменника, оповідача, образи природного та предметного оточення (пейзаж та інтер’єр) тощо. У художньому творі загальну образну систему складають головні образи, тобто центральні, які є рушіями сюжетної лінії; другорядні – взаємодіють з головними персонажами, впливають на розвиток подій; епізодичні – з'являються в контексті на короткий час, допомагають авторові зосередити увагу на певній темі, ідеї, розкрити аксіологічний сенс тощо.

РОЗДІЛ 2
ОБРАЗ УКРАЇНСЬКОГО ВОЇНА

В. Шкляр – український письменник, лауреат Національної премії України ім. Т. Шевченка (2011), обраний Шевченківським комітетом за історичний роман «Залишенець. Чорний Ворон», (як відомо, митець відмовився прийняти нагороду з рук тодішньої влади на знак протесту проти антиукраїнської гуманітарної політики, натомість отримав «народну Шевченківську премію», вручену в урочищі Холодний Яр, що на Черкащині, у день ушанування пам'яті героїв Холодноярської республіки 1919–1922 р., про яких писав у своєму творі [51]), та інших літературних премій, переможець конкурсу «Книга року 2009»; відомий у літературних колах насамперед як «визнаний та провідний майстер бестселерів, який у своїй творчості торкається важливих національних та загальнолюдських проблем…» [52].

Повість В. Шкляра «Чорне Сонце» написана на основі документальних матеріалів, наданих добровольчим батальйоном «Азов», і належить до сучасної мілітарної прози.

У повісті йдеться про події перших років російсько-української війни, котрі ввійшли в історію як АТО – антитерористична операція. Письменник суб'єктивно рефлексує на реалії об'єктивної дійсності, спонукаючи до роздумів про глибинні причини виникнення війни, ставлення населення Донбасу до його визволителів; порушує проблеми зради, героїзму та збереження пам'яті про захисників Вітчизни; розмірковує, зазираючи в майбутнє, над професійними якостями повоєнної політичної еліти тощо. На думку О. Сазонової та Н. Янкової, «В. Шкляр намагається художньо розв'язувати хворобливі для нього, як для інтелігента, проблеми моралі, норми поведінки, проповідуючи національне як домінантне для свідомого українця» [див.: 57, с. 228].

Сам автор на одній із презентацій розкриває задум твору так: «Насправді ця книга не тільки про «Азов», вона передусім про сучасного воїна, який складе основу нашої професійної армії, про яку ми мріємо. Поки що їх небагато – 6−7%, але це кращі наші хлопці, саме вони – рушії поступу, воїни українського світла, які точно знають, з ким треба воювати і за що покласти свої буйні голови. А це вже запорука того, що ми переможемо!» [див.: 57, с. 228]. Тож твір пізнавальний, змістовний та привабливий художньо-філософською глибиною, тому є цікавим насамперед з літературознавчого погляду. У площині художніх особливостей повість вивчали такі науковці, як Н. Герасименко [14], Л. Мазуренко [36], С. Новак [44], Є. Поліщук [53], О. Сазонова [57], Л. Солодка [62] та ін.

Зокрема, Л. Мазуренко, досліджуючи проблемно-тематичні аспекти повісті В. Шкляра «Чорне Сонце» та обрані автором засоби розкриття проблем і мотивів вибору, безстрашності, побратимства, страху, бідності армії, несправедливості тощо, зауважила, що використані прийоми зображення національної ретро- та перспективи дозволяють письменникові розглядати представлену у творі українську дійсність у ракурсі тяглості національного буття [див. 36].

Подібну думку висловлює Ж. В. Колоїз: «… повість не лише про російсько-українську війну, документально фіксовану бійцями добровольчого батальйону «Азов», але й про військову честь, людську гідність, справедливість, побратимство, любов до своєї батьківщини, відданість своєму народові, готовність заради них на жертву й подвиги [26, с. 37]. Дослідниця зауважує два підходи художнього зображення, задіяні В. Шкляром у творі: по-перше, «письменник апелює до колективного досвіду, актуалізує національно значущі зразки лінгвокультурного надбання, закріплені в мовно-емоційній пам’яті етноспільноти: «Дума про братів азовських» – українська дума про втечу трьох братів з турецької неволі із міста Азова, про малодушність і козацьку честь» та, по-друге, «репрезентує

паралельний мистецький світ, естетичний «надсвіт», де в оригінальний спосіб концептуалізує реалії об'єктивної дійсності…» [26, с. 37].

Н. Герасименко зауважує, що автор змоделював образ «нового героя», відповідального громадянина-патріота, якому характерна витримка й сила волі, котрий уже перебуває поза межами нав'язаної українцям позиції «моя хата скраю» й упевнено розмірковує про «стратегію розвитку країни», планує склад майбутнього уряду, показує «успішну тактику завтрашнього бою» [14, с. 61].

Вивчаючи специфіку відтворення ідейно-моральних пріоритетів, загальнолюдських цінностей у межових умовах війни, О. Сазонова та Н. Янкова [57] звернули увагу, що письменник кропітливо вимальовує образи ідеальних бійців, свідомих патріотів, які відстоюють свободу особистості, уміють дружити, щирі у взаєминах, проте зауважує й на деякі негативні риси, які змінюються в результаті самоудосконалення та самоочищення бійців.

Тож у повісті В. Шкляра «Чорне Сонце» розгортається авторське художнє бачення, поглиблене проєкціями в минуле та майбутнє, однієї з героїчних сторінок сучасної української історії.

На окрему увагу у вивченні образної специфіки повісті В. Шкляра «Чорне Сонце» заслуговує образ-персонаж / персонаж – «постать людини, зображена письменником у художньому творі, загальна назва будь-якої дійової особи кожного літературного жанру» [33, с. 532].

У літературознавстві поняття «персонаж» охоплює сукупність засобів художнього зображення, що використовує письменник для створення конкретно-чуттєвої даності, зокрема портретної характеристики дійової особи, включаючи її вчинки, взаємини з довкіллям, ставлення до неї інших персонажів тощо [12, с. 143].

Персонажів досліджуваного твору «написали самі азовці своїми вчинками і помислами» [27]; усі вони мають прототипи, адже письменник часто бував на фронті, особисто знав хлопців-добровольців із батальйону

«Азов», що тримали оборону на Донбасі. В. Шкляр зазначає: «Усі герої книги реальні бійці, позивний змінений лише у головного героя – прототип «Маляра» має позивний «Художник» [72]. Саме пригода, що трапилася з атовцем Олександром Канібором на псевдо «Художник», і складає основу сюжетної лінії, яка увиразнена «екскурсами у міфологію, насичена порушеними актуальними проблемами – чому триває війна, чому гинуть найкращі, чому їхні імена залишаються на маргінесах суспільної уваги, чому місцеве населення вважає своїх визволителів лютими ворогами, яке майбутнє нашої Батьківщини» [57, с. 228]. В. Шкляр не використовує у повісті справжній позивний Олександра, зауваживши, що «в окремих випадках можливо я думав трохи не так, як він» [27]. Тож змодельований у творі образ Маляра, хоч і написаний на реальній основі, проте художній і ретранслює насамперед власні погляди письменника.

У досліджуваному творі серед персонажів-воїнів можемо виокремити такі образи: оповідач – азовець Маляр (його вустами говорить автор) та двоє його побратимів Єгер і Сіроманець, які є безпосередніми учасниками подій, що формують канву сюжетної лінії твору; добровольці батальйону «Азов» – чотовий Гризло, Маестро, Ядро, Хома, Аксьон, оповіді про котрих розширюють її межі; образи воїнів, з якими головний герой пересікався в тій чи тій ситуації на дорогах війни і їхні імена закарбувались у пам’яті; колективний образ азовців. На одній із презентації книги «Чорне Сонце» В. Шкляр висловив думку, що «бійці «Азову» гідні стати кістяком майбутньої професійної української армії – це вони довели у боях» [72].

Письменник уже на перших сторінках повісті знайомить читача з оповідачем твору Маляром, який розповідає про власні внутрішні пережиті відчуття, коли чудом урятувався від ворожих куль, що потрапили в кам’яну фігуру скіфської баби, котру колись, імовірно, господарі садиби перенесли на своє подвір’я зі степу.

Проте цілісне уявлення про головного героя формується в реципієнта поступово, оскільки деталі, які необхідні для забезпечення сприйняття

художнього образу, автор вплітає в сюжет твору поступово й читач, наче пазл за пазлом, складає картинку цього персонажа. Наприклад, оповідаючи про події під Іловайськом, коли під пекучим сонцем, азовці гайнували час розмовами в очікуванні наказу вищого командування, перебуваючи в такому напруженому стані, коли вже «могло що завгодно приверзтися» [73, с. 36], Маляр на хвильку згадує своє родинне обійстя, яке примарилось йому вдалині за соняшниковим полем: «…глянувши на село, що видніло на обрії, я не повірив своїм очам. Три тополі і хата під білим шифером. Це була наша родинна хата, що стояла в селі Тихий Став на Криворіжжі: «“Матінко рідна, – подумалося мені, – це ж вони вже дісталися до мого села, і тепер ми його визволятимемо”. Тихий Став, а далі Ганнівка, а там десь Вишневе… Та ні, не може бути! Але ж диви, як буває – точнісінько наша хата й ті самі тополі…» [73, с. 37]. Так, увівши до наративу героя топоніми, які маркують простір його довоєнного буття, та опис довкілля (тополі, подвір’я) автор додає не лише змістової інформативності, а й чуттєвості до загального сприйняття реципієнтом зображуваної дійсності. Читач дізнається, що Маляр родом із криворізького села Тихий Став, а батьківське подвір’я, прикрашене тополями, дуже схоже на обійстя поселенців Донбасу. Тож письменник у цьому епізоді втілює думку про єдність усіх українців на рівні матеріально-духовному.

Згодом читач дізнається про наречену Маляра, яку герой називає Ангелом, адже не лише обожнює «це небесне створіння, а через те, що вона так зветься насправді. ... Ангеліна … трохи задовге ім’я, тому я її називаю Ангелом» [73, с. 61], – пояснює він і далі, розповідаючи про дівчину, описує своє романтичне почуття: – «Вона часто прилітає до мене на крилах із Кривого Рогу, де викладає фортепіано в музичній школі. Прилітає завжди перед сном і грає мелодію, якої не існує ніде в природі – вона живе тільки в мені. Цю мелодію народила в мені Ангел» [73, с. 61]; «… намагаюся їй дзвонити якомога частіше, бо коли Ангел набирає мене, а телефон поза зоною, вона не знаходить собі місця. Якщо ж зв’язку немає два-три дні, в Ангела опускаються крила [73, с. 61]. Маляр щиро ділиться спогадами про

інтимне – зародження ніжного кохання. Він дуже добре запам'ятав той червневий день 2012 року… Київ … Маріїнський парк, коли «підійшов до неї, узяв за плечі і пригорнув. Пригорнув і відчув, що її тіло прилягло до мене... Так, наче природа, яка нас ліпила, знімала мірку з мене і з неї, щоб усе підходило і збігалося тютілька в тютільку [73, с. 62] – і дівчина відповіла взаємністю, «бо замість того, щоб врізати нахабі по пиці, пригорнулася до мене щільніше й сказала:

– Я почуваюся равликом, котрий знайшов свою мушлю» [73, с. 62].

Так читач розкриває для себе ще один пазл образу головного героя – людину, ніжну, романтичну, щиру в інтимних почуттях. Наратив Маляра про історію кохання, що зародилось у Києві, де, як зауважив герой, «висадився наш десант на підтримку протестів проти дискримінаційного мовного закону» [73, с. 62], виписаний автором докладно з використанням діалогічного та монологічного мовлення, є захопливим і з погляду сприйняття сюжету та цікавим у розрізі репрезентації персонажа.

Попри те, що В. Шкляр не подає розлогої характеристики Маляра, з сюжетної лінії твору читач розуміє, що головний герой повісті – воїн, який користується повагою й авторитетом у побратимів та командування полку; він людина освічена й талановита. Зокрема ідеолог полку «Азов», котрого за твердість характеру азовці прозвали Однорогом, саме Маляра обирає політвиховником для, так би мовити, роботи з громадськістю, яку вважає дуже важливою: «Нам треба більше спілкуватися з місцевим населенням, з органами адміністрації, з осередками культури. На цьому полі у нас не менше роботи, ніж на війні» [73, с. 44]. Аргументуючи свій вибір, Одноріг сказав Маляру: «По-перше, ти маєш педагогічний досвід. Викладав німецьку… По-друге, ти добре знаєш історію, гарно співаєш, знаєш напам'ять усю «Енеїду», легкий у спілкуванні…» [73, с. 43]. Тож здібності Маляра, перелічені ідеологом, – це ще один пазл до образу головного героя.

Суттєвим для змалювання образу Маляра та формуванням сюжетної лінії твору загалом є розповідь самого героя про виконання ним обов'язків

політвиховника (тобто замполіта, але це «совєцьке слівце» Маляр запропонував ідеологові замінити на політвиховник; так в УПА називали виконавців подібних обов'язків) полку «Азов», серед яких найважливішим герой вважав проведення культурно-просвітницької роботи серед маріупольців: «Відтоді, як я перебрав на себе місію політвиховника, моя дорога часто пролягала до Маріуполя. Можна сказати, що я взяв це місто під свою особисту опіку» [73, с. 47]; «Уже другого дня … поїхав до маріупольського театру, який чомусь називався Донецьким академічним російським драматичним театром» [73, с. 47]; «… мав там ще купу справ по різних установах. Заходив у мерію, виступав в університеті, зустрічався з працівниками освіти й культури» [73, с 50]. Проте політвиховник мав два найголовніші задуми, над реалізацією яких наполегливо трудився: перший – прагнув повернути маріупольців у лоно українського мистецтва, тож, хоч і довго над цим працював, але таки переконав директора місцевого театру Георгія Олександровича Чекаленка – і на сцені Донецького обласного драматичного театру російської драми відбулася прем'єра п'єси українського письменника І. Карпенка-Карого «Шельменко-денщик»; другий – організувати урочисті заходи, щоб 13 червня з честю відзначити першу річницю звільнення Маріуполя, тому його дуже «цікавили місцеві поети, музиканти, учасники художньої самодіяльності» [73, с. 50], оскільки Маляр «вважав, що на концертну програму не варто запрошувати київських зірок, маріупольці мають усе зробити власними силами, бо це насамперед їхнє свято і вони повинні взяти його якомога ближче до серця [73, с. 50]. Тож розповіді про організацію роботи в Маріуполі допомагають читачу долучити ще один пазл до образу Маляра: головний герой – відповідально ставиться до доручених йому завдань, наполегливий у досягненні поставленої мети, має хороші організаторські здібності, докладає чималих зусиль до поширення української культури, зокрема серед мешканців Маріуполя.

Відтак автор повісті В. Шкляр не подає портретної характеристики Маляра, а використовує для моделювання образу здебільшого внутрішні

монологи героя, у яких розкриває його суб'єктивне емоційно-психологічне сприйняття зображуваної дійсності – кривавої драми, що розгорнулася на території Донбасу.

Маляр зворушливо оповідає про кожного із побратимів-азовців: характер, перекази про життєві пригоди довоєнного часу, пережиті разом тривожні будні війни (безсонна ніч перед взяттям Маріуполя, Іловайське пекло та інші), жертовні їхні подвиги; згадує воїнів із інших батальйонів, з якими звела доля на дорогах Донбасу, зокрема й того юного хлопчину, що «вперше ішов до бою, а на ньому не було навіть каски» [73, с. 10]; і водія беемпе криворізької бригади Олега, котрий, як виявилось у розмові, був родом «з одного зі мною району, з села Вишневого …» [73, с. 28], загинув «у своїй беемпешці разом з переконанням, що смерть краща за полон» [73, с. 32].

Вустами головного героя повісті автор висловлює вдячність і розкриває надзвичайну важливу роль волонтерів, що надавали матеріальну підтримку бойовим загонам. У повісті це розповідь про черкаського бізнесмена-волонтера Андрія Штепу, котрий не міг служити за станом здоров'я, проте власним коштом підтримував азовців.

Водночас письменник дорікає професійним військовим, які «провели хіба що єдину реформу в армії. Це коли зробили себе не товаришами на кшталт своїх російських кураторів» [29]. Особливу увагу в повісті В. Шкляр приділяє непрофесійності, що на межі зі зрадою військовій присязі, чинних генералів, особливо коли йдеться про Іловайськ, де загинуло багато воїнів чи то через погано організовану розвідку, чи через помилку. Маляр висловлює думку, яку, очевидно, поділяє й сам автор повісті: «Агей, генерали! Ідіть сюди! ... Хто вам сказав, що місто чисте, чия це розвідка донесла у ваші зарослі мохом вуха таку брехню, якщо там у кожній шпарині – у льохах, коморах, хлівах, на горищах – засіли бойовики. Чи ви самі до такого додумалися? Тоді за законом військового часу прошу до стінки, панове генерали, чи, як сказали б козаки-петлюрівці, до муру… [73, с. 41].

Маляр, попри те, що не професійний військовий, уже здобув бойовий гарт на Донбасі й добре обізнаний із воєнними тонкощами, тож мав навички оцінювання різних ситуацій, що виникали в зоні бойових дій. Пригадуючи трагічні події під Іловайськом, зауважує: «все починалося без напруги» [73, с. 28], проте насторожила звістка про підкріплення: «Танки завжди віщують велику битву … Тому та звістка швидше викликала хвилювання, аніж заспокоєння. Принаймні у мене. Якщо казати відверто, це був страх. Ще не такий великий, щоб волосся дибки, але це вже було те відчуття, що холодить груди. Ти намагаєшся його прогнати, а в голову лізуть ще більші дурниці» [73, с. 28]. Герой знає, що «Від теперішніх наших думок і настрою багато залежало» [73, с. 28], й відверто зізнається: «єдине, що справді до тебе приходить само, – це думка чи згадка, яку ти не можеш прогнати» [73, с. 29].

Автор подає образ Маляра як людини самокритичної й земної, котрій притаманні звичайні психологічні відчуття у сприйнятті дійсності й характерне реалістичне мислення.

Маляр, говорячи про визволення Маріуполя, не оминає проблеми суспільних, зокрема рівня культури й адекватності донбаського населення, ставлення місцевих до воїнів, котрі стали на захист державних кордонів України: «Хто і чим зміряє те почуття чи бодай знайде йому адекватну назву, коли ти звільняєш місто від бандитського кодла, а мирні жителі показують тобі дулі, сиплють услід прокльони…» [73, с. 10].

Водночас у розповіді Маляра про побратима Ядра, який був родом із Донбасу і долучився до азовців задля захисту своєї країни, та його однокласника Вітька, котрий виявився деенерівцем, автор доводить, що населення Донбасу неоднорідне щодо ідеологічних переконань.

Письменник проблему безкарності за сепаратизм – дії, спрямовані на зміну меж державного кордону, скоєні громадянами України, також розкриває вустами Маляра: «Коли ми звільняли Маріуполь, тоді ще була дурна заведенція відпускати захоплених сепарів під три вітри» [73, с. 31]. Характеристику «дурна заведенція» герой обґрунтовує саме розповіддю про

Ядра, який усвідомлював: «За те, що він з бандерівцями, не пожаліють ні старого, ні малого» [73, с. 31], – і, коли його упізнав однокласник-денеерівець, став хвилювався про свою родину, оскільки знав про жорстокість ворога. В. Шкляр доводить, що в умовах суспільного протистояння закони морально-етичні звичайно нівелюються, проте воїни-азовці діють у межах воєнних/державних законів, а жорстокість ворога не має меж: «Ядра закопали. Він потрапив у полон десь під Тельманом, і енциклопедія української символіки на тілі Ядра не залишила йому жодного шансу» [73, с. 31].

Тож площина зображуваних подій не лінійна, автор повісті спонукає читача до роздумів про духовне зубожіння населення, національна ідентичність якого понівечена радянською владою, а також осмислення суспільних проблем, що призвели до нівелювання поваги до тих, священний обов’язок кого захищати Батьківщину.

Зі сторінок повісті читач дізнається не лише про бойові зіткнення, підступність ворога, долі бійців, але й про ті, хоч і нетривалі, проте такі необхідні для відновлення духовних і фізичних сил, життєві фрагменти їх відпочинку. Маляр описує ті незабутні вечірні зустрічі побратимів із волонтером Андрієм Штепою у місцевій кав’ярні, зворушливі хвилини спілкування з коханою, а також про зняття стресу в Озівському морі («Хоча наша обитель стояла на його березі, таке задоволення нам випадало нечасто. Та після гарячої роботи я завжди поривався до моря, щоб зняти стрес. Тупо лягав на мілководді й чекав, поки все в мені вляжеться. … я лежав на мілині і вслухався, як вода гамує в мені легенький дрож» [73, с. 24]).

Якщо образи побратимів-азовців В. Шкляр виписує насамперед у координатах героїчного, то в образі оповідача Маляра здебільшого скеровує увагу читача в площину воєнних буднів: людину на війні; людину, яка віддає безцінні хвилини, години свого життя війні; людину, котрій притаманні відчуття втоми, страху, тривоги; людину, яка береже в серці вогник кохання;

людину, що трепетно сприймає красу й дива довкілля, розуміється на людях, прагне зробити свій внесок у поширення української культури.

Вустами Маляра автор подає портретну характеристику воїнів. Зокрема, побратим із позивним Єгер наділений, як зауважує Маляр, незвичним, трохи містичним зовнішнім виглядом із майже «небесною» поставою (наче він майже неземна людина); у цьому контексті оповідач відзначає делікатну, вразливу натуру героя: «Високий, тонкий на довгих, журавлиних ногах, він ступав на землю легко і сторожко, наче дослухався до премудрості Омара Хаяма, котрий усім людям радив обережно ступати на землю, адже ніхто з нас не відає, на чиї зіниці він наступає. Але насправді таку ходу у Єгереві виробило його тонке ремесло» [73, с. 12].

Образ побратима із позивним Сіроманець є узагальненим зображенням воїна-захисника, вимальований письменником у координатах реального світу й традиційної народної міфології. Адже саме слово «сіроманець» означає «сірий вовк», тобто самотній, вільний, сильний звір. Відтак у позивному персонажа вже закодовано специфіку його характеру: відлюдкуватий, мовчазний, самобутній, дикий, проте водночас мудрий і справедливий. Маляр про свого побратима каже: «Мій друзяка Сіроманець, якщо глянути збоку, таки вайлуватий, можна подумати, зовсім незграба, але то велика омана. Сіроманця треба побачити в гарячому ділі. Особливо коли він лупить з гранатомета-підствольника. Лупить і сміється. Х-га-га. Сміється і лупить [73, с. 12–13].

Воїн, майстерність якого простежується «в гарячому ділі», свідомо обрав шлях боротьби за демократичне майбутнє України: він є прихильником змін й активним учасником декомунізації, «Якщо уважно переглянути на «Ютубі», як валяли пам’ятники Леніну в Харкові чи в Кіровограді, то там неодмінно запримітиш у натовпі «вайлуватого» хлопчину з рудою бородою [73, с. 13]. Водночас юнак не хоче засмучувати своїх батьків, котрі не для війни виростили єдиного сина: «Сіроманець панічно боїться відеокамер, особливо телевізійних, щоб, не доведи Господи, його не побачили по ящику

батько-мати. Вони не знають, що Сіроманець воює. Ще їдучи з Кривого Рогу на Майдан, він набрехав удома, що напитав добру роботу в Києві на будівництві» [73, с. 13]. Можемо стверджувати, що образ Сіроманця є символічним й репрезентує тип сучасного самобутнього героя-воїна, що сформувався в умовах боротьби українців за незалежність.

Образи Єгеря та Сіроманця, найближчих побратимів Маляра, задумані автором як узагальнені символічні образи-персонажі сучасного українського воїна, котрий знає непросту історію свого народу, є гідним нащадком безстрашних оборонців рідної землі, відтак свідомо зі зброєю в руках готовий протистояти ворогам-загарбникам.

На нашу думку, надзвичайно важливим для розкриття внутрішнього світу та характеру персонажів повісті є використання В. Шкляром такої деталі як тату. Символіка татуювань, що набивають собі бійці, у межах репрезентації національних візій (зокрема зображення всесвітньо відомих київських князів, козаків, тризуба тощо), наприклад: на грудях, де серце, у чотового Гризла «був витатуйований увесь декалог українського націоналіста» [73, с. 25]; «У Єгеря на всю спину красується козарлюга з двома схрещеними шаблюками, а в Сіроманця на передпліччі – Святослав Хоробрий у кольчузі й шоломі. Багато наших бійців наколюють собі ще тризуби та знак Чорного Сонця, який можна побачити й на емблемі «Азову» [73, с. 27]. Чорне Сонце – місткий, багатогранний символ давніх слов'ян. Цей знак обраний азовцями як елемент символіки підрозділу, оскільки сповнений глибокого духовного змісту. За легендою, жерці відкрили його утаємничене значення простим людям, щоб ті змогли вистояти у скрутні для слов’янської землі часи: «цей знак забезпечував тісний зв’язок з предками, давав силу та витривалість. Але горе було тому, хто зраджував предків. Його душу спалювало чорне сонце» [27]. Азовців В. Шкляр називає воїнами «українського сонця, яким воно не спалило душу, а дало силу» [27], яка і є запорукою «нашої великої перемоги над ворогом» [27].

Також, як зазначає Маляр, «Бувалі в бувальцях та ідейно підковані патріоти набивають собі на ліктях павутину, яка означає не лише їхню особливу небезпечність, але й фанатичну відданість своїм ідеалам та принципам» [73, с. 27]. Павутина своїм виглядом нагадує знак Чорного Сонця, але тільки нагадує, оскільки крайній є набагато глибшим, і задля того, аби «заволодіти» ним, зробити його частиною своєї тілесності, варто наблизитися до певного духовного щабля, звільнитися від фальші, бо «Чорне Сонце не прощає легкодумства й нещирості».

Оповідача вражають патріотичні татуювання на шкірі маріупольця Ядра («виріс … таким націоналюгою, яких у Львові чи в Коломиї ще пошукати» [73, с. 29]) складали «велику енциклопедію нашої символіки – від тризуба і Святослава Хороброго до Чорного Сонця та павутини» [73, с. 29].

Задля приховання справжнього імені або для швидкого та зручного звертання склалась у військових традиція обирати/давати позивний – умовне ім'я, що використовується для ідентифікації особи. Так на Січі, як відомо, козакам добирали ймення відповідно до особливо виразних рис або здібностей. Позивні азовців також є важливою деталлю для розуміння характеру описуваних у творі персонажів. Так, оповідаючи про побратимів, Маляр коментує сенсові коди їхніх позивних, наприклад: Фриц «…немає почуття гумору, немає жалю, він усе сприймає за чисту монету, через те й вояка з нього добрячий» [73, с. 12]; чотовий Гризло «взяв собі позивний із розумом – за прізвищем холодноярського отамана Семена Гризла» [73, с. 16]; побратим Ядро отримав таке псевдо, оскільки «був метальником ядра і займав призові місця на різних змаганнях» [73, с. 29].

В. Шкляр у повісті зображує ідеалізований персонаж бойового командира. Таким є образ чотового Гризла, «двадцятирічного юнака з-під Києва» [73, с. 19], у якого «ще по-юначому добре, відкрите лице і борода, відрощена на раніше не голених щоках та підборідді, ніжна, як пух [73, с. 25]. Змальовуючи портретну характеристику героя, письменник зауважує: «Він

не курить, не п’є, не вживає лайливих слів і червоніє, коли поруч нього матюкаються. Гризло – справдешній націоналіст» [73, с. 25].

Маляр, котрий, як відомо, репрезентує у творі погляди автора, порівнює Гризла з Ісусом: «Оголений, бородатий, на тринадцять років молодший за Ісуса Христа, Гризло іде до мене. Він не загрібає ногами, а, як Ісус, іде по воді. Зупиняється, і я читаю на його худому, м’язистому торсі слова, які знаю напам’ять: «Не дозволиш нікому плямити ні слави, ні честі Твоєї нації» [73, с. 26]; він також бачить комбата азовців серед майбутніх державних очільників: «без п’яти хвилин міністр оборони» [73, с. 42].

Попри юний вік, Гризло хоробрий, вольовий, рішучий та відповідальний: «коли осколок застряг у Гризловому бронежилеті, він, цей юний хлопчина з ніжною, як пух, бородою, підбіг до Маестро … й сказав таким голосом, що не вгадаєш, чи то був наказ, чи благання:

– Маестро! – сказав Гризло. – Прийми командування чотою…» [73, с. 42].

Також важливим і не випадковим акцентом у моделюванні образу Гризла як патріота вважаємо використання автором такої деталі: осколок уразив героя «якраз на тому місці, де під захисною пластиною було написано: «Здобудеш Українську Державу або загинеш у боротьбі за неї» [73, с. 42].

Тож, чотовий Гризло змальований В. Шкляром як узагальнений образ патріота-націоналіста. Автор наділяє його лише позитивними рисами, порівнює з Ісусом і бачить одним із очільників повоєнної держави.

В образі «сорокасемирічного діда Маестро, котрий воював на четвертій, але вже на своїй війні, котрий грав на всіх інструментах – від гітари до банджо» [73, с. 41], автор репрезентує досвідченого професійного вояка. Тож поранений Гризло свідомо передає командування саме йому. Письменник із любов’ю вимальовує портрет Маестра: «сивий, як голуб, але очі його вже не такі сумні. Новий шрам на вилиці навіть робить його обличчя усміхненим [73, с. 109]; персонаж символізує людину, котра реалістично сприймає життя та чітко усвідомлює своє призвання: «Ми просили Маестро повернутися в

Україну, пропонували йому місце генерального прокурора чи пост міністра закордонних справ, адже Маестро повоював у багатьох країнах, але він не захотів і слухати … ви ж, старі лиси, знаєте, що, окрім воювати, я більше нічого не вмію робити» [73, с. 109].

Зображуючи образ українського воїна, письменник прагне показати насамперед людину. Тож, вважаємо, що діалог (як імітація живого побутового мовлення) має важливу роль у репрезентації героїв: розмови побратимів про дім, кохання, дрібні радощі переплітаються з жартами («ми кепкуємо з усього, з чого можна хоч трішечки засміятися, бо нам це зараз украй потрібно …» [73, с. 32]), набігають, звісно, думки й про ту, що на дорогах війни завжди ходить поруч – смерть, як-от:

«– Усе залежить від удачі.

– Удачу треба ловити, – сказав Маестро. – Вона сама не приходить.

– Авжеж, – погодився Сіроманець. – Сама приходить тільки вона.

– Хто? – спитав Єгер.

– Х-га-га. Смерть, хто ж іще?

– Знайшов, про що говорити.

– Смерть – це не найгірше, що може бути, – сказав мій земляк Олег» [73, с. 40].

Цей діалог В. Шкляр залучає до оповіді, коли Маляр згадує про свого земляка: «…хлопчина з одного зі мною району, з села Вишневого. Звали його Олег. … Худий, щупленький, камуфльована форма висіла на ньому, як на кілку, ніби він зняв її з чужого плеча» [73, с. 28–29]. Тож побратими мали привід і покепкувати з хлопця, за що «Олег зовсім не сердиться, він теж усміхається і каже, що форму підбирав собі не за розміром плечей чи довжиною холош, а за об’ємом матні, так що нате вам, викусіть» [73, с. 32].

Відтак в уяві читача вимальовується образ веселого сільського юнака. Проте образ Олега – це не тільки зображення одного із воїнів, у повісті він зреалізовує задум письменника, який спонукає реципієнта до роздумів і водночас вустами героя висловлює власну думку, що краще вже смерть ніж

полон. Олег «згорить у своїй беемпешці разом з переконанням, що смерть краща за полон. Йому, можна сказати, пощастить» [73, с. 32].

Автор, моделюючи образ Олега, скеровує увагу читача на невелику, проте містку деталь зовнішності героя – руки, руки невтомного роботяги: «Маленькі, міцні, посічені на долонях так, що там жодна ворожка не знайде лінії життя, з трохи випуклими жовтими нігтями, – вони, ці руки, так просякнуті соляркою, гаром і мастилами, що їх не відмиєш і кислотою» [73, с. 32].

На нашу думку, поєднання таких засобів як діалог (живе мовлення) та художня деталь (руки трудівника), допомогли письменнику розкрити ще одну грань образу українського воїна – людяність.

Через сприйняття Маляра В. Шкляр знайомить читача зі ще зовсім юними азовцями – волинянином, псевдонім якого Хома (реальний прототип Андрій Снітко), та луганчанином на псевдо Аксьон (реальний прототип мав прізвище Аксьонов): «…я побачив тих двох хлопчаків, що гралися з голодною кавказькою вівчаркою. Інакше їх не назвеш, … у них ще й бороди не росли, і були вони схожі між собою, завжди усміхнені, завжди веселі й готові, шибеники, до якоїсь витівки. … геть тобі діти» [73, с. 38]. Проте, попри дитячу зовнішність та, як здається на перший погляд, певну безтурботність і легковажність, юнаки свідомо дотримуються усталених у війську правил: «коли я до них підійшов, обидва поздоровкалися по-дорослому, як здоровкаємося всі ми, азовці, не долоня в долоню, а … стискаючи руку побратима трохи нижче ліктя, ми не знаємо, чи то ми вітаємося, чи прощаємося назавжди» [73, с. 38]. У тональності оповідача відчуваються журливі нотки: «Їм би ще гратися, як оце вони гралися із собакою, їм би, футбольним фанатам, ганяти м’яча, що й робили вони, коли була змога …» [73, с. 38].

Образи цих персонажів повісті позитивні, змальовані відповідно до загального авторського задуму.

Доля юних азовців, на жаль, складається трагічно: рятуючи побратимів від вибуху гранати, «тонкий, худенький» Хома накрив її тілом, проте «Його навіть не вистачило, щоб щільно закрити гранату. Щоб заховати від вибуху всіх. Один осколок вирвався з-під Хоми і влучив Аксьонові в око. Ще один поцілив Сократа в ногу. Але він, Сократ, ударив з кулемета в той бік, звідки прилетіла граната» [73, с. 45]. Хома загинув, здійснивши героїчний вчинок. Не вижив від отриманої травми і його близький друг Аксьон, помер на руках у командира. Смерть забрала їх майже водночас, вона розлучила друзів, життєві стежини яких перетнулись на воєнних дорогах Донбасу: «Хому поховали в його рідному краї на Волині в Маневичах, де жила його названа матінка, а луганчанина Аксьона, котрий осиротів при живих батьках, спалили і прах поховали на Байковому цвинтарі в Києві [73, с. 70]. Проте така несправедливість, на думку Маляра, потребує втручання. Азовці організовують перепоховання (урну із прахом Аксьона перевозять на Волинь), щоб побратими й після смерті були поруч.

На прикладі образів юних азовців В. Шкляр ілюструє трагізм війни, невідворотність фатуму, невимовний біль утрати.

Образ Хоми надзвичайно важливий у концепції загальнолюдських цінностей досліджуваної повісті. Письменник репрезентує його насамперед через героїчний вчинок, який могла здійснити тільки людина, наділена рисами хоробрості, безмежної відданості, духовного обов'язку, котрі й складають основу національного духу.

В. Шкляр розгортає у просторі твору й узагальнений образ азовців. Маляр розповідає, як «чорні чоловічки» (чорні – тому що одягнені «в дешеві спецівки сторожів» 73, с. 72]) прямували на Донбас, «їхали сюди бусами, в кожен з яких утрамбувалося до тридцяти чоловік. А всього нас було на той час сто дев'ять бійців «чорного корпусу, чи, як ще дехто казав, сто дев'ять чорних пантер» [73 с. 72]. Оповідач відверто дорікає тим, прямий професійний обов'язок яких захищати державу від ворогів, що із ста дев'яти, вочевидь, беззбройних сміливців, котрі першими поспішили на захист рідної

землі, «на сьогодні лишилося сімдесят, а поки я це кажу, то, може, вже й менше, панове генерали. Ми, поки ви колупалися в носі, їхали туди безоглядно, хоч багато хто з нас не мав навіть зброї. Так, були мисливські рушниці, дехто мав пістолет, а більшість була озброєна звичайною арматурою [73, с. 72]. Попри це, «чорні чоловічки» відчували потужну братську єдність («ми навіть серце мали одне на всіх, але дуже велике серце [73, с. 72]) і готовність до запеклої боротьби: «Ми завжди готові до неї, до смерті, ми перемогли страх ще на Майдані, коли пішли на кулі з дерев'яними щитами, коли поруч падали мертві друзі, а ми йшли і йшли до останнього…» [73, с. 74]. Тож готовність азовців до спротиву й відважність гартувались на Майдані, «… а потім кожен, хто вижив, сказав собі: «Мене вже немає, я вбитий, але Бог ще відвів мені час для війни, тому не треба нічого боятися – коли я впаду, то повернуся туди, звідки прийшов [73, с. 74].

Письменник, зазираючи у переможне майбутнє, бачить азовців серед очільників державних структур: «Гризло стає міністром оборони, тут без питань. Єгеря ми кидаємо на СБУ. Сіроманець хай і далі працює в Києві на будові, тому ми його наставляємо міністром будівництва і промисловості. Отак нехай і працює, брехун такий, на тому будівництві до пенсії, і навіть довше, якщо, звичайно, не скурвиться. От і все» [73, с. 88].

Тож, збірний образ азовців – це художня спроба передати феномен сучасного українського воїна, який став на захист рідної землі не з примусу, а за покликанням, усвідомлено й жертовно.

В. Шкляр моделює колективний портрет захисників, об'єднаних спільним кодексом честі, братерства та ідейної стійкості, відзначаючи водночас індивідуальність кожного з героїв, вік, місце народження, родинний статус тощо: «вісімнадцятирічний Хома з Волині, який був сиротою, мав тільки названу матір, ще вчора він їй подзвонив і сказав: «Мам, я й після війни не вернуся додому, залишуся на Донбасі, бо тут мені буде роботи не менше, ніж зараз, але ти, мам, не хвилюйся, я люблю тебе, мам»; «дев'ятнадцятирічний ультрас Аксьон із Луганська, котрий теж недавно став

сиротою, бо його зреклися рідні батько-мати за те, що пристав до бандерівців ще на Майдані»; «Сіроманець, уже, можна сказати, зовсім дорослий «жонатий» мужик, який «працює» на будівництві у Києві, а йому прийшла вже третя повістка із військкомату, х-га-га»; «сорокасемирічний Маестро, найдосвідченіший вояка у нашій чоті, який ще до цього побував на трьох війнах, а бач, підкорявся двадцятирічному студентові Гризлу» [73, с. 39–40].

У повісті В. Шкляр прагне згадати кожного воїна з батальйону «Азов». Використавши вербальні дієслівні засоби (пішов, забрала, бачив), письменник розширює межі зображуваного простору, створює об'ємну картину, поіменно називаючи героїв: «пішов котячою ходою Єгер, а там ген далі пішов наш стратег Мосе, пішла перша чота першої сотні – Змій, Джигун, Петюня…» [73, с. 39–40]; «Та війна недавно забрала від нас Березу, забрала Сокола, Світляка, але, присягаюся, я бачив, як вони й зараз ішли поруч з нами, і їхня хода була найстрашніша» [73, с. 40].

Відтак у повісті система образів-персонажів, що репрезентують українського воїна, є достатньо розгалужена, проте за ступенем задіяння в розвитку сюжету їх можемо розподілити на дві групи: дієві, тобто ті, що беруть безпосередню участь у розвитку сюжету, та статичні, про яких розповідає головний герой.

Вважаємо, що образи азовців можна віднести до різновиду типових образів, оскільки задовольняють вимоги згідно з тлумаченням цього поняття в літературознавчому словнику: «Письменник, маючи за приклад реальних людей (прототипів), за допомогою творчої уяви, перевтілення, асоціативного мислення витворює постаті-персонажі, які можуть бути яскравими індивідуальними типами або схематичними рупорами ідей... або винятковими індивідами, що не мають аналогів у дійсності. Законом створення... типів... є єдність загального та індивідуального. Загальним у типі є передусім все загальнопоширене, притаманне групі подібних у якомусь аспекті (соціальному, психологічному, моральному...) осіб; індивідуальне йде

від вроджених людських особливостей, набутих неповторних якостей, переплетіння вродженого, набутого і ситуативного» [61].

Отже, образи-персонажі повісті В. Шкляра «Чорне Сонце» відповідно до залучення в розгортання сюжетної лінії поділяються на дві групи: центральні образи (оповідач (головний герой твору на позивний Маляр) та його побратими Єгер, Сіроманець, Гризло, Маестро, Ядро, Хома, Аксьон) і другорядні (образи воїнів-захисників, образ Ангеліни; образи батьків Єгеря; образи тих, хто вважався місцевим на території Донбасу). Образи воїнів «Азову» репрезентують самобутнього героя сучасності – українського воїна. Автор повісті тоненькими мазками вимальовує образи азовців, акцентуючи увагу читача на тому, що захисникам притаманні найкращі загальнолюдські якості, а вчинки їхні є переважно зразковими: патріот-націоналіст чотовий Гризло – вольовий, відважний, сумлінний, письменник порівнює його з Ісусом і бачить серед майбутніх державних очільників; Маестро – образ досвідченого професійного вояка; символом самопожертви й чистоти у творі став образ Хоми – юнака, котрий, не роздумуючи, закриває собою гранату, прагнучи урятувати побратимів.

Письменник вустами оповідача азовця Маляра подає портретні характеристики героїв, звертає особливу увагу на їхні позивні й татуювання, символіка яких здебільшого національного спрямування. Усі персонажі повісті мають прототипи серед воїнів «Азову». Автор вживає у творі їхні справжні імена чи позивні, проте для образу головного героя обирає псевдо Маляр. Прототипом цього персонажа став боєць «Азову» Олександр Канібор на псевдо «Художник». Відзначаючи індивідуальні риси кожного з героїв, письменник водночас моделює у координатах героїчного колективний портрет захисників, об’єднаних спільним кодексом честі, братерства та ідейної стійкості.

РОЗДІЛ 3
СИСТЕМА ОБРАЗІВ-СИМВОЛІВ ПОВІСТІ В. ШКЛЯРА «ЧОРНЕ СОНЦЕ»

Образна система повісті В. Шкляра «Чорне Сонце» вибудовується насамперед на реальній основі (автор зберігає справжні прізвища та позивні українських воїнів, які стали персонажами повісті або про котрих йдеться в контексті розгортання сюжетної лінії, окрім прізвища оповідача, яке письменник дещо змінює, додавши символічної семантики), проте увиразнюється образами-символами, що допомагає реципієнту зрозуміти і осмислити твір у єдності думки й почуття.

Ключові образи письменник подає зокрема в заголовку повісті, вибудовуючи місток між сучасним і минулим української історії: Чорне Сонце – глибоко-ідейний символ цього військового підрозділу та «Дума про братів азовських» як алюзія загальновідомого фольклорного твору про втечу трьох невільників із фортеці Азов, яка в пам'яті козацтва закарбувалася як осередок ворожої сили, де загинуло чимало людей – питомий український різновид народного героїчного епосу, – що, у сув'язі складають потужний смисловий маркер.

Образи-символи, залучені В. Шкляром у сюжетну лінію повісті, торкаються сакральних кодів національної ментальності, скристалізованих тисячолітньою історією українського народу, і допомагають авторові органічно пов'язати ланки ланцюжка ідей та сенсів, що вказують на духовно-аксіологічну єдність сучасного покоління із пращурами. Як слушно зауважує Я. Ю. Зеленська: «Символ – явище специфічно національне. Його семантика виявляється лише в контексті світоглядної традиції певного народу, через що носій іншої культури не може зрозуміти символ [21, с. 84].

3.1 Образ Чорного Сонця

У назві досліджуваної повісті В. Шкляр досить вдало кодує головні змістові акценти: Чорне Сонце («в духовній інтерпретації – це так зване «внутрішнє світило», невидимий центр всесвіту. Він є джерелом могутності та запорукою розвитку європейського етносу. Саме така думка століттями панувала в окультному середовищі [56]) – глибоко-ідейний символ цього військового підрозділу та «Дума про…» (як відомо, саме так починається назва значної кількості українських фольклорних творів, серед них переважає ліро-епос епохи козаччини) – питомий український різновид народного героїчного епосу, – що, на нашу думку, у сув'язі складають потужний сенсовий маркер.

Смислове осердя повісті В. Шкляра суттєво збагачене міфологічними ресурсами, ключовим серед них є символічний образ Чорного Сонця.

У давній філософії існувала ідея про два сонця: «Матеріальне видиме людськими очима Сонце є відбивачем світла невидимого Духовного Чорного Сонця, яке є істинним джерелом життя, світла та істини» [24].

У Середньовіччі Чорне Сонце описували алхіміки. Згадки про нього є в іудейській Кабаллі, слов'янських легендах, міфах про Гіперборею. Його зображення збереглися на європейських фресках XVII ст. [56].

Дослідники XX ст., як зауважують О. Сазонова та Н. Янкова, опираючись на християнські доктрини (Г. Струцький) чи таємне вчення арійського народу далекої Півночі (О. Блаватська), підтримують давню філософську ідею про існування двох сонць: матеріального (реального, видимого) і нематеріального (невидимого, духовного) [57, с. 228–229].

Письменник О. Рейнс, дослідивши специфіку поширення символу Чорного Сонця нині в Україні, зауважує, що більшість українців не розглядають цей знак як контроверсійний, і наголошує: «Журналістам важливо всебічно висвітлювати тему символів нової України. … «Чорне Сонце» може мати будь-яку історію в минулому. Проте в українському суспільстві тут і зараз воно несе значення військової честі, хоробрості та

пошани. І кожному, хто висвітлює події в Україні, потрібно враховувати цей беззаперечний факт» [56].

Чорне Сонце В. Шкляр обрав для назви твору про російсько-українську війну, оскільки цей знак, по-перше, використовувався в логотипі добровольчого батальйону «Азов», бійці якого є героями повісті, а, по-друге, як символ прадавньої культури українців, який «має закодований зміст, пов'язаний із так званим покликом крові» [57, с. 228].

У газеті «Чорне сонце», яку в польових умовах в зоні АТО випускали бійці батальйону «Азов», зазначається, що «Чорне Сонце – це сакральний солярний символ, який є дуже ємнісним за змістом. … традиційний символ Українців та деяких інших етносів. У давнину цей знак тривалий час був виключним атрибутом жрецької касти, його використання у побуті було неприпустимим. … Нині символ Чорного Сонця знаменує силу і волю Українських націоналістів як оборонного щита цілої Української нації до самовідданої боротьби проти дикого і спраглого до крові московського ворога» [24].

Образ Чорного Сонця зреалізовує головну ідею досліджуваної повісті, він наскрізний у сюжетній лінії твору та символічний.

Для репрезентації глибокого підтексту цього сакрального знаку В. Шкляр подає коротку передмову, де, обравши оповідну манеру літописної традиції («Наприкінці третього тисячоліття до Різдва Христового, коли Земля вступала у Сварогову ніч і насувалися зловісні часи…» [73, с. 7]), розповідає про його надзвичайні властивості як «магічного символу», який є потужним джерелом енергії, допомагає відчути тісний зв'язок із предками, що надає людині особливої сили та витривалості, водночас зауважує на деструктивній дії Чорного Сонця, яке спалювало душу тим, «хто не чув голосу прабатьків, голосу рідної крові» [73, с 7]). Тож, за міфологією, символ Чорного Сонця наділяє людину могутністю, проте водночас зобов'язує до серйозної відповідальності, щоб витримати всі випробування «Сварогової ночі» – часу духовного занепаду й панування темряви.

У сюжеті твору концепцію образу Чорного Сонця В. Шкляр розгортає вустами головного героя – наратора Маляра. Зокрема, оповідаючи про зону бойових дій, де вибухи «стрясали землю вже тут і там», герой звертає увагу на сонце, яке на той момент перебувало в зеніті, тобто в найвищій точці небесної сфери, проте «я дивився на нього і зовсім не мружився, бо воно не пекло, не палило і вже не світило. Сонце було чорне» [73, с. 46]). Тож у цьому епізоді йдеться про небесне тіло – сонце, яке опівдні було оповите такою темрявою, яка з'являється зазвичай з наближенням ночі, а тут – від вибухів. І Маляр вимушений сприйняти цю дійсність: «Воно увійшло у Сварогову ніч, увійшло в саму серцевину ночі Сварога» [73, с. 46]. Письменник залучає в художню канву повісті філософську ідею про два сонця, тобто, з одного боку, Сонце – тіло небесне, а з іншого – місткий міфологічний символ.

В. Шкляр переконує читача, що, попри біль утрат, випробування «Сварогової ночі» «втаємничені у заповіти наших предків-укрів» [73, с. 108]. бійці батальйону «Азов» витримали з гідністю. Маляр, розповідаючи про перепоховання нерозлучних побратимів-друзів Хому й Аксьона, котрі загинули майже водночас, зазначає, що біля портретів на пам'ятнику, проєкт якого розробив, не став карбувати «ніяких зірок (ми домоглися, щоб Хома з Аксьоном посмертно отримали звання Героїв), а вирізьбив хлопцям футбольний м'яч» [73, с. 108], оскільки в «рунах цієї кулі-м'яча не що інше, як Чорне Сонце» [73, с. 108]. І це Сонце не спалило душі азовців, які обрали його як символ для своїх щитів, «а пов'язавши променем-пуповиною з предками, живило нас вірою, силою і любов'ю [73, с. 108]. Ототожнення автором м'яча і сонця, на нашу думку, це не лише про форму, а насамперед про той духовний зв'язок, спільні захоплення, ідейну одностайність у поглядах (попри те, що Аксьон уродженець Луганська – східняк, а Хома народився на Заході України, у містечку Маневичі, що на Волині) поміж побратимів, долі яких перетнулися на дорогах, охопленого війною Донбасу.

Відтак давній сакральний символ не випадково став одним із елементів емблеми полку «Азов», у якій на фоні традиційного зображення знака Чорного Сонця літера «І», наділена сенсом «Ідея нації!», перетинає по центру давньокраїнську літеру «N». В одному з епізодів повісті В. Шкляр привертає увагу читача до цього символу. Маляр розповідає про реакцію на емблему полку(нею він прикрасив ворота бази, де жили азовці) осіб, котрі не обізнані із сакральними національними кодами. Зокрема, упереджено сприйняли емблему азовців два «чуваки» (так іронічно їх названо у творі) з маріупольської адміністрації, які «витріщилися на емблему “ідея нації” й запитали – а што ета за свастіка у вас нарісована?» [73,с. 19]. Маляр як людина дотепна вдало покепкував над невіглаством цих посадовців: «Це Гітлер … Він намальований у манері абстракціонізму» [73, с. 19]. Тож у глузливому тоні автор викриває стереотипне мислення, світоглядну обмеженість, не володіння державною мовою деяких чиновників. Водночас письменник порушує актуальну проблему відновлення традиційної та формування сучасної національної символіки.

Отже, В. Шкляр репрезентує образ Чорного Сонця в контексті давньої філософської ідеї двох сонць, української язичницької традиції та актуальної наразі сучасної національної символіки. Письменник не лише обґрунтовує назву повісті, докладно тлумачить міфологічне значення знаку Чорне Сонце, а й налаштовує читача на вдумливе прочитання твору.

3.2 Образ місяця

У повісті В. Шкляра «Чорне Сонце. Дума про братів азовських» відчутний вплив усної народної творчості, оскільки засвідчено фрагментами українських народних пісень. яскравими художніми описами рослинних (тополі) й просторових об’єктів (море, степ), які репрезентовані крізь призму сприйняття головного героя й відображають національне міфомислення В. Шкляра, в основі якого вбачаємо український світогляд митця.

Місяць, оскільки є невід'ємним складником народного світосприйняття, є традиційним образом в українському фольклорі, де, вживається не тільки для зображення / опису частини доби, а й постає персоніфікованим, часто оспівується як провісник та володар ночі, покровитель закоханих тощо.

У досліджуваній повісті В. Шкляра образ місяця епізодичний, проте виконує важливу роль для передання напружених сюжетних подій, вираження глибоких змістових сенсів і, найголовніше, для увиразнення психо-емоційного стану головного героя в момент мовлення або, коли той пригадує трагічні епізоди з недалекого минулого.

Лунарний образ у повісті зображений динамічно й репрезентований як анімалістичний (місяць у повні – вовк) та антропологічний (козак) залежно від асоціацій, які з'являються в уяві головного героя Маляра. Наприклад, в епізоді ночівлі бійців «Азову» в аеропорту в ніч перед боєм за визволення Маріуполя місяць уявляється Малярові, який, звісно, перебував у напружено-тривожному стані, містично, у вигляді «вовчого ока». Водночас герой зауважує, що цей образ він уже бачив під час кривавих подій на Майдані, коли палав Будинок профспілок, де «горіли наші хлопці» [73, с. 19]. Тож повний місяць у творі персоніфікований, водночас асоціюється з небезпекою, трагедією; з'являється в критичні моменти життя головного героя. Для його змалювання письменник обрав фольклорний стиль, залучивши порівняння («повен місяць висів у небі, як вовче око» [73, с. 19]), епітети («круглий, ясний, у синьому обручі» [73, с. 19], метафору («ясний диск» [73, с. 19]). Проте якщо в народній традиції образ місяця, зазвичай, постає у єдності з небом, сонцем зірками, ніччю, то в досліджуваній повісті він залучений у ланцюжок трагічних подій на землі: «Такий місяць ще був на Майдані, коли горів Будинок профспілок, а в ньому горіли наші хлопці» [73, с. 19], «його діставав чорний дим» [73, с. 19]. Образ місяця, на нашу думку, набуває у творі символічної семантики як знаку доленосних подій і доповнює ключовий образ повісті, котрий є символом сакральної сили та надії – Чорне Сонце.

У повісті серед небесних об’єктів у контексті з місяцем лише блискавка: «ясний диск раптом перекреслила багряна блискавка, і на якусь хвилю мені відібрало тяму, не міг пригадати, де я тепер і на якому світі» [73, с. 19]. Відомо, що в багатьох світових міфологіях блискавка асоціюється з грізними силами природи, а також виступає як зброя або символ влади богів. Не виняток і українська міфологія, де блискавка оприявлює волю язичницького бога Перуна. За народними легендами, його «Незгасимий небесний вогонь … має здатність відроджувати в серцях оріїв-хліборобів душі мужніх та дужих воїв-ратаїв, а тому повинен вічно горіти на священній землі великого будителя душі могутнього Роду» [67].

Що йдеться про рід українців сумнівів немає, оскільки історичні джерела свідчать: «ПЕРУН – язичницький бог у Київській Русі. Згадки П. в «Повісті временних лі» дають підстави вважати, що його культ до прийняття християнства був поширений у князівсько-дружинному середовищі. Іменем П. клялися руси … П. згадується в кількох давньорус. повчаннях 11–13 ст….» [11]. Тож образ багряної блискавки, що перекреслює лик повного місяця, у повісті невипадковий, він імплікує ідейний зміст авторського задуму і є символічним. Місяць у поєднанні з блискавкою, по-перше, увиразнюють напружено-тривожний стан героя, а по-друге, допомагають авторові лапідарно й емоційно описати криваву нічну трагедію. Натомість безмісячна, зоряна ніч навіює спокій, спонукає Маляра до роздумів, і він зізнається: «Віднедавна я часто приглядався до місяця, мені здавалося, що від цього козака багато чого залежить» [73, с. 21].

Тож традиційні для усної народної творчості образи місяця та блискавки вживаються письменником для увиразнення внутрішньої тривоги, напружено-емоційного стану героя та художньо відтворити сприйняття ним подій. А також є суттєвим змістовим доповненням у вибудованій автором системі символічних образів повісті до розуміння ключового образу повісті Чорного Сонця – символу сакральної сили та надії.

3.3 Образ скіфської баби

У спадок нащадкам, залишили кочові народи, що пересувалися українським степом, монументальні кам'яні скульптури, які називають кам'яні баби або боввани, створення котрих пов'язують із традицією степових курганів. М. Гуйва зазначає: «звичай зводити ідолів зародився у VI-VII ст. у Монголії і на Алтаї і поширився до Дунаю. В українських степах залишилися численні пам'ятки каменерізного мистецтва половців: святилища з кам'яними бовванами. Для них кипчаки вибирали місця на найвищих ділянках степу, вододілах, курганних могильниках давніших часів. У центрі святилища, які іноді обгороджувалися камінням, ставили одну і більше чоловічих або жіночих статуй (балбалів), повернутих обличчям на схід» [18].

Кам'яні фігури засвідчують світосприйняття, яке сформувалося в давнину серед кочівників. Вони репрезентують традицію і є надбанням культури людства як з погляду формування асоціативного ряду витворів скульптурного мистецтва, так і образно-художніх рефлексій, які збуджують уяву майстрів слова до тепер.

У художній літературі образ кам'яної баби стає символічним і належить до низки архетипів, серед яких одним із важливих і невід'ємних у структурі колективних уявлень про світ, що сформувались на рівні суспільної підсвідомості, вважається загальноміфічний образ жінки, що проявляється у різноманітних іпостасях, охоплюючи «не тільки індивідуальну мати людини, а й також усі материнські фігури. Сюди входять загальний міфічний образ жінки (Скіфська баба, Венера, Мати Природа) і символи підтримання і виховання. Архетип матері включає не тільки позитивні фігури, а й негативні, такі як грізна, панівна або нищівна мати» [55, с. 37].

Фігури кам'яних бабів, яких чимало збереглося на території сучасної України, зокрема в її південних степах, у народі називають «скіфськими бабами», незважаючи на те, яка етнічна група залишила їх на просторах нашого краю. Тож в ареалі художньої української культури закріпився саме номен «скіфська баба». «Єдине, чого я так і не збагнув і, мабуть, не здатний

буду збагнути – оця, «скіфською звана, Кам'яна Баба» [63], – про загадковість і привабливість, цієї, можна сказати, не вишуканої, але чимось привабливої давньої скульптури пише Б. Сушинський.

Давня скульптура кам’яної баби набуває поетичного осмислення у творах Л. Костенко, зокрема у вірші «Скіфська баба» та поемі-баладі «Скіфська одіссея»; у віршах В. Вовк «Скитська баба», Л. Гемби «На гойдалці почуттів», М. Шевченка «Скіфська баба», Я. Славутича «Кам'яна баба»; О. Бердник вживає для творення такого художнього засобу, як порівняння («мов скіфська баба» [4]); Г. Лютий – для деталізації опису простору («Іще малим у балочку-Кімличку… / У ті часи ще там побіля граба / За вітряком стояла скіфська баба» [35]); Л. Даценко у вірші «Все – мина...» надає їй глибокого філософського сенсу: «Скіфська баба одна, / наче вічність сама, / стоїть за селом... / З українським чолом / скіфська баба ...» [20, с, 86].

Образ скіфської баби є надзвичайно актуальним у теперішніх реаліях. Переживаючи події російсько-української війни, митці передають власне сприйняття сьогодення в тій чи тій художній формі. Як, наприклад, у моновиставі «Проста українська скіфська баба», підготовленій за твором Тамари Горіха Зерня «Доця», в образі скіфської баби постає сучасна українська жінка, котра захищає рідну країну від ворогів чи стала рятівницею або міцною опорою для чоловіка [63].

Семантики образу-символу набуває скіфська баба в повісті-притчі (жанр за визначенням автора) В. Шкляра «Чорне Сонце» (повна назва – «Чорне Сонце. Дума про братів азовських»), в основі написання якої лежать реальні події: вивезення азовцями із зоні бойових дій скульптури давньої кам’яної баби, яка стала перешкодою для траєкторії руху ворожої кулі, чим урятувала життя бійця [див.: 15].

Про скіфську бабу читач дізнається вже з перших рядочків повісті: її помітив головний герой – воїн-азовець Маляр – під час бойового зіткнення: «Не скажу, що я закохався у неї з першого погляду, але вразила мене ця

красуня… Я впав на землю, але навіть тоді, перевівши подих, глипнув з-під каски на диво, яке невідь-звідкіля тут уродилося» [73, с. 9].

Опис кам'яної скульптури, побудований на архетипній асоціативній символіці міжкультурного рівня: «Вона стояла серед розбомбленого подвір'я гола-голісінька – сама богиня Лада… Не можна сказати, що вона аж так уже сяяла вродою.., але її обличчя було загадковішим за усмішку Мони Лізи» [73, с. 9]. Відтак у тій степовій статуї, яку головний герой спершу лише номенує займенниками (вона, в ній, її), воїн-азовець побачив чи навіть швидше відчув і сприйняв на рівні підсвідомого той уособлений жіночий образ, що таїть риси жінок, котрі є символами певного культурного простору та визначають аксіологічні орієнтири світової спільноти, – це, зокрема, давньослов'янська богиня любові, злагоди, гармонії, світового порядку і благополуччя Лада та середньовічна європейська красуня з картини італійського художника Леонардо да Вінчі Мона Ліза. Проте у тій скульптурі воїн побачив жінку, яка своїми кам'яними руками віками оберігає лоно, де зароджується нове життя. Тож короткими штрихами автор окреслює унікальність цієї кам'яної степовички, спрямовуючи читача до розуміння глибини та символічності образу.

Образ скіфської баби в повісті В. Шкляра – динамічний, розгорнутий у сюжетній площині твору та містичний. Маляр із побратимами виконував бойове завдання і, заглянувши за причілок покинутого господарями будинку, «…раптом угледів те диво. Угледів оголену постать, що всією собою кликала мене до себе. Та я ще не встиг намилуватися нею, як на тому місці, куди пропонував іти Сіроманець, гахнула міна… Притулився до теплого каменя, бо це була справжнісінька скіфська баба. Тієї ж миті вона здригнулася від ударів осколків, які з противним скреготом дзизнули об камінь» [73, с. 15].

Виписаний В. Шкляром реалістично-містичний образ скіфської баби за семантичним навантаженням близький, на нашу думку, до міфічної богині Берегині (у міфології слов'ян – це «нижче жіноче божество чи дух-охоронець» [22]), яка уособлює материнське заступництво від усякого зла.

Вважаємо, письменник обрав вдалий прийом репрезентації містично-філософського образу скіфської баби як берегині життя воїна, акцентуючи увагу саме на ціні людського ЖИТТЯ.

Маляр, виконуючи бойове завдання, перебуває в стані загостреного світовідчуття, тож осягнення кам'яного «дива» відбувається в його свідомості поступово: від ірреально-містичного зорового сприйняття до реалістичного й навіть деталізованого («Скіф'янка мала зовсім невиразне обличчя, обшмугляне тисячолітніми дощами, вітрами, негодами, і на тому обличчі не було ні рота, ні носа, ні губ, лише проглядали виїмки очей… У неї були продовгуваті обвислі груди (мабуть, через те її називають бабою), а найвиразніше, що вона мала, – це руки…» [73, с. 15]), на яке й накладається нове пізнання, котре, за припущенням головного героя, з'являється в умовах, «коли землю й повітря шматують вибухи» [73, с. 15], і перебуває за межами можливого досвіду («…і мені ввижалося, що вона прозирає мене тими очима наскрізь» [73, с. 15], «…руки, цнотливо складені внизу живота, і в тому… була якась глибинна суть, якої я ще не міг збагнути, але мені чомусь стало моторошно» [73, с. 15]). У раціональне мислення воїна повільно закрадається думка про духовний трансцендентний зв'язок із цим кам'яним «дивом», яке вберегло життя.

Треба зазначити, що для увиразнення внутрішніх образних сенсів, котрі приховують тонкий зв'язок реального з уявним, письменник, змальовуючи портрет скіфської баби, зосереджується на деталях: очі, руки, спина (там закарбувались «три свіжі зарубки, вищерблені осколками» [73, с. 15]), груди («вигодували ціле плем'я» [73, с. 15]), – які й забезпечують ефект оживлення кам'яної скульптури, тонко зауважуючи її материнську сутність.

В. Шкляр розгортає динаміку образу скіфської баби в художньому полотні твору, використовуючи такий прийом як сон головного героя. Письменник звертає увагу читача на те, що враження незвичайного порятунку від смертоносних куль таки зачаїлись у глибинній підсвідомості Маляра та збуджували його уяву: «Останнім часом навіть являлася ночами та

жінка-скіф'янка, може, тому, що після зустрічі з нею на фермерському дворищі вона не йшла мені з думки... і чомусь був певен, що й вона мене пам'ятає» [73, с. 20]. Воїн зізнається, що у сновидіннях «вона завжди являлася під таку хвилину, що скажи комусь – не повірить» [73, с. 20].

Сновидіння – це той трансцендентальний вимір буття людини, де відбувається спілкування з божественним, тож автор цілком обґрунтовано залучає в сюжет твору видіння скіфської баби, яка попереджає воїна про небезпеку і знову, по суті, рятує життя Маляра та побратимів. Уві сні головний герой «побачив її кам'яне обличчя» [73, с. 21]. Безмовна кам'яна скульптура «так силкувалася вимовити бодай слово, що тріснув камінь, і мене щось як підкинуло» [73, с. 21], – згадує воїн свій сон і запевняє, що, розплющивши очі, «побачив, як метрів за сорок від нашого гнізда у лісосмугу майнула чорна тінь» [73, с. 21].

Доречно стверджувати, що В. Шкляр змалював художній образ скіфської баби як містичної жінки-берегині життя воїнів. В уяві головного героя, що перебував у стані сну, вона набуває нових рис: «потріскане обличчя, виїмки очей і круглий рот, що прорізався в камені» [73, с. 24].

Образ скіфської баби являвся Маляру не тільки у хвилини небезпеки, ця містична жінка була для нього не лише берегинею, але й сумлінням:

Цього разу на її кам'яному обличчі навіть не прорізався рот, як тоді, коли мене зморив сон на блокпосту. Але я виразно чув її приглушений голос:

– Неправильно поховали хлопців. Не по-людському [73, с. 70].

Тож образ скіфської баби є наскрізним у повісті та репрезентований у двох іпостасях: цілком реальна жінка-статуя та містична жінка-дух, що являється головному герою вві сні. Письменник оживлює скульптуру, відтворюючи зміни на кам'яному виді. Акцент у деталях зміщується на рот, якого не було або він спершу не привернув уваги головного героя, а тепер з'явився як джерело, що генерує потужні сигнали про небезпеку.

Повторний порятунок життя воїна та побратимів за участі скіфської баби підсилює його інтуїтивні відчуття. Маляр вирішує, «що їй там не місце,

де стоїть вона зараз» [73, с. 24], і «за першої слушної нагоди» [73, с. 24]. забере її з обійстя фермера.

Кадровий сюжет повісті дозволяє авторові передати широкий спектр подій із життя воїнів: оповіді із реалій мирного буття, про спілкування з рідними, які почасти й не знають чи лише здогадуються, куди доля закинула їхнього сина тощо.

Історія ж про кам'яну скульптуру є сюжетотвірною та допомагає письменнику виразити основну ідею мистецького задуму про духовно-аксіологічний зв'язок із предками, які побутували в південних степах, і досі залишаються там як хранителі сформованих на світанку людства цінностей, серед яких найголовнішою є продовження роду. Тож залишена кочовими племенами кам'яна скіфська баба, яка руками, складеними внизу живота, віками оберігає своє лоно, де зароджується нове життя, варта великої пошани сьогодні й, беззаперечно, є одним із символів українського Півдня.

Художній образ скіфської баби, створений В. Шкляром, надає цій кам'яній скульптурі символіки близької до традиційного образу Берегині, проте унікальним є те, що вона репрезентована як рятівниця / охоронниця ЖИТТЯ воїна та його духовний оберіг. Побратими Маляра, знаючи про його рішенець «забрати скіф'янку з-під обстрілів» [73, с. 107], здійснюють задум воїна: перевозять скульптуру скіфської баби із подвір'я фермера до Маріупольського театру. І хоч вони спізнилися на початок прем'єри вистави «Шельменко-денщик», на яку були запрошені, сюрприз таки вдався: «Я закляк, я остовпів, я закам'янів. Переді мною стояла Вона. Стояла, як і я, закам'яніла, дивлячись на мене ледве помітними виїмками очей… Але я ніколи не скажу словами, що я тоді відчував і що думав» [73, с. 107].

Відтак фінал історії про кам'яну скульптуру також є виразно-символічним: азовці повертають степове «диво» в культурно-мистецький простір України.

Отже, художній образ скіфської баби в повісті В. Шкляра «Чорне сонце» змальований у контексті загальновизнаних культурно-мистецьких

образів (Лада, Мона Ліза) та наділений семантикою, характерною для образу Берегині, який у сучасних інтерпретаціях, продовжуючи зберігати традиційну символіку, є уособленням материнського заступництва від зла, а в досліджуваному творі набуває нового символічного сенсу – жінки-берегині життя воїна.

ВИСНОВКИ

Художній образ – одна з найбільш поліаспектних і складних літературознавчих категорій. У сучасній науці наразі немає одностайної думки щодо тлумачення поняття «художній образ». Проте відомо, що образна система художнього світу залежить безпосередньо від досвідченості, мовної майстерності та естетичного відчуття митця. Специфіка художнього образу полягає в осмисленні дійсності та створенні нової реальності художнього світу, є узагальненням певних явищ, емоцій та її естетичних уявлень людини. Широкий багатогранний спектр художнього образу зумовив появу декількох систем класифікацій його різновидів, серед яких словесні образи, образи-деталі, символи, знаки, образи письменника, оповідача, образи природного та предметного оточення (пейзаж та інтер'єр) тощо. У художньому творі загальну образну систему складають головні образи, тобто центральні, які є рушіями сюжетної лінії; другорядні – взаємодіють з головними персонажами, впливають на розвиток подій; епізодичні – з'являються в контексті на короткий час, вживаються для характеристики інших персонажів, допомагають авторові зосередити увагу на певній темі, ідеї, розкрити аксіологічні сенси тощо.

Повість В. Шкляра «Чорне Сонце. Дума про братів азовських» написана на основі документальних матеріалів, наданих добровольчим батальйоном «Азов», і належить до сучасної мілітарної прози. У назві автор досить вдало кодує головні змістові акценти твору: Чорне Сонце – глибоко-ідейний символ цього військового підрозділу та бібліонім «Дума про братів азовських», які у сув'язі складають потужний сенсовий маркер. У творі подано авторське художнє бачення, увиразнене проєкціями в історичне минуле та уявного майбутнього, однієї з героїчних сторінок сучасної української історії – періоду російсько-української війни, який має назву антитерористична операція (АТО).

Образна система твору вибудовується на реальній основі (автор зберігає справжні прізвища та позивні українських воїнів, які стали персонажами повісті або про котрих йдеться в контексті розгортання сюжетної лінії, окрім прізвища оповідача, яке письменник дещо змінює, додавши символічної семантики) та увиразнюється містичними, символічними й міфологічними інтенціями, поглиблюючи змістові.

Образи-персонажі повісті В. Шкляра відповідно до залучення в розгортання сюжетної лінії поділяються на три групи: центральні (головні) – образи бійців добровольчого батальйону «Азов», серед них Маляр (оповідач твору, його вустами говорить сам автор) та його побратими Єгер, Сіроманець, Гризло, Маестро, Ядро, Хома, Аксьон; другорядні – образи воїнів-захисників із інших батальйонів, образ волонтера Андрія Штепи, образ Ангеліни – коханої Маляра; образи батьків Єгеря; образи тих, хто вважався місцевим на території Донбасу, та інші; епізодичні – образи-деталі, образи-пейзажі, образи-паралелі, які вживаються для створення певної художньої атмосфери місця дії, часу, для висвітлення певних ідей, тем, проблем тощо.

Змальовані у творі образи воїнів «Азову» репрезентують самобутнього героя сучасності – українського воїна. Образам азовців притаманні найкращі загальнолюдські якості, їхні вчинки є переважно зразковими: патріот-націоналіст чотовий Гризло – вольовий, відважний, сумлінний, автор порівнює його з Ісусом і бачить серед майбутніх державних очільників; Маестро – образ досвідченого професійного вояка; Хома – символ самопожертви й чистоти; не роздумуючи, він закриває собою гранату, прагнучи урятувати побратимів. Письменник вустами оповідача азовця Маляра подає портретні характеристики героїв, звертає особливу увагу на їхні позивні й татуювання, символіка яких здебільшого національного спрямування. Усі персонажі мають прототипи, імена чи позивні яких автор не змінює, окрім головного героя Маляра (прототип – боєць «Азову» Олександр Канібор, позивний Художник). Водночас, відзначаючи індивідуальні риси кожного з героїв, письменник моделює колективний

портрет захисників, об'єднаних спільним кодексом честі, братерства та ідейної стійкості.

В. Шкляр змальовує образи азовців насамперед у координатах героїчного, а образ оповідача Маляра репрезентує в площині воєнних буднів, зокрема як людину, що відчуває втому, страх, тривогу, береже в серці вогник кохання, трепетно сприймає красу й дива довкілля, проживаючи своє земне буття у просторі війни. Герой розуміється на людях, цікавиться історією рідного народу, прагне зробити свій внесок у поширення української культури. Маляр успадкував незламний дух предків на генетичному рівні, він знавець аксіологічних надбань свого народу; герой вірить у майбутнє України як сильної європейської держави, керівники якої це люди високоморальні як його побратими.

Сукупність образів, що задіяні в контексті повісті, формують цілісну композицію. Серед них можемо виокремити основні групи: образи-персонажі, міфологічні образи та образи деталі. Їх систематизуємо за множинними критеріями: за доцільністю та характером зображення, за функцією у творі, за масштабністю розгортання відповідно до сюжетної лінії, за складністю сприйняття й інтерпретації.

Серед образів персонажів центральними у творі є образ оповідача Маляра (устами якого говорить сам автор) й образи азовців, а також воїнів з інших батальйонів, які пересікалися на дорогах війни. Система образних комплексів допомагає зреалізувати творчий задум письменника.

Образ Маляра В. Шкляр репрезентує в площині воєнних буднів, зокрема як людину, що відчуває втому, страх, тривогу, береже в серці вогник кохання, трепетно сприймає красу й дива довкілля, проживаючи своє земне буття у просторі війни. Герой розуміється на людях, цікавиться історією рідного народу, прагне зробити свій внесок у поширення української культури.

В. Шкляр репрезентує образ Чорного Сонця в контексті давньої філософської ідеї двох сонць, української язичницької традиції та актуальної

наразі сучасної національної символіки. Письменник не лише обґрунтовує назву повісті, докладно тлумачить міфологічне значення знаку Чорне Сонце, а й налаштовує читача на вдумливе прочитання твору.

Образи місяця та блискавки вживаються письменником для увиразнення напружено-емоційного стану героя та художньо відтворити сприйняття ним подій. А також є суттєвим змістовим доповненням у вибудованій автором системі символічних образів повісті до розуміння ключового образу повісті Чорного Сонця – символу сакральної сили та надії.

Художній образ скіфської баби змальований у контексті із загальновизнаними культурно-мистецькими образами (Лада, Мона Ліза) та наділений семантикою характерною для образу Берегині, який у сучасних інтерпретаціях, продовжуючи зберігати традиційну символіку, є уособленням материнського заступництва від усякого зла, а в досліджуваному творі набуває нового сенсу – жінки-берегині життя воїна. Вибудований письменником образ репрезентований у динаміці розвитку сюжетної лінії та наскрізний у творі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аврахов Г. Як виникають фальшиві міфи? *Слово і Час.* 1993. № 6. С. 40–45.
2. Арістотель. Поетика / пер. з старогрец. Борис Тен / за ред. Л. Д. Гоголев. Київ : Мистецтво, 1967. 130 с.
3. Безпечний І. Теорія літератури. Київ : Смолоскип, 2009. 388 с.
4. Бердник О. Тарасове закляття. *Укрліб* : бібліотека української літератури. URL: https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=6575&page=2 (дата звернення: 26.08.2025).
5. Білоус П. В. Вступ до літературознавства: навч. посіб. Київ : ВЦ «Академія», 2011. 336 с.
6. Бєлєхова Л. І. Словесний поетичний образ в історико-типологічній перспективі: лінгвокогнітивний аспект (на матеріалі американської поезії). Херсон : Айлант, 2002. 368 с.
7. Бєлявська-Слюсарєва М. Ю. Інтерпретація класичних образів у сучасній літературі на матеріалі творів Амелі Нотомб. *Вісник Львівського університету.* Серія : Іноземні мови. 2012. Вип. 20 (1). С. 41–45.
8. Бондарук О. А. Лінгвокультурна інтерпретація художнього образу «коханої жінки» в поезії єлизаветинської епохи. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету.* Сер. : Філологія. 2015. Т. 2. № 18. С. 18–22.
9. Василь Шкляр розповів у Рівному про «Чорне сонце», сучасних воїнів та найкращу нагороду. *Голосно.* URL: golosno.com.ua/.../1448445146-vasil-shklyar-rozpoviv-u-ri... (дата звернення : 26.08.2025).
10. Волинський П. Основи теорії літератури. Вступ до літературознавства. Київ : Радянська школа, 1967. 352 с.
11. Вортман Д. Я. Перун. URL: http://www.history.org.ua/?termin=Perun (дата звернення: 07.11.2025)
12. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури: підручник. Київ : Либідь, 2001. 488 с.

13. Гегель Ґ. В. Ф. Феноменологія духу / з нім. пер. П. Таращук; наук ред. пер. Ю. Кушаков. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. 548 с.
14. Герасименко Н. Новий герой сучасної воєнної прози (на матеріалі книжок про Майдан та війну на Донбасі). *Слово і Час.* 2020. № 2 (710). С. 55–67.
15. Герасимів З. Василь Шкляр про нову книгу, містику і війну : інтерв'ю https://web.archive.org/web/20180520024902/https://rozmova.wordpress.com/2018/02/07/vasyl-shklyar-14/ (дата звернення: 26.08.2025).
16. Гнатенко К. Проблеми вивчення художнього образу в літературному творі. *Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського*. Філологічні науки (літературознавство). 2016. № 1 (17). С. 59–64.
17. Гриценко В. С. Повертаючись до розмови про художній образ. Стаття перша. *Гуманітарний часопис.* 2012. № 4. С. 24–31.
18. Гуйва М. Кам'яні баби – сторожі українського Степу. *Слово.* URL: http://gazetaslovo.com.ua/kam-yani-baby-storozhi-ukrayinskogo-stepu/ (дата звернення: 26.08.2025).
19. Іванишин В. П. Нариси з теорії літератури : навч. посіб. Київ : ВЦ «Академія», 2010. 256 с.
20. Даценко Л. «Все мина… Все – мана…». *Холодний Яр.* 2011. № 2. С. 86–91.
21. Зеленська Я. Ю. Проблема вивчення поняття про образ-символ у шкільному курсі української літератури. *Вісник Запорізького національного університету.* 2009. № 2. С. 82–85.
22. Знайомство з Пантеоном: Детальний опис богів Слов'янської Міфології. *Друкарня.* URL: https://drukarnia.com.ua/articles/znaiomstvo-z-panteonom-detalnii-opis-bogiv-slov-yanskoyi-mifologiyi-u17HM#heading-3-2162 (дата звернення: 26.08.2025).
23. Клочек Г. «Художній світ» як категоріальне поняття. *Слово і Час.* 2007. № 9. С. 3–14.
24. Коваленко Л. Чорне Сонце. *Народний Оглядач.* URL: https://www.ar25.org/article/chorne-sonce.html (дата звернення: 26.08.2025).

25. Когут О. Архетипні сюжети й образи в сучасній українській драматургії (1997–2007) : монографія. Рівне : Національного університету водного господарства та природокористування 2010. 441 с.
26. Колоїз Ж. В. Ідіостильові концептеми в повісті «Чорне сонце» Василя Шкляра. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського.* Серія : Філологія. Журналістика. 2024. Т. 35 (74). № 2. Ч. 1. С. 33–38.
27. Костюченко О. Василь Шкляр презентував в Острозькій академії книгу «Чорне сонце». *Острозька академія.* URL: https://www.oa.edu.ua/ua/info/news/2016/13-05-01 (дата звернення: 26.08.2025).
28. Кравченко В. О. Валентин Миколайович Терлецький. *Література рідного краю* : хрестоматія творів кінця XIX початку XXI століття. Запоріжжя : Дике поле, 2019. С. 393–398.
29. Кривда М. Ті, хто тримає сонце. *Голос України*. URL: https://www.golos.com.ua/article/260351 (дата звернення : 10.10.2025).
30. Кузьмич А. Образ жінки у поезії Ліни Костенко: людиноцентричний аспект. *Вісник Львівського університету*. Серія: журналістика. 2012. Вип. 36. С. 207–213.
31. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / кер. проєкту А. Волков. Чернівці : Золоті литаври, 2001. 636 с.
32. Лесин В., Пулинець О. Словник літературознавчих термінів. Київ : Радянська школа, 1965. 431 с.
33. Літературознавча енциклопедія : у двох томах / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Т. 2 : М−Я. Київ: ВЦ «Академія», 2007. 624 с.
34. Ломачинська І. М., Барташевич М.І. Естетичне пізнання у творчості Фоми Аквінського. URLhttps://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/34215/1/I_Lomachinska_M_Bartashevich_SFSTL_2020_EPTFA.pdf (дата звернення: 26.08.2025).

35. Лютий Г. Мама-Марія. *Письменницький портал Пилипа Юрика та міжнародного фонду ім. Павла Глазового*. URL: https://pilipyurik.com/literatory-zaporizha/hryhorii-liutyi/110-4?showall=1&start=0 (дата звернення : 26.08.2025).
36. Мазуренко Л. Проблемно-тематичні аспекти повісті «Чорне сонце» Василя Шкляра. *Філологічні студії* : збірник наукових праць студентів і магістрантів факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха / Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського; ред. О. А. Павлушенко. Вінниця : ТОВ «Твори», 2023. Вип. 21. С. 160−165.
37. Максимчук-Макаренко С. Типологія жіночих образів у літературній спадщині Олександра Довженка : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філ. наук: спец. 10.01.01 «Українська література». Київ, 2017. 21 с.
38. Марко В. П. Основи аналізу літературного твору: навч-метод. посібник. Кіровоград : РВЦ КДПУ ім. В. Винниченка, 2003. 32 с.
39. Моклиця М. Вступ до літературознавства. Луцьк : Волинський університет, 2011. 468 с.
40. Моклиця М. Основи літературознавства : посібник. Тернопіль: Підручники і посібники, 2002. 192 с.
41. Ніколаєнко В. М., Миронюк Л. В. Метафоричний образ червоних мурах у романі Т. П'янкової «Вік червоних мурах». *Національна пам'ять (на вшанування жертв тоталітаризму)* : збірник наукових праць / Упорядник і науковий редактор Гірна Н. М. Львів : Друкарня ЛНМУ імені Данила Галицького. 2024. Вип. VII. С. 124–129.
42. Ніколаєнко В. М., Миронюк В. Ю. Образ-символ скіфської баби в повісті В. Шкляра «Чорне Сонце». *Література й історія* : матеріали Всеукраїнської наукової конференції (14–15 листопада 2024 р.). Запоріжжя : ЗНУ, 2024. С. 256–260.

43. Ніколаєнко В. М. Миронюк Л. В. Художня репрезентація образу голоду в романі Т. П'янкової «Вік червоних мурах». *Закарпатські філологічні студії.* 2024. Вип. 36. С. 360–363.
44. Новак С. Аксіологічний потенціал роману «Чорне Сонце» Василя Шкляра. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. Вип. 40. Т. 2. С. 131–137.
45. Ожарівська С. П. Образ як категорія художнього тексту. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка.* 2012. Вип. 61. С. 217–220.
46. Ознаки символізму у мистецтві. *Inform Pro : інформація від професіоналів.* URL: https://informpro.com.ua/literatura/oznaky-symvolizmu-u-mystecztvi-vkorzynu/?utm_source=chatgpt.com (дата звернення : 26.10.2025).
47. Орлова Т. Художній образ. *Філософський енциклопедичний словник* / В. І. Шинкарук (гол. редкол.) та ін. Київ : Інститут філософії імені Григорія Сковороди НАН України : Абрис, 2002. С. 702-703.
48. Пахаренко В. Українська поетика. Черкаси : Відлуння-Плюс, 2002. 320 с.
49. Пітерська О. Художній образ у сучасному науковому дискурсі. *Філологічні науки.* 2020. № 32. С.49–53.
50. Петрова О. М. Часовий цейтнот, архетип та метафора як радикальні атрибути мистецтва. URL: https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/44759ec4-69eb-4c47-9682-28b35cb0b9ee/content (дата звернення : 26.08.2025).
51. Письменник Василь Шкляр отримав «народну Шевченківську премію». *Радіо свободи* : сайт. URL: https://www.radiosvoboda.org/a/4747081.html (дата звернення : 26.08.2025).
52. Поліщук К. Поетичні майстерні. URL: maysterni.com›user.php?id=7360&t=2&sf=1 (дата звернення : 26.08.2025).
53. Поліщук Є. С. Символіка повісті «Чорне сонце» Василя Шкляра. *Вісник Запорізького національного університету.* 2017. № 2. С. 39–44.

54. Приходько І. Дослідження поняття «образ» у гуманітарній парадигмі. *Науковий вісник Херсонського державного університету*. Серія : Лінгвістика. 2016. Вип. 25. С. 135–139.
55. Проста українська скіфська баба. *Національний академічний драматичний театр імені Лесі Українки*. URL: https://lesyatheatre.com.ua/ukr/plays/a_simple_ukrainian_scythian_woman (дата звернення : 26.08.2025).
56. Рейнс О. Символ «Чорне Сонце» в контексті українського націоналізму. URL: https://cnsl.net/black-sun-symbol/?utm_source=chatgpt.com (дата звернення : 26.08.2025).
57. Сазонова О., Янкова Н. Від самознищення до порятунку (екологія духу у творі В. Шкляра «Чорне сонце». *Науковий вісник Ужгородського університету.* Серія : Філологія. 2016. Вип. 2 (36). С. 227–231.
58. Ситченко А. Літературознавчі засади осягнення художнього образу. *Українська література в загальноосвітній школі*. 2006. № 8. С. 7–11.
59. Слапчук В. Національний образ світу у творчості поетів-шістдесятників (М. Вінграновський і А. Вознесенський) : монографія. Луцьк : Вежа-Друк, 2016. 284 с.
60. Сліпушко О. М. Еволюція та функціонування літературних образів у книжності Київоруської держави (XI – перша половина XIII ст.) : монографія. Київ : Аконіт, 2009. 415 с.
61. Словник літературознавчих термінів. *Only Art* : сайт. URL: https://onlyart.org.ua/#google_vignette (дата звернення : 26.11.2025).
62. Солодка Л. «Поїзд точно за розкладом» Г. Белля та «Чорне сонце» В. Шкляра: воєнна семантика крізь призму порівняльного аналізу. *Актуальні питання гуманітарних наук.* 2022. Вип. 56. Т. 3. С. 109–116.
63. Сушинський Б. Скіфська баба. *Укрліб* : бібліотека української літератури. URL: https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=18051 (дата звернення : 26.08.2025).

64. Ткаченко А. В. Художній образ як ключове поняття в естетичному вихованні. *Наука і освіта.* 2016. № 12. С. 63–67.
65. Турган О. Неоміфологізація образу Ніоби в українській і польській літературі XX ст. URL: https://www.researchgate.net/publication/335699826_NEOMIFOLOGIZACIA_OBRAZU_NIOBI_V_UKRAINSKIJ_I_POLSKIJ_LITERATURI_HH_st (дата звернення : 26.08.2025).
66. Удяк Г. Художній образ як центральний компонент структури літературного твору. *Філологічні науки. Літературознавство*. 2014. № 19. С. 147–152. URL: https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/5700/1/29.pdf (дата звернення : 26.08.2025).
67. Українська міфологія. URL: https://proridne.org (дата звернення : 26.08.2025).
68. Ференц Н. С. Основи літературознавства : підручник. Київ : Знання, 2011. 431 с.
69. Філософський енциклопедичний словник / В. І. Шинкарук (гол. редкол.) та ін. Інститут філософії імені Григорія Сковороди НАН України. Київ : Абрис, 2002. 742 с.
70. Франко І. Роль свідомості в поетичній творчості. Із секретів поетичної творчості. *Франко І. Зібрання творів* : у 50-ти томах. Київ : Наукова думка, 1980. Т. 31 : Літературно-критичні праці (1897−1899) . С. 203–412.
71. Фролова О. О. Художній образ як категорія літературознавства. *Вісник Луганського національного університету ім. Т. Шевченка*. 2015. № 9 (296). С. 113–120.
72. «Чорне Сонце»: Шкляр у Луцьку розповів про волинян, які стали героями. *Волинські новини* : сайт. URL: https://www.volynnews.com/news/culture/chorne-sontse-shkliar-u-lutsku-rozpoviv-pro-volynian-iaki-staly-heroiamy/ (дата звернення : 26.08.2025).

73. Шкляр В. Чорне сонце : збірка. Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2023». 304 с.
74. Юнг К. Г. Архетип і символ. Київ : Центр навчальної літератури 2024. 436 с.
75. Щербань О. О. Символічна функція художнього образу. *Вісник Національного технічного університету «Київський політехнічний інститут».* Філософія. Психологія. Педагогіка. 2010. № 2. С. 65–69.
76. Frye N. Anatomy of Criticism. SECOND ESSAY : Ethical Criticism : Theory of Symbols. URL: https://northropfrye-theanatomyofcriticism.blogspot.com/2009/02/second-essay-ethical-criticism-theory.html?utm_source=chatgpt.com (дата звернення: 26.10.2025).
77. Hegel, G. W. F. Vorlesungen über die Ästhetik. In: Georg Wilhelm Friedrich Hegel's Werke. URL: https://archive.org/details/bub_gb_bcIpxaBwfMUC/page/6/mode/2up (дата звернення: 26.08.2025).
78. Hugo V. Préface de Cromwell / herausgegeben von Clélia Anfray. Paris : Flammarion, 2020. 208 p.
79. Richon O. Introduction: On literaryimages. *Photographies.* 2011. Vol. 4 (1), Issue 1: Potography and Literature. URL: https://doi.org/10.1080/17540763.2011.561544 (дата звернення: 26.08.2025).
80. Schopenhauer A. Die Welt als Wille und Vorstellung. Zeno.org : сайт. URL: http://www.zeno.org/Philosophie/M/Schopenhauer,+Arthur/Die+Welt+als+Wille+und+Vorstellung (дата звернення : 26.08.2025).
81. Simanaitienė R. The Concept of Creations' Artistic Image: Definitions and Development of Perception. *LOGOS.* 2014. № 80. S. 105–111.
82. The Art of Picturing in Early Modern English Literature / Edited by C. Caporicci, Ar. Sabatier. London : Routledge, 2019. 262 p.
83. Yuping L. Text-Image Theory: A New Approach to Literary Semiotics. URL: https://www.fwls.org/uploads/soft/220719/1-220G9145958.pdf (дата звернення: 01.09.2025).

84. Zhao X. Text-image Theory: Comparative Semiotic Studies on Chinese Traditional Literature and Arts. Ariccia, Italy : Aracne, 2021. 288 p.

ДЕКЛАРАЦІЯ
АКАДЕМІЧНОЇ ДОБРОЧЕСНОСТІ
ЗДОБУВАЧА СТУПЕНЯ ВИЩОЇ ОСВІТИ ЗНУ

Я, Миронюк Владислава Юріївна, студентка магістратури денної форми навчання філологічного факультету, спеціальності 035 «Філологія» освітньо-професійної програми «Українська мова та література» спеціальності 035.01 «Українська мова та література», адреса електронної пошти vladyslavamyro@gmail.com підтверджую, що написана мною кваліфікаційна робота на тему «Образи повісті В. Шкляра "Чорне Сонце"» відповідає вимогам академічної доброчесності та не містить порушень, що визначені у ст. 42 Закону України «Про освіту», зі змістом яких ознайомлений/ознайомлена;

- заявляю, що надана мною для перевірки електронна версія роботи є ідентичною її друкованій версії;
- згодна на перевірку моєї роботи на відповідність критеріям академічної доброчесності у будь-який спосіб, у тому числі за допомогою інтернет-системи а також на архівування моєї роботи в базі даних цієї системи.

10.11.2025 _____ Миронюк Ю. В.

10.11.2025 _____ Ніколаєнко В.М.