

5. Федько А. В. Якість освіти як філософія та педагогіка розуміння доцільного / А. В. Федько, Ю. М. Федько // Вища освіта України. – 2006. – № 1. – С. 170–171.

7. Мельникова К. І. «Паблік Рілейшнз» як функція управління в органах державної влади / К. І. Мельникова, С. Є. Рязанова // Актуальні проблеми державного управління: Науковий збірник, № 2. – Харків : УАДУ Харківський філіал, 1999. – С. 40–46.

8. Веніг Н. Мовленнєва культура учнів / Н. Веніг // Обдарована дитина. – № 4. – 2000. – С. 18–20.

9. Веніг Н. Формування мовленнєвої компетенції особистості як методична проблема / Н. Веніг // 36. наук. праць (Педагогічні науки). – Херсон, 1998. – Вип. 5.

УДК 821.161.2-32 Кобилянська

Н. В. Науменко,

Національний університет харчових технологій, м. Київ

КОНЦЕПТОСФЕРА ПРИРОДИ ТА МИСТЕЦТВА У МАЛІЙ ПРОЗІ ОЛЬГИ КОБИЛЯНСЬКОЇ

У статті з позицій синтезу натурфілософських та культурологічних елементів аналізується прозова спадщина Кобилянської, де органічно поєднані неоромантичний стиль із індивідуально-вольовою спрямованістю, прагненням до рівноваги душевних переживань і реального життя.

Ключові слова: український модернізм, творчість Ольги Кобилянської, проза, природа, мистецтво.

В статье с позиций синтеза натурфилософских и культурологических элементов анализируется прозаическое наследие Ольги Кобилянской, где органично сочетались неоромантический стиль и индивидуально-волевая направленность, стремление к равновесию душевных переживаний и реальной жизни.

Ключевые слова: украинский модернизм, творчество Ольги Кобилянской, проза, природа, искусство.

The article represents the analysis of small prose works by Olha Kobylyans'ka, accomplished with the means of synthesis of natural philosophical and culturological elements. There was shown the writer's manner as an organic combination of neoromantic style and individual willingly intentions, the aspiration to balance between spiritual experience and real life.

Keywords: Ukrainian modernism, Olha Kobylyans'ka's works, prose, nature, arts.

Ольга Кобилянська увійшла в українську літературу насамперед як виразниця прагнень і змагань інтелігенції, зокрема освіченого жіноцтва. Широка описовість у її творчості замінюється глибоким психологізмом, епіка поступається витонченому ліризму та сповідальним інтонаціям, реалістичні картини природно поєднуються з романтично забарвленими. Пейзаж перстає бути тільки фоном подій. Він персоналізується і виходить на перший план, а крім того, втілюється в музичному бетховенівському темпоритмі («Природа», «Битва», «Під голим небом», «Некультурна», «У неділю рано зілля копала...»).

Доробок Кобилянської становлять прозові твори хронікального та подієвого закрою, позначені різним ступенем вияву елементів власне новелістичних – уміння показати мале у великому та велике у малому, контрапункти оповіді, ощадність у застосуванні зображально-виражальних засобів, завдяки чому твір стає відкритим до співтворчості [3, с. 147]. Серед авторських жанрових визначень – оповідання, новела, нарис, етюд, гумореска, фантазія, фрагмент, поезія в прозі; самі ж художні твори засвідчують потужну взаємодію елементів кожного з названих жанрів, створення нових модифікацій, ще не заявлених особливою термінологією в літературознавстві.

Це й дозволяє дослідникам говорити про прозу Кобилянської як один із концептуальних виявів синтезу мистецтв, на основі якого установлюється певна інтеграційність доробку письменниці: наприклад, «Під голим небом», визначений у підзаголовку як нарис, – «малюнок з елементом містицизму» (сама Ольга Кобилянська), імітація малюнка пером (І. Денисюк), імітація китайського живопису гошуа (Наталія Науменко).

Сучасному прочитанню знакових літературних явищ варто бути об'ємним і всебічним, тому, віддаючи данину дослідникам стилістики доробку Ольги Кобилянської, говоримо про *стильовий синкретизм її прозових творів*, утвердження якого через синтез натурфілософських і культурологічних (мистецьких) концептів і стало **метою цієї роботи**.

Перша друкована новела Ольги Кобилянської «Природа» (1897) подає любовну історію конкретних людей: героїні – «руської мадонни» та героя – молодого гуцула, сюжетні лінії яких перетинаються, доповнюючи та заперечуючи одна одну. За стильовим визначенням цей твір належить до **неоромантизму**, завдяки пейзажному тлу, на якому розгортається оповідь (Карпатські гори) та особливостям сюжету, «*істотним елементом якого є боротьба, небезпека, часом таємничі або надприродні події*» [10, с. 244].

Проте з огляду на те, що зазначені концепти в новелі «Природа» постають переважно як ідеї, явлені через внутрішні переживання героїв («*Над усе любила боротьбу...*», «*...він немовби ще раз пережив усе із нею...*»), то переосмислена таким чином поетика **неоромантизму** дає змогу визначити іншою стильовою рисою твору Ольги Кобилянської *символізм*.

У новелу як оповідний жанр Ольга Кобилянська уводить широкі музикально-психологічні звукові малюнки, посилюючи тим самим сповідальне творче начало. Письменниця започаткувала також нову в українській літературі своєрідну модерністську образно-стильову манеру, що поєднує в собі певні ознаки неоромантичного, імпресіоністичного, символістського, експресіоністичного письма [див. 2, с. 104–106].

Неоромантично-символістична розповідна структура виявляється передусім у характеристиці героїні: «*Її по природі сильна істота домагалася чогось більше, як «кімнатної краси» та супокійного розпещеного життя*», вона інстинктивно відчувала «*існування бур... борбу любила так, як любить пшени, багаті красками картини та оп'янюючу музику*» [7, с. 3].

«Золоті години побіди» – кольоризм, який є одним із неоромантичних лейтмотивів оповіді. Неоромантичним постає й двоподіл осені: на «ту, що несе вогкі, хмарні дні, пожовкле листя й холодні бурі», й «ту, що красою рівна весні». Відтак через образи природи йде протиставлення: осені й весні, світлого й похмурого, лісу (де «*потоки дзюрчать поважно й швидко, а вода їх холодна, а над їх берегами не цвітуть вже цвіти*») та долини: «*Там воздух... повен запаху айстрів, і на всьому лежить легкий сум*» [7, с. 6].

У багатій кольористичній твору відчувається імпресіоністичне «нюансування почуттів» персонажів новели. Вдаючись як до прямого, так і до опосередкованого називання кольору, Кобилянська подає пейзажне тло через ліричне сприйняття героїв: «*...небо було хмарне і тільки на заході ясно-червоняве. Мряками фантастично стовиті гори відбивалися від неба*

остро темно-голубою краскою» [7, с. 6]. Приховано кольоровою метафорою, яка має виразне характеротворче наповнення, постає наскрізний образ лісу, де зелений колір суміщається з усіма іншими, передусім із блакитним і золотим.

Як вираз складної та суперечливої долі персонажів розповідна структура новели «Природа» передбачає такий складний композиційний прийом, як *текст у тексті*, явлений у спогадах героя-гуцула.

Зміна оповідних площин знаменується двома символічними образами: кольоровим «червоне волосся» та топосом «камінь». Адже саме біля каменя відбулася перша й остання зустріч гуцула й «руської мадонни»: *«Із пропасті... піднімалася вгору дівчина»* [7, с. 9]. Спільними колірними образами в портретах героїв є червоне та біле: «червоні холошні й біла як сніг сорочка» гуцула й «червона хустка... й біле, як перлова матиця, лице» дівчини. Діаметральна протилежність образів героя та героїні, їхніх життів і долі свідчить про незмірну кількість суперечливих ідей, які вони втілюють у новелі: «культура» й «природа», «долина» й «гори», «місто» й «село».

Портрет дівчини, в якому над зовнішніми деталями переважають внутрішні, й описи почуттів гуцула в сцені рубання смереки є композиційним обрамленням «тексту в тексті» – спогаду, який починається й закінчується семантично ускладненими модифікаціями червоного кольору: «червоноволося відьма» й «який червоний жар». Спогад гуцула за особливостями оповідної структурою є новелеткою в новелі, яка за головний фабульний концепт має діалог – як у вигляді реплік, якими обмінюються герої, так і невластиво-прямої мови: *«Там (у місті) багато красних домів... У нас, у селі, лиш панотець сидить у великій домі»* [7, с. 10].

У мові гуцула як представника «природного» середовища переважають вияви тотемізму: *«Що мене найшло нещастя... сьому винна та нещаслива година, коли я втяв смереку»* та фаталізму: *«Яким кого Бог створив, таким він і є»*. Героїня ж обстоє думку про те, що кожна людина сама є творцем своєї долі, що *«треба радитися голови... Не гадай, – каже вона героєві, – що темнота робить ліпшими»* [7, с. 11]. Тут чинником концентрації великого діапазону ідей, аж до одвічного філософського двоподілу добра та зла, виступає рослинний образ – зрубана смерека.

Структура «тексту в тексті» ускладнюється завдяки показові одного й того самого пейзажного тла на різних рівнях сприйняття обох персонажів. У присутності гуцула героїня вагається: *«Чи се та сама сторона, котру вона так добре знала?... Та сама зелена пропасть, та сама скалиста гора онде праворуч... Тихо, одностайно шумів ліс»* [7, с. 11–12]. Природа, в якій дівчина зазвичай «набиралася сили й терпеливості», в межах часопросторової категорії «спогад» набуває для неї ознак ворожості: *«Ще ніколи їй не здавалося так дико й самотньо; буйна зелень лісу, бачилося, задушить її»*.

З появою символічної деталі – годинника – «новела в новелі» розвивається у складніший розповідний вимір – «спогад у спогаді»: золотий дзигарок, що «ходить так, як би мав душу», викликає в гуцула думки про добробут супутниці та її родини. Дівчина ж нагадує йому про сцену на панському подвір'ї, притому єдиною її прикметною деталлю для героя стала «чорна сукня коронкова». В. Домбровський називає стиль мовлення, яке діє на уяву реципієнта, «порухуючи її так, що вона репродукує наочні образи», не лише образним, а й «картинним» [4, с. 53], тим самим даючи зрозуміти силу тропів у створенні сенсорно відчутної картини довкілля.

Мова твору Ольги Кобилянської – промовисте тому свідчення. Через висловлювання героїні, яка описує лісову дорогу кількома «зворушеними» словами: *«Як тут густо росте дерево (синекдоха)... воздух майже вогкий, далі й неба не видно (гіпербола)...»* гама її внутрішніх переживань постає надзвичайно широкою: *«...поглянула... очима, повними чудного блиску. Їй усе ще не хотілося вертатися, хоч не знала чому. Далеко їй було також до того, цоби хотіла лишитися з ним... Нагло почула вона, що її воля справді не є вільна... Яка вона дурна була ще перед двома годинами!»* [7, с. 15].

Одна й та сама, заплутана й темна дорога до полонини, якою йдуть герої, змушує їх (і, власне, й читачів) зрештою побачити один і той самий краєвид однаково: *«Перед їх очима розстелився чудовий вид»*.

Великанські, порослі лісом верхи гір, синьо-темні пропасті, праліси, буйні полонини – усе разом погружене у синім... Усе те могутє, велично гарне... Увесь цей повний пишних красок простір, ся буйна, інтенсивна (підкреслення наше. – Н.Н.), *майже темно-голуба зелень»* [7, с. 16–17].

У кількох містких образах-символах оповідач передає одну й ту саму сцену однаково й водночас по-різному, згідно з особливостями світогляду кожного з героїв – в епітетах: звичайному «буйна» та науковому «інтенсивна», вжитих до образу «зелень». І якщо героїня бачить світ довкола неї, «переможена пишною красою», то герой красу природи (за висловом оповідача, «якої, бачилося, зовсім не замічав») переносить на дівчину:

«Йому здавалося, що від блиску сонця її пишне тіло прозирило до нього крізь її ясну, легку одіж. Він... чув його так, як чується близька сильно пахучу, оголомиаючу ростину» [7, с. 17].

Лише в одній короткій фразі – *«Навкруги тишина, самота й шум лісів»* – водночас два контрастні звукові образи. Таким чином відбувається проєкція зовнішнього, по-імпресіоністичному мінливого та по-неоромантичному тривожного світу на внутрішні почуття. Адже героїня в шумі лісів відчуває й голос моря, якого ніколи не бачила (як, до речі, й сама Кобилянська), й відтак «тишина» стає символічним кодом «мрії».

Подальший діалог між молодими людьми, який складається з уривчастих фраз: *«Сідай! – Не хочу! – Чому ні? – Тому...»* – звучить, «немов розказ». Окрім прямого значення – «розпорядження», слово «розказ» містить у собі асоціацію з розповіддю, – засновок до численних любовних історій, що побутують в архетипній пам'яті людини, й яким Ольга Кобилянська надає нового виразу на тлі епохи зламу століть.

Епітет «красна», яким гуцул раз у раз іменує дівчину, можна розглядати як синонім до слів «красива» та «червона». Цей самий образ О. Потебня наводить як один із найпоширеніших в українських піснях асоціативний трикутник: «дівчина» – «красна» – «калина», елементи якого єднає головне уявлення «вогню, світло». В цьому випадку калина стає символом дівчини за допомогою проміжного поняття «красна»: «Епітети слова *калина* – ясна, жарка, красна, червона – так відносять це слово до поняття вогню, що нема сумнівів... що воно має спільне походження з *калити*, тобто нагрівати до червоного кольору» [14, с. 45]. А. Мойсієнко, ведучи полеміку з В. Похльобкіним, який твердив, що червоний колір для українця – символ не любові чи краси, лише «пролітої крові, насильства або помсти», посилається на відому працю Потебні «О некоторых символах в славянской народной поэзии», яка *«...просто рясніє українськими прикладами, і де червона барва аж зовсім обходиться без крові, насильства і помсти»* [11, с. 17].

Внаслідок кольористичного вирішення оповіді «Природи» стає закономірно посилені емоційність образів вогню, а саме – світла й червоного кольору, в кульмінаційній частині «новели в новелі»: *«Осліплює і немов упоєне побідою, заблиско сонце на заході пишним золотом, і ніжно-ясні облоки довкола нього перемінилися в який червоний жар»* [7, с. 18].

Від цього моменту, коли закінчується спогад – *«Ось і все!»* – і оповідь іде звичайним шляхом, асоціації зі світлом у баченні гуцула стають невіддільними від образу його коханої: *«Йому від її дотику засіяло в тілі, мов сонце», «Тоді все було таке гарне, мов сонце в саме полудне», «Була біла як сніг, і її великі сумні очі сяяли так чудно»* [7, с. 18–20].

Лейтмотив «гірський потік», що є визначальним у творенні характерів обох персонажів, отримує подальші змістові на шарування в образі гуцула, носія «природного» начала: *«А тут, коло його ніг, колисалися хвилі... Їх звуки збудили в серці... сльози. Він почув себе самотнім (порівн. «тишина, самота та шум лісів») у спогаді парубка. – Н.Н.) і сам не знав, як почав співати. Справдешня дитина свого люду, він шукав полегшій у співі»* [7, с. 22–23].

Отож образ води – потоку, видозмінений у «сльози», а потім у «пісню», – є символічним кодом катарсису, що веде до гармонізації довкілля й душі героя: *«Далеко й широко розплилася... тужлива думка і зіллялась у прегарну гармонію з красою ясної ночі»* [7, с. 23].

Співзвучність дієслова «зіллялась» із чуттєвим (нюховим) образом «зілля» приводить до появи в уяві гуцула майже видимої постаті дівчини, доля якої після полонинської сцени невідома: *«Вона так живо стояла перед його душею в усій своїй принадній красі і з усіма своїми словами й усміхом»*.

Момент, коли гуцул рубає смереку, є для нього водночас щасливим (*«Він немов ще раз пережив усе з нею»*) та нещасливим – надрубане дерево, падаючи, замалим не вбило його: *«Озирнувся і вдивився в воду... відти роздалися слова так голосно і так виразно»* [7, с. 23]. Саме в цю мить він відчув «наглий приказ внутрішній», який наказав йому викинути загублену дівчиною хустину, – й відтоді його коханка, «подібна до образу Божої матері», перетворилася на відьму: *«І ось він, мов блискавка, розв'язує загадку за загадкою...»* [7, с. 24].

Символістичного виразу природні мотиви набувають у творі Ольги Кобилянської «Покора». Оповідач, постаті якого на початку новели не видно, подає антураж події через численні образи квітів: *«Повно маєвої, ясної зелені – і сміх сонця»*. Отже, в цьому випадку в ролі реципієнта виступає сонце. Квіти ж, якими наповнено простір твору, переважно екзотичні: *«Турецький боз... повні кругляві тюльпани, нарциси, біліючі, мов на зелених стеблах попричіплювані метелики... Сильно пахучі аврікли ситої, понсової краски, і братки. Ціла маса прерізних братків – і ще інші цвіти»* [6, с. 103–105].

Митців-сецесіоністів – до яких можна зарахувати й Ольгу Кобилянську – приваблювали квіти незвичних гатунків (наприклад, фуксії або лілії), а також екзотичні – нарциси, іриси, півонії та хризантеми, що було прагненням по-новому осмислити орієнтальні (арабські, перські, китайські, японські) рослинні образи [16, с. 174]. З другого боку – досить часто, що цілком характерно для символізму, Кобилянська не дає конкретної назви квітів, а в поєднанні з образом «маю» (весни, зелені, також дівчинки, яка завітала до артиста) підводить до сутності «дитинного» елемента архетипу квітки.

Мова квітів у «Покорі» стає кодовою, даючи читачеві змогу самому фантазувати, які «зелені кущі... обсіпані звездовато-жовтим цвітом» ростуть у саду героя, яка квітка приховується під назвою «аврікли» і якої саме вона барви (у тексті – «понсова», тобто темно-червона). Утворюючи видимі фізично картини словами «ціла маса прерізних братків – і ще інші цвіти», розповідач у виразноє її поодинокими образами, що позначають прості кольори (білий із варіацією «біліючий», жовтий та зелений).

Важливою символічною деталлю в заспіві новели є **«арабески»**. За культурологічним змістом арабеска – *«візуальний символ тернистого шляху до найвищої істини... Декоративний лінійний стиль базується на переплетених квітах, листках і стеблах, що дозволяє... створити магічний візерунок, який допомагає в релігійній медитації»* [9, с. 37].

З наведеною суголосна інша дефініція, подана у «Словнику східного мистецтва» Надії Виноградової: **арабеск** – європейська назва складного середньовічного східного орнаменту з геометричних, рослинних і каліграфічних елементів [1, с. 94]. Ідея арабеска співзвучна з уявленнями ісламських теологів про «вічно ткане полотно Всесвіту» [5, с. 46–47]. Рух узорів, який має нескінченний ритм, може бути зупинено (або продовжено) у будь-якій точці без порушення цілісності орнаменту. Відтак згадані інтерпретації цього мистецького жанру узгоджуються в «Покорі».

Оскільки арабеска як художній засіб виникла внаслідок мусульманської заборони на зображення живих істот, то постать ліричного героя новели з'являється в ролі прихованої рослинної метафори ще задовго до того, як на сцену вийде сам персонаж – «артист». Плеонастична конструкція «ціла маса прерізних **братків**» – підведення читача до наскрізної флористичної деталі-символу, якою позначається поцілунок дитини. Значення образу братків у новелі Кобилянської – передусім вдячність, яка лишила по собі «виразний слід полуденного тепла».

Внутрішні порухи душі артиста, викликані поцілунок, яких він до того моменту «не любив», приводять до того, що деталі рослинного світу він переносить у своїй уяві на людей: якщо діти для нього – квіти або птахи (ластівки), то доросла людина (сама циганка або її донька в майбутньому) порівнюється з деревом: *«І виросте з нього така сама пальма, як його мати – висока, поважна, із сумовито закромленими очима – і буде клонитися...»*

Образ пальми тут має двоїтий характер – дерево високе, яке водночас гнеться (клониться) від вітру. Отож, тему покори, винесену в заголовок, у новелі вирішено в символістичному ключі, при цьому до неї долучається тема самотності, подана як сугестивна (*«одинокі!!»*) фігура недовдоволеності.

До малої прози як безфабульного, так і фабульного типу Ольга Кобилянська вводить мальовничі картини рідної природи, кожна деталь яких у плині оповіді символізується та одухотворяється. Русалки, Лісовий цар, «морське око», що чарує душу незбагненими звуками, стають персонажами ліричної фантазії «Смутно колишуться сосни». Ця поетична казка, лейтмотивом якої є утвердження добра й краси в житті, є новелою в своєму первозданному значенні – як твір, що походить із міфічної та фольклорної творчості, виявляючи єдність людини з довкіллям [12, с. 462]. У творенні образу «морського ока» авторка поєднує казкові та сповідні елементи: *«Цар бачив на його дні якісь чудеса, купав свій образ царський у срібній поверхні, що йому за дзеркало служила... а вкінці – заслухався в гру якихось звуків, що, мов золотими струнами викликувані, добувалися з глибокого дна морського ока до нього... Там лежала золота чудотворна арфа, і в місячних ночах обзивалася таємними звуками до нього»* [8, с. 338–339].

Wendepunkt твору – зрада русалки – змушує лісового царя змінити свою думку про «морське око», яке здається йому *«підлою калюжею, яке усі ті прочі, що блистять фальшивим, приманливим світлом»*. Відтак ідеальний пейзаж, поданий на початку твору, поступається місцем похмурому [див. 15, с. 133–145]: те саме озеро *«ні морщить, ні задрижить... а колишине веселе, рівне дзеркало його стратило питомий блиск свій і, мов підмулене, поблідло брудно-зеленою барвою, не відбиваючи більше чисто зелених верхів найвищих смерек»* [8, с. 340], а лісовий цар перетворився на орла. Елемент символізму, характерний для поетичної новели Ольги Кобилянської, припускає відкрите закінчення твору: *«Єсть одна ніч, у польоті часу назначена розцвітом папороті... І прокинеться... заклятий німий орел з сумної висоти своєї, і зійде з неї давнім царем лісним у зелену глибоку лісу...»* [8, с. 341].

Скристалізований у художній мові твору погляд ліричної оповідачки на сосну як на тотемне дерево – це виражена у словах філософема перевтілення душі у живі істоти й речі (арфа, орел, папороть), багатогранна символіка **самотності**. У її семантичному полі виникає образ музики як символу вищої святості, де деталь «арфа» відсилає до атрибутки ангельського хору: *«А коли буде минати вже зарослий берег свого «морського ока», обізветься в замуленій глибині замертвіла чародійна арфа»*.

За давніми слов'янськими уявленнями, саме через озеро можна потрапити до потойбічного світу, – однак можливо, судячи з твору Кобилянської, й здобути вічність: шум сосон, який «колишеться... аж по нинішній день», – відлуння струн золотої арфи [13, с. 255]. У творі неоромантичного стильового забарвлення ідеальний пейзаж, утілений в образах зорових, постійно контрастує з бурхливим, оформленим переважно звуками [див. 15, с. 145]: мирному «зовнішньому» пейзажеві протистоїть неспокійний «пейзаж душі» ліричного героя, який переживає втрату зв'язку з природою та намагається звирити їй свій біль від цієї втрати.

Натурфілософські інтенції, притаманні письму Ольги Кобилянської, розширюють діапазон сприйняття прозових творів різного гатунку – щоденників, замальовок та шкідців, симфонічних новел, – уводячи художній текст у пантеїстичні виміри взаємин митця із Богом. Ольга Кобилянська не лише залучає реципієнта як імпліцитного адресата твору до діалогу та співтворчості. Відбувається «взаємосповідь» між письменником і читачем, результатом якої стає катарсис – естетичне потрясіння, активізація внутрішніх порухів душі, що приводить до усвідомлення відновленого зв'язку людини з довкіллям і тотожності художньої творчості з релігією.

Література:

1. Виноградова Н. А. Традиционное искусство Востока. Терминологический словарь / Надежда Виноградова и др. ; под ред. Т. Стародуб. – М. : Эллис-Лак, 1997. – 360 с.
2. Гуляк А. Б. Синкретизм жанрово-стильових модифікацій прози Михайла Коцюбинського / Анатолій Гуляк // Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Серія : Філологія. – Вип. 7. – 2005. – С. 106–109.
3. Денисюк І. О. Розвиток української малої прози XIX – початку XX століть : монографія / Іван Оксентійович Денисюк. – 2-ге вид., доп. і перероб. – Л. : Академічний експрес, 1999. – 238 с.
4. Домбровський В. Українська стилістика і ритміка. Українська поезика / Володимир Домбровський. – Дрогобич : Видавн. фірма «Відродження», 2008. – 488 с. – (Cogito : Навчальна класика).
5. Искусство ислама // Творчество народов мира. – 2008. – №5. – С. 35–47.
6. Кобилянська О. Ю. Поко́ра / Ольга Кобилянська // Вибрані твори. – К. : Дніпро, 1982. – С. 103–105.
7. Кобилянська О. Ю. Природа / Ольга Кобилянська // Вибрані твори. – К. : Дніпро, 1982. – С. 3–25.
8. Кобилянська О. Ю. Смутно колишуться сосни / Ольга Кобилянська // Твори : в 5-ти т. – Т. 3. – К. : Державне видавництво художньої літератури, 1963. – С. 338–341.
9. Купер Дж. Энциклопедия символов / Джон Купер ; пер. с англ. – М. : Ассоциация духовного единения «Золотой век», 1995. – 432 с.
10. Литературный энциклопедический словарь / под ред. М. Л. Гаспарова. – М. : Сов. энциклопедия, 1987. – 751 с.
11. Мойсієнко А. К. Мова як світ світів : поезика текстових структур / Анатолій Мойсієнко. – Умань : РВЦ «Софія», 2008. – 240 с.
12. Науменко Н. В. «Морське око» – архетип слов'янських культур / Наталія Науменко // Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур : пам'яті Леоніда Булаховського. – К. : ВЦ «Просвіта», 2007. – С. 461–467.
13. Науменко Н. В. Образ макросвіту у мікросвіті художнього твору : символ у формозмістовому полі української новели кінця XIX – початку XX століть : монографія / Наталія Науменко. – К. : Видавництво «Сталь», 2013. – 356 с.
14. Потебня О. О. Эстетика и поэтика слова : зб. наук. праць / Олександр Потебня. – К. : Мистецтво, 1989. – 302 с. – (Пам'ятки естетичної думки)
15. Эпштейн М.Н. «Природа, мир, тайник вселенной...» : система пейзажных образов в русской поэзии / Михаил Эпштейн. – М. : Высшая школа, 1990. – 303 с.
16. Wallis M. Secesja / Mieczysław Wallis. Warszawa : Arkady, 1974. 252 s.

УДК 811.111' 373.43

О. В. Нузбан,

Чернівецький національний університет ім. Юрія Федьковича, м. Чернівці

СТРУКТУРНА ОРГАНІЗАЦІЯ ЛІНГВОКУЛЬТУРНОГО КОНЦЕПТУ

У статті здійснено огляд теорій концептів у вітчизняній та зарубіжній науковій літературі. Окреслено спільні та відмінні риси у розумінні структури концепту.

Ключові слова: класична теорія, прототипна теорія, атомарна теорія, неокласична теорія, теоретична теорія, пошарова структура концепту.

В статье осуществлено очерк теорий концептов в отечественной и зарубежной научной литературе. Очертаны сходные и отличительные черты в понимании структуры концепта.

Ключевые слова: классическая теория, прототипическая теория, атомарная теория, неоклассическая теория, теоретическая теория, слоевая структура концепта.

The article presents the overview of the theories of concepts in the native and foreign scientific literature. The common and distinct features in the understanding of a concept's structure have been outlined.

Key words: the classical theory, the prototype theory, the conceptual atomism, the neoclassical theory, the theory-theory of concepts, the layerwise (componential) structure of concepts.

Постановка проблеми. Концепт як найбільш фундаментальна конструкція у теорії мислення має давню історію та набув особливої актуальності у результаті становлення стійкого інтересу до освоєння структур людського мислення. З огляду на багатоаспектну природу цього ментального феномену та існування різноманітних підходів до його вивчення, необхідним є здійснення всебічного аналізу концепту та його структури. Це, у свою чергу, визначає **актуальність** запропонованої розвідки.

Структура концепту широко вивчається у сучасній науці про мову, про що свідчать чисельні доробки вітчизняних та зарубіжних вчених (Мартьянюк 2014; Маслово 2008; Попова, Стернин 2007; Приходько 2008; Clark 1973; Fodor 1990; Margolis, Laurence 1999; Rosch 1973 та ін.). Втім, постійний розвиток ідей у цьому руслі, а також відмінності у трактуванні концепту різними вченими, доводить правомірність порівняння та синтезу існуючих концепцій з цієї проблематики. Саме тому, **мета** нашого дослідження полягає у здійсненні теоретичного аналізу структурної організації лінгвокультурно-