

Людмила Шевченко,  
канд. філол. наук

УДК 81'373.612 (801.631.5)

## Полісемія мовна і полісемія мистецька

*У статті проаналізовано екфразис І. Драча «Сльоза Пікассо», в якому кубістські ідеї художника втілено в поетичних образах на ґрунті мовної полісемії та інших видів лексичного значення. Акцентовано роль інтелектуальності та заглибленості в культурний контекст читачів – інтерпретаторів цих образів.*

**Ключові слова:** лексичне значення, пряме, переносне, конотативне, фразеологічно й синтаксично зумовлені значення, семантичне поле.

**К**ажуть, мову вивчають упродовж усього життя. Тим більше її лексику, яка є відкритою системою, що має здатність постійно поповнюватися, реагуючи на нові реалії, створювані чи пізнавані людиною. Тому центральним поняттям цього мовного рівня є лексичне значення слова, під яким розуміють «нерозривний зв'язок, що існує у свідомості мовців між образом форми слова (його звучанням або написанням) і образом, відображенням позначуваної даною формою позамовної сутності» [1, с. 285].

Позамовна дійсність – конкретний предметний світ, внутрішній світ людини, суспільні явища й процеси, культурні та наукові досягнення – знаходять свій вияв у слові, яке, своєю чергою, спонукає носіїв мови до пізнавальної діяльності, сприяє розширенню їхнього світогляду, означає простір вивчення мовних глибин. Такої мети досягає вузівська лінгводидактична практика опрацювання певного мовного явища, що лежить в основі творення пресового, художнього чи студентського навчального тексту.

Для опрацювання теми «Лексичне значення» ми обрали екфразис І. Драча «Сльоза Пікассо». «Екфразис (гр. виклад, опис) – це розкриття засобами художнього слова ідейно-естетичного змісту творів живопису, скульптури, архітектури та ін.» [2, с. 142]. У таких поезіях зближуються між собою різні площини вираження, художній простір шедеврів світового мистецтва перекодовується на ментальний простір автора, набуваючи нового змісту.

Іван Драч зробив грандіозний експеримент, зіставивши виражальні засоби різних за своєю природою галузей пізнання та відображення світу – мови й образотворчого мистецтва. Поштовхом до цього стали слова російського поета Євгена Винокурова, які Драч узяв за епіграф: «Мир разложил на части Пикассо. Слеза стекает. Разложи! Попробуй!», проілюструвавши «філософсько-лінгвістичне вчення про слово

як першооснову всіх мистецтв» [3, с. 5], оскільки спочатку все-таки було Слово. Поетичний експеримент полягає в тому, що І. Драч зробив «переклад навпаки», тобто з мови барв на мову поезії (пор. думку Д. Овсянико-Куликовського «Живопис і скульптура є лише перекладами внутрішньої мислительно-словесної художньої діяльності на іншу мову – кольорів, форм, ліній» [4, с. 69]), використавши різні типи лексичного значення: пряме, переносне, конотативне, фразеологічно й синтаксично зумовлене, що наблизило його текст до кубістської манери Пікассо.

Як відомо, іспанський і французький художник Пабло Пікассо (тому два можливих наголоси) заклав фундамент кубізму і тривалий час працював у цьому напрямі живопису. Тут потрібна довідка: «Кубізм – модерністська течія в образотворчому мистецтві першої чверті ХХ ст., яка висувала на перший план формальне завдання конструювання об'ємної форми на площині й зображала предметний світ у вигляді комбінації геометричних тіл і фігур» [5, с. 478].

Перебуваючи під враженням від африканських скульптур, покритих смужками міді з насічками, що асоціюються з татуванням, він не копіював чужого прийому, а працював самобутньо. Для унаочнення слід згадати одну з експонованих в Ермітажі картин «Танок із покривалами» (1907), на якій усі площини бурхливого танцю у вигляді гострих кутів і діагоналей немов переміщуються в шаленому ритмі, як у кінематографі.

Розкладаючи світ на геометричні форми, поринаючи в кристалічні структури, художник не відображає реальний світ, що постає перед його очима, а творить свій, у якому переважає форма, символи-знаки, що за допомогою відповідних ритмів, пластики нагадують зовнішній світ, але начебто вказують на неможливість для самого художника сприйняти світ як гармонійне ціле. Тому його картини сповнені драматичного напруження.

А мистецтвознавці Ермітажу, що промовисто для нашої теми, коментують різні кубістські твори художника прямо лексикою зі «словесної діяльності», що їм, мовляв, притаманні «той самий словник і та сама грамати́ка художніх елементів» [6, с. 162].



Отже, текст Івана Драча.

СЛЬОЗА ПІКАССО

Мир розложив на часті Пікассо.  
Слеза стекает.  
Разложи! Попробуй!

*Евг. Винокуров*

I  
Літо пилося,  
літо їлося,  
Літо кипіло вишнево,  
лутово,  
Густо сміялося,  
половіло,  
Переморгувалось зеленоброво.  
А ми за руки, аж пальців хрускіт,  
Аж регіт звивався під пахви осик.  
За хвилями книг,  
в сторінковім плюскоті  
Відкрили шалений його материк.  
І раптом у гаморі магазиннім  
Все стало синім, місячно-синім, –  
Спалахнула сльоза Пікассо.  
І зайнялися в дівчини зорі,  
І прикипіли карі:  
«Та ну?!»  
Тонуть у морі, тонуть і в горі –  
І ми в сльозі потонули.

II  
Діти плачуть, і плачуть дерева.  
У мами не очі, а дві сльози.  
Синхрофазатрони ридують, як леви,  
І фіолетовий плач в грози.  
Передані сльози оркестрам і лірам,  
Митцям передані,  
бо людям ніколи, –  
Художники плачуть «Королем Ліром»,  
«Снігами Кіліманджаро»  
і «Гернікою»...

III  
Пройшов крізь Сезана, Моне і Мане,  
«Валькірією» захлинувся в Одесі...  
Майнуло – і він мене промине,  
Чи я загублю його десь.  
Тихі пророки злісно шептали:  
«Він пшизофреник, не йди йому в очі».  
І поетичні муки танталові  
Злякано вчорили.  
Та в серці цей каторжник,  
чорт в синцях,  
Денно і нічно мне глину й залізо.  
Чорна фуфайка йому до лиця,  
«Юманіте» у кишені навскіс.  
Атомні сльози течуть в імлі  
На чистий пензель солоною правдою.  
Він сам – геніальна сльоза Землі,  
В штапах, замурзаних райдугою!

Як бачимо, екфразис поет будує у формі триптиха. У першій частині оповідається, як у літній день молода пара, зайшовши ненароком у магазин (на той час, напевно, це «Мистецтво» на Хрещатику), побачила образотворчий альбом Пікассо, від якого неможливо було відірватися. Друга частина – це словесна інтерпретація різних ознак образів, викликаних побаченням на картинах. Остання частина присвячена оцінюванню життя й творчості великого художника.

I

Від самого початку поезії І. Драч береться за підготовку читача до сприйняття винайденого ним способу розкласти образотворчий текст за допомогою різних типів лексичних значень слів, насамперед полісемії, граючи метафорою, метонімією, синекдохою. Оскільки в основі, наприклад, метафори лежить подібність (за зовнішнім виглядом, смаком, виконуваними функціями тощо), автор спонукає читача сприймати описані картини крізь призму слухових, зорових, смакових відчуттів, а при метонімії шукати просторову, часову та інші суміжності. До кінця цієї частини триптиха автор аж 30 разів провокує читача перемикає код свого сприйняття, вигострюючи у нього вміння проникати у зміст слова. Як пише С. Єрмоленко, «коли йдеться про асоціативні зв'язки слів у тексті, про метафоричні висловлювання, постає проблема інтерпретації тексту, тлумачення змісту словесних образів» [7, с. 99].

Робота над «тлумаченням змісту словесних образів» і визначенням типів лексичних значень захоплює одразу, адже поет уміщує своїх героїв у знайомий, наскрізь національний світ, картину якого він малює поетичною лексикою, тобто словами на означення природних явищ, назв рослин, слів-символів, з якими фольклорно, поетично пов'язане життя українців, їхнє національне світосприймання [1, с. 462–463]. А читачі, інтерпретуючи цей шар лексики, виявляють «або належність до того самого культурного середовища, або відсутність знань про передавану мовним знаком культуру», оскільки цим одиницям властива «інформаційна спадковість» [7, с. 99].

Автор ніби керує процесом сприйняття читача, спонукаючи його також до розгадування образів-загадок: прочитавши перше слово *літо*, сприймаєш його у прямому значенні («найтепліша пора року між весною та осінню»), проте сполучуваність його з п'ятьма метафоричними дієсловами змушує повернутись і розшифрувати цей несподіваний образ.

Унаслідок аналізу бачимо, що тричі висловлене і тричі не висловлене метонімічне слово *літо* має різне образне наповнення: спочатку – як загальна назва всіх конкретних принад літа (навіть сонця

і повітря), яке метафорично (пилося, їлося) можна споживати, тобто насолоджуватися (кажемо ж *Їв би і пив би це повітря!*) – от і значення цих дієслів, уже зафіксоване у слововжитку. Умовно третє літо буває (*кипить* у Драча) не просто вишнями (слово-символ української садиби – одразу спливає Шевченкове «Садок вишневий коло хати, хрущі над вишнями гудуть»), а саме пізнім сортом з насиченим смаком – лутівками; і переморгується зеленоброво – автор робить акцент на фольклорні асоціації: українські дівчата і хлопці в народних піснях неодмінно чорноброві, українські дерева теж... зеленоброві, тобто гарні. Українська естетика! Навіть шлях в українців чорнобривий. І українці розуміють цей оцінний компонент значення слова, тобто його конотацію.

Демонструє І. Драч і фразеологічно обмежені значення, властиві словам, що характеризуються вибірковою сполучуваністю з іншими лексичними одиницями: у тексті літо ще *половіло*. Це дієслово означає «достигаючи, набувати жовтого кольору, ставати жовтим» [5, с. 825]. А поєднується воно лише з іменниками *жито*, *ячмінь*, *пшениця* у формах однини і множини, а також з родовою назвою *хліба*. Тільки достатньо володіючи українською мовою, можна наповнити зоровий образ і цього літа.

Фразеологічно обмежене значення демонструє ще одне поетове слововживання:

І зайнялися в дівчини зорі,

І прикипіли *карі*:

«Та ну?!»

У цих рядках жодного разу не вжито слово *очі*, з яким саме й сполучається прикметник *карі* – це зрозуміло кожному українцеві (форма *карий* у значенні *гнідий* поєднується тільки з іменником *кінь*), і це дає розшифровку метафоричного значення слова *зорі*. Тут спрацьовує також і «фокус» автора – так званий вертикальний контекст, коли читачеві доводиться повертатися на рядок вище вже підготовленим для рефлексій над словом *зорі* щодо способу перенесення значення.

Цікавими є рефлексії над образними (безперечно, метафоричними) дієсловами *спалахнула* сльоза, *зайнялися* зорі, *прикипіли* карі, якими поет майстерно, психологічно вмотивовано передає напрям руху та причинно-наслідкові зв'язки. Для цього він ущільнює свій текст віртуозною полісемією.

У лексемі *спалахнути*, якій притаманні значення «раптово загорятися яскравим полум'ям; починати світитися, випромінюючи світло» (напр., *сухі дрова спалахнули; спалахують рожевим відблиском сніги*) [5, с. 1089], при потраплянні у контекст зі словом *сльоза*

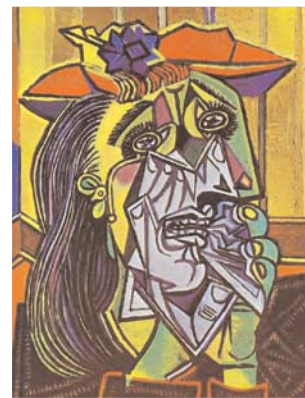


(твори художника) актуалізується переносне значення на підставі подібності: це та іскра, світло, врешті-решт полум'я мистецтва, яке передало свій вогонь і поціновувачам. Від цього горіння *зайнялися* їхні очі (пряме значення – «починати горіти, спалахувати полум'ям, загорятися» [5, с. 309]), і читач розуміє переносне значення «ставати дуже збудженим, раптово перейматися якимсь почуттям». Художник і глядач уже на одній хвили горіння, сила вогню зашкалює, адже очі *прикипіли* до зображеного (пряме значення – «міцно приставати, приклеюватися до чого-небудь» [5, с. 874]: пил прикипів до одягу, вовчий хвіст у казці прикипів до ополонки), і знову на порівнянні інтенсивності сприймається переносне значення «не відводячи очей, наче прикипіти, дивитися на кого-, що-небудь».

І останні штрихи в підготовці читача до сприйняття різних граней образів картини: паронімічна співзвучність вигуку приголомшення від побаченого «Та ну?!» з неозвученою в тексті формою багатозначного слова *тонуту* (у Драча на ґрунті української вимови не міг вийти без акання омофон, а можливий паронім). Отже, привернувши увагу читача до порівняння специфіки лексичних значень омонімів і паронімів з полісемічними словами, поет як тонкий філолог подає формулу, за якою слід розбудовувати на основі багатозначності образну систему творів Пікассо: «*Тонуть* у морі (пряме значення – малюємо картинку), *тонуть* і в горі (переносне значення – малюємо картинку) – І ми в сльозі *потонули* (переносне – малюємо картинку, з'ясовуючи подібність дій).

## II

На думку О. Потебні, «мистецтво – мова художника, і як за допомогою слова не можна передати іншому своїй думки, а можна тільки збудити в ньому його власну, так не можна її висловити і в мистецькому творі; тому зміст цього останнього (коли твір завершений) розвивається вже не в художника, а в тих, хто його розуміє» [8, с. 130].



Легко передбачити, що робота з інтелектуальним текстом потребує як мовних, так і фонових знань, від чого залежить рівень пізнання та інтерпретації його. Непроста мова художника знайшла свій розвиток у художніх образах поета, метафорична основа яких викликає і в уяві читача різні образи, пов'язані з лексемою *сльоза* та її семантичним полем.





Що ж таке *сльоза* і що ми як читачі аналізуємо? Це слово поет пише з малої літери і не бере в лапки – значить, картини з такою назвою в художника немає, а, як відомо, є «Жінка в сльозах» (1937, Музей Пікассо, Париж), «Жінка, що плаче» (1937, колекція Пенроуз, Лондон), на яких зображена його любов 1936–1945 рр. Дора Маар як збірний образ жінок у горі (див. новий альбом «Пабло Пікассо», 2011). Таким чином, графічно-правописні умови тексту підводять нас до висновку, що у вірші йдеться про драматичне емоційне тло полотна Пікассо. Адже відомо також, що у творчості художника був період, який називають голубим (напевно, російський переклад з фр. *bleu* як назви основного кольору спектра), але у Драча «все стало синім, місячно-синім». «Синій – колір усіх кольорів», – вважав художник. У цей час він творив знедолених, постаті, обличчя яких виражають самотність, загубленість, тугу, страждання чи й безвихідь. Цього він досягав пронизливим за емоційним настроєм синім кольором. А Драч словами *тонуть і в горі* увиразнює драматизм значення *сльози* як основної теми художника, в якій потонули герої поезії. Із семантичного поля [9, с. 118] з інваріантним (спільним) значенням «плакати» І. Драч використовує також лексичні одиниці *плач, ридати, сльоза, сльози, текти*, які виражають різні аспекти цієї поняттєвої категорії. І відповідно до запропонованої у першій частині формули першим поет подає інваріант «плакати» у прямому значенні «діти плачуть» (*лити сльози (від болю, образи, горя і т. ін.), звичайно видаючи при цьому нечленороздільні голосові звуки*) [5, с. 787], а далі у переносному – «плачуть дерева». Метафоричні лексеми – вдячний матеріал для поезії, оскільки вони можуть викликати не одну асоціацію за подібністю, даючи великий простір уяві читача. У нашому випадку читач може побачити подібність зовнішнього вигляду змарнілої заплаканої людини, її безсило опущених рук до плакучої верби з такою самою формою гілок; або подібність процесу скрапування сліз у людини до стікання роси з тієї ж верби в літню пору, опадання листя восени чи зблискування глею у вишні або смоли у сосни. Чотирипуклий образ, чотири можливих картинки у сприйнятті!

В образі «У мамі не очі, а дві сльози» – тільки за подібністю зовнішнього вигляду три грані: форма ока і сльози, блиск і чистота, прозорість (адже у мамі завжди чисті помисли, а дивлячись на прозору рідину, кажемо «чиста, як сльоза») і дві – за функцією: очі як вмістилище і вираження материнських переживань за долю своєї дитини і сльози як наслідок цих переживань (тут часто спрацьовує вплив міфологізації, мовляв, мамі завжди плачуть).



Поетичне мовлення шістдесятників вирізнялося зверненням до реалій науково-технічного прогресу. Не оминув цих асоціацій і Драч, увівши образ синхрофазатронів, які в нього *ридають*, як леви. З'ясувавши, що це величезні установки – прискорювачі протонів, які працюють, як виявилось, безшумно, робимо висновок: за значенням геніальний винахід людського розуму, такий визначний, великий, можна порівняти хіба що тільки з великим царем звірів левом. А цареві звірів не належить плакати, вони можуть тільки *ридати* (одразу пригадується вислів *ридма ридати*), тобто сема інтенсивності прояву почуттів посилює характеристику й самої реальії НТР.

Далі читач безперешкодно сприйме образ фіолетового плачу в грози як загрозу природної стихії, бо вже знає, що виражав синім кольором художник. Так само легко долаються в лексемах *плакати, сльози* семи «почуття», «переживання», які викликають митці своїми художніми творами. Проте окремо слід зупинитися на згаданому творі Пікассо, оскільки в поезії йдеться все-таки про нього.

Отже, звернімося до грандіозного полотна Пікассо «Герніка». З містом Герніка, яке 26 квітня 1937 р. було знищене вщент фашистською авіацією, пов'язана національна трагедія Країни Басків (північ Іспанії). То був перший (другим стануть Хіросіма й Нагасакі) такий масштабний акт вандалізму щодо людства. Загинула третина населення, були зруйновані старовинні пам'ятки історії та культури цього волелюбного народу. Свій громадянський гнів художник утілював у великому (8х3 м) й трагічному мистецькому полотні (1937, Центр мистецтв королеви Софії, Мадрид).



Спектр переживань, пов'язаних із «Гернікою», Драч не змальовує словами, даючи можливість читачеві зробити це самому, ознайомив-



шись із цією справді страшною картиною, в якій Пікассо художньо «розклав» смерть і страждання. А ми звернемося до мистецтвознавців [10, с. 34–37], відібравши лише словесні характеристики образів, що стосуються нашої теми.

Полотно композиційно побудовано як триптих, в якому вирізняються три окремі фрагменти, що зливаються в загальний хаос болю та відчаю. Ліворуч мати ридає над тілом мертвої дитини, в *не*людському, майже тваринному витті посилаючи до неба свої прокльони. Її голосіння майже фізично відчутні. У центрі картини зображено коня – з *несамовитим іржанням він падає в агонії*. Праворуч здійснені в *надривному молінні* руки й закинуті в *німому крикові* обличчя.

Слід зауважити, що частина виділених слів належать до інших семантичних полів «кричати» й «страждання». Це чудова ілюстрація того, що «лексико-семантичні поля не є ізольованими одне від одного. Багатозначні слова своїми значеннями можуть входити до різних полів». Ми бачимо також, що «головне значення найменше залежить від контексту, тимчасом як для реалізації переносних (вторинних) значень контекст обов'язковий» [1, с. 283].

### III

Оцінюючи творчість Пікассо та свій шлях до нього, І. Драч тонко розподіляє метонімічні як простіші (суміжні) і метафоричні (за якими криється багатогранний образ за подібністю) перенесення значень між різними характеристиками себе та художника. Приміром, прекрасною метонімією (суміжність імен художників – та яких імен! – і їхньої творчості, врешті, цілих періодів у розвитку образотворчого мистецтва XIX – поч. XX ст.) поет демонструє свою мистецьку обізнаність і підготовленість сприймати й полотна Пікассо. Навіть знаючи різні негативні відгуки про них, а часто й повне їх несприйняття. Через невизнання у Пікассо були депресивні періоди, а від цього – матеріальна скрута. І самому Драчеві від доторку до Пікассо пророкували згубний вплив «шизофреніка» – можливі «поетичні муки танталові».

...І тут часто виникає парадоксальна ситуація: далеко не всі читачі-інтерпретатори цієї поезії можуть пояснити значення добре їм відомого, але трансформованого крилатого вислову. Декому значно легше уявляти конкретну ситуацію з дотриманням, наприклад, дієти хворим і заборонаю споживати інші страви. Звісно, «матеріальні оболонки висловів, афоризмів, цитат у момент їх «вторинного» використання фіксують духовний досвід людини в культурному середовищі» [7, с. 99]. А духовний досвід набувається й читанням

художньої літератури, і спробами вживати такі мовні одиниці у своїх текстах. Ось літературний приклад, як розкриває значення цього стану М. Коцюбинський: «А тим часом так хочеться писати – і навіть маю що писати. В голові повно, а на папері пусто. Жаліюсь Вам через те, що й Ви тепер не в кращому стані і Вам зрозумілі муки Танталові» (лист до В. Гнатюка, 06.04.1907). Тобто значення трансформованого вислову у Драча – творча криза. А словникове переносне значення ширше, абстрактніше – «нестерпне страждання від усвідомлення близькості бажаної мети і неможливості її досягти» [11, с. 174].

І все-таки на І. Драча справила велике враження творчість Пікассо, його надлюдська працьовитість, невтомні пошуки – тільки уявити: близько п'ятдесяти тисяч робіт – картин, скульптур, виробів з кераміки, металу!!! Своє захоплення поет передає словами *каторжник* і *чорт* з конотативно зумовленим значенням (коли номінативне значення «ускладнюється додатковою інформацією про позитивну чи негативну оцінку предмета або явища, ступінь вияву інтенсивності дії чи ознаки» [9, с. 104]): першим словом названо того, хто важко, виснажливо працює, а другим – умілого, спритного, сміливого. Метонімічні часові асоціації та суміжності назв матеріалу й виробів з нього тільки підсилюють це захоплення.

Такими самими лаконічними метонімічними штрихами поет означає громадську діяльність Пікассо: у роки війни й окупації він допомагав учасникам руху Опору, вступив до Комуністичної партії (чорна фуфайка, газета французьких комуністів у кишені – так його зображено на одній з картин). І ввійшов до Руху прибічників миру – усім відома його картина «Голуб миру», написана під враженням від трагедії Хіросими й Нагасакі, один із начерків якої, подарований Іллею Еренбургом з дозволу Пікассо, зберігається в музеї с. Пархомівка Харківської області.

І фінальний акорд поета в конструюванні за допомогою мінімальних контекстів *сльози* Пікассо, в якому розширено її семантичне поле: атомні сльози (трагізм події), *течуть в імлі* (атомного вибуху, атомної трагедії), на *чистий* пензель (щирі сльози – щире мистецтво), *солоною* правдою (щемливою, що завдає фізичного болю), – якраз перед рядком, в якому І. Драч створить присвячений художникові неологізм, для розуміння якого потрібно було знайти ознаку солоності: «Він сам *геніальна сльоза Землі*, викликаючи алюзію з крилатим біблійним висловом *«сіль землі»* (найвидатніші представники суспільства, творча сила, світильник для інших). Це вислів з Нагірної проповіді Ісуса перед апостолами: «Ви – сіль землі. Коли



сіль ізвітріє, то чим насолити їй? Не придасться вона вже ні на що, хіба щоб надвір була висипана та потоптана людьми. Ви – світло для світу» [12, с. 186]. А в останньому рядку поезії І. Драч одягає геніальність художника в символ буденної копіткої праці – штани, на яких збереглися сліди багатогранної творчості художника. Побутовізм *замурзані штани* – алюзія з поетовою «Жартівливою баладою про випрані штани», основна думка якої – глибока шана людській праці!

Як бачимо, дослідницька робота з текстами розширює культурний простір особистості, виховує в неї мовне чуття, розвиває уяву та образне мислення. А застосування наукових знань і, відповідно, різних розумових механізмів для розшифрування значення слова має здатність викликати в інтерпретатора тексту й евристичні почуття радості, задоволення з приводу свого невеликого мовного відкриття.

1. Українська мова. Енциклопедія. – К., 2000. – 750 с.
2. Українська літературна енциклопедія : у 5 т. – К., 1990. – Т. 2.
3. Єрмоленко С. Я. Мовно-естетичні знаки культури в історії літературної мови // Мовознавство. – 2007. – № 4–5. – С. 3–12.
4. Овсяннико-Куликовский Д. Язык и искусство / Д. Овсяннико-Куликовский. – С.Пб., 1895. – 126 с.
5. Словник української мови / за ред. В. В. Жайворонка. – К. : Просвіта, 2012. – 1316 с.
6. Костеневич А. Французская живопись XIX – начала XX века в Эрмитаже: Очерк-путеводитель / А. Костеневич. – Л. : Аврора, 1979. – 165 с.
7. Єрмоленко С. Я. Мінлива стійкість мовної картини світу // Мовознавство. – 2009. – № 3–4. – С. 94–103.
8. Потебня А. А. Мысль и язык / А. А. Потебня. – СИНТО, 1993.
9. Сучасна українська мова : підручник / А. П. Грищенко, Л. І. Мацько, М. Я. Плющ та ін. – 3-тє вид. – К. : Вища школа, 2002. – 439 с.
10. Великі художники. Пабло Пікассо. – К., 2011. – Т. 50. – 48 с.
11. Коваль А. П. Крилаті вислови в українській літературній мові / А. П. Коваль, В. В. Коптілов. – К. : Вища школа, 1975. – 335 с.
12. Коваль А. П. Спочатку було слово: Крилаті вислови біблійного походження в українській мові / А. П. Коваль. – К. : Либідь, 2001. – 311 с.

Подано до редакції 25. 10. 2013 р.

Shevchenko Lyudmila.

Polysemy of language and polysemy of arts.

The exphrasis of I. Dratch "Tear of Picasso" is analysed in the article where the painter's cubistics ideas are realised in poetic shapes on the base of the language of polysemy and others kinds of lexical meaning. It is accentuated the role of intellectuality and deepening into the cultural context of the readers who are interpreters of these shapes.

**Keywords:** lexical meaning, direct and indirect, connotative, phraseologically and syntagmatically stipulated meanings, semantic field.

Шевченко Людмила.

Полисемия языковая и полисемия художественная.

В статье проанализирован эксфразис И. Драча «Слеза Пикассо», в котором кубистические идеи художника воплощены в поэтических образах на основе языковой полисемии и других видов лексического значения. Акцентируется роль интеллектуальности и углубленности в культурный контекст читателя – интерпретатора этих образов.

**Ключевые слова:** лексическое значение, прямое, переносное, коннотативное, фразеологически и синтаксически обусловленные значения, семантическое поле.

