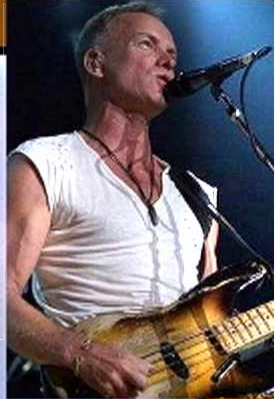


**ОБРАЗИ ЙОГО СЕРЦЯ...
ФОРМОЗМІСТОВІ
ДОМІНАНТИ
ПІСЕННОЇ ЛІРИКИ СТІНГА**



Монографія
Автор – Науменко Наталія Валентинівна
Київ: Видавництво "Сталь", 2019.
256 с.

ЗМІСТ

<i>Вступ</i>	6
<i>Розділ 1. Еволюція змістових параметрів пісенної лірики Стінга</i>	16
1.1. Синтез урбаністичної та публіцистичної тематики: лірика 1980-х років	17
1.2. Пригодницькі та філософські первини: лірика 1990-х років	34
1.3. Архетипіка нового тисячоліття: лірика кінця 1990-х – 2010-х років	55
Висновки	74
<i>Розділ 2. Формотворчі чинники поетичного доробку Стінга</i>	76
2.1. Образ ліричного оповідача	78
2.2. Жанрова домінанта	85
2.3. Версифікаційні елементи: строфіка, метрика, рима	106
Висновки	132

<i>Розділ 3. Інтеркультурні проєкції у ліриці Стінга</i>	134
3.1. Біблійний ареал пісенної образності	138
3.2. Філософський інтертекст	146
3.3. Дискурс англо-американської поезії	156
Висновки	170
<i>Розділ 4. Лірика Стінга як об'єкт лінгвістичного дослідження у викладанні англійської мови</i>	178
4.1. Вивчення пісні в аспекті синтезу мистецтв	181
4.2. Лексико-фразеологічні особливості англійської поетичної мови у творах Стінга ...	188
4.3. Осягнення граматичних структур та поетичного синтаксису пісенного тексту	198
Висновки	206
<i>Загальні висновки</i>	208
<i>Post Scriptum</i>	216
<i>Список використаних джерел</i>	230
<i>Коротка хронологічна довідка життя та творчості Стінга</i>	250

*Ідеальна музика – це Піша;
усі композитори створюють
красиву рамку навколо неї.*

Стінг

☆☆☆

*Присвячую цю монографію
Мамі Галині Олександрівні,
Братові Юрі та всім тим,
хто прищеплював мені любов
до високої музики.*

Наталія Науменко



"A Thousand Years"

BRAND NEW DAY
1999

*A thousand years, a thousand more
A thousand times a million doors to eternity
I may have lived a thousand lives,
a thousand times
An endless turning stairway climbs
To a tower of souls...*

ВСПЛУГ

Зовнішня побудова ліричних творів дає можливість глибше відчувати той розмах емоцій, настроїв, роздумів, який несе рядок, період, строфа. Відповідні віршові повтори сприяють акцентуванню ідей, що випливають з твору. У цьому зв'язку викликає інтерес архітектоніка та змістова наповненість сучасної **пісні**.

Пісня народжує поезію; ритм формує поетичний метр; складність метра породжує... стиль; стиль перетворює слово; форми перетворення слова – засоби виразності; так письмо утворюється зі стилю [28, 171].

У такому колообігу, за Андрієм Белім, постають елементи художнього твору, сходячи до свого первозданного естетичного цілого – синтезу слова мовленого та слова співаного.

Самі поети підкреслювали і підкреслюють необхідність особливої уваги, чутливості до слова при написанні пісні. Ще Дмитро Павличко в актуальному й сьогодні нарисі «Пісня і поезія» (1980) занепокоєно зазначав, що сучасні йому поети-піснярі – «новоявлені Беранже» – зчаста «бояться показувати свої опуси без музики», аби слухач не виявив ганджів тексту. І тому *«насамперед без музики повинна виявлятися будь-яка пісня як незалежний літературний твір, здатний жити і хвилювати сам собою»*, у повні своєї естетичної самодостатності [70, 12-13].

З англомовних джерел відома настанова піснярам-початківцям: «Навчайтеся у Стінга – він не написав жодної поганої пісні». Йдеться про рідкісно виладовану розповідність, навіть епічність віршового доробку цього митця, якими він завдячує покладеному на музику різних стилів поєднанню *архетипних сюжетів, образів*

світової культури та традицій англійської баладної творчості [81, 182-183].

Актуальність обраної для монографії теми зумовлено тим, що пісенний доробок **Стінга** (справжнє ім'я – **Гордон Метью Томас Самнер**, нар. 2 жовтня 1951 р.), широко знана в Україні, досі не був предметом комплексного філологічного дослідження. Наявні на сьогодні праці українських і російських журналістів та музичних критиків були здебільшого оглядом ключових подій у громадському і творчому житті співака. Наведімо лише кілька прикладів: стаття «Вогонь по останніх індіанцях» (про участь Стінга у програмі захисту тропічних лісів Амазонії), замітки «Зворотній бік Стінга», «Про роботи рок-музикантів у кіно», «Рок 80-х», публікації пісень «Englishman in New York» та «They Dance Alone» із нотами (усі зазначені дописи вийшли у молодіжному журналі «Ровесник» упродовж 1987-1991 рр.); стаття «Остання платівка – остання?..» у газеті «Независимость» від 24 вересня 1991 року (про альбом «The Soul Cages»); «Ліс рубають – Стінги чудять» (газета «Теленеделя», 2000 рік).

Гастролі співака у Києві («Brand New Day Tour», 31 травня – 1 червня 2001 р.; «Symphonicities», 7 липня 2011 р.; «57th & 9th Tour», 6 жовтня 2017 р.; «44/876 Tour», спільно з ямайським реггі-виконавцем Шеггі, 14 листопада 2018 р.) теж знайшли належне висвітлення в українській публіцистиці.

Варто навести лише декілька висловів із періодичних видань першої половини 2001 року: «*Стінг повсякчас закликає до інтелекту своєї аудиторії, намагаючись не образити її. В цьому – секрет його популярності*» [100, 7]; «*Дві години поспіль Стінг грав музику, написану у ритмі повільних прогулянок недільним містом*» [86]; «*Ми всі занедужали на «стінгоманію»* (газета «Сегодня» від 16 травня 2001 р. [87]); «*Стінг – співак, винороб і шахіст у позі лотоса*» (журнал «Отдохни»).

Статті, у яких коротко окреслено основні віхи життя та творчості Стінга, посіли належне місце у виданнях серії «100 великих»: «Сто великих композиторів» (1999) та «Сто великих вокалістів» (2002).

Науково доведено, що музика Стінга успішно застосовується в арт-терапії нервових захворювань, а крім цього – вона здатна пробудити почуття, стимулювати активні рухи, зняти напругу, ослабити біль і зняти неприємний ефект гучних і різких звуків, що присутні в довкіллі [26, 16; 136, 87].

За останні 15 років проблему індивідуального стилю літературної творчості англомовних поетів-піснярів ґрунтовно висвітлено в роботах Ганни Коломієць «Рок-поезія: міф, ритуал і американська традиція у творчості Джима Моррісона» (2004), К. Савицького «Лінгвостилістичні аспекти прозаїзації англомовних пісенних текстів» (2004), а також – у загальних рисах – Наталії Новохатської «Динаміка розмовних конструкцій в англійських та українських художніх текстах XVIII – початку XX століть» (2009), Оксани Москвичової «Еволюція метаморфози в англійському поетичному мисленні» (2015). У літературознавчій періодиці з'являються статті про поезію Боба Ділана – першого в історії пісняра-лауреата Нобелівської премії за 2016 рік.

Практично єдине на сьогодні монографічне дослідження музичного та віршового стилів Стінга (2009) належить англійському науковцеві Кристоферу Гейблу, який скрупульозно розглядає доробок співака у діахронії, від альбому до альбому, починаючи від «Outlandos d'Amour», дебюту «The Police», і завершуючи сольним «Sacred Love» [133, vii]. Проте за роки, які минули від виходу цієї монографії, Стінг устиг випустити ще два сольні альбоми – «The Last Ship» та «57th & 9th», яким належну увагу приділяє авторка даної праці.

Щодо української наукової періодики, то існує особня стаття Людмили Полянської, опублікована 2013 року в Чернівцях і присвячена семантиці мовної метафори у

поезії Стінга. Об'єктом її стала пісня «Windmills of Your Mind» на музику французького Мішеля Леграна [73, 229].

Нині, у зв'язку з творенням нової парадигми літературознавства, котре практикує інноваційні методи дослідження, зокрема з інших наук, доцільно подивитися на пісенний текст як на лаконічний результат взаємодії формозмістових елементів літературного витвору, споріднених видів мистецтва – музики, живопису, скульптури – та концептів різних наук: соціології, релігієзнавства, філософії, історії.

Ще один аспект важливості аналізу пісенної лірики – установлення її дидактичних та пізнавальних властивостей у навчальному процесі як середньої, так і вищої школи. Новітні методики викладання англійської мови, ґрунтовані на міжпредметних зв'язках, розглядають поетичний твір як конгломерат даних із різних галузей знання, котрі, пропущені крізь естетичний досвід автора і реципієнта тексту, набувають нового значення на сьогоднішньому етапі розвитку науки та навчання.

Мета, яку ставить перед собою авторка цієї роботи, – на основі аналізу текстів Стінга установити специфіку функціонування змістових і формальних елементів, їхню роль в увиразненні композиційних, жанрових і проблемних складників твору та у формуванні особливого пісенного жанру, відкритого до інтерпретацій у практиці шкільного й університетського вивчення англійської мови.

Для досягнення поставленої мети сформульовано та виконано низку **завдань**. Передусім, із застосуванням історико-типологічного, зіставного та порівняльного методів аналізу художнього тексту, авторка монографії простежує розвиток тематичних та проблемних вимірів пісень Стінга як відображення зміни суспільно-політичних реалій і художніх систем у культурі кінця ХХ – початку ХХІ століть.

Це дозволило уповні досягнути формотворчі чинники пісенної лірики Стінга: окреслити принципи творення образу ліричного персонажа у текстах пісень різного тематичного спрямування; дослідити взаємовплив епічних, ліричних і драматичних родо-жанрових концептів та мовностильових характеристик у пісенному тексті; схарактеризувати просодичні чинники вірша у пов'язанні з музичним оформленням.

На тлі синтезування формальних і змістових компонент пісенного тексту виявлено інтеркультурний потенціал доробку Стінга, установлено його роль у формуванні естетичного впливу автора на реципієнта через пісенний текст і взаємному збагаченні індивідуального досвіду пізнання явищ світової культури.

Усе це зумовило постановку та виконання ще одного, актуального для сучасного українського шкільництва завдання: установити можливості застосування пісень Стінга у викладацькій практиці під час вивчення ключових тем англійської лексики і граматики, ґрунтуючись на засадах міжпредметних зв'язків.

Об'єктами дослідження стали тексти пісень, які входять до сольних альбомів Стінга «The Dream of the Blue Turtles» (1985), «...Nothing Like the Sun» (1987), «The Soul Cages» (1991), «Ten Summoner's Tales» (1993), «Mercury Falling» (1996), «Brand New Day» (1999), «Sacred Love» (2003), «The Last Ship» (2013) та «57th & 9th» (2016).

Варто зауважити: у науковій парадигмі дослідження лише спорадично згадуються альбоми, що є або різного роду **інтерпретаціями** попередньо створених авторських пісень (у тому числі концертними) та збірниками найкращих творів («Bring on the Night», 1986; «Fields of Gold», 1994; «All This Time», 2001; «Symphoncities», 2010; «Fifteen Healing Blues», 2012, «My Songs», 2019, тощо), або **саундтреками** до кінострічок («Demolition Man», 1986, «The Living Sea»,

1995, «My funny Valentine», 2005), або **переспівами** творів інших поетів («Songs from the Labyrinth» із музикою та словами Дж. Дауланда, виданий 2006 року; «If on a Winter's Night» – випущена у 2009 р. в обробленні Стінга та його колег по ансамблю збірка різдвяних пісень, куди увійшли три оригінальні твори співака).

Для порівняння з сольними творами до розгляду взято деякі пісні групи «The Police», автором переважної більшості яких є Стінг і які, окрім значного ступеня філософічності (наприклад, «Message in a Bottle», «I Burn for You», «Synchronicity», «Driven to Tears», «Another Day», «Don't Stand So Close to Me», «Spirits in the Material World» тощо), викликають інтерес також завдяки елементам мовної гри та курйозного віршування (наприклад, «De Do Do Do, De Da Da Da»).

Відтак **предметом дослідження** у роботі є змістові (тематика, проблематика, ідея) та формальні (композиція, образність, художня мова, жанрова семантика) компоненти текстів, котрі зумовлюють специфіку індивідуального стилю пісенного доробку Стінга. До уваги взято й ті моменти виконавської майстерності та композиторського стилю співака, які увиразнюють поезику його віршів.

Основні **методи** дослідження – *історико-типологічний, біографічний, порівняльний і системний; текстуальний, контекстуальний та інтертекстуальний аналіз художнього твору, методи рецептивної естетики.*

Значно розширюють уявлення про специфіку мистецтва слова, про світогляд поета, твір якого розглядається, *лінгвопсихологічний і лінгвокультурологічний* методи у поєднанні з мікроаналізом – *повільним прочитанням «close reading»*. Вони допомагають виявити приховані потенціали художнього слова та його емоційно-естетичне наснаження з огляду на специфіку англійської

мови, жанрові особливості новітнього англійського пісенного вірша і вивчення його в контексті інших видів мистецтва, передусім музичного.

Звертаючись до вивчення лірики Стінга та окреслюючи шляхи її рецепції в Україні, авторка цієї монографії насамперед бере до уваги класичні загальнотеоретичні розвідки, в яких висвітлюються особливості розвитку пісенного вірша в національних літературах, з'ясовуються психологічні засади художньої творчості та формування індивідуального стилю.

Плідним ґрунтом для цього стали **наукові праці, присвячені філософським аспектам художньої творчості** (твори О. Веселовського, Г. Гессе, В. фон Гумбольдта, А. Камю, Ф. Ніцше, О. Потебні, Дж. Сантаяни, Ц. Тодорова, І. Франка, Н. Фрая, З. Фрейда, Н. Хамітова, К.-Г. Юнга, Г.Р. Яусса).

Велике загальнотеоретичне та прикладне значення для роботи мають студії українських і зарубіжних науковців зі **стилістики, поетики, образності класичних і сучасних художніх творів** (праці Ірини Арендаренко, М. Гаспарова, К. Гейбла, Ніни Дьяконової, Оксани Єременко, Грети Йонкіс, Кетрін Карсвелл, Б. Колесникова, Бerti Корсунської, Наталії Костенко, Керол Крайст, Оксани Москвичової, Р. Олдінгтона, Д. Павличка, Елеонори Соловей, М. Уварова, Лариси Черницької, Євгенії Чернокової, К. Чуковського, Галини Чумак, В. Шкловського).

Деякі наукові та науково-методичні праці, де творчість Стінга не виступає предметом окремого розгляду, є на загал корисними завдяки ґрунтовним теоретичним викладкам. Це роботи фахівців із **методики викладання англійської мови** (Оксана Анастасьєва, Берта Лебединська) та **музичного мистецтва** (С. Бакай, Катерина Єгорушкіна, Галина Ларіонова, С. Теодорович), українських **культурологів і музикознавців** О. Бодака, Л. Гамбурга, А. Гордійчука, Ірини П'ятницької-Позднякової, І. Хижняка.

Окрему категорію становлять **біографічні видання**, серед яких – «Стінг» В. Кларксона (1998, із серії «Силуети успіху») та «Розбита музика» самого Стінга (2003). Важливі для нашого дослідження дані містяться також у низці статей, опублікованих у **періодичних виданнях наукового та популярного профілів** і на офіційному **веб-сайті** артиста – www.sting.com (так званих «бекграундерів»).

Наукова новизна розглянутої теми визначається багатоаспектним лінгвостилістичним підходом до феномена творчого доробку Стінга. Полягає вона в тому, що вперше шляхом системного (історико-типологічного, зіставного, порівняльного) вивчення показано місце та роль формозмістових концептів у творенні образності та композиції сучасного пісенного вірша, його естетичного, інтертекстуального та лінгвокультурологічного потенціалу.

Узагальнено особливості взаємодії поетичної фоніки, лексики, стилістики, синтаксису у становленні пісенної образності; утверджено пісню як специфічний метажанр літератури, що синтезує ліричні, ліро-епічні, епічні, драматичні, фольклорні, сатиричні та гумористичні, публіцистичні жанрові елементи.

Інтерпретуванням пісенного тексту крізь призму жанру, співвіднесенням його версифікаційних особливостей з розвитком поетичної думки митця з'ясовано, що основними виявами унікальності поезії Стінга є переосмислення класичних і фольклорних жанроутворів у контексті синтезу лірики з музикою та творення на цьому ґрунті нових жанрових модифікацій.

Фактичний матеріал, теоретичні положення та висновки роботи можуть бути використані в комплексному вивченні сучасної англійської мови, англійської поезії кінця ХХ – початку ХХІ століть; у лекційних курсах, спецкурсах, спецсеминарах та факультативах із теорії та історії віршування, загальної історії англійської літератури, проблем синтезу мистецтв,

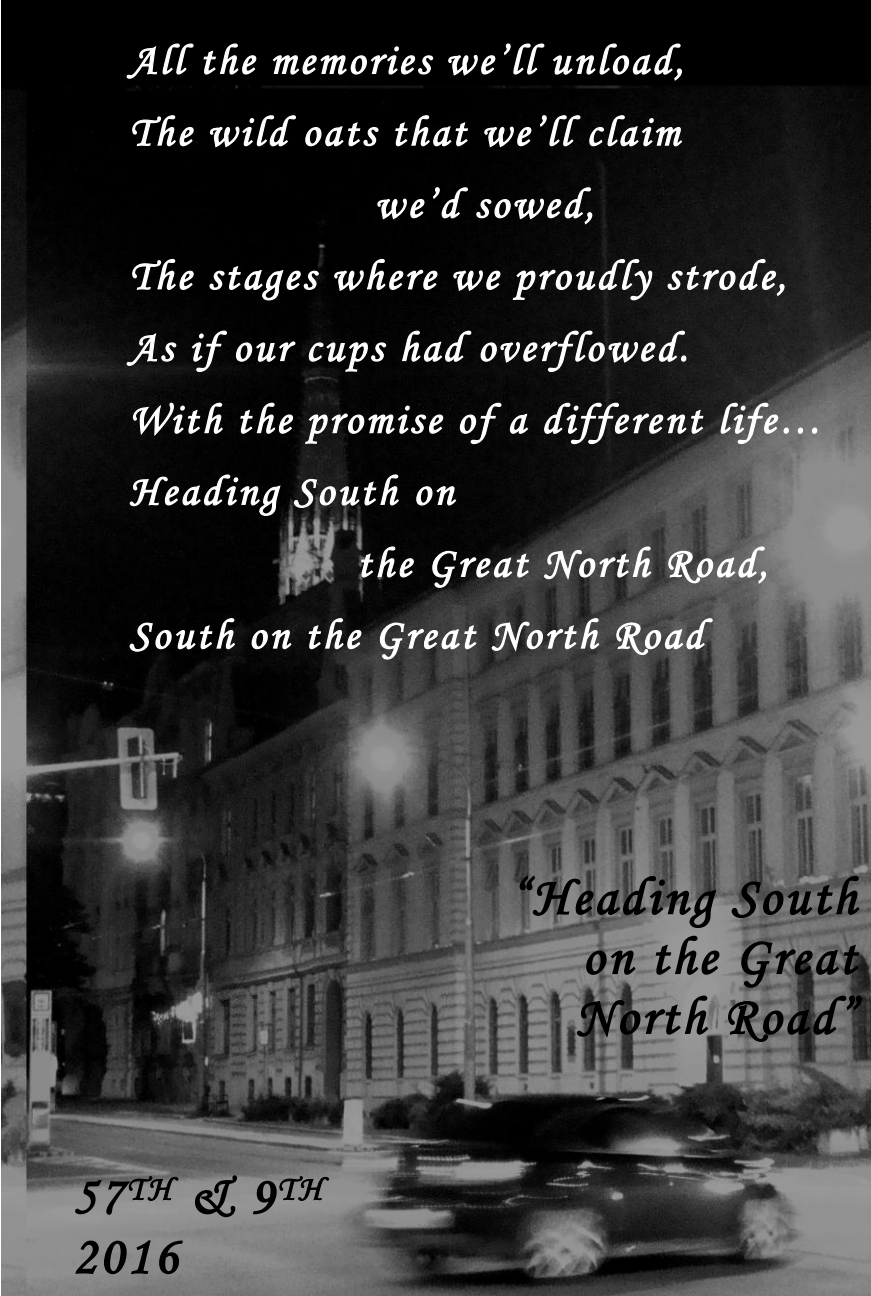
а також присвячених окремим епохам, художнім системам і авторам.

«Спроба пізнати Всесвіт – одна з небагатьох речей, які дещо підносять людське життя над рівнем фарсу та надають йому рис високої трагедії», – писав нобелівський лауреат С. Вайнберг. Тільки самовідданий пошук вірного слова, радість знайденої гармонії слів дасть можливість кожному читачеві або слухачеві творів Стінга наблизитись до істини, певною мірою зрозуміти Всесвіт сучасної англійської літератури і своє місце в ньому.

Мав рацію М. Чернявський, коли свого часу про роботу над творчістю І. Франка сказав так: «Досліджувати доброго письменника – наука й насолода». «Наукою й насолодою» є й наше проникнення у творчу лабораторію Стінга, який робив і робить усе для того, щоб відкрити в людині людину, поєднати пізнання з самопізнанням, а також побачити в кожному індивіді цілий вир пристрастей і бажань, віри й сумнівів, – мета, якої митець досягає завдяки творенню індивідуальних картин світу, своєрідно переплавлених у різностильовому, різножанровому, різноплановому пісенному творі.

Авторка сподівається на зацікавленість читачів у матеріалах монографії й буде вдячна за висловлені пропозиції, зауваження та побажання щодо її змісту.

Наталія НАУМЕНКО



*All the memories we'll unload,
The wild oats that we'll claim
we'd sowed,
The stages where we proudly strode,
As if our cups had overflowed.
With the promise of a different life...
Heading South on
the Great North Road,
South on the Great North Road*

*"Heading South
on the Great
North Road"*

*57TH & 9TH
2016*

РОЗДІЛ 1

ЕВОЛЮЦІЯ
ЗМІСЛОВИХ ПАРАМЕТРІВ
ЛІСЕННОЇ ЛІРИКИ СПІНГА

*Душа вимірюється глибиною страждань,
як собор – висотою дзвіниць.*

Гюстав Флобер

Творчість є вираженням основних законів Всесвіту.

Микола Реріх

Зміст літературного твору – це органічна єдність зображення, осмислення та відчуття дійсності, притому думки та оцінки у тексті не існують відокремлено, а пронизують зображувані події, переживання й живуть тільки в слові. З-поміж усього розмаїття тем немало є таких, що стали об'єктом інтересу для багатьох письменників і для зображення яких застосовувалися численні способи. Це архетипні для всіх національних літератур *теми природи, кохання, подорожей, боротьби життя зі смертю, добра зі злом, ставлення до батьків тощо.*

Український культуролог Ірина П'ятницька-Позднякова переносить поняття архетипності з

літературних вимірів у площину аналізу музичного твору:

...музична інтонація несе не тільки суто музичну, а й соціальну інформацію, виявлену суто музичними засобами. Саме в архетипних інтонаціях відбувається накопичення, кристалізація та подальша інтонаційна ідентичність певної культури. Усвідомлення та перетворення цих архетипних інтонацій в індивідуальному світі дає поштовх процесові творчості, в якій сконденсовано і соціальний досвід поколінь, і власне бачення та відчуття [76, 201].

І тим цікавіше окреслити нові значення архетипних образів у пісенному творі, його музично-словесному формозмісті. Коло тем, на які з кінця 1970-х років писав і до сьогодні пише Стінг, зумовлено його багатим життєвим досвідом, професійною діяльністю (*підлітком він допомагав батькові розвозити молоко, потому працював і вантажником у порту, і шкільним учителем англійської мови та літератури, грав у театрі та знімався в кіно*), лектурою, враженнями. І від обдарованості поета залежить широта його творчих інтересів. У кожній його пісні є «вогник», який вабить до себе митця і світитиме читачам та слухачам.

Своєю чергою, з тематики виростає **проблематика** – сукупність філософських за своєю природою питань, які потребують розв'язання, у даному випадку засобами художнього слова. Наприклад, проблему добра як одну з найперших у літературі Стінг здатен утілити у будь-якій жанровій матриці (балада, новела, казка, гумореска, колискова), в розробленні практично будь-якої теми (любов, природа, подорожі та пригоди).

Проблема як категорія змісту ставить перед поетом і героями його пісень актуальні життєві суперечності. Часто автор виносить проблему (як і тему) в назву твору, а надалі змальовує її символічно – як найважливішу ситуацію доби, центр збігу обставин тощо. Ця категорія

не розв'язується до кінця, вона є прерогативою літературного конфлікту й розрахована на активність реципієнта.

Ідея як ключовий змістовий чинник твору зароджується в досвіді літератора та підказується йому життям, спонукуючи замислитися над запитаннями: «що» писати, «для чого» писати, «що нового» можна сказати.

Ідейно-тематичні маркери в пісенному тексті відповідають за наповнення віршового твору змістом [63, 5]. Багато що залежить від першого знайомства з пісню – чи то прочитаною як звичайний віршовий твір, чи то прослуханою з музикою; чи привернув увагу заголовок пісні, чи неординарне звукове вирішення.

Так, перше знайомство авторки цієї монографії з доробком Стінга відбулося під час прослуховування композиції «Don't Stand So Close to Me» із репертуару «The Police». Подальше осягнення його музики та віршів і дозволило стверджувати, що Стінг – феномен культури не лише англійської. Навіть, із певними заувагами, – не лише сучасної.

Деякі пісні з альбомів «Brand New Day» (1999) та «Sacred Love» (2003) нагадують історії з «Тисячі й однієї ночі», а композиції «Ten Summoner's Tales» (1993) переносять слухача до середньовічної Європи. У поезії «The Soul Cages» (1991) химерно переплелися античні й біблійні образи, а «Mercury Falling» (1996) вражає розмаїтістю музичних розмірів і варіацій.

Альбом «The Last Ship» (2013) постає перед реципієнтом як міні-опера, присвячена мандрівкам героїв у часі та просторі (вокальні партії в ньому належать не лише Стінгові, а й іншим солістам – Дж. Нейлу, Беккі та Рахіль Ансенк, Браяну Джонсону та Джо Лорі). «...Nothing Like the Sun» (1987) і «57th & 9th» (2016) змушують замислитись над мінливістю та суперечливістю природного й антропогенного довкілля, а джерело різнобарвної творчості митця прочитується в

текстах першого альбому – «The Dream of the Blue Turtles» (1985) як дисгармонійне, але водночас привабливе життя.

1.1. Синтез урбаністичної та публіцистичної тематики: лірика 1980-х років

Невідомо, випадковий збіг чи ні, але 1985 рік в історії світової музики став своєрідним «періодом пасіонарності». В історію увійшов 10-годинний концерт «Live Aid» («Жива допомога», липень 1985 р), учасниками якого стали рок-групи «Queen», «The Who», «Ultravox», а також Дейвід Баум, Елтон Джон, Пол Янг, Нік Кершоу, Елвіс Костелло, Стінг, Шаде та інші. Завершальним акордом концерту став виступ Пола Маккартні з піснею «Let It Be» у супроводі рояля [102, 215].

1985 рік ознаменувався виходом альбомів-архітворів:

- «Brothers in Arms» («Брати по зброї») групи «Dire Straits», знаковими в якому є пісні «Money for Nothing» («Гроші на вітер»; у її записі участь брав і Стінг) та безсумнівний ліричний шедевр «Your Latest Trick» («Твоя остання витівка»);

- «Hunting High and Low» («Полюю високо й низько») норвезької групи «А-На», заголовна пісня якого засвідчила появу, сказати б, специфічного скандинавського саунду на тлі більшої музичної універсальності численних шведських колективів;

- «Songs from the Big Chair» («Пісні Великої Катедри») групи «Tears for Fears», головною ідеєю якого став порятунок від психічних розладів завдяки музиці;

- «Stella» групи «Yello», де увагу привертає інструментальна композиція «Stalakdrama» – своєрідний трилер, у якому спеціальними звуковими ефектами (зокрема й краплями води зі сталактита)

сугестовано відчуття самотності, покинутості у безмежному темному просторі;

- «Black Celebration» («Чорне святкування») групи «Depeche Mode».

З другого боку, чимало учасників донедавна знаних поп- і рок-груп створювали сольні проекти. Серед них, зокрема, лідер гурту «Roxу Music» Браян Феррі, автор дебютного альбому «Boys and Girls», та Стінг – фронтмен тріо «The Police» («Поліція»).

З 1978 по 1983 рр. «Поліція» випустила п'ять альбомів під інтригуючими назвами: «Outlandos d'Amour» («Дивокраї кохання»), «Reggatta de Blanc» («Біла регата»), «Zenyatta Mondatta» («Дзеньятта Мондатта»), «Ghost in the Machine» («Привид у механізмі») та «Synchronicity» («Синхроністичність»).

Поетика останнього з них і відбилася у віршах першого сольного проекту Стінга – «The Dream of the Blue Turtles». Зазвичай його назву перекладають як «Сон синіх черепах», однак коректнішим є варіант «Сон про синіх черепах», якщо звертатися з авторським поясненням [52, 290; 133, 21]. Альбом, хоча й названий за інструментальною композицією, засвідчив появу в англійській літературі непересічного лірика, чиї твори однаково цікаво як слухаються, так і читаються.

Журналіст Вік Гарбаріні засвідчив: під час одного з візитів до Стінга він помітив, як той одночасно працював «над баладою про вампіра, над піснею – сув'яззю реггі та вальсу, в якій сполучився мотив Великої війни (доби хрестових походів. – Н.Н.) із залежністю від героїну, та над слов'янською мінорною мелодією в симфонічному оркеструванні» [134].

На нашу думку, тут ідеться про пісні «Тіні під дощем», «Дитячий хрестовий похід» та «Росіяни».

Цю останню співак упродовж тривалого часу не виконував, вважаючи її неактуальною на тлі суспільно-політичних подій початку 1990-х років (передусім завершення «холодної війни» та розвалу СРСР). З

другого боку, український музикознавець І. Хижняк зазначив, що вона виникла під впливом діяльності так званого «Червоного клину» – організації, покликаної провадити серед молоді агітацію засобами рок-музики [102, 269-271]. А лейтмотивом її було чотири рази повторене твердження: «росіяни теж люблять своїх дітей» (*Russians love their children too*), на яке Стінга надихнув перегляд популярних радянських мультиплікаційних фільмів.

Саме тому в черговому концертному турі «Symphonicities» (у Києві – 7 липня 2011 р.) вона зазвучала по-новому, обрамлена у фрагменти опер «Псковитянка» Миколи Римського-Корсакова та «Поручник Кіже» Сергія Прокоф'єва.

Проблему самоусвідомлення ліричного героя, його постійної боротьби з довіллям та самим собою обіграно в піснях «Consider Me Gone» («Вважай мене пропавшим»), «Moon over Bourbon Street» («Місяць над Бурбон-Стріт»). Не обійшлося й без іронії автора над власними шкідливими звичками – зокрема, пристрасстю до алкогольних напоїв – у вірші «Shadows in the Rain» («Тіні під дощем»):

*He [лікар. – Н.Н.] says I suffer from delusion
But I'm so confident I'm sane
It can be an optical illusion
So how can you explain
Shadows in the rain [1].*

На цьому не вельми веселому тлі розгортається тема любові – в заголовних піснях «If You Love Somebody Set Them Free» (можна перекласти як «Кого любиш – відпусти») та «Love Is the Seventh Wave» («Кохання – сьома хвиля»). Назва останньої співзвучна з українським морським фразеологізмом «дев'ятий вал» і містить алюзію до руйнування, але у Стінга цей «вал» якщо й

зносить щось на своєму шляху, то передусім – усе негативне, перепони між країнами й людьми.

З другого боку, класики світової літератури часто зіставляли любов із боєм; прикладів тому немало й в англійській літературі. Стінг же «оправив» цю символічну сув'язь у воєнні символи – в останній композиції альбому під назвою «Fortress around Your Heart» («Твоє серце у фортеці»). Зокрема, крізь військову концептосферу, складену з таких понять, як *truce* (перемир'я), *chasm* (каземат), *mines* (міни), *trenches* (рови), *barbed wire* (колючий дріт), проступають не лише любовні почуття ліричного героя, а й його спогади про дитинство, усвідомлення рідних коренів. І саме вони здатні притлумити будь-який біль:

*And if I have built this fortress around your heart
Encircled you with trenches and barbed wire
Them let me build a bridge
For I cannot fill the chasm
And let me set the battlements on fire [1].*

Водночас для поетичного стилю раннього Стінга – періоду вісімдесятих років ХХ століття – характерна політична загостреність пісень («Russians», «Children's Crusade», «We Work the Black Seam» у «Сні про синіх черепах»; із подальшого доробку – «They Dance Alone», «History Will Teach Us Nothing», почасти «Fragile» і навіть біблійно-наснажена «Rock Steady» в альбомі «...Nothing like the Sun»). Вони висвітлюють проблеми глобального значення: порушення прав людини та дитини, усвідомлення людиною свого місця в довкіллі та відповідальності за власне життя, загрозу ядерного самознищення, попередження екологічної катастрофи.

Спробу художньо проінтерпретувати ці теми, зокрема й через прийом «зв'язку часів», зроблено у четвертій за порядком пісні зі «Сну...» – «Дитячий хрестовий похід» («Children's Crusade»).

Історія свідчить: приводом для організації першого такого хрестового походу – з Франції – стала ідея, ніби здійснити давню мрію про звільнення Єрусалима можуть лише не обтяжені гріхами «безневинні» душі, тобто діти. Провідником їх мав стати дванадцятирічний підпасич Етьєн (інша версія – Стефан із Клоя). За легендою, йому повсякчас чулися «голоси» (цей історичний персонаж жив більш ніж за двісті років до Жанни д'Арк); вочевидь, це було зумовлено важкою психічною хворобою з галюцинаціями. Під орудою церковників Етьєн згуртував навколо себе близько 30 тисяч підлітків, які влітку 1212 року урочисто вирушили в похід, але Єрусалима так і не досягли – деякі загинули під час бурі на Середземному морі, а деяких продали в рабство судновласники.

Друга спроба дитячого хрестового походу (теж 1212 року, з Німеччини) завершилася тим, що дві третини його учасників померли від голоду в Альпах, а решта благополучно повернулися додому [121, 122].

Тому тему численних юних життів, занепаних в ім'я ефемерної ідеї, Стінг спроеціював на проблему наркоманії, котра стала справжнім бичем для Великобританії 1970-1980-х років [52, 292]. Адже володарі та міністри – світські «пастирі» ХХ століття, чийм обов'язком мало б бути запобігання поширенню наркотичної залежності, насправді виявилися байдужими до цього людського горя («*Corpulent generals safe behind lines*»). З другого боку, і видіння та голоси, які супроводжували маленьких «пророків» у ХІІІ ст., цілком могли бути зумовлені вживанням опіуму та опіатів, тому прикметною деталлю-символом оповіді стає **мак** («смертельна гіркота для юнаків»):

Midnight in Soho, nineteen-eighty four
Fixing in doorways, opium slaves
*Poppies for young men, **death's bitter trade***

*All of those young lives betrayed
All for the children's crusade [1].*

(...Вісімдесяті. У Сохо, вночі,
Опій збирає страшні врожаї.
Опій – для юних! – на обрії – Схід...
Смерть за життям – слід у слід,
Дитячий хрестовий похід!)*

У повні свого різноманіття з пісень першого альбому, зокрема і з «Хрестового походу...», постає перед слухачем складний та суперечливий хронотоп **міста**. Помітною ознакою сучасного духовного життя є зростання інтересу до міста як феномена культури, історичного організму й специфічної людської спільноти. Стає зрозумілим, що ознайомлення героя з історією своєї «малої батьківщини», сприйняття її стилю та духу є незамінним джерелом моральних цінностей, реальною базою почуття власної ідентичності.

Проблема культурно-історичного й духовно осмисленого ландшафту існування людини, зокрема ландшафту міського, визначає перспективи досліджень у різних галузях літературознавства. Особливої гостроти ці питання набувають сьогодні, у період нинішніх цивілізаційних зрушень.

Місто як модель світобудови відсилає до архетипного в багатьох культурах, зокрема і в англійській, образу – Дерева життя, триєдності небесного, земного та підземного світів [175, 304]. Намагання поета усвідомити ідею триєдності докільця, втілити її в неповторній послідовності деталей-символів та образів-символів виявляється через формальні параметри твору: жанр, архітектоніку, внутрішню організацію, образність, унікальність поетичної мови.

* Український переклад пісень «Children's Crusade», «The Wild Wild Sea» та інших фрагментів із поезій Стінга належить авторці цієї монографії.

Місто Ньюкасл, мала батьківщина Стінга, – осередок шахтарського регіону Англії. Саме його сіро-чорні кольори і не вельми розмаїті реалії зумовили формозмістову палітру першого альбому співака.

Говорить Стінг: «Я нізащо на світі не хотів би повернутися в дитинство... Два головні кольори в моїх спогадах – чорний і сірий. Чорний – це вугілля, яке видобували в передмістях і вантажили на кораблі. Сірий – це море, у яке відпливали кораблі, – сіре навіть за ясної погоди. І лише дві білі плями: батьків возик і материн костюм. Батько був молочарем, мати – медсестрою. Ото й уся палітра» [88, 55]

Спробу осмислити особливості шахтарської праці та пов'язану з цим проблему місця людини в довкіллі відбито в пісні «We Work the Black Seam» (з урахуванням фахової термінології заголовок можна перекласти як «Піднімаємо вугільний пласт»).

Уже в самій назві, а далі й у тексті прозирає символіка «нижнього» світу – глибочезні поклади кам'яного вугілля, спресованого «впродовж трьох мільйонів років»; мандрівка старовинними лісистими землями (ліс як одне з міфічних пристановищ для злих сил, див. [44, 42]); «темні сатанинські млини», котрі зробили зайвим шахтарське ремесло; забруднені ріки Камбрії («*poisoned streams of Cumberland*»), – і, врешті-решт, «глибоко закопана совість».

І все це виразно контрастує з хронотопом «атомної доби», коли ще багато кому вигідно й далі користуватись вугіллям як постачальником енергії, не замислюючись над пошуком її альтернативних джерел, котрі могли б зберегти природу:

*One day in a nuclear age
They may understand our rage
They build machines that they can't control*

*And bury the waste in a great big hole
Power's to become cheap and clean
Grimy faces were never seen
The deadly force one thousand years
Is carbon fourteen [1].*

За текстом пісні, зиск із руйнування довкілля отримують безіменні «вони», яких можна назвати двійниками «товстих генералів» із «Дитячого хрестового походу», іншими словами – можновладці із їхньою специфічною «економічною теорією». Таких типів І. Качуровський, слідом за Р. Бернсом (див. елегію «На винищення лісу біля Драмленріга»), образно іменував «хробаками в коронах» [50, 240].

Характерно, що проблему протистояння людини та машини відбито не лише у словах, а й у музичному аранжуванні цієї пісні, – виявами авторської іронії над дедалі більш «механізованим» світом є наскрізна партія бассо-остинато у виконанні маримби та контрабаса, тричі повторена одноманітна секвенція у приспіві, вірогідне [133, 29] застосування ритм-машинки замість «живого» барабанщика.

Для порівняння можна взяти фонограми цієї ж пісні з концертного альбому «Bring on the Night» (1986, партія ударних – Омар Хакім) або проекту «Symphonicities» (2010, тут ударні представлено бубонцями, що нагадують брязкіт ланцюгів, і це викликає іншу інтертекстуальну асоціацію – з «Каменярами» Івана Франка; партію ж бассо-остинато виконує духовна секція).

У тексті пісні, окрім згаданих концептів «нижнього» світу, це – мотиви колового руху (планета, обертаючись, присипляє дітей).

Отже, перед слухачем постає опредмечений у звуках музики та особливо вдало підібраних словах образ **заводу**, який, монотонно гудучи, виробляє продукцію. З точки зору культурологів, образ заводу двоїстий – він хоч і створює нову продукцію, проте шуми та промислові

викиди руйнують природу. Поетизація промислового підприємства – як у піднесеному, так і у приземленому ключі – свого часу була поширеним прийомом у європейській, зокрема українській ліриці 1920-х років, наприклад у Івана Кулика: «шахтна кліть стукотить дієслівними римами» [56, 111].

Хронотоп шахти як видозміни заводу у пісні Стінга – вірогідний відголосок стильових тенденцій **експресіонізму** початку ХХ століття [128, 25]. Про це свідчить поєднання, здавалося б, таких непоєднаних речей, як *terminus technicis* – реалій буденної роботи шахти, «духовного елемента» – традиційних символів природи, із якими порівнюється кожне явище буття [184, 96], і візій «екологічно чистого» майбутнього.

Пишучи про місто, пишемо про загальнолюдське, – говорять науковці. Урбаністична лірика, до якої належать пісні Стінга зі «Сну про синіх черепах», є виявом постійного діалогу між ліричним персонажем і його міським довкіллям – діалогу, який часто потребує пісенної форми, її особливої тональності вислову, котра, посилена музичним супроводом, промовляє до архетипних комплексів у душі людини.

Архетипне наповнення стає дедалі глибшим у наступному сольному альбомі, також ґрунтованому на хронотопі міста, – «...Nothing Like the Sun» («На сонце не схожі», 1987). Назва його є частиною початкового рядка 130-го Шекспірового сонета – «My mistress's eyes are nothing like the sun».

Як відомо, цей архітвір був сміливим протестом проти красивостей любовної лірики доби Відродження, а можливо, й пародією на неї. Згодом, уже в ХХ столітті, американець В.Х. Оден, описуючи омріяну ним «школу поетів», стверджував, що **саме писання пародій мало**

б бути єдиним жанром літературної критики [81, 223-224].

І справді, Шекспір у 130-му сонеті виступив по суті критиком. Він декодував не якийсь один текст, а цілий масив; зробив спробу похитнути панівну парадигму любовної поезії та водночас створити нову. Він оспівував звичайні людські почуття до жінки з плоті та крові, зовсім не ангельської зовнішності. Але вона для поета була найкращою, вона викликала у нього почуття гарячі і пристрасні.

Так само поетизує звичайну жінку Стінг – у різних іпостасях. Це образи матері (саме її пам'яті присвячено весь альбом, зокрема заголовну пісню «The Lazarus Heart» – «Серце Лазаря», іноді також перекладається як «Прокажене серце»), коханої («They Dance Alone» – «Вони танцюють на самоті», «We'll Be Together» – «Будьмо разом», «Straight to My Heart» – «Прямо в моє серце», «Little Wing» – «Крильце»), нареченої («The Secret Marriage» – «Таємний шлюб»), доньки («They Dance Alone»), сестри («Sister Moon»).

Ідейною тональністю альбому є показ тривимірного світу нестримних емоцій, наснаженого культурологічними образами, – у піснях «Be Still My Beating Heart» («Заспокойся, моє серце»), «Sister Moon» («Сестро місячна»), «Little Wing»; жаских суспільних реалій – у піснях «History Will Teach Us Nothing» («Історія не вчить нас нічого»), «They Dance Alone»; проблеми особистого вибору («The Secret Marriage»).

«Історія вчить лише того, що вона ніколи нічого не навчила народи», – цей класичний афоризм належить Г.В.Ф. Гегелю. По-іншому цю тезу сформулювала Індіра Ганді: «Історія – найкращий учитель, у якого найгірші учні» [23, 209]. Та й у самого Стінга, учителя за фахом, цю ідею висловлено в образному ключі, відтак і її можна кваліфікувати як афоризм: *«Уроки історії потонули в червоному вині» (History's lessons drowned in red wine – «Дитячий хрестовий похід»).* Чому саме «червоне вино»?

Вочевидь, це вияв особливості класичного англійського афоризму, якому притаманні «нестандартні синтагматичні зв'язки лексем, інтертекстуальність, стилістичні фігури» [22, 316]: червоне вино є символом належності до привілейованого класу [185, 13] й водночас стихією, котра змушує забути про насущні проблеми.

На відміну від «Походу...», пісня «Історія не вчить нас нічого» не є інтерпретацією конкретної історичної події, а, радше, підсумком цілого періоду розвитку суспільства – епохи, а може й ери:

*Our written history is a catalogue of crime
The sordid and the powerful, the architects of time
The mother of invention, the oppression of the mild
The constant fear of scarcity, aggression as its child [1]*

Провідною тут є ідея «навчитися відкинути минуле», «повернутися до першого дня світотворення», або ж – заклик розпочати відлік історії спочатку, супроводжуваний рефреном «sooner or later» («рано чи пізно»). Саме він є спільним знаменником для бінарних опозицій, на яких ґрунтується текст, – «свобода / несвобода», «віра / розум», «минуле / сьогодні».

Фактично Стінг завершує цю пісню словами надії («Знайте свої людські права й будьте тими, ким ви прийшли у світ»), та при цьому зосереджується на сучасних йому реаліях боротьби за владу [133, 45], про що свідчать два лейтмотиви – «війна» та «страх».

Кожен рядок пісні – роздум на теми свободи, релігії, влади та війни. Тому ще в зачині актуалізується філософема зламу ХІХ – ХХ століть – ніцшеанська ідея «смерті Бога» [146, 88], а точніше – трансформація людського світогляду від образу церковного божества до усвідомлення Бога у кожного в душі. Ця ідея увиразнена вжитим у тексті пісні концептом «гри актора»: його

слова потрапляють глибоко в серце, але невідомо, до якої реакції це може спричинитися.

Та водночас наприкінці вірша з'являється мотив, актуальний і в нинішньому світі, зокрема в Україні, – перемога у безкровній війні, котра, за задумом героя Стінга, має здійснитися через **слово**:

*Convince an enemy, convince him that he's wrong
Is to win a bloodless battle where victory is long.*

У pendant до «History...» звучить проникливий реквієм, помежований латиноамериканськими танцювальними ритмами, – «Вони танцюють на самоті» («They Dance Alone»). Цю пісню Стінг присвятив родичам політ'язнів, згідно з офіційною версією – «зниклих безвісти» під час державного перевороту у Чилі 1973 року [52, 315].

«Уявлення про минуле ніколи не буває статичним пунктом, а його змінність добре відображає динаміку самосвідомості літератури», – говорить Я. Поліщук [72, 31]. І це є чинником різночитань у сприйнятті однієї історичної події представниками різних стилів, родів та жанрів літератури. Пісню «Вони танцюють на самоті» Стінг розпочинає, зокрема, такою сценою: самотні жінки танцюють, тримаючи портрети батьків, синів, коханих, і це – єдина форма їхнього німого протесту. За звукове тло для неї правлять партії флейти Пана (алюзія до південноамериканської фольклорної музики) та ударних (схожих на відлуння від пострілів):

*They're dancing with the missing
They're dancing with the dead
They dance with the invisible ones
Their anguish is unsaid
They're dancing with their fathers
They're dancing with their sons
They're dancing with their husbands*

They dance alone
They dance alone [1].

Вірш за віршем Стінг увиразнює кожен окрему сцену для кращого розуміння й переживання реципієнтом. У *першій* строфі ліричний оповідач висловлює подив: чому ці жінки танцюють самі, якщо чилійський народний танець куека, про який ідеться у пісні, – парний.

У *другій* він зосереджується на вимушеному мовчанні своїх героїнь: якщо скажуть хоч слово, їх одразу заарештують або й розстріляють. На це працює передусім фігура оксиморону (*silent faces... scream so loud*).

І, нарешті, у *третьій* оповідач апелює до безпосереднього винуватця всіх бід – Августо Піночета. Саме цей останній куплет розповідає про настирливу волю людини до влади, ґрунтовану, однак, всього-навсього на фінансуванні від подібних режимів із-за кордону (за висловом Н. Хамітова, «воля до влади – це вічно голодна влада». 101, 57). Є тут і фігура риторичного звертання, котра замикає цілу пісню, – пропозиція диктаторові уявити його власну матір на місці знедолених жінок:

No wages for your torturers
No budget for your guns
Can you think of your own mother
Dancin' with her invisible son [1]

І знову, як і в попередніх творах на історичну тематику, Стінг завершує свою похмуру за тональністю оповідь у ключі надії. У музичному оформленні це виражено у переході від повільного темпу рапсодії до запального бразильського ритму самби, під яку віддунюють останні слова: «we'll dance». І, зокрема, у

партії саксофона – в чергуванні одноманітних бурдонних звуків із імпровізаціями.

Таке варіювання ритмів, а отже, й емоційного наповнення пісні суголосне з явищем, про яке Р. Тагор у статті «Віросповідання художника» говорив так:

Єдність вірша виявляється у його ритмічній основі, в його характерності... Ритм виявляється не просто у сумірному сполученні слів, а й у ґрунтовному зчепленні ідей, у музиці думки, породженої не логікою, а внутрішньою інтуїцією [89, 364].

Загалом К. Гейбл назвав альбом «...Nothing like the Sun» усуніть південноамериканським [133, 47]. Це цілком логічно, особливо якщо говорити про наступну пісню, писану в «іспанському» стилі, подібному до шедеврів Пабло Сарасате, й переспівану португальською мовою, – «Fragile» («Тендітні»). Вона й до сьогодні входить до збірників найкращих пісень Стінга, завершує практично кожен його концерт і має низку вокальних та інструментальних варіацій (у виконанні, наприклад, Хуліо Іглесіаса, Еллі Фіцджеральд, групи «Take 6»).

Першими словами «*If blood will flow / when flesh and steel are one...*» задається основна інтонація твору – запитання. З питальних лексем «якщо» та «коли» кристалізується одвічне «чому», яке у пісні 1987 року випуску оприявлено в риторичних конструкціях: *Чому люди й досі вдаються до насильницьких способів вирішувати проблеми? Чи скінчиться насильство? Навіщо люди вбивають?* Ця тема отримує продовження в 2000-х роках, зокрема у контексті подій 11 вересня 2001 р. у Нью-Йорку.

Історія свідчить: із підготовленого репертуару великого концерту під назвою «All This Time», який мав відбутися в ті дні, група Стінга виконала на сцені лише пісню «Fragile» – в пам'ять про майже три тисячі загиблих

під час терактів. І це закономірно, адже її основними ідеями є, по-перше, «наси́льство породжує лише наси́льство» (*nothing comes from violence and nothing ever could*), а по-друге, що народжені «під сердитою зіркою» (*born beneath an angry star*) мають учитися утримуватись від невмотивованого застосування сили.

Загалом від «Сну про синіх черепах» альбом «На сонце не схожі» відрізняється більшою цілісністю. Значною мірою цю відмінність зумовила наскрізна для всіх 12-ти пісень цього альбому тема – стосунки матері з сином. У кожній пісні жіночі образи постають щоразу в новій іпостасі, однак усіх їх об'єднує архетипна постать Матері.

Говорить Стінг: «Оглянувши цілий альбом, я зрозумів, що це – пісні [не лише про мою матір, як я думав раніше]... а й про всіх матерів та дочок, коханих, дружин і сестер... Це все – про жінок» [164].

І з цим важко не погодитися.

1.2. Пригодницькі та філософські первини: лірика 1990-х років

Смерть батьків Стінга в 1987 році зумовила тривалу творчу кризу, про яку сам співак писав у спогадах:

Музику писати ще якимось випадало, але коли справа доходила до віршів – нічого. Усе було гаразд із мелодіями, акордами, гармонічними темами, вступами, модуляціями, кодами, каденціями, контрапунктами... і жодного тексту. Ані пристойного куплету, не кажучи про цілу пісню... Тоді я звернув погляд у себе – відкіля йду, хто я... Звернувся й до

спогадів дитинства – про доки в рідному Ньюкаслі, про батьків. Варто було написати перший рядок *Billy was born within sight of a shipyard* – і все вихлюпнулося з мене водночас [169].

Так, безперечний позитивний наслідок цієї вимушеної паузи – в тому, що творчі зусилля Стінга переорієнтувалися від злободенної, публіцистичної поезії та інколи позначених «чорним гумором» міських романсів на кшталт «*Shadows in the Rain*», «*Moon over Bourbon Street*» або «*We'll Be Together*» до перетворення архетипних образів батьківщини на символи свого художнього часопростору. Тому архетипною видається й назва альбому 1991 року – «Клітки для душі» («*The Soul Cages*»), котрі можна проінтерпретувати як метафору людського тіла.

Про зміну парадигми чуття-мислення Стінга на початку 1990-х років свідчить передусім особливе бачення людського ества як єдності тілесного, душевного та духовного, показане у текстах «Кліток...». Вони вводять слухача у незвідані словесні краєвиди, що їх, попри рясну образність, оглядачі [див. 169] визнають схожими на еліотівські «безплідні землі»: суцільні тенета, пастки та тупики.

І ця образна сув'язь зумовлює жанр кожного окремого твору, а в контексті цілого альбому вона є наскрізною, перетворюючи «Клітки...» на своєрідний аналог боргесівської «Вавилонської бібліотеки», яка має такий вигляд:

нескінченна кількість шестигранних галерей, по п'ять довгих полиць на двох стінах кожної, гвинтові сходи вгору та вниз, дзеркало, яке подвоює все видиме, та неяскраві лампи [3, 217].

Усі ці концепти, хоча й модифіковані, спостерігаються у «Клітках...»: *неяскраві вечірні або*

вранішні тони в піснях «All This Time», «The Wild Wild Sea», «Jeremiah's Blues», *море-дзеркало* в піснях «Island of Souls», «Why Should I Cry for You», «The Soul Cages», *мотиви руху вгору та вниз* у піснях «Mad about You», «The Wild Wild Sea», «When the Angels Fall», *алюзії до священних книг* – фактично в кожній пісні альбому. До того ж Вавилон у Стінга виступає й хронотопічним мотивом, наприклад у віршах «Mad about You», «Jeremiah's Blues».

Якщо йти від початку альбому, то у пісні «Island of Souls», котру за жанром можна назвати міні-повістю, син кораблебудівника марно прагне до втечі від своєї незавидної долі робітника – разом із батьком, який гине, отримавши виробничу травму:

*That night, he dreamed of the ship in the world
It would carry his father and he
To a place they could never be found
To a place far away from this town... [1].*

Ця повість автобіографічна: «мрії про корабель світу», яким віддається персонаж, перегукуються з мріями самого Стінга. Про це говорив іще Сомерсет Моем: «Для поета мрії – не спосіб утекти від дійсності, а наблизитися до неї» [66, 360].

У наступній композиції «All This Time» («Увесь цей час») ідейним лейтмотивом стає суперечність, невідповідність між прописними євангельськими істинами та реальністю буття:

*Blessed are the poor, for they shall inherit the earth...
And as these words were spoken I swear I hear
The old man laughing
«What good is a used-up world,
and how could it be worth having» [1].*

Та рефреном у цій пісні проходить контрастна до всіх чотирьох заспівів за тональністю фраза, яка знаменує незмінність часового плину: «*And all this time the river flows / Endlessly to the sea*».

Повільна, майже восьмихвилинна «When the Angels Fall» («Коли падають ангели») – неоромантична рапсодія на тему руйнування ілюзій, а «The Wild Wild Sea» («Бурхливе море») репрезентує мозаїку концептів героїчної боротьби оповідача з природними стихіями та власним нестримним відчаєм:

*When the bridge to heaven is broken
And you're lost in the wild wild sea
Lost in the wild wild sea [1].*

Альбом «The Soul Cages», що його музичні критики визнають одним із найсильніших у доробку Стінга 1990-х років, зокрема завдяки його промовистій кінематографічності [169], а заодно й театральності, – данина пам'яті артиста своєму батькові, за професією молочареві, багатодітному, норавливому, часто несправедливому, але чесному та сильному. Можна сказати – подібному до Тев'є-молочаря, теж глави великої родини, з архітвору Шолом-Алейхема.

Згідно з теорією К.-Г. Юнга, **батько** – могутній архетип, заякорений у дитячій душі. Попервах це всеосяжний образ Бога, а з плином часу і він перетворюється на особистість, інколи аж занадто «людяну» [116, 215]. Та, з другого боку, даний архетип охоплює всі сфери, котрі відповідають його значенню: як людина відкриває для себе природу не водночас, а через якийсь час, так вона відкриває для себе поняття держави, закону, обов'язку, відповідальності та розуму – і все це через осмислення образу **Батька**.

Тим-то у всіх восьми віршах альбому (шоста за порядком композиція «Saint Agnes and the Burning Train» – інструментальна) цей архетип постає в

різноманітних образних іпостасях, передусім – кораблебудівника, а далі священника, правителя, мудреця, провідника, Бога і просто батька, найріднішої людини.

Свідченням цьому є пісня, перший рядок якої, «Billy was born within sight of a shipyard», послужив рушієм натхнення для всього альбому, – «Острів Душ» («Island of Souls»).

Говорить Стінг: «Дорослішання в тіні корабля наче давало відчуття, що тобі на роду написано стати мандрівником» [див. 52, 365].

Отже, чільним хронотопом лірики митця початку 1990-х років стає **море**. Загалом цей символ у парадигмі сучасного пісенного вірша, представленого творчістю Стінга – уродженця приморського Ньюкасла, виступає чинником не лише образотворення, а й віршотворення. Передусім це стосується творів, написаних дольниками, акцентним, тонічним і зрідка вільним віршем (останній назвімо умовно «співаним верлібром»), уподібнення якого до руху морської хвилі спостерігається як у літераторів, так і в науковців [див. 54, 229; 184, 339].

Усі ці гатунки вірша сповна представлено у «Клітках для душі».

Слід зауважити, що **корабель** іще в добу Середньовіччя стає ґрунтовним культурологічним концептом – як символ Землі, що пливе у безмежному океані Космосу. У сучасних наукових дослідженнях побутує напівофіційний термін «корабель-символ»: виникаючи як деталь конкретного художнього твору, він уособлює певне абстрактне поняття, відчуття. Наприклад: **Ноїв ковчег** – порятунок живої природи та людини; **Арго** – непростий шлях до досягнення заповітної мети; «**Пурпурові вітрила**» – здійснення мрії; «**Летючий Голландець**» – таїна морів.

Зазначені образи кораблів у сув'язі з хронотопом подорожі по-своєму інтерпретує Стінг у кожній із восьми

пісень альбому. Починаючи з «Island of Souls», мова текстів наснажується **термінологією** – географічною (*sea, shore, island, sea strand, horizon*) та спеціальною корабельною (*shipyard* – верф, *riveter* – клепальник, *ship-builder* – кораблебудівник, *launch* – спуск на воду, *broken bottle* – пляшка вина, за традицією розбита об борт судна під час спуску; *skeleton ship* – шпангоути, *acetylene lights* – вогник зварювального пальника).

Водночас термінологія не утруднює розуміння вірша (адже значення кожного терміна прояснюється в контексті оповіді), а навпаки, дозволяє реципієнтові осягнути внутрішній світ ліричного персонажа:

*Billy was born within sight of a shipyard
First son of the riveter's son
Billy was raised as the ship grew a shadow
A great hole would blot out the light of the sun...
Soon came a day when the bottle was broken
They launched a great ship out to sea
He felt he'd been left on a desolate shore
To a future he desperately wanted to flee...*

[«Island of Souls»]

Цитовані рядки дають змогу твердити, що у творі закладена потужна рушійна сила, яка викликає до життя багато думок, емоцій, уявлень читача, пов'язаних із досвідом як власним, так і письменницьким. Виявити особливості цього вельми важливо для дослідження методом «повільного прочитання» [183, 49-50], аби згодом осмислити поезику творів Стінга на рівні інтертекстуальному, установлюючи в його текстах алузії до інших англійських, американських поетів, а також літераторів інших країн.

Як образно говорив французький науковець Роже Асселіно про «морську» поезику верлібрів Волта Вітмена,

морські хвилі не накочуються на берег щохвилини, і вітер не розгойдує верховіття сосон із напруженою регулярністю, проте й у шумі хвиль, і у подиху вітру є свій прекрасний ритм [118, 254].

Море стало метафорою віршування у культурах багатьох країн – саме завдяки своєму нерівномірному рухові хвиль, який зумовив «неспокійні» ритми поетичної думки, та кольористиці, яка знаходить щоразу новий вияв залежно від індивідуального стилю митця. Японський біотехнолог Масару Емото, відомий своїми унікальними дослідженнями природи води, зазначав: у німецьких слів «море» та «душа» спільний корінь (порівн. See та Seele), а тому води заспокоюють єство людини, її приховану від інших сутність [109, 133].

Прикметним «морським» символом, супутнім до концепту «корабель», у «Клітках для душі» Стінга є хронотопічний мотив «**церква**». Адже, як відомо, головне поздовжнє приміщення католицького храму називається «нефом», або навою (кораблем), що спервовіку уособлювало старозавітний біблійний сюжет – історію про Всесвітній потоп. «Ковчегом Завіту» називалася також дерев'яна, по-особливому оздоблена скриня: у ній юдейські священники зберігали Скрижалі з Божими заповідями і тому називали її «святе святих».

Пізніше, у добу раннього християнства, образ Ноевого ковчега став символічного уособлення ідеї Воскресіння, що, на думку дослідників, зумовило його нове значення: він став символізувати Церкву Христову. Нове осмислення образу корабля виникло щонайраніше у III-IV століттях та безпосередньо було пов'язано з діяльністю отців церкви, що уподібнювали церкву до Ковчега спасіння, де знаходять притулок праведники.

Безперечно, на формування церковного символу корабля вплинули і новозавітні тексти. Євангельська історія містить чимало сюжетів, де Христос із учнями мандрує на човні, що уособлює майбутню Церкву.

Найбільш показовими у цьому сенсі є оповіді про утихомирення Спасителем бурі на морі (Матвій 8 : 23-27, Марк 4 : 35-41, Лука 8 : 22-25), ходіння Ісуса Христа по воді (Матвій 14 : 22-33, Марк 6 : 45-52), чудесну риболовлю (Лука 5 : 5-10). Ці та інші сюжети підкреслюють рятівну силу віри в Ісуса Христа, утверджують ідею, що віруючі у Сина Божого – завжди під Його невидимим захистом і ніколи не будуть покинуті напризволяще.

Поняття церкви або храму в поезіях Стінга вжито і в прямому, і в фігуральному значеннях. Наприклад, «*See the churches fall / In mighty arcs of sound*» («When the Angels Fall»; «диви, як падають церкви / в могутніх хвилях звуку») прочитується двоїсто – і як мотив руйнування, зокрема підривання храмів, характерний для історії Європи ХХ століття; і як метафоричний занепад «храму душі» під гуркіт зброї, брязкіт монет та інші види немилозвучного супроводу.

Квінтесенцією образно-стильової специфіки альбому «The Soul Cages» можна вважати пісню «The Wild Wild Sea», яка варта детального текстового аналізу. Зокрема, й завдяки схожості з англійською народною баладою «Сер Патрік Спенс», де мовна семантика природних образів трансформується у знаки життєвих випробувань, непередбачуваної долі людини серед морської стихії [25, 27]. За сюжетом балади, корабель Патріка Спенса потонув через те, що капітан не звернув уваги на прикмети, які віщували біду:

*I saw the new moon late yestreen
Wi the auld moon in her arm;
And if we gang to sea, master,
I fear we'll come to harm [2, 66]*

Такими само тривожними знаками сповнено й художній простір балади Стінга, подібної до прототексту і за лексичним, і за синтаксичним ладом:

*I saw it **again** this **evening**:
Black sail on the pale yellow sky,
And just as before in the moment
It was gone where the grey gulls fly [1].*

(І знову видіння дивне:
Помалу на білому тлі
Чорне вітрило зникає,
Де чайки ширяють у млі...)

Перший рядок містить одразу два символічні слова для пізнання змісту «Кліток...», – «again» (знову), що вказує на повторюваність ситуації, та «evening» (вечір) як головний часовий вимір фактично всіх восьми текстів. Згідно з даними психоаналізу, зростання активності поетичної фантазії припадає саме на вечір [131, 173], і якраз у цей час у свідомості виникає той чи той архетипний образ. У цитованій пісні це чорне вітрило на блідо-жовтому небі (в алітерованому на «l» другому рядку), котре є алюзією до грецького міфу про Тесея.

У поезії переплітаються, за визначенням М. Епштейна, елементи «ідеального» та «бурхливого» пейзажу. Ідеальний, для якого характерне відображення у воді [114, 133], викликає асоціацію із *дзеркалом*, яке є символом уяви (або свідомості) в її здатності відбивати зовнішню реальність видимого світу:

*If it happens **again** I shall worry
And only a strange ship could fly
And my sanity scans the horizon
In the light of a darkening sky [1].*

(Не дай Боже це станеться знову, –
Тривожить ця тінь корабля,
І дивлюся я пильно за обрій,
Де згасає вечірня зоря.)

І в цьому виявляється важливість даного образу для розуміння своєрідної «пост-неоромантичної» семантики мариністичної поезії Стінга. Фантастичну символіку та дивовижні події пісні «Бурхливе море» можна пояснити поетикою сну, котрий починається з третьої строфи:

*That night as I walked in my slumber
I waded into the sea strand
And I swam with the moon and her lover
Until I lost sight of the land...*

(Вночі, ідучи напівсонний,
Ввійшов у бурхливий потік –
І за місячним сяйвом поплив я,
Аж доки мій берег не зник...)

Потому ліричний оповідач несподівано опиняється на палубі хиткого корабля, побаченого ще на початку (спершу – на тлі неба блідо-жовтого, потім – червонючого при вранішньому сонці), після чого, як і водиться, сон завершується пробудженням:

*...for I woke in my bed of white linen
And the sky was the color of clay.
At first, just the rustle of canvas
And the gentlest breath on my face...*

(...Прокинувсь у білій постелі,
А за вікнами ранок сірів...
Спершу лиш шелест полотен,
Вітерець на обличчі моїм...)

Чергування тривоги зі спокоєм опредмечено в шостій строфі – у хронотопі дому («*my bed of white linen*») та видиві вранішнього неба, що його ліричний оповідач описує так: «*the sky was the color of clay*».

Зважаючи на багатозначність слова «clay» в англійській мові, попервах важко уявити, який саме колір мається на увазі (*clay* як глина – жовтий або світло-коричневий, але *clay* як попіл – світло-сірий). Однак будь-який відтінок свідчить про настання ранку, завершення тривожного сну. Проте сон змінюється не менш тривожною реальністю, якої героєві навряд вдасться уникнути. І тут на перший план виступає вже бурхливий пейзаж: у його змалюванні зорові концепти зазвичай доповнюються звуковими, а іноді протиставляються їм [114, 145]. «Не протиставлення, а зіставлення» сенсорних образів можна проілюструвати цитатою:

*The gentle **sigh** turned to a **howling**
And the **grey** sky she angered to **black**
And my anxious eyes search the horizon
With the **gathering** sea at my back [1].*

(Зітхання змінилось у стогін,
Почорніли умить небеса,
І тривожно дивлюсь я за обрій,
А за мною – прибою яса...)

«Стривожені очі» оповідача контрастують із «здоровим глуздом» (*sanity*) у другій строфі: там елемент неспокою показано лише як приховану метафору з застосуванням дієслова в майбутньому часі (*if it happens again I shall worry*), а в цитованих рядках він уже виходить на поверхню, увиразнений відповідним музичним аранжуванням.

І тому тлумачення слова «clay» як «попіл» видається вірогіднішим, оскільки воно бере участь у творенні суперечності «сон-дійсність», а від «grey sky» переходить у «black» (чорний) – кольоровий аналог архетипу Тіні («*Did I see the shade of a sailor / On the bridge through the wheelhouse pane...*»). І все це разом із описом бурі

приводить до Wendepunkt'у – кристалізації образу батька в 10-й строфі:

*For the ship had turned into the wind
Against the storm to brace
And underneath the sailor's hat
I saw my father's face [1].*

(І, розвернувшись, корабель
Супроти шторму став, –
І під кашкетом моряка
Я батька упізнав...)

Цікавою версифікаційною деталлю є розбіжність між емоційним ладом цитованого куплету та метром, яким її написано, – 4- та 3-стопним ямбом.

Отже, у плані просодії аналізована пісня – орієнтована на староанглійські взірці **балада** з дольниковим розміром та римуванням *abxb*, де *x* – холостий вірш; у плані генології – віршована **новела** з сюжетною канвою сновидіння та Wendepunkt'ом у десятій строфі. Образний лад поезії зумовлено чергуванням архетипних мотивів, серед яких особливу вагу мають кольористичні.

Виникнувши на ґрунті чистоти та багатства образності «Кліток для душі», поетична мова Стінга другого періоду творчості формує так званий «сенсорний театр» – майже готичний, осяяний приглушеним світлом [169]. Від себе додамо, що не лише готика, а й романтизм, неоромантизм і подеколи експресіонізм є головними стильовими домінантами у текстах розглянутого альбому, які зумовлюють його провідну тему – взаємини сина з батьком.

Музику «Ten Summoner's Tales» (1993) часто характеризують як «гру ефектів та змішання найрізноманітніших стилів» [див. 100, 7]. Тут Стінг уперше застосовує такі екзотичні музичні розміри, як 5/4 («Seven Days» – «Сім днів») та 7/4 («St. Augustine in Hell» – «Святий Августин у пеклі»), не притаманні його раннім творам модуляції («If I Ever Lose My Faith in You» – «Якщо бодай-коли зневірюсь у тобі», «Seven Days», «Everybody Laughed But You» – «Усі сміялися, крім тебе»).

З другого боку, він виявляє себе непересічним мелодистом у піснях «Fields of Gold», «It's Probably Me» – «Напевно, це я» та «Shape of My Heart» – «Образ мого серця». Цікавим є той факт, що останні два напрочуд гармонійні твори стали звуковими доріжками до кінофільмів-бойовиків (відповідно «Смертельна зброя – III» та «Леон-кілер» Люка Бессона).

Говорить Стінг: «Думаю, що багато привидів я вигнав зі свого попереднього альбому [«The Soul Cages». – Н.Н.], котрий був дуже особистим, сповідальним і певною мірою «цілющим», якщо говорити про звільнення від переживання смертей і втрат, котре відбулося через музику. Одначе я певен: слухач може сказати, що це лікування допомогло, адже воно дало мені нове відчуття свободи, бажання рухатись уперед і писати пісні, націлені на умиротворення та втіху» [167].

Ключ до розуміння природи всіх 12 архітворів міститься у каламбурному заголовку (*Summoner*, або Пристав церковного суду з «Кентерберійських історій» Дж. Чосера – і *Sumner* як справжнє прізвище Стінга) та в інтерв'ю митця, котрий заявляв, що це зібрання пісень – забавна колекція казок та історій.

Таку колекцію може являти собою текст навіть однієї пісні – наприклад, «Heavy Cloud No Rain» («Передгроззя»). Передгроззя, з точки зору метеорології,

– явище, супроводжуване підвищенням атмосферного тиску, а тому спричинюється до погіршення самопочуття людини. З позицій світоглядних його можна трактувати як «межовий стан», екзистенціал неминучості змін і водночас невідомості.

Відомий жарт: синоптики мають у лексиконі два слова, які дозволяють їм віщувати погоду безпомилково, – це слова «часом» і «місцями». У пісні Стінга повідомлення синоптика, який обіцяє дощ упродовж дня, вселяє надію в душу ліричного оповідача; проте цю надію перекреслює тривале передгроззя. На нагнітання тривожної обстановки працює рефрен *Heavy cloud but no rain* – «хмари збираються, а дощу нема», і акцент у його виспівуванні випадає на заперечну частку «но».

Водночас у пам'яті наратора одна за одною виникають історії, пов'язані з очікуванням зливи:

- *загибель французького короля Людовіка XVI;*
- *хвилювання придворного астролога, котрий наївно сподівався, що негода відтермінує страту володаря;*
- *посуха, у якій служителі церкви традиційно винували відьом;*
- *чаклування на дощ за замовляннями зі старої книги.*

І все це завершується в реальному часі: кохана жінка у відповідь на залицяння героя просить його «почекати дощового дня», і ця тирада в даному контексті стає синонімом українського фразеологізму «після дощучу в четвер».

Отже, через переживання межового стану, що його, без сумніву, відчуває і реципієнт, у короткому проміжковій поетичного тексту концентрується візія великих періодів історії – Середньовіччя та Нового часу (доби Французької революції).

Дивно, що пісню «It's Probably Me» («Напевно, це я») К. Гейбл називає виразно невдалою в «Десяти історіях...» – «позбавленою контрастів», а отже, й

конфлікту. На його думку, це зумовлено заданістю музичної теми, її прямою залежністю **від сюжету кінофільму** «Смертельна зброя – III», для якого Стінг написав музику спільно з Ериком Клептоном; **від стосунків** між двома головними героями (актори – Денні Гловер та Мел Гібсон), що їх вона мала б відбивати. Стосунки між ними хисткі – отже, й пісня «непереконлива». І її заголовок чомусь видає... відчуття провини ліричного оповідача. Наявність цієї пісні в альбомі можна виправдати хіба тим, що вона «відтіняє інші, талановиті композиції Стінга» [133, 72-73].

Та чи це насправді так?

Коли, не заглиблюючись у колізії «Смертельної зброї», прийняти зазначену пісню як окремий сюжетний твір, то в ньому можна побачити дещо інше, ніж хисткі стосунки між двома людьми. Тут головними героями виступають названа займенником «ти» безіменна особа та її невидимий друг, помічник, сказати б – ангел-охоронець:

*If the night turned cold and the stars look down
And you hug yourself on the cold cold ground
You wake the morning in a stranger's coat
No one would you see
You ask yourself, who'd watch for me
My only friend, who could it be...*

У мовних повторах відчувається: ліричному оповідачу важко відкритися, що саме він і є невидимим другом своєму співрозмовникові (співрозмовниці?).

*It's hard to say it
I hate to say it
But it's probably me...*

Здебільшого мінорна гармонія мелодії додає текстові інтонацій просвітленості, і в сукупності вони творять

атмосферу надії – на те, що кожен у цьому «божевільному» світі може почуватися захищеним, навіть на судилищі:

*When the world's gone crazy and it makes no sense
There's only one voice that comes to your defense
The jury's out and your eyes search the room
And one friendly face is all you need to see... [1]*

Лише одне дружнє обличчя і лише один голос на твоїй захист, – а це не так уже й мало.

Децо осібно від «чосерівської» жанрової парадигми казки, бувальщини та повісті на історичний сюжет стоїть пісня «Shape of My Heart», у нашій країні – неофіційна «візитна картка» Стінга.

Гра в карти, яка служить для неї сюжетною канвою, насправді – спосіб для гравця через різну комбінацію мастей віднайти ключ до основних архетипних ситуацій. Текстовий малюнок пісні відтак спонукає прочитати її з позицій аналізу символіки гральних карт і різних виграшних комбінацій (*the sacred geometry of chance* – «священної геометрії випадку», одним із виявів якої в тексті є поєднання бубнового валета й пікової дами).

Тлумачення карткових мастей у різних культурологів зводяться до такого спільного знаменника: *бубни* (денарії, пентаклі, дзвінки, гроші) – соціальні сили; *чирви* (чаші, келихи, серця) – жертва, офіра; *жири* (хрести, берла, дубці, гілки) – влада; *вини* (піки, мечі, шаблі, заступи) – здійснене правосуддя [110, 481-482]. А загалом гральні карти, або ж «Малий аркан Таро», – це метафора мандрівки душі чотирма паралельними стежками на шляху до нового рівня знання та буття:

*I know that the **spades** are the swords for the soldiers
I know that the **clubs** are weapons of war
I know that **diamonds** mean money for this art
And that's not the shape of my **heart** [1].*

Різні комбінації карткових розкладів містять елемент випадковості, які спонукають людину побачити відображення свого життєвого шляху, а також заохочують її шукати способи вирішення власних проблем [133, 73].

Нині розкладання карт має більш психологічний характер, ніж містичний. Саме в такому ракурсі Стінг в «Образі мого серця» показує історію пов'язаного з картами чоловіка – круп'є, азартного гравця, преферансиста, або просто учасника повсякденної карткової гри типу «дурника». Можна припустити, що цей персонаж дещо сумний зовні, але при тому намагається спланувати своє життя (зокрема й кохання), розкладаючи карти. Відомий факт із історії літератури: Л. Толстой розкладав пасьянси, виписуючи долі героїв своєї романістики [68, 160].

В англійській мові *heart*, окрім «серця», означає також чирвову масть – старшу в переважному числі азартних ігор і більш наповнену позитивними передбаченнями (любовний лист, зустріч із коханим) у ворожіннях. І ця гра слів іще більш символічна у сенсі концепції кордоцентризму. І тут варто зробити екскурс в українську філософію.

Кожна людина, вважає апологет кордоцентризму Памфіл Юркевич, – це мікрокосмос, що носить у собі тільки їй властиву безодню душевно-сердечних переживань. Серце, на його думку, є центром живого знання, емоцій, творчості, сферою примирення науки та релігійної віри. Говорячи про сприйняття зовнішнього світу та відображення його в художніх образах, П. Юркевич підкреслює велич серця порівняно з арсеналом мистецьких засобів передачі вражень:

Коли ми одержуємо насолоду від споглядання краси в природі чи мистецтві, коли нас зачіпають душевні звуки музики, коли ми дивуємося величі подвигу, то всі ці стани

більшого чи меншого натхнення вмить відбиваються в нашому серці, причому з такою самобутністю й незалежністю від нашого звичного потоку душевних станів, що мистецтво, мабуть, вічно повторюватиме справдешні нарікання на недостатність засобів виразу й зображення цих душевних станів [цит. за 48, 393].

Хоча персонаж пісні Стінга і здатен до шахрайства у грі («*He may conceal a king in his hand / When a memory of it fades*»), але, запевняючи кохану жінку – адресата пісні у щирості своїх почуттів, він стверджує:

*«I'm not a man of too many faces
The mask I wear is one».*

*(«Я не людина з тисячею лиць,
У мене маска – лиш одна»)*

У 1996 році виходить п'ятий сольний альбом Стінга «Mercury Falling» («Падіння Меркурія»^{*}), який складається з 11 пісень. Його називали «ризикованим у комерційному плані», і цілком справедливо – музика засвідчила різкий поворот у саунді, зміну мінорних тональностей мажорними, ще активніше вживання нетрадиційних розмірів (тут, окрім 7/4 та 7/8 у піснях «I Was Brought to My Senses» та «Twenty Five to Midnight» відповідно, з'являється 9/8 у творі «I Hung My Head») і фольклорних контамінацій як у віршах, так і в аранжуваннях (наприклад, «I'm So Happy I Can't Stop Crying», «Valparaiso»).

^{*} Сучасні науковці, беручи до уваги значення інше слова mercury – «ртуть», пропонують такий варіант перекладу назви: «Температура падає» – як прямий натяк на настання зими.

Гострі на язик критики зауважували, що невдачу альбому зумовила неправильно добрана назва – згадка про античного покровителя крадіїв Меркурія. *«Музика Стінга поважчала, геть-чисто позбувшись романтизму «The Soul Cages» та пафосності «Ten Summoner's Tales»*, – так відгукувалися про цей альбом російські журналісти у тому ж 1996 році, під час промо-туру співака в Москві.

Утім, ці зауваження стосуються здебільшого музики – та й то на перший погляд. Відомо, що Меркурій був не лише покровителем злодіїв, а й богом-вістуном, посередником між світом людей і небожителів. Та й Стінг визнає, що й сам він поводить як крадій-Меркурій, кидаючись від одного музичного жанру до іншого. Анонімний автор бекграундера – оглядової статті, присвяченої новому альбомові, зазначив також, що Меркурій, окрім усіх його традиційних іпостасей, був іще й богом, який виводив душі з Аїду на землю, вселяючи їх у нові тіла [163].

І це важливо тому, що семантику назви альбому вже можна трактувати як вияв зв'язку між різними культурами, між музикою та поезією, народною та писемною творчістю. Саме внаслідок цього зв'язку постали такі твори, як *«I'm So Happy I Can't Stop Cryin'»* («Такий щасливий, що плакати не перестану»), музичною основою якого послужив англійський фольклор, а поетичною – історія «недільного тата», прикрашена роздумами про роль батьків у житті кожної людини. «Ця пісня – справжній діамант у доробку Стінга», – небезпідставно стверджує вимогливий критик Кристофер Гейбл [133, 82].

Авантюрні історії *«I Hung My Head»* («Я повісив голову») і *«Twenty Five to Midnight»* («Двадцять п'ять хвилин до опівночі») – свого роду віршовані новели з детективними сюжетними лініями, подеколи інкрустованими романтичною за духом містикою. Нема жодного сумніву, що *«Двадцять п'ять хвилин...»* – історія

архетипна та водночас автобіографічна: їдучи додому, головний персонаж – музикант просить машиніста поїзда, обіцяючи йому весь свій виторг за концерти, щоби той прискорив хід; інакше кохана його не дочекається та вийде заміж за приятеля, під чією опікою залишилася на час гастролей.

Заголовна пісня альбому «The Hounds of Winter» («Гончаки зими») – вияв жалю за «прекрасною, мов день» жінкою, котра відійшла у засвіти одного зимового ранку. Без неї героєві мариться, що його переслідує цілий світ – навіть північний вітер здається зграєю псів. «*Ми, люди, завжди у пошуку метафор, і тому всім об'єктам довкілля – рослинам, тваринам і тому подібне – надаємо антропоморфних рис*» [133, 79].

Франкомовна «La Belle Dame Sans Regrets»: за музикою – боса-нова, за текстом – імовірна варіація на тему балади Дж. Кітса «La Belle Dame Sans Merci».

Сумовита інтонація образу жінки-адресата, показаної в обох цих творах, відтінюється іронічною в іншій пісні альбому – «All Four Seasons» («Усі чотири пори року»), де зі швидкими змінами в погоді традиційно порівняно зміни у настрої героїні:

*Watching the weatherman's been no good at all
Winter, spring, summer, I'm bound for a fall
There are no long term predictions for my baby
She can be all four seasons in one day [1]*

Як гумористичний факт можна сприйняти те, що пісню цю Стінг присвятив своїй доньці Коко (Елліот Поліні Самнер, нар. 30 липня 1990 р.) – нині також відомій рок-співачці, якій тоді було близько шести: мовляв, «і ти такою будеш – усі чотири пори року в один день».

Спокійну за ритмом «Let Your Soul Be Your Pilot» («Хай душа буде твоїм пілотом») критики відносять до жанру госпел, і це закономірно – текст пісні дуже

подібний до книги Екклезіаста завдяки улюбленій Стінгом анафоричності, вживанню паралелізму, лексики та синтаксичних зворотів високого стилю:

*When the doctors failed to heal you
When no medicine chest can make you well
When no counsel leads to comfort
When there are no more lies they can tell
No more useless information
And the compass spins
The compass spins between heaven and hell
Let your soul be your pilot
Let your soul guide you he'll guide you well [1].*

І, звісно ж, морська подорож – у пісні «Вальпараїсо». Знайомий із альбому «Клітки для душі» мотив будівництва корабля зазнає видозміни у хронотопі (дію перенесено з Ньюкасла до Чилі, а це можна сприймати як алюзію до альбому «...Nothing like the Sun») та метафоричному ключі – корабель будується вже не з дерева або металу, а з природних стихій:

*Chase the dog star over the sea
Home where my true love is waiting for me
Rope the south wind, canvas the stars
Harness the moonlight
So she can safely go round the Cape Horn to Valparaiso [1]*

Лейтмотивом альбому «Mercury Falling» є тема *старіння*, найчастіше опредмечена в образі зниження температури під час зміни пір року (на це вказує назва альбому, вжита як перша фраза першої пісні та заключна фраза останньої).

Словосполука «Падіння Меркурія» під пером Стінга набуває розмаїтих значень: *зміна пір року; обертання планети Меркурій навколо Сонця, яке триває впродовж однієї земної доби; спуск крилатого бога-*

вісника на Землю. Врешті-решт, очевидно стає «меркуріанська» натура самого співака, який, хоча й запозичував засоби різних стилів музики та віршування, але зумів створити новий масив художнього світу, відкритий до філософських узагальнень.

1.3. Архетипіка нового тисячоліття: лірика кінця 1990-х – 2000-х років

Якщо говорити про тих великих, які освоювали світ засобами художньої творчості та являли собою символи філософії, музики, поезії, образотворчого мистецтва, театру тощо, – то багато хто з них творив на зламі століть. Такі люди зазвичай були багатогранно обдарованими, справжніми енциклопедистами.

Еммануїл Кант. Зигмунд Фройд.

*Йоганн Себастьян Бах. Людвіг Ван Бетховен.
Джузеппе Верді. Джакомо Пуччіні.*

Данте Аліг'єрі. Вільям Шекспір. Іван Франко. Леся Українка.

*Габріель Гарсія Маркес. Джон Фаулз. Стівен Кінг.
Аллен Гінзберг.*

...І, нарешті, Стінг.

Іноді здається, що нині досить важко написати справді хорошу пісню – щоб у ній і музика була не банальною й не краденою, і щоб слова мали зміст. Як людина, за висловом Еммануїла Канта, – не засіб, а мета, так само й пісня – один із найчудовіших витворів людини – не просто засіб, а мета. Аби, досягнувши її, ми могли почати діалог. Між людьми, епохами та культурами.

Знаменням кінця другого тисячоліття й початку третього для Стінга стає альбом «Brand New Day» (цю назву можна довільно перекласти як «Новісінький

день»), випущений 1999 року. У музиці він, як і «Mercury Falling», явив собою мікс не лише європейських (**канон** – у пісні «A Thousand Years», **хорал** – кода пісні «Fill Her Up», **романс** – «Tomorrow We'll See») та американських (**реп** – «Perfect Love... Gone Wrong», **кантрі** – зачин та більша частина пісні «Fill Her Up», **боса-нова** – «Big Lie Small World»), а й східних стилів, зокрема алжирського **«рай»**, на ґрунті якого виникли найбільш популярна композиція «Дня...» – «Desert Rose» («Троянда пустелі») та «After the Rain Has Fallen» («Як відшуміла злива»), у яку майже непомітно, без паузи переходить «Big Lie Small World».

Якщо говорити про орієнтальну течію у творчості Стінга, доцільно згадати вислів американського філософа арабського походження Джебрана Халіля Джебрана, який видається суголосним обом зазначеним вище «східним» пісням:

Музика подібна до світильника – виганяючи з душі темряву та осяюючи серце, вона відкриває його глибини. Мелодії ж – це реальні або фантастичні силуети живих відчуттів, а душа – дзеркало, перед яким проходять події життя, яке відбиває картини цих видінь та образи цих фантазій [24, 176]

А щодо хронотопу «сад», одного з ключових мотивів «Desert Rose», можна зауважити: це суто англійський архетип, транспонований на східну мелодію. «Свій внутрішній світ англійці черпають із садів. Це для них – майже релігія... Троянда, як і в усі часи, квітка номер один – від витких троянд на стінах будинків і до чайних троянд» [35, 86].

За висловом Стінга, головною темою цього альбому стала **любов**. Задумом його не було написати низку пісень винятково романтичних, хоча більшість їх поєднані спільним сюжетом – розбиті долі, що лише любов може їх зцілити. На Сході кажуть так: «Темряви

немає, є відсутність світла; зла немає, є відсутність добра; невіри немає, є відсутність віри». На цю ж тему є відоме висловлювання Блаженного Августина:

Як тиша – відсутність шуму, нагота – одягу, хвороба – відсутність здоров'я, а темрява – світла, так і зло – це відсутність добра, а не сила, яка існує сама по собі [90, 478].

Тому кожному, хто береться у художньому творі передчувати образ любові, видається, що саме вона здатна подолати ці «відсутності», наповнити їх новим змістом. «Brand New Day» – заголовна й водночас завершальна пісня альбому – розпочинається з установалення діалогу між співаком і слухачами через риторичне запитання:

*How many people out of there
Were hurt in some kind of a love affair?*

(«Скажіть-но, люди, скільки серед вас потерпілих від любовних історій?»),

але надалі її сюжет рухається у бік прийняття любові, занурення в неї. Аж до відчуття злитості з об'єктом пристрасті ніжної, проявленого у формулі «ти – ціле, а я – частина»:

*You're the present for my future
You're the wound and I'm the suture...
I'm the train and you're the station
I'm a flagpole to your nation... [1]*

Основна ідея – в тому, що закоханість є виявом оптимістичного світобачення [161], і цю ідею автор провадить через усі пісні, включаючи навіть такі елегійні й містичні за звучанням твори, як «Ghost Story» («Історію з привидами»), «Perfect Love... Gone Wrong»

(«Досконале кохання... скінчилось невдало») та «Tomorrow We'll See» («Завтра побачимо»).

Розпочавшись із гімну новому тисячоліттю – пісні «A Thousand Years», чий «бахівський», витриманий у розмірі 2/4 музичний лейтмотив гармонує зі словами про любов настільки сильну, що здатну пронизати час [125], – авторське чуття-мислення підноситься до фантазійно-казкових тонів «Desert Rose» та «After the Rain Has Fallen», із їхніми вихровими східними ритмами та екзотичним аранжуванням, зокрема з залученням арабського народного ударного інструмента – *дарбуки*. Його, за свідченнями науковців, уперше в європейську музику ввів Гектор Берліоз – у «Танці нубійських рабів» (опера «Троянці», 1856-1858).

Названі дві пісні, своєю чергою, виступають сюжетним обрамленням для оголеної в своїй наївності боса-нови «Big Lie Small World» («Велика брехня в малому світі») – віньєткової замальовки на тему провини та каяття, образним концентром якої є *лист*.

Далі – через монолог пса («Досконале кохання...») та сповідь легковажної жінки («Завтра побачимо») відкривається глибинна «людська комедія» у «Fill Her Up» («Заправ її»). Це чергова варіація на теми «American dream» та «self-made man», – історія кохання бідного працівника бензоколонки (однієї з ліричних масок Стінга), де бадьорі тони американського кантрі помежовані церковними хоралами.

У даному альбомі митець застосував якісно новий для себе прийом створення пісні. Дев'ять композицій із десяти (за винятком сьомої – інструментальної «Prelude to the End of the Game»; власне пісня – мисливська історія «The End of the Game» увійшла до альбому 2010 року «Symphonies») написано **на готову музику**. За творчим задумом артиста, саме музика мала підказати йому сюжет, жанр, стилістику та мову тексту, допомогти створити образи головних героїв – оповідачів, адресатів, їхніх супутників [161].

Авторка цієї монографії має певний досвід писання піснi на готову музику (для заслуженої артистки України Тетяни Самаї) і тому може засвідчити, що попервах у цьому процесі помітна формальна заданість. Адже музичне аранжування диктує поетові специфічні фонематичні узори (принцип «співочої фонеми», за визначенням музичного педагога та продюсера С. Макієвського), особливий синтаксис та складоподіл у межах рядка. Іншими словами, митцеві потрібен своєрідний чар, аби подолати опір музики – іноді рівносильний земній гравітації – та створити такий вірш, який перебував би з нею в цілковитій гармонії.

За спостереженням Д. Павличка,

бувають... okazії, коли мелодія – душа піснi – народжується раніше за свою плоть... У рідкісних випадках може статися, що поет рятує творця й пише до готової мелодії натхненні слова. Виняток підтверджує правило. Поетові, щоб створилася пісня, потрібне потрясіння, що стає словом, композиторові – слово, що стає потрясінням [70, 20].

У цих рядках українського літератора ідеться про творчий тандем двох різних митців – композитора та пісняра. Та Стінг, поєднуючи обидві іпостасі, досягає великої естетичної мети, перетворюючи потрясіння на шедеври й спонукуючи своїх слухачів переживати нові потрясіння.

При прослуховуванні кожної з пісень «Новісінького дня» можна зауважити: прийом написання вірша на готову музику виявляє свій позитивний ефект уже тому, що з текстів зникають такі помітні просодичні «фішки» попередніх часів, як *надмірна тіснота віршового ряду, «верлібуючі» синкоповані ритми, котрі не дозволяли правильно почути та сприйняти слова*. Строфи стають більш організованими, «кованими», наближаючись до старовинних баладних першотворів та англійських літературних інваріантів:

*I sat down and wrote this letter
Telling you that I felt better
Since you'd gone and I was free
I'm so happy...
I have so little time to spare now
I'm wanted almost everywhere now
I make out like Casanova
Friends are always coming over [«Big Lie Small World»]*

*...You were my compass star
You were my measure
You were a pirate's map
Of buried treasure... [«Ghost Story»]*

Недарма спосіб творення пісні на готову музику Стінг називав «містичним», порівнюючи його з різьбленням по дереву, – «через якийсь час після початку роботи у неформній колоді можна побачити обличчя» [149].

Така метафора невинна й дуже смілива для світогляду співака: досвід рецепції його доробку показує, що хоч би з яким матеріалом він працював, кожен витвір – захопливий, свіжий та всеосяжний. Не можна не згадати також Мікеланджело: щоб створити скульптуру, треба взяти брилу мармуру й відтяти від неї все зайве; **що** саме є зайвим – залежить від творчого задуму.

Старанне «різьблення» образу любові у «Brand New Day», дедалі більше наближене до класичних поетичних традицій Великобританії, актуалізувалося в наступному альбомі, випущеному 2003 року, – «Sacred Love» («Свята любов»). Тут ліричний оповідач Стінга небезуспішно намагається проникнути у внутрішні виміри цього почуття, які наближаються до високої духовності.

Говорить Стінг: «Таке завжди з нами трапляється, незалежно від того, американець ви, чи англієць, чи представник ісламського світу. Ми всі поєднані потужною світовою енергією, і кожен прагне пояснити самому собі, як вона називається» [165].

Саме це прагнення – головна ідея кожної з 12-ти пісень альбому. Зокрема, й переспіваною у камерному супроводі ліричною перлиною 1993 року «Shape of My Heart» (перший куплет та приспів).

Великим викликом було і є написати пісню на таку архетипну тему, як любов, – адже завжди існує ризик «скотитися» у штампованість або нудність. Та Стінг цієї спокуси щасливо уникнув. У всіх попередніх альбомах можна знайти бодай одну пісню – образ **любові**, де саме це слово не вживається, але її сугестують символи, зокрема й природні (наприклад, «I Was Brought to My Senses», MERCURY FALLING; «Desert Rose», BRAND NEW DAY). Приблизно так про це ще на початку 70-х років ХХ століття писав литовський поет Е. Межелайтіс:

«Люблю» повинно бути не в тексті (о, як часто ще трапляється воно в тексті!), а у підтексті. Адже саме собою «люблю» – це ще не доказ, а лише твердження. Тому в доброму вірші почуття в'ється сонячним потічком через луки та поля книжкових сторінок. І почуття поета пробуджує благородні почуття у душі читача [64, 227]

«Свята любов» Стінга – не просто потічки, а й цілі водоспади образів. Друга за порядком композиція «Send Your Love» («Надішли свою любов») сполучає в музиці елементи іспанського фламенко, алжирського «рай» та

англійської «нової хвилі»*, тому всі дослідники визнають її танцювальною [133, 100]. У тексті – це синтез Стінгового бачення релігії, філософії, падіння та розквіту держав. Недарма зачином тексту є екклезіастівська за тональністю інтерпретація вислову «побачити цілий світ у краплі води»:

*Finding the world in the smallness of a grain of sand
And holding infinities in the palm of your hand
And Heaven's realms in the seedlings of this tiny flower
And eternities in the space of a single hour [1]*

Ці слова є й алюзією до «Пісні про себе» В. Вітмена:

*Я вірю: листочок трави не менший,
ніж поденна робота зірок,
Мураха, піщинка, яечко золотомушки
однаково досконалі,
І жабка зелена – шедевр, вище якого немає,
І ожина гідна бути прикрасою небесних віталень...*
[4, 109].

Пісню «Whenever I Say Your Name» («Щораз, як вимовляю твоє ім'я») Кристофер Гейбл слушно порівнює з індійськими мантрами та Бахівськими прелюдіями, а також надає їй метафоричних характеристик: «Здається, ніби гітарні арпеджіо пурхають у повітрі, мов сніжинки» [133, 101]. У деяких східних релігійних практиках постійне повторення імені (передусім імені Божества) дозволяє відкинути всі інші думки й зосередитися на духовному. І якщо припустити, що багаторазово проказане ім'я – це Марія (у дуеті зі Стінгом цю пісню виконує ритм-енд-блюзова співачка Мері Блайдж), то

* Від себе додамо, що у приспіві цієї пісні звучить музична фраза, подібна до зачину Державного гімну «Ще не вмерла Україна»: збіг, можливо, й не випадковий – після першого візиту Стінга до Києва в 2001 році.

а також десята, заголовна пісня:

*All the saints and angels and the stars up above
They all bowed down to the flower of creation
Every man every woman
Every race every nation
It all comes down to this
Sacred love [1].*

Можна й у цьому альбомі виокремити композицію, котра являє собою рідкісний жанр, цього разу – «вірш про книжку». У новолатинській поезії цей жанр був дуже поширений [50, 290], і специфічною рисою його був образ книги як «імплицитного адресата» твору. Відтак Стінг актуалізує його у своїй «любовній із підтекстом» ліриці, а саме у творі «A Book of My Life» («Книга мого життя»).

Вихід альбому «Sacred Love» збігся у часі з публікацією мемуарної книги «Розбита музика», і тому цікаво поглянути на вірш у зіставленні цих двох подій творчого життя співака.

*Let me watch by the fire and remember my days
And it may be a trick of the firelight
But the flickering pages that trouble my sight
Is a book I'm afraid to write [1]*

У вміщеній у журналі «Officiel» за IV квартал 2011 року оглядовій статті, присвяченій 60-річчю співака, журналіст А. Авраменко зазначив: саме після подій 11 вересня 2001 року «...з музиканта Стінг почав перетворюватися на філософа, людину, котра ставить собі надто складні запитання й намагається знайти на них відповіді» [20, 61]. Узагальнюючи, можна зауважити, що в такій іпостасі Стінг перебуває упродовж усього свого творчого шляху. Але саме в зв'язку з

переосмисленням життєвих колізій і з'явився концепт книги, раніше не характерний для його лірики.

«Книга» у даному разі – це символ життєвого шляху поета, а його «імпліцитний адресат», звертання до якого міститься у першому рядку (*let me watch by the fire...*), набуває чітко окресленого образу – «you», тобто кохана.

Медитативна атмосфера вірша створюється через нанизування деталей, пов'язаних із книгою та процесом її створення, і анафоричні конструкції:

*There are promises broken and promises kept
Angry words that were spoken, when I should have wept
There's a chapter of secrets, and words to confess
If I lose everything that I possess
There's a chapter on loss and a ghost who won't die
There's a chapter on love where the ink's never dry
There are sentences served in a prison I built out of lies [1].*

Філософічності текстові надає музика, чимось подібна до такого не зовсім медитативного треку, як «We Work the Black Seam» (THE DREAM OF THE BLUE TURTLES). Але її значно пом'якшує «індійське» інструментування, де гліссандо ситара (музикант – Анушка Шанкар) по-імпресіоністичному нагадує водночас мерехтіння вогню, перегортання сторінок книжки та переливи почуттів у душі ліричного героя. У тому числі й теплі спогади про містера Макгафа, шкільного вчителя англійської літератури:

Таке враження, що для нього існує лише світ слів. Він проведе нас по краєвидах «Безплідної землі» Т.С. Еліота, «Чистилища» Данте, через пекельний вогонь «Портрета художника замолоду» Джойса. Він відкриє нам людські трагедії у драмах Шекспіра та милі вади героїв «Кентерберійських оповідань» Чосера. Він розтлумачить нам алегорії в «Танці» Серджента Масгрейва та мізантропічних «Подорожах Гуллівера» Свіфта. Він навчить

нас розплутувати складні інтриги в «Томові Джонсі» Філдінга та сприймати тонку естетику й чутливість Е.-М. Форстера [149, 89].

І тим приємніше нам, слухачам, усвідомлювати, що наука містера Макгафа не минулася для юного Гордона Самнера безслідно. Про це свідчить кожна його пісня – не лише образ його серця, а й «цілий світ у краплі води».

Тривалі зупинки у власній творчості Стінг компенсував роботою над поверненням у новітній культурний часопростір доробку англійських літераторів минулих століть. Знаковим, зокрема, став альбом «Songs from the Labyrinth» («Пісні з лабіринту», 2006), заснований на музиці, віршах і поетичних листах Джона Дауланда – сучасника Вільяма Шекспіра.

За висловом дослідника англійської літератури Р. Олдінгтона, у добу Єлизавети джентльменові було соромно не вміти написати сонета або створити пісню й заспівати її самому, акомпануючи собі на лютні. Якщо виходити з цієї тези, то Дж. Дауланд – автор трьох збірок пісень для лютні – «джентльмен на всі сто процентів».

Історики культури свідчать: багато його творів носять меланхолійний характер, вони були відомі свого часу та потужно актуалізуються в наші дні завдяки ніжному фразуванню тексту та музичній витонченості. Можна навести й такий курйозний приклад цієї актуалізації: п'єсу Дауланда «Battle Galliard» як звукову доріжку використали творці мультфільму «Про черепаху» (зб. «Весела карусель»), головна героїня якого запізнювалася на всі пори року.

Акомпанемент лютні, який завжди чітко підпорядковується голосові, у цих піснях має певну ритмічну та мелодичну незалежність [29, 133-134]. А

вірші поета, хоча й не належать до сонетної форми, але від того не менш красиві й проникливі.

«Якщо думка заразитися меланхолією вам не до душі, – не беріть до рук лютні, тримайтеся далі від пісень Дауланда: їхня краса все ще згубна через 400 років», – жартома писав український культуролог Л. Гамбург у книзі «Парадокси англійської музики ХХ століття» [34, 10].

Одначе Стінг у співавторстві з сербським лютністом Едином Карамазовим цієї «згубності» не злякалися. Навпаки, вони напрочуд вдало відтворили для сучасних слухачів особливості англійської камерної музики доби Високого Відродження – як пісенної, так і інструментальної; поетику епістолярних і ліричних творів того часу.

Інше прикметне явище у доробку нульових років – збірка народних і літературних різдвяних пісень «If on a Winter's Night» («Якщо однієї зимової ночі...», 2009). Творчість самого Стінга представлено в ньому лише трьома звуковими доріжками:

- «The Hounds of Winter» – оркестрованим для камерного ансамблю переспівом заголовної композиції альбому «Mercury Falling»;

- створеною спеціально для «Зимової ночі...» у співавторстві з гітаристом Домініком Міллером «Lullaby for an Anxious Child» («Колискова для стривоженої дитини»);

- «You Only Cross My Mind in Winter» («Узимку ти перетинаєш мої думки»), текст якої написано на музику Й.С. Баха.

Ці два витвори послужили Стінгові плідним ґрунтом для створення нового оригінального альбому 2013 року – «The Last Ship» («Останній корабель»). При уважному погляді та прослуховуванні виявляється, що це не просто

альбом, а рок-опера, з якої проблематично вилучити бодай якусь одну частину без утрати сюжетної лінії.

Тексти «Корабля» репрезентують переосмислені в новому ключі мотиви попередніх альбомів, більшою мірою – «The Soul Cages».

Події розгортаються в чітко окресленому топісі приморського міста, головними пейзажами якого є узбережжя, пристань, вулиці, корабельна верф, будинок священика, помешкання героїв пісень. Отже, все це зумовлює «оперну» тональність альбому, у котрому беруть участь, окрім Стінга, ще декілька вокалістів. За текстами пісень їм можна умовно надати ролі Моряка, Майстра, Будівничого, дівчини Мег, Панотця О'Браєна, Боксера, Закоханого, Наглядача верфі, Хлопчика-слуги.

Лейтмотив цієї опери – будівництво корабля, та не простого, а символічного. Образ «останнього корабля» у поєднанні з біблійною мовою, Великодньою концептосферою та сюжетикою заголовної пісні становлять архетипний комплекс Воскресіння:

*It's all there in the gospels, the Magdalene girl
Comes to pay her respects, but her mind is awlirl.
When she finds the tomb empty, the stone had been rolled,
Not a sign of a corpse in the dark and the cold.
When she reaches the door, sees an unholy sight,
There's this solitary figure in a halo of light [1].*

Як уже говорилося вище, науково доведено, що корабель стає символом Церкви приблизно в один час із утвердженням хреста як символу влади та сили Христа. Адже за об'єкт поклоніння християни обирають предмети хрестоподібної форми, тому корабельна **щогла** починає символізувати хрест Месії, **якір** стає символом християнської надії, а храми надалі будують **хрестоподібними** у плані (поздовжня частина храму – неф, поперечна – трансепт).

Воскреслий Христос, за євангельським оригіналом, просить Марію Магдалину не торкатися Його, бо Він ще не зміцнів після трьох днів перебування у склепі. Своєю чергою, Стінг у пісні «Останній корабель» переграє цей епізод: Христос просить не затримувати Його – адже Він поспішає на церемонію спуску на воду Останнього корабля.

Саму ж церемонію, за участі королеви Великобританії та інших світських і релігійних правителів (Далай-лами, Папи Римського, Герцогині Корнуольської та Принца Уельського), зображено в 12-й за порядком пісні, однойменній із заголовною. Завдяки музичному аранжуванню (особливо партії ударних, де чітко прослуховуються характерні для духового оркестру тарілки та великий барабан), удаю підібраним словам та прийомам звукопису (алітерація, асонанс) картина спуску корабля стає фізично відчутною:

*Oh the roar of the chains and the cracking of timbers,
The noise at the end of the world in your ears,
As a mountain of steel makes its way to the sea,
And the last ship sails [1].*

Виразно філософські, або й трагічні, сюжети пісень «Dead Man's Boots» («Черевики мерця»), «Language of Birds» («Мова птахів»), «So to Speak» («Що й казати») подеколи відтінено гумористичними – у творах «The Night the Pugilist Learned how to Dance» («Танцювати навчився боксер»), «Sky Hooks and the Tartan Paint» («Небесні гачки та фарба-шотландка»), «Show Some Respect» («Пошануйте хоч трохи»). Низка пісень є перлинами новітньої любовної лірики: «Practical Arrangement» («Порозуміння»), «I Love Her but She Loves Someone Else» («Я кохаю її, вона – іншого»).

Цікава композиція дев'ятого за порядком твору «What Have We Got» («Що ми з того маємо»). Оповідач закликає усіх охочих послухати його історію про батька

та п'ятьох його синів – «найкращих чоловіків в окрузі», які майструють корабель:

*«Good people give ear to me story,
Pay attention, and none of your lip...»*

Та водночас майже весь текст складається з однотипних запитань, із яких випливає, що важка та небезпечна робота шістьох чоловік не була належним чином оцінена:

*What have we got, but the mist upon the river?
Tell me, what have we got, but the noise inside the hold?
Oh, what have we got, but the arse end of the weather?
Where we work in horizontal rain, and shiver in the cold...
You've got nowt. We've got nowt else [1].*

Поетичною відповіддю на цитовану пісню можна визнати останню доріжку – «Show Some Respect». Історію створення нового корабля, покладену на музику з «хвацьким» хореїчним ритмом, який помалу прискорюється – як і належить обрядовому танцеві після завершення робіт, – прикрашають оригінальні римові сплетіння:

*Pick up your tools, we're not fools to be treated lightly,
We'll weld our souls to the bulkheads, secure them tightly,
We'll use the skills and the crafts that our fathers taught us,
We work with pride, not as slaves, no one ever bought us...
And as the dance gets faster, we'll build a double master,
No vessel will outlast her, no other ship gets past her,
We'll quit this quay,
And we'll cast this net of souls upon the sea [1].*

І саме таку мову можна визнати виявом заслуженої гордості будівничих («ми не раби, ніхто нас не купував»). Гордості і за проведену важку роботу

(незважаючи на втому, «ми танцюємо дедалі швидше»); і за створений урешті-решт корабель, на якому мають вийти у плавання нащадки євангельських «ловців душ».

Опісля «оперного» за інтонаціями «Останнього корабля», призначеного, на думку авторки цієї монографії, для «камерного» прослуховування з подальшим переживанням та осмисленням кожного тексту, у 2016 році Стінг випускає новий, доволі несподіваний за саундом та тематикою альбом – «57th & 9th». Зібрання з десяти пісень могло би стати подарунком шанувальникам «The Police», спраглим за інтонаціями фанку та рок-н-ролу в музиці співака.

Говорить Стінг: «Зібрав я своїх музикантів у студії – в тому місці Нью-Йорка, котре називають «Пекельною кухнею», – та й кажу: «І гадки не маю, що ми зараз робимо. Пограймо, хлопці, у музичний пінг-понг». Треба було приймати рішення ретельно – і водночас блискавично, щоб і надалі їх триматися. Але саме це надало нашому альбомові такого звучання, якого він не зміг би набути при повільному обмірковуванні кожної пісні» [162]

А зважаючи на те, що Стінг – іще й досвідчений шахіст, тут доцільно навести порівняння із бліц-партією, при якій часу на обдумування ходу майже немає, зате рішення подеколи приймається напрочуд удале.

У текстах альбому помітний відхід від образу корабля, – в даному разі його замінює автомобіль у піснях «Petrol Head» («Нафтова голова»), «Heading South on the Great North Road» («Уперед на Південь – по Великій Північній Дорозі»). Одначе, як і в попередніх зібраннях, лейтмотивом залишається подорож. І тому знаковою виступає назва «57th & 9th» – адреса студії

звукозапису, перетин 57-ї стріт та 9-ї авеню Нью-Йорка, а ще – символ роздоріжжя.

Відкриває альбом зимова фантазія «I Can't Stop Thinking about You» («Не можу не думати про тебе»). Стінг визначає її як історію про письменника, що сидить над чистим аркушем паперу, «білим як снігове поле», і в цій постаті неважко вгадати самого автора. Для будь-якого письменника проблема – як прикликати Музу, про що та як писати, де віднайти натхнення, – говорить він. І тут же щиро зізнається: музика пишеться йому набагато плавніше, ніж вірші, бо вірші – невідомо, з якого містичного джерела вони виникають... Головне – терпіння та дисципліна [162].

Кількість визначень поняття натхнення практично співвідноситься з кількістю митців. М. Римський-Корсаков розрізняв натхнення «гостре» та «хронічне», підсвідомо порівнюючи його з хворобливим, специфічним для організму станом. П. Чайковський, навпаки, сприймав натхнення як нормальний символічний синонім кругообігу, яким є ціле життя: адже воно «народжується тільки з праці і в ім'я праці». Французький живописець Г. Курбе на запитання, про що він думає, коли пише, відповів: «Я не думаю, я хвилююся».

Оригінальний рецепт натхнення пропонує сам Стінг; зважаючи на семантику англійської мови, можна було б надати йому епітету «austere» – «суворий», часто вживаного до клімату, погоди. А саме:

«Виходжу в морозний зимовий день на терасу, беручи з собою папір, ручку та музику – і ані кроку в квартиру, доки не напишу слова. Промерз аж до кісток; от про це – й перша пісня» [162].

Композиція «I Can't Stop Thinking about You» і за музикою, і за текстом дуже подібна до написаних іще 1996 року «Гончаків зими», хіба що тут у ролі «мисливця» виступає серце ліричного героя:

*This heart's a lonely hunter,
These hands are frozen fists.
I can't stop thinking about you,
I don't care if you exist... [1]*

Окрім зазначеного порівняння, пісня по суті не містить жодних інших образів, але саме тому вона й стає цілісним образом усього альбому – символічної сув'язі невтолимого суму за тими, кого нема, та щирої любові до тих, хто підтримував і досі підтримує співака на всьому творчому шляху.

Тому за «холодними» тонами «I Can't Stop Thinking...» слідує некролог музикантові – одному з колег Стінга по сцені: «П'ятдесят тисяч голосів підспівували йому» («50 000»). У спогадах про те, як колись разом вони збирали стадіони, Стінг висловлює думку, котру можна поцінувати як афоризм, – «Rock Stars don't ever die, they only fade away». Не вмирають, але в'януть, аби коли-небудь знову розцвісти.

Отже, й у наступній пісні – «Down, Down, Down» теж мовиться про втрату, але цього разу, на щастя, не вічну – з надією на те, що рідна серцю людина коли-небудь повернеться:

*Here comes the sound I've been expecting all these years,
Here comes the sound of everything I've ever feared,
Here comes the sound, the floors below me disappear,
Here comes the sound, I force my fingers in my ears [1]*

І ця надія втілюється в пісні «One Fine Day» («Одного чудового дня»), через каскади фразеологізмів у душі «Аліси в Дивосвіті» Льюїса Керролла:

*Today it's raining dogs and cats,
Rabbits jump out of the hats,
And now what's got us all agog,
Tomorrow it's a plague of frogs.*

*We must do something or die,
When snakes can talk and pigs will fly [1],*

цебто, за словами Стінга, «наше дитяче єство говорить, що ми ніколи не помремо» [162].

«Pretty Young Soldier» («Молоденький солдат») – казкова історія про дівчину, котра, коли її наречений пішов на війну, одяглася у чоловічий однострій і рушила слідом за ним, – відголосок легенди про Жанну д'Арк. «Petrol Head» («Нафтова голова») – свого роду продовження пісні 2003 року «Украдене авто», де мандрівка на автомобілі порівнюється з сорокарічним блуканням Мойсея та юдеїв по пустелі.

Схожа за музичним вирішенням із піснями «If on a Winter's Night», наступна пісня «Heading South on the Great North Road» репрезентує незвичайну просодичну структуру, змістовим центром якої є суположення образів *свобода / неволя*, вивершене в черговому афоризмі – «a gift is a yoke to a traveling man» («талант – ярмо для мандрівця»), увиразненому алюзією до «Чотирьох квартетів» Т.С. Еліота: «we'll tell our tales / to all of those who'll listen, / The **might have beens...**» [1].

Завершує альбом камерна елегія «The Empty Chair» («Порожній стілець»). Символізм затишного інтер'єру в ній відтінено спогадами ліричного героя про його поневіряння, блукання та негаразди, і як вибачення за «постійні запізнення до столу» звучить остання фраза:

*...keep my place and the empty chair,
And somehow I'll be there [1].*

Висновки

З 1985 року, коли з'явився перший сольний альбом Стінга «Сон про синіх черепах», англійська естрадна музика репрезентувала

значну кількість відгалужень – «нова хвиля», арт-рок, хард-рок, фанк, поп, хауз тощо. Відповідно варіювалися й стильові характеристики пісенних текстів – від майже дитячих віршів до лаконічних, але містких філософських роздумів.

Уже в ранніх піснях Стінга намітилася провідна змістова тенденція – показ взаємодії внутрішнього та зовнішнього світу людини через осмислення історичного контексту. Притому історизм Стінга, окрім апріорної злободенності вислову, зумовив промовисту філософічність його доробку. При прослуховуванні з музикою, а згодом – при дослідженні текстів методом «повільного прочитання» виявлено, що тема ліричної оповіді у певній пісні є самодостатньою й водночас отримує продовження в наступній, і це зумовлює унікальність кожного альбому.

Коло провідних тем творчості митця – осягнення людиною свого місця у природному та історико-культурному довкіллі, її відповідальність за себе та за інших, родинні стосунки, релігійність як форма взаємодії зі світом, повернення до пракоріння. Кожна з цих тем отримала свою образно-символічну систему, і в їх зіставленні можна прочитати спільні архетипні мотиви: «дім», «храм», «море», «мати», «батько», «дитина», «серце».

Відтак установлено, що сполучною ланкою для всіх цих образів, домінантою пісенної лірики Стінга впродовж усього періоду її розвитку стає концепт самотності та самотньої людини. Тут виникає порівняння з іншим «великим самотником» – Волтом Вітменом, зокрема й у площині спільних мотивів, передусім натурфілософських. А звертання до фактів біографії співака дозволило виявити нові конотації вищезазначених образів і на цьому ґрунті утвердити самотність його картини світу.