

УДК 821.111-14.09:784-051Стінг]02
DOI <https://doi.org/10.32782/2710-4656/2023.2.2/10>

Науменко Н. В.

Національний університет харчових технологій

ДОСЛІДЖЕННЯ ПІСЕННОЇ ЛІРИКИ СТІНГА ЗА ПРИНЦИПАМИ СИНОПСІЇ

Будь-яка творчість у галузі мистецтва приводить до появи образу. Окрім символічного значення, образ містить також комплекс асоціацій, які виникають завдяки просторовому розподілові речей, кольорам, геометричним формам, знакам, мелодіям, ритмам, композиції, текстурі. Пісенний твір завжди передбачає «співтворця» – глядача (і, в нашому випадку, слухача) з його зосередженим проникненням у світ, зображений засобами візуальних, аудіальних і пластичних мистецтв.

У статті на основі аналізу літературних творів і сучасних культурологічних теорій окреслено принципи дослідження пісенної лірики під кутом зору сіннопсії (синонім – синестезія). Шляхом зіставлення різних уявлень про сіннопсію, які варіюються від визнання її симптомом ментального розладу до утвердження її чинником унікальності індивідуального художнього світогляду встановлено, що сіннопсія – це спосіб показати динаміку зовнішнього та внутрішнього світу митця завдяки поєднанню різноманітних сенсорних концептів.

Якщо брати до уваги пісню як музичний і словесний метажанр, стає очевидним, що сенсорна (візуальна, слухова або тактильна) компонента тексту значно увиразнюється доцільним добром динамічних відтінків, модуляцій, музичних інструментів в аранжуванні, залишаючи реципієнтові простір для «до-уявлення» сюжету та антуражу пісенного хронотопу. Тому в поле зору потрапила лірика Стінга, котрого, зважаючи на ключовий принцип його роботи над піснею – компонування тексту на готову музику, – можна зарахувати до поетів-синестетиків. До розгляду взято два з найбільш «кольорових» його віршів – “The Wild Wild Sea” (“The Soul Cages”, 1991) та “Desert Rose” (“Brand New Day”, 1999). Оскільки засновком для дослідження стало з’ясування тональності мелодії та її «кольору», ґрунтоване на новітніх теоріях сіннопсії, то такий підхід зумовив ретельнішу увагу до сенсорних образів тексту, а надалі привів до висновку щодо їхньої ролі у показі порухів душі ліричного героя – від стривоженості до надії.

Ключові слова: сіннопсія, сенсорика, поезія, музика, творчість Стінга, образ, мова.

Постановка проблеми. Наприкінці ХІХ століття, у зв’язку з особливим інтересом митців до відновлення прадавнього синкретизму мистецтв, виникла проблема *синестезії*. Ще теоретики німецького романтизму стверджували, що кожне з мистецтв потенційно міститься в суміжному, а їхню метамову загалом можна розглядати як єдину стихію художнього мислення [9, с. 120].

Протягом ХХ – початку ХХІ століття у різних культурах синестетичний вірш, урівноважуючи слухову компоненту зоровою, еволюціонував від показу двовимірної (живописне полотно) до трій навіть чотиривимірної (динамізоване пластичне зображення) моделі світобудови. Прояв музичного елемента в поезії літературознавці характеризують такими чинниками: словесна музика (імітація музичного твору на словах); мовна музика (фоніка, ритміка, динаміка тощо); аналоги музичної техніки та структури у поезії [14, с. 232].

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

У визначенні поняття «синестезія», синонімом до якого вважається термін «сіннопсія», зарубіжні науковці доходять висновку, що синестезія – це не лише самі міжчуттєві зв’язки, а й результати їх прояву в конкретних областях, – поетичні тропи міжчуттєвого змісту, кольорові та просторові образи, що їх викликає музика, а також взаємозв’язок між мистецтвами [25, с. 837]. Англійський музикознавець П. Сколз акцентував на сув’язі чуття та мислення у створенні синтетичного художнього образу: «Синестезія – виникнення у чуттєвому сприйнятті одного виду мислительних образів іншого» [23, р. 207–208].

Й. Єванські зі співавторами розглядають синестезію як суто психіатричний термін, рідкісний неврологічний симптом, що викликає «незвичайні, часто перехресно-сенсорні переживання, наприклад розрізнення кольорів та їхніх відтінків під час прослуховування музичної ком-

позиції» [3, с. 18; 19, р. 297], водночас виводячи висновок щодо синестезії в індивідуальному естетичному досвіді як вияву унікальності сприйняття будь-якого мистецького твору або явища повсякденного життя.

Сучасний український культуролог Олена Сарнавська обстоює феномен синестезії як вияв єдності наук: «Проблемне поле синестезії знаходиться на перетині декількох дисциплін: як особлива діяльність кори головного мозку синестезія вивчається нейрофізіологією; як спосіб цілісного сприйняття її вивчає психологія; як мовну універсалію, що фіксує міжчуттєвий зв'язок за допомогою слів, синестезію досліджує лінгвістика; як метафоричні тропи і фігури та символи, створені на міжчуттєвих переносах, вона є предметом вивчення мистецтвознавства; як спосіб кращого засвоєння навчального матеріалу і розширення творчих здібностей її досліджує педагогіка» [8, с. 46].

В аспекті останньої з зазначених наук варто наголосити, що саме синестетичні концепти, передусім зв'язок музики та кольору, відіграють значну роль у навчанні музичного мистецтва дітей і підлітків. Так, фахівець із арт-терапії Катерина Єгорушкіна доцільно зіставляє ноти в гамі до мажор із кольорами веселки: від червоного «до» до фіолетового «сі» [2, с. 7]. Свідченням цьому є й виробництво іграшкових музичних інструментів із кольоровими клавішами.

Актуальність цієї праці зумовлено тим, що пісенний доробок усесвітньо відомого композитора, поета та співака Стінга, широко знаний в Україні, лише зараз стає предметом комплексних мистецтвознавчих студій. Практично єдине на сьогодні монографічне дослідження музичного та віршового стилів Стінга (2009) належить англійському науковцеві Кристоферу Гейблу. До багатьох мелодій він уживає складні термінологічні сполуки з компонентою – *flavoured: Eastern-flavoured sound* – щодо пісень 1999 року “Desert Rose” та “After the Rain Has Fallen” [16, р. 92], *Mediterranean-flavored tune* – щодо пісні 2003 року “Send Your Love” [16, р. 101]. Оскільки англійське *flavour* у сучасній мові означає сполучення смакових, запахових і тактильних елементів у сприйнятті харчового продукту, то застосування цього ж поняття до художніх творів відкриває можливості для інтерпретування лірики Стінга у ключі синоплії.

Формулювання цілей дослідження. Мета цієї статті – на основі розгляду низки творів Стінга з точки зору їхнього словесного та музичного

наповнення окреслити можливості синоплії (або синестезії) у побудові новітніх парадигм культурологічного дослідження. Предметом розгляду стали поезії з вираженою візуальною компонентою, відкритою до інтерпретування за допомогою інших сенсорних концептів, – “The Wild Wild Sea” (1991) та “Desert Rose” (1999).

Виклад основного матеріалу дослідження. Вивчення мовностилістичного виміру образності у пісенному тексті Стінга передбачає спробу з'ясувати природу слова взагалі й художнього зокрема, визначити, чому й як воно наводить на думки, чому збуджує уяву й викликає різні емоції. Погляд на слово як на поетичний твір визначив одну з фундаментальних засад мислення, – ідею мови як пізнавальної діяльності [7, с. 30]. Значною мірою це стосується й **музичної метамови**, до якої звертаються педагоги у курсах «Музичне мистецтво» або «Світова культура та мистецтво».

Щодо співвідношення поезії та вокалу, цікавою є гіпотеза українського музикознавця А. Гордійчука про відповідність кольорів і ступенів музичного звукоряду: «...в характеристиці нотозвуків *до, соль* (жовтий) наявні безкінечність, об'ємність, сонячність, світлість, мудрість, поважність, усталеність, інтелектуальність; *ре* (зелений) – відображає природу, врівноваженість, це колір спокою, безпеки; у *мі, сі* (блакитний, blue note) – закладено біфункціональність, почуття легкості, багатства, мрійливості, хвилювання; *фа, ля* (червоний) – колір внутрішньої сили, випромінювання, енергійності, радості, добротності, збуджування» [1, с. 8].

На тлі активного впровадження **міжпредметних зв'язків** у шкільній практиці, ця гіпотеза спонукає зробити невеликий екскурс в історію **синопсії**, або **синестезії**. Музика має належну кількість засобів для втілення вражень як слухових, так і зорових; можливим це є завдяки **асоціаціям між видимим і чутним** (як, власне, й тлумачиться поняття синоплії). Очевидно, саме цей факт мав на увазі фінський композитор Я. Сібеліус, коли сказав: «Музика починається там, де закінчуються можливості мови».

«Коли встановлюється достеменно причетність мистецького твору до космічної сили елементів, виникає враження, ніби ми знайшли основу, яка зміцнює єдність і цілісність найдосконаліших творів» [12, с. 24]. Певні якості предметів, явищ часто викликають аналогії з якостями звуку, але можливий і зворотній шлях асоціювання – від чутного до видимого. Наприклад, високі, достатньо гучні звуки називаються «блискучими», а тому можна

на їхній основі створити послідовність звуків для зображення вогнища, спалаху блискавки, зоряного саява. Світлий, матовий або похмурий колорит музики може стати способом зображення світанку, заходу сонця або темної ночі; тому до них так часто звертається Стінг [5, с. 183].

У Новому часі на наукову основу синопсію поставив І. Ньютон («Оптика», 1704), визначаючи співвідношення музичних тонів та їхнього кольорового втілення так: «*до – червоний, ре – фіолетовий, мі – синій, фа – блакитний, соль – зелений, ля – жовтий, сі – помаранчевий*» [22, с. 154].

Пізніше французький чернець Луї-Бертран Кастель створив перший кольоровий клавесин, кожній клавіші якого відповідала певна барва на рухливій паперовій стрічці: *до – блакитна, до-дієз – бірюзова, ре – зелена, ре-дієз – оливкова, мі – жовта, фа – абрикосова, фа-дієз – помаранчева, соль – червона, соль-дієз – малинова, ля – фіолетова, ля-дієз – фіолетово-пурпурова, сі – індиго* [21, р. 81].

Охочим до звуко-кольорових експериментів був німецький романтик Людвіг Тік, який уважав, що ті чи ті строфи можна пристосувати до виконання на певному музичному інструменті [9, с. 135], а певні кольори співвіднести зі звуками: так, наприклад, тони флейти він уявляв світло-блакитними. З композиторів-романтиків до синопсії тяжіли Гектор Берліоз (згідно з відомим висловом, лише він першим намілював поєднати флейту з тромбоном) та Ференц Ліст, який, за переказами, закликав своїх оркестрантів «грати трохи синіше» [10].

Синестетиком був і представник англійського неоромантизму Р.Л. Стівенсон: за спостереженнями біографів, симфонічні концерти Моцарта «викликали в його уяві колір і запах трояндових пелюсток, а Керубіні – «зелену бронзу» [11, с. 97].

«Золотою добою» синопсії був період імпресіонізму. У **музичному мистецтві** промовистим свідченням цьому є твори К. Дебюссі, П. Дюка та М. Равеля. Стефан Малларме писав: «...*композитори-імпресіоністи вчилися «чутти світло», передавати у звуках рух води, коливання листя, подув вітру й заломлення сонячних променів у вечірнім повітрі*» [20, с. 36]. Особливо це вдавалося Клодові Дебюссі («Дитячий куточок», «Місячне саяво», «Арабески»). Застосовуючи нові гармонічні барви, пряні, оксамитові, іскристі у всіх регістрах звукового спектру, композитор стримував динаміку, наче боячись сполохати чар музики.

З другого боку, в **образотворчому мистецтві** імпресіонізму одна з найголовніших деталей – це

мазок. Іноді грубий, наче недбало кинутий пензлем на полотно – та так, що в ньому чітко проглядаються вузькі доріжки від кожної окремої волосинки. Але в цьому свій шарм і витонченість: у різному освітленні, з різними відтінками, під різними кутами зору, виникає особливий стереоефект, перебіг світлотіней, такий різний при кожному новому погляді. Архітекторами такого гатунку є пейзажі Руанського собору у Клода Моне.

За Г. Гессе, глибина та багатство вражень, отриманих під час сприйняття твору мистецтва, зумовлюються неповторністю особистого досвіду людини: іншими словами, відбувається перетворення часу на простір через музику. Тут доречно алюзія до роману «Гра в бісер»: сутність цієї гри, хоча уповні й не виявлену у тексті, можна відчитати як синтез музики, математики та історії культури [18, с. 88], а у його символіці певне явище повсякденного життя постає як цілісний образ, відкритий до тлумачень, транспозиції на мову різних мистецтв і наук, тобто – також як результат синестетичного підходу.

На противагу думці Гессе, А. Камю стверджував: якщо ми, почувши музичну фразу, можемо уявити різкий промінь сонця, то саме видиво хмар, із-за котрих цей промінь виривається, не здатне навіяти нам жодного музичного враження [15, с. 30–31].

Висловом Г. Башляра з праці «Вода та мрії» можна урівняти ці точки зору: «*В силу первинності, що лежить в основі [природних образів. – Н.Н.], вони самі захоплюють і настроюють, а не виникають внаслідок захоплення або настрою*» [12, с. 21], а отже, можуть правити за основу для мистецьких – як музичних, так і словесних – вражень. Усі ці концепти під пером майстерного музиканта гармонійно зводяться в одне естетичне ціле, що й визначається словосполученням «кольоровий слух» [5, с. 184].

Сучасна українська композиторка Леся Дичко пропонує свій варіант співвіднесення тональностей із кольорами: *C-dur / a-moll – білий; D-dur – багата на різні відтінки і символізує буянню всього живого, або ж є кольором вогню; b-moll – коричневий, приглушений; D-dur / h-moll – синій просторовий колір, витончено-блакитний, символ – вода; E-dur / cis-moll – яскраво-зелений, травневий; Fis-dur / dis-moll – гаряче сонце; Ges-dur – синтезуюча тональність, символ – чорнозем, земля, природа, радість; g-moll – коричневий, завуальований; Fis-dur – багата відтінками, золотиста; As-dur / f-moll – тональність смарагдової свіжості; A-dur / fis-moll – глибоко-синій, зелень,*

символ – березень; *H-dur / gis-moll* – оранжево-жовтий; *h-moll* – туманна; *b-moll* – найтемніша, сутінкова [6, с. 88].

А. Гордійчук у цитованій вище статті пропонує такі кольорові аналогії до мажорних тональностей: *F-dur* – синьо-фіолетова, *C-dur* – жовто-зелена, *G-dur* – бузковий, *D-dur* – смарагдовий, *A-dur* – малиновий, *E-dur* – пурпурний, *H-dur* – жовто-оранжевий, *B-dur* – срібний, *Es-dur* – лазуровий, *As-dur* – червоний (рубіновий), *Des-dur* – бірюзовий, *Ges-dur* – фіолетовий [1, с. 11]. Вірогідно, мінорні тональності мають ті самі кольори, але менш інтенсивні.

Як можна помітити, у кожного, хто намагався зіставити звуки музики з кольорами довкілля, виходять цілковито різні асоціативні ряди, сполучені знаковими для культурології числами 7 і 12 (або проста кількість нот у гамі, або тони з півтонами).

Наші спостереження показують, що тональності сольних пісень Стінга здебільшого мінорні; в одному альбомі з 10–12 творів мажорними є лише по 2–3. Наприклад, до «романтичної», за Б. Шалагіновим [9, с. 142], тональності ре мінор належать композиції “If You Love Somebody Set Them Free” (“THE DREAM OF THE BLUE TURTLES”, 1985) та “We’ll Be Together” (“...NOTHING LIKE THE SUN”, 1987); не випадково фінал другої з пісень включає цитатію з першої.

Несподіваний виняток із “мінорної” закономірності становить сумовитий за змістовим наповненням віршів альбом “MERCURY FALLING” (1996), у котрому суто мінорними за вихідною тональністю є три пісні з одинадцяти: “The Hounds of Winter”, “La Belle Dame Sans Regrets” та “Valparaiso” [5, с. 185–186].

Пісня “The Wild Wild Sea” з альбому 1991 року “THE SOUL CAGES” варта детального аналізу у плані синопсії. Її вихідна тональність – сі-бемоль мінор, небезпідставно визнана “найтемнішою” [6, с. 88; 21, р. 81], з відтінками сірого та фіолетового, а у вступі виразними є звук пароплавного гудка та ритм-секція (тремоло на тарілках), якою створюється враження морського прибою. Суголосними цим зоровим образам є слова першої строфи:

*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 [24].*

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. Згідно з даними психоаналізу, зростання активності поетичної фантазії припадає саме на вечір, 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 [5, с. 42].

У поезії переплітаються елементи «ідеального» та «бурхливого» пейзажу (за визначеннями китайських теоретиків мистецтва). Ідеальний, для якого характерне відображення у воді [4, с. 149], 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 [24].*

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... [24].*

Потому ліричний оповідач несподівано опиняється на палубі хиткого корабля, побаченого ще на початку (спершу – на тлі неба блідо-жовтого, потім – червоніючого 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... [24].*

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 удасться уникнути [5, с. 43–44].

І тут на перший план виступає вже бурхливий пейзаж: у його змалюванні зорові концепти зазви-

чай доповнюються звуковими, а іноді протиставляються їм. «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* [24].

«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, уварзнений 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* [24].

Цікавою версифікаційною деталлю є розбіжність між емоційним ладом цитованого куплету та метром, яким її написано, – 4- та 3-стопним ямбом. Крім цього, у мелодію органічно вписано звуки гromу та штормового вітру – саме на словах “*the ship had turned into the wind*”.

Отже, у плані просодії аналізована пісня – орієнтована на староанглійські вірці **балада** з дольниковим розміром та римуванням *abcb*; 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** [5, с. 45].

Важливим для синестетичного дослідження лірики Стінга є той факт, що головним прийомом компонування пісні, за творчим задумом артиста, є написання вірша на готову музику. Адже саме мелодія мала б підказати йому сюжет, жанр, стилістику та мову тексту, допомогти створити образи головних героїв – оповідачів, адресатів, їхніх супутників [161].

Можна засвідчити, що попервах у цьому процесі помітна формальна заданість. Адже музичне аранжування диктує поетові специфічні фонематичні узори, 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 [5, с. 58–59].

Тому іншим цікавим для аналізу в аспекті синопсії творів є один із найвідоміших хітів Стінга 1990-х років – “Desert Rose”. У назві задано кольористику вірша – жовта та червона барви, хоч і не названі словами, постають як приховані метафори: *пустеля* як місце дії та *троянда* як одвічна символічна квітка кохання, архетипи східної лірики. А крім того, обидва образи вивершуються у лейтмотив *вогонь*, котрий стає втіленням ілюзії: “*and in the flames / her shadows play in the shape of a man’s desire*”; “*this fire burns / I realize that nothing’s as it seems*” [24].

Саме орнаменти з жовтого та червоного світла завжди є визначальними в декоруванні сцени під час концертного виконання зазначеної пісні (зокрема й у Києві).

Якщо говорити про орієнтальну течію у творчості Стінга, доцільно згадати вислів американського філософа арабського походження Джебрана Халіля Джебрана, який видається суголосним зазначеній вище «східній» пісні: «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 виднів та образи цих фантазій» [17, с. 16].

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» [5, с. 56; 13, с. 47–48].

Виходячи з музики, – інструментування в тональності *до мінор*, якій більшість фахівців синопсії приписують блакитний колір, передає візуальні відчуття неба над пустелею, в якій ліричний герой мріє про дощ: «*I dream of rain*». А сув’язь англійської й арабської мов, посилена «орієнтальними» голосовими фіоритурами алжирського вокаліста Шеба Мамі та самого Стінга, створює атмосферу східної казкової повісті [16, р. 92], де «троянда пустелі» є символом невтоленних почуттів ліричного героя:

*Sweet desert rose
This memory of Eden haunts us all*

This desert flower
This rare perfume
Is a sweet intoxication of the fall [24].

Зацікавлених у східній культурі, зокрема у музиці, ця пісня може спонукати до глибших наукових пошуків. Можна згадати старовинний арабський наспів «ас-сіба», що про нього Джебран Халіль Джебран писав у ключі синтезу культурологічних і сенсорних компонент:

«Це радісна мелодія, у звуках якої людина забуває про свої жалі. Вона просить вина та п'є його з небаченою раніше насолодою, потім п'є ще раз, наче знає, що випите вино змагатиметься з вином радощів від наспіву. ...Ас-сіба схожий на летючий східний вітерець, він торкається польових квітів, і вони тріпочуть від радості...» [17, р. 22].

Отже, синтез звукової емісії, поетичного слова у вокальному співі надає музичним образам більшої емоційності, спричиняє асоціативні враження, спогади про життєві ситуації у певних світлових відтінках. Якщо говорити про практику сучасного українського шкільництва, передусім англійської мови, варто зауважити, що тему “The World of Music”, предметом розгляду якої і є “Desert Rose”, вивчають у 8-му класі, і відтак для 14–15-річних учнів, у період їхньої першої закоханості, прочитання текстів Стінга буде приводом зіставити почуття та переживання ліричного героя з власними [5, с. 187].

Висновки. Ніхто не вважає, що оцінити Шекспіра може тільки той, хто сам здатен написати геніальний роман; щоб захоплюватись музикою, не обов'язково самому бути Бетховеном.

Треба просто навчитись розуміти слово, музику, а в загальному сенсі – і культуру. Адже, як слушно зазначав А. Ейнштейн, *геній – це лише на 10 відсотків талант, а на 90 відсотків – наполеглива праця й терпіння.*

Навіть попри те, що пісенні вірші Стінга часто написано простими, звичними як для носіїв англійської мови, так і для іноземців словами, реципієнт цих творів повинен мати ґрунтовну філологічну й культурологічну підготовку для їх розуміння та тлумачення. Засновками для таких інтерпретацій убачаються передусім сенсорні концепти, а результатами – формування уявлень про художній світ поета, явлений через сув'язь словесних образів із послідовністю музичних фраз та оркеструванням конкретної пісні.

У свідомості як персонажів, так і реципієнтів пісні образно-символічні сенсорні комплекси, посилені музичним супроводом, розгортаються у метафору універсуму, деміургом якого є людина – поет, персонаж або оповідач. Завдяки такому поглядові Стінг доводить, що світ природи тісно поєднаний зі світом людини, виражаючи (через синопсію) ідею відродження пантеїстичного світогляду як взаємин людини та довкілля.

Актуальним напрямом подальшого дослідження вбачається глибоке вивчення поезії Стінга в контексті рецептивної естетики, націлене на виявлення й зіставлення концептів англійського та українського світогляду, формозмістових принципів творення пісенного тексту, становлення образно-символічної та стильової систем поетичної творчості двох народів.

Список літератури:

1. Гордійчук А.М. Проблема колористики у співацькому процесі. *Педагогічний пошук*. 2013. № 1(77). С. 7–11.
2. Єгорушкіна К., Недериця С. Країна Сніговія: музична казкотерапія для малят. Київ: Видавець ФОП Недериця С.С., 2011. 29 с.
3. Кузьменко Г.В., Стрельцова С.В. Кореляція творчої діяльності митців крізь призму синестезії. *АРТ-платФОРМА*. 2021. Вип. 2 (4). С. 13–44.
4. Логвин М.Ю. Мандри китайським пейзажем. *Україна – Китай*. 2017. № 39. С. 148–149.
5. Науменко Н.В. Образи його серця... Формозмістові домінанти пісенної лірики Стінга: монографія. Київ: Видавництво «Сталь», 2019. 256 с.
6. Пахомова Є. Синестезія в оперному театрі Лесі Дичко (на прикладі опер «Золотослов» та «Різдвяне дійство»). *Актуальні проблеми гуманітарних наук*. 2015. Вип. 11. С. 85–92.
7. Потебня О.О. Естетика і поетика слова: зб. наук. праць. Київ: Мистецтво, 1989. 302 с.
8. Сарнавська О.В. Інваріантність інтерпретації синестезії та її роль в естетичній чуттєвості. *Гуманітарний вісник ЗДА*. 2010. Вип. 42. С. 145–154.
9. Шалагінов Б.Б. Німецький романтизм і містичне. *Поетика містичного: колективна монографія*. Чернівці: Вид-во ЧНУ ім. Ю. Федьковича, 2011. С. 117–161.
10. Що таке синестезія, і чому синій колір може пахнути малиною. URL: <https://zkol.org.ua/?p=15315> (дата звернення 06.05.2023)
11. Aldington, R. *Portrait of a Rebel: The Life and Work of Robert Louis Stevenson*. London: Evans, 1957. 245 p.

12. Bachelard, G. *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris: Librairie Jose Corti, 18 réimpression, 1942. 267 p.
13. Bhatti, M., Church, A. Home, the culture of nature and meanings of gardens in late modernity. *Housing Studies*. January, 2004. P. 37–51.
14. Bruzgiene, R. Music and Literature: About the Conception of Modern Forms. *Літературна компаративістика*. Вип. III. Ч. II. Київ: ВД «Стилос», 2008. С. 230–241.
15. Camus, A. *Oeuvres: in 5 vol. Vol. 1*. Paris: Gallimard, 1998. xiv, 398 p.
16. Gable, C. *The Words and Music of Sting*. London: Greenwood Publishers, 2009. xvi, 170 p.
17. Gibran Khalil Gibran. *Al-Musica*. CreateSpace Independent Publishing Platform, 2017. 32 p.
18. Hesse, H. *The Glass Bead Game*. New York: Vintage Publishing, 2000. 544 p.
19. Jewanski, J., Day, S., Ward, J. A Colorful Albino: The First Documented Case of Synaesthesia, by Georg Tobias Ludwig Sachs in 1812. *Journal of the History of the Neurosciences*. 2009. Vol. 18 (3). P. 293–303.
20. Lees, H. *Mallarme and Wagner: Music and Poetic Language*. Hampshire: Ashgate Publishing Ltd., 2007. 259 p.
21. Naumenko, N. The Conceit of 'Color Hearing' in Literary Studies of a Song Text. *The Advanced Science*. Volume 2017, issue 1. USA. P. 80–83.
22. Newton, I. *Opticks*. London, 1704. URL: http://www.relativitycalculator.com/pdfs/Opticks_by_Sir_Isaac_Newton.pdf
23. Scholes, P.A. *The Oxford Companion to Music*. Oxford University Press. 1970. 1250 p.
24. Sting (Sumner, G.M.). *Lyrics*. URL: www.sting.com/discography.albums
25. Tzeng, O.C.S., Landlis, D., Tzeng, D.Y. Charles E. Osgood's continuing contributions to intercultural communication and far beyond! *Journal of Intercultural Relations*. Vol. 36. 2012. P. 832–842.

Naumenko N. V. RESEARCHES ON STING'S LYRICS IN TERMS OF SYNOPSISIA

Any kind of creativity in the field of arts leads to the emergence of an image. Apart from symbolic meaning, the image contains the complex of associations, which appears due to the spatial distribution of things, colors, geometrical forms, signs, tunes, rhythms, compositions, and textures. A song always predicts a 'co-author,' actually a reader (when it comes to the song, a listener alike), who is able to attentively penetrate into the world depicted by visual, audible and plastic arts.

The author of the article, having based on the analysis of literary works and the recent culturological theories, outlined the principles of studying the song lyrics in terms of synopsisia (synonym – synesthesia). Upon juxtaposing the different notions of synopsisia, ranging from its recognition as the symptom of a mental disorder to its confirmation as the factor of uniqueness of the individual artistic worldview, there was asserted that synopsisia is the special way to show the dynamics of external and internal world of an artist, thanks to the combination of various sensory concepts.

Taking into account the song as musical and verbal metagenre, it is apparent that the sensory (visual, audible or tactile) component of a text gets significantly amplified by the expedient selection of dynamic hues, modulations and musical instruments in the derangement, hence making it possible for a recipient to imagine the plot or the entourage of the song. Therefore, the song lyrics by Sting – the poet synesthetist, whose key method of composing a song is to sequence a music before writing the verse, – became the material for this research. 'The Wild Wild Sea' ('The Soul Cages,' 1991) and 'Desert Rose' ('Brand New Day,' 1999) were taken as the most 'colorful' in Sting's heritage. Since definition of the song's key and the 'color' of the latter, based on the novelty synopsisia theories, became the first stage of the research, this approach determined the utmost attention to sensory images of the text, which, in turn, led to the conclusion about their role in showing the movement of a speaker's soul – from anxiousness to hope.

Key words: synopsisia, sensory concepts, poetry, music, Sting's works, image, language.