

Науменко Н. В.,

доктор філологічних наук,

професор кафедри іноземних мов професійного спрямування  
Національного університету харчових технологій

## ПРОСОДИЧНІ ЕЛЕМЕНТИ ПІСЕННОГО ТЕКСТУ СТІНГА: СТРОФІКА, МЕТРИКА, РИМА

**Анотація.** Об'єктом дослідження в статті стали формотворчі складники пісенного вірша Стінга, які належать до сфери просодії: строфічна будова, віршовий розмір, особливості римування. На основі повільного прочитання текстів пісень, разом з їх прослуховуванням, виявлено, що митець активно користується традиційними елементами строфобудови, проте на їхньому ґрунті створює також нові; окрім чітко окреслених розмірів (як дво-, так і три-складових), частотним у його віршах є дольник, що свідчить про неперервність баладної жанрової матриці; рими зужиті органічно чергуються з новаторськими, увиразнюючи сюжетну канву кожної з аналізованих пісень.

**Ключові слова:** пісня, поезія, творчість Стінга, просодія, строфа, метр, рима.

**Постановка проблеми.** Основою архітекtonіки пісенного вірша є розміщення і логічний зв'язок образів-емоцій, розвиток думки, перехід від одного почуття чи переживання до іншого. Градації образів і почуттів у ліриці дуже схожі на зміни тональностей, темпів, інтенсивності звучання, характерні для музичних творів, – відхилення, модуляції, контрапункти, динамічні відтінки. У ліриці захоплюють антитези, контрастність образів, підкреслення не тільки змін у русі переживань, настроїв, а й їхніх суперечностей, протистояння між ними.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Теоретики літератури – І. Безпечний, М. Кодак, Ю. Ковалів, Н. Костенко, А. Ткаченко й інші – цікавилися й цікавляться пошуком зв'язків між версифікаційними формами і жанром, емоційним ладом, змістом твору [9, с. 80]. Досі є актуальними та дискусійними питання, чи існують усталені віршові розміри для конкретних поетичних жанрів; чи кожен розмір однаково придатний для будь-яких віршів, незалежно від їхньої генетичної природи, чуттєвої напруги, образності, мотивів, особливостей мовного вираження.

Структурне упорядкування пісенної лірики на жанровому та просодичному рівнях, важливе для розуміння її місця та ролі в індивідуальному стилі автора, ускладнюється як історичною плінністю маркерів, що надаються поезіям, так і сучасними процесами філологічного термінотворення.

Кристофер Гейбл – автор єдиної монографічної розвідки про творчість Стінга, – хоча й приділяє більшу увагу її музичним особливостям, та не лишає осторонь і просодію. В аналізі низки пісень він виокремлює зразки строф (*stanza patterns*), визначаючи їх як винахід самого Стінга, наприклад у творах “Straight to My Heart”, “I’m So Happy I Can’t Stop Crying”, “Inside” [11, с. 49, 83, 111]. Рима у піснях К. Гейбл надає термінологічних епітетів «форсовані» (“Russians”), «ґрайливі» (“She’s Too Good for Me”), «кмітливі» (“Perfect Love <...> Gone Wrong”) [11, с. 25, 70, 93].

**Мета статті** – на основі аналізу просодичних чинників пісенної лірики Стінга (строфічні зразки, віршові розміри, способи римування) установити їхню роль у формуванні змістових полів тексту.

**Виклад основного матеріалу.** Зовнішня структура ліричних творів, зокрема пісенних, їхня «видима» побудова полягає в поділі тексту вірша на **строфи**, тобто повторювані у вірші поєднання кількох рядків, пов'язаних між собою певною системою рис, способами римування, інтонацією. Для пісні визначальним, хоч і не обов'язковим композиційним елементом є **рефрен**.

Характерною особливістю навіть найпростішої, дворядкової строфи з доробку Стінга є її смислова завершеність:

*Stop before you start*

*Be still my beating heart* (“Be Still My Beating Heart”) [14].

*The secret marriage vow is never spoken*

*The secret marriage never can be broken* (“Secret Marriage”) [14].

Поділ віршів на строфи є не тільки формою їхньої архітекtonіки, а й чинником внутрішньої побудови, адже кожна строфа передає рух думки, несе певні емоції, їхнє наростання чи, навпаки, згасання. З другого боку, в астрофічних віршах рядки вільно переходять із чотиривірша у двовірш, увиразнюючи поетичне мовлення. Відсутність строфоподілу розширює інтонаційно-синтаксичне наповнення вірша [7, с. 166–167]. Астрофічними бувають поезії неримовані (як білі, так і вільні), писані одним розміром із довільним чергуванням різних клаузул; із довільним поєднанням римованого й неримованого тексту; поезії на одну риму або безсистемні рими.

Деякі прототексти поезій Стінга – англійські балади – мають, за поодинокими винятками, строфічну форму [1, с. 28], хоча ані форма строфи, ані розмір не фіксовані, тому можуть мінятися відповідно до задуму автора.

Сучасні віршознавці виокремлюють три гатунки катренів за способом римування: *парний* (виник у німецькій поезії XII ст.), *перехресний* (сформувався в ліриці трубадурів у XII ст.), *оповитий* (виник у Португалії) [7, с. 177]. Домінантними в піснях Стінга є взірці строф, де кількість рядків у куплеті кратна чотирьом, а у приспіві – двом. Найбільш поширені в його доробку катрени мають здебільшого парне римування, а в деяких піснях у катрені повторюється (один або два рази) останній рядок, який виконує роль рефрену:

*In his imagination she's a universe away*

*Too many of his promises got broken on the way*

*So she wrote it in a letter all things she couldn't say*

*And she told him she was never coming home,*

***She told him she was never coming home,***

***She told him she was never coming home*** (“Never Coming Home”) [14].

*Oh, a man builds a cage with the tools he is given,  
His casket is sealed with a riveter's gun,  
This solitary madness is where he is driven,  
It was him who was trapped in the soul cage son,*

*It was him that was trapped in the soul cage* (“Language of Birds”) [14].

Зрідка у Стінга трапляються строфи-монорими (наприклад, приспів до пісні “When the Angels Fall” або цілі куплети вірша “The Last Ship”).

Немаловажну роль у сприйнятті пісенного твору відіграє **розмір**, яким написано вірш. Так, оскільки мелодика **хорей** народжується початковим наголосом, цей розмір – рухливий, динамічний, танцювальний (що видно з етимології його назви). Цікавою є думка Г. Семенка: хорейним метром найкраще передаються не лише позитивні, а й негативні (страх, гнів, мука, біль) емоції – завдяки його розміреності [7, с. 111]. Залежно від довжини рядка, наявності чи відсутності цезури або позасемного наголосу хорей може бути настільки ритмічним, що легко переходить у спів, танець, рух. Варто поглянути на виписану в стилі реггі «Любов – сьому хвилю» (1985 р.) Стінга, щоби в цьому переконатися:

*In the empire of your senses / You're the queen of all you survey  
All the cities all the nations / Everything that falls you way / I say  
There is a deeper wave than this / Which you don't understand  
There is a deeper wave than this  
Tugging at you hand* (“Love Is the Seventh Wave”) [14].

Темп пісні – жвавий, хорейчна домінанта тексту органічно поєднується з пунктирними ритмами ямайської музики. Протилежний приклад – пісня “Practical Arrangement” з альбому 2013 р., вочевидь найповільніша у всьому доробку Стінга. Це той випадок, коли хорей, подеколи чергуючись з ямбом, створює ситуацію задуми, в якій розпочинається душевний діалог ліричного оповідача із жінкою, означеною займенником “you”:

*Am I asking for the moon? / Is it really so implausible?  
That you and I could soon / Come to some kind of arrangement?  
I'm not asking for the moon / I've always been a realist  
When it's really nothing more / Than a simple rearrangement* [14].

Заслуженої слави у світовій поезії зажив **ямб** – найбільш ліричний, найбільш задушевний, пристосований до потреб як сугестивного (спонтанного) виразу думок митця, так і для медитації, ліричного роздуму. Короткі ямбічні рядки дають мелодію ніжну, легку:

*So high above of worlds tonight / The angels watch us sleeping  
And underneath a bridge of stars  
We dream in safety's keeping <...> (“When the Angels Fall”) [14].  
I watch the western sky / The sun is sinking  
The geese are flying south / It sets me thinking <...>*

Багатостопним ямбом можна й оповідати, – варто подовжити рядок до 5...6 стоп (можна створити й білий вірш), і ямб звучить майже епічно, не втрачаючи водночас м'якого ліризму [7, с. 52]:

*No earthly church has ever blessed our union  
No state has ever granted us permission  
No family bond has ever made us two  
No company has ever earned commission...  
The secret marriage vow is never spoken  
The secret marriage never can be broken* (“Secret Marriage”) [14].

**Трискладові** розміри, хоча й роблять інтонацію вірша дещо монотоннішою, розсудливішою, більш оповідною, ніж двоскладові, у пісенній творчості Стінга взаємопов'язані з такими музичними жанрами повільного темпоритму, як вальс, романс, боса-нова.

**Дактилічний метр** вносить у розповідь інтонацію піднесення, небуденності (завдяки спорідненості з гекзаметром та елегійним дистихом). На думку античних поетів, дактиль завдяки своїм мовно-художнім якостям здатен глибоко схвилювати душу; тому саме цей метр найзручніший для вираження суму та печалі, сумніву, здивування, він також є способом викликати жаль, співчуття [7, с. 113]. Майстерність Стінга у формуванні такої настроєності за допомогою дактилічної домінанти беззаперечна, про що свідчать такі пісні, як “Children's Crusade”, “Valparaiso”, частково “Island of Souls”.

**Амфібрахій** створює особливу напругу, яка свідчить про експресивне ставлення поета до зображуваного; у давнину цей розмір, який вважали здатним передати глибокі, могутні почуття, застосовували для відтворення смутку, гніву (як і дактиль), а також для величних описів. У чистому вигляді амфібрахію в піснях Стінга немає, він виступає лише додатковим складником поліметричного вірша, поруч з анапестом (“Island of Souls”):

*And six days a week he would watch his poor father  
A working man live like a slave  
He drank every night and he dreamed of the future  
Of money he never would save <...> (амфібрахій)  
What else was there for the ship-builder son? (дактиль)  
A new ship to be built, new work to be done <...> (анапест).*

**Анапест** надає віршовій інтонації епічного та водночас класичного звучання, яке необхідне для узагальнення ліричного переживання, подеколи з гумористичними вкрапленнями. Прикладом такого тексту в Стінга є “The Night the Pugilist Learned how to Dance” («Цієї ночі боксер навчився танцювати»). Оповідач його – професійний спортсмен, закохавшись у гарну дівчину, надумав змінити ремесло на більш витончене й навчитися бальних танців. Для цього він не цурається навіть «вальсувати з мітлюю», подібно до того, як у боксі практикується «бій із тінню»:

*So I swing to the left, I swing to the right,  
Keep me eyes on me partner, like I would in a fight,  
I just keep to the rhythm and follow the beat,  
The important thing's never to look at yr feet,  
But a miracle's happened, and your mind's in a trance,  
They're all laughing and cheering and looking askance,  
On the night that the pugilist finally learned how to dance* [14].

Водночас музичне вирішення багатьох пісень Стінга дозволяє говорити про те, що одним із чільних віршових розмірів його доробку є **дольник**. «Ніби-відсутність» (за влучним висловом А. Ткаченка) одного чи двох складів у стопі дольника компенсується трьома способами: паузою, розтягненням у вимові сусідніх складів, посиленням їх наголошеності [8, с. 358]. Завдяки цим допоміжним чинникам поліфонія нерівноскладових рядів під час читання вірша або прослуховування пісні Стінга створює ностальгійну атмосферу. Такою є, наприклад, “Sister Moon”. Її камерне інструментування (сопрано-саксофон, бас, синтезатор і тарілки) має інтонацію ноктюрна із «заколисуючим» метром вірша – кожен рядок у наведеній нижче строфі відповідає двом тактам розміру 4/4:

*Sister moon // will be my guide  
In your blue blue shadows // I would hide  
All good people // asleep tonight  
I'm all by myself // in your silver light <...>.*

Метричною «родзинкою» у пісні є перший рядок третьої строфи – цитата з архітвору В. Шекспіра (130-го сонета), яка установлює «горизонт очікування» ямба. Та натомість за нею йде довга дольникова фраза:

*My mistress' eyes are nothing like the sun  
My hunger for her explains everything I've done  
To howl at the moon the whole night through  
And they really don't care if I do  
I'd go out of my mind, but for you [14].*

Непередбачувана поява рядка іншого розміру, відмінного від попереднього, – характерна риса верлібру, яку можна назвати також його метричною «неправильністю» [6, с. 29]. Це саме стосується й тонічного римованого вірша, в якому непередбачувані варіації розмірів теж, як і у верлібрі, працюють на активізацію думки реципієнта.

В українській віршознавчій літературі неодноразово наголошувалося на універсальності дольника, який є перехідною формою між силабо-тонікою та «чистою» тонікою. Рідкісним не лише в українській, а і в європейській сучасній просодії є **довгий дольник**. У значній кількості текстів Стінга (особливо в нових альбомах) він попервах справляє враження тісноти віршового ряду, отже, складний для виспівування. Однак, як зазначено вище, він працює саме на створення говірної, речитативної інтонації в ліро-спічній або ліричній оповіді. Таким є, наприклад, пригодницький за жанровою домінантою монолог викрадача автомобілів, в якому синкоповані ритми й односкладні (лише з підметом) речення знаменують неспокій персонажа:

*Late at night in summer heat. Expensive car, empty street.  
There's a wire in my jacket. This is my trade  
It only takes a moment, don't be afraid  
I can hotwire an ignition like some kind of star  
I'm just a poor boy in a rich man's car  
So I whisper to the engine, flick on the lights  
And we drive into the night ("Stolen Car") [14].*

Особливого слова варті «співаний верлібр» Стінга. Загалом, вільновірш з'являється на тому рівні еволюції індивідуального стилю автора, коли думка, оправлена в слово й організована секвенцією музичних фраз, досягне глибшого філософського виразу. За Дж. Фрейзером, прочитаний уголос твір, написаний верлібром, не сприймається як вірш [10, с. 58], оскільки його інтонація мінлива й неоднорідна, як звичайна повсякденна мова. Та коли він стає основою для пісні, у ній з'являється такий потужний організаційний чинник – «одниця повтору», згідно з концепцією О. Жовтіса [4, с. 122]), – як **музична фраза**. Із фраз послідовно будується окреслений репризами **строфід**, що його Емі Ловелл уважала чинником єдності верлібру [цит. за 5, с. 22].

Але тим складніше цей твір нотувати, а потім і виконувати: виспівування одних рядків за сталого музичного розміру (4/4, 7/4, 7/8) чергується з речитативним промовлянням інших, тіснота віршового ряду не дозволяє чітко артикулювати всі слова. Під час прослуховування це помітно в **трьох піснях** Стінга: "Mad about You" (SC, 1991 p.), "I Was Brought to My Senses" (MF, 1996 p.), меншою мірою – у "It's Not the Same Moon" (LS, 2013 p.), завдяки повільному її темпові.

Від співаного **верлібру** доцільно провести паралель до **поліметрії**, яка загалом притаманна пісенній ліриці як чинник її динамізму, особливо в рефренній побудові: і в поліметрії, і у верлібристиці «форма <...> є безпосередній і нічим не обмежений вираз особистого змісту» [6, с. 18]. М. Гаспаров виокремлював три види поліметрії, окреслюючи їх важливими для нашого дослідження категоріями: «музична», «лірична» та «класична» [20, с. 155]. І якщо «музична» поліметрія зумовлена виконанням віршованого тексту під музику і пов'язаними із цим рухами та ритмами, то за поліметрії «ліричної» зміна віршового розміру мотивується зміною настрою ліричного героя або появою нового персонажа. Класична ж поліметрія акцентується на конкретному розмірі, який, то зникаючи, то з'являючись знову, увиразнює тему або кульмінацію теми.

Зокрема, у Стінга такою є пісня "Saint Augustine in Hell". Горизонт очікування фантастичної, «інфернальної» оповіді задається вже музичним оформленням – незвичним для автора розміром 7/4, форсованою ритм-секцією та сольною партією (із частими глісандо) синтезатора Hammond із характерним вібруючим звуком, що, на нашу думку, символізує душевний трепет. Оксиморонна назва відсилає реципієнта до колізії дантової «Комедії», яка розпочинається саме з мандрівки пеклом. Відповідно, музичний розмір зумовлює метрику тексту – чергування довгого дольника із цезурованим 6-стопним хореем:

*If somebody up there likes me somebody up there cares  
Deliver me from evil save me from these wicked snares  
Not into temptation, not to cliffs of fall  
On to revelation, and lesson for us all [14].*

Текст пісні репрезентує й суто романтичний композиційний прийом, укорінений, своєю чергою, у сагу, – синтезування вірша з ритмізованою прозою. На тлі спокійного музичного супроводу Августина в гості припрошує хазяїн пекла, повідомляючи, в якій чудовій компанії Святому належить провести вічність:

*Relax, have a cigar, make yourself at home. Hell is full of court judges, failed saints. We've got Cardinals, Archbishops, barristers, certified accountants, music critics, they're all here. You're not alone, you're never alone, not here you're not <...> [14].*

Можна зауважити, що варіюванням віршових і прозових рядків у «Святому Августині <...>» Стінг утілює композиційний принцип, що його американський теоретик Д. Лодж назвав «*хаосом життя, упорядкованим штучно організованим хаосом фрагментарного оповідання*» [12, с. 45].

З погляду просодії логічно подивитися і на **римовий репертуар** лірики Стінга. На перший погляд може здатися, що пісенний текст не вимагає особливої, вишуканої, екзотичної рими, і автор його вдовольняється пересічними. Банальна, або жужита, рима у вірші часто стає об'єктом критики: на думку багатьох віршознавців [7, с. 134], такі рими асоціативно викликають одна одну, а отже, створюють горизонт очікування вже відомої ситуації. Та поезія Стінга – приємний виняток із цього правила: адже в його піснях показано настільки небуденні, сильні події, що вторинність рими не сприймається як вада тексту.

Із другого боку, поезія «не може культивувати винятково неповторні, «одноразові» рими; конче потрібен пласт і «багаторазових», які мають характер банальних. Адже саме повторюваність окремих рим створює певний семантичний підтекст, який сприяє спадкоємності в історичному розвитку поезії» [7, с. 135].

Парадоксально, що зужиті рими за структурою – найчастіше точні. Проте не кожна точна рима є зужитою, особливо якщо йдеться про **дактилічні** співзвуччя, рідкісні для англійської поезії. У Стінга, наприклад, такими є римові пари з пісні “Russians”: *America – hysteria; precedent – president* (у другій збігаються всі звуки, окрім одного: / s / – / z /). Приклади з інших пісень: *happily – family; victories – histories; history – mystery*.

Щоби уникнути ефекту асоціації точних римових пар і окреслених ними ситуацій, співак удається до рим **неточних**, досить-таки непересічних і сміливих: *precious – possession; greed – fear; myself – health; sorrow – follow; summer – number; town – round; priest – peace; open – broken*. У текстах “Sacred Love” та “The Last Ship” таких рим можна виявити дедалі більше, якщо зважити на «оперне» начало кожного названого альбому: *told – Souls; morning – soaring; melts – else; vision – mission; health – else; baggage – carriage; nothing – coffin; distance – instance; slowly – lonely*.

Частотні в доробку Стінга рими **омонімічні**: *sea – see, I – eye, sun – son* тощо. У вірші “Inside” наявна незвичайна рима-**паліндром**: *raw – war*. Знаковими також є складені співзвуччя, які під час уважного розгляду виявляють характер майже повних **панторим**: *oppression of the mild – aggression as its child* (“History Will Teach Us Nothing”), *binds the stars – hide my scars; pulls the tide – place to hide, slowly sinking – now I’m thinking* (“Ghost Story”).

Увагу читача привертають притаманні англійській мові рими **«різнобуквені»**, за яких написання слів відрізняється, проте у вимові вони між собою співзвучні: *aground – drowned; Casanova – over; sinews – continues*.

«Східна» поезика лірики Стінга, починаючи із “Brand New Day” і далі, помітна в нанизванні **редифних** рим із повторюваним словом після римованих клаузул: *spare now – everywhere now; around here – round here; before us – ignore us; taught us – bought us; between us – had been us*.

Віртуозом рими Стінг, по суті, не є (і це закономірно: у складних римових сплетіннях відчувається заданість, а це дуже шкодить змістові пісні). Тим більш цікаво віднаходити в його текстах несподівані співзвуччя, зокрема **екзотичні**: *burritos – banditos, liters – Señoritas, at all – Neanderthal, lamb – cardiogram, alone – cologne*, та **складені**: *minute – in it, lost homes – tombstones; sister – missed her; better – let her, umbrella – tell her, master – passed her, held her – welder*. В останніх п’яти зразках відбувається дієреза на стику двох лексем: у слові “her” не проспівується / h /, тому рима із прибіжною перетворюється на точну.

Варто наголосити й на застосуванні у творах Стінга **внутрішньої рими**. Свого часу вона набула популярності в давній англійській поезії, коли головним просодичним чинником балади, елементом її жанрової матриці було римування піввіршів [13, с. 426]. Неперевершеними майстрами внутрішньої рими визнано К. Марлоу, Персі Б. Шеллі, Дж. Г. Байрона; свій унесок в її розвиток на сучасному етапі зробив також Стінг:

*I pray every day to be strong <...>* (“Moon over Bourbon Street”).

*The passengers ignore her just a girl with an umbrella*

*And there’s nothing they can do for her, there’s nothing they can tell her <...>* (“Never Coming Home”).

*Nineteen thousand tons of steel they used to shape the mighty keel <...>* (“Ballad of the Great Eastern”)

Строфіка пісень Стінга часто зумовлює сталі **принципи римування** – здебільшого парне або перехресне. Але, окрім традиційних парних, автор створює секвенції вищого ґатунку – **потрійні**: *“But a miracle’s happened, and your mind’s in a trance, / They’re all laughing and cheering and looking askance, / On the night that the pugilist finally learned how to dance”*; **четверні**: *“We may not drive Rolls Royces, we’re hardly spoilt for choices, / If we’re to pay invoices, we’ll need to raise our voices <...>”* (“Show Some Respect”), навіть **п’ятірні**, причому глибокі: *We’ll the first to arrive saw these signs in the east, Like that strange moving finger at Balthazar’s Feast, Where they asked the advice of some wandering priest, And the sad ghosts of men whom they’d thought long deceased, And whatever got said, they’d be counted at least, When the last ship sails* (“The Last Ship”) [14].

**Висновки.** Творчі шукання Стінга – унікального поета-пісняра, намагання знайти «самовите» слово та незвичайне сполучення слів-образів, яке допоможе розшифрувати «внутрішню форму» кожного з елементів віршованого тексту, метафоризують не лише семантичні поля слів-явищ, а й їхні фонетико-звукові й ідіоматичні образи, інакше кажучи, «ауру» кожного слова.

За допомогою численних просодичних і мовностилістичних прийомів Стінг робить спробу відновити в співаній поезії первісний синкретизм життя людини, довкілля та творчості як способу їх осмислення. Водночас у творах пов’язуються образ людини або речі з видовими ознаками, діями та станами; речам або їхнім рисам надаються ознаки дієвості.

Змістовою домінантою пісні зумовлено **просодичні особливості** творчості Стінга: строфічну або астрофічну композицію, розмаїття віршових розмірів, римування (найчастотнішими римами є чоловічі, точні, парні, а якщо й зужиті, то завдяки глибинному змістовому наповненню пісні вони не «псуують» її, а наближають до розмовної інтонації). Під час повільного прочитання виявлено, що оригінальні прийоми віршування в митця не повторюються в інших текстах, а їх поява не сприймається як формальна заданість, і це можна поставити як заслугу авторів.

Актуальним напрямом подальшого дослідження вбачається глибоке дослідження пісенних віршів Стінга в аспекті співвідношення формозмістових компонентів тексту (тематики, проблематики, ідеї, образності, жанру, композиції та мови). Доцільним у цьому розрізі вбачається зіставлення поезій відомих (“Englishman in New York”, “Fragile”, “Shape of My Heart”, “Desert Rose”) із менш відомими (“The Secret Marriage”, “When the Angles Fall”, “St. Augustine in Hell”, “The Last Ship”), а також з їхніми вірогідними прототекстами в англійській та інших літературах.

#### Література:

1. Арендаренко І. По дорозі й назустріч (англійська та українська романтичні поезії: порівняльна типологія і поезика) : монографія. Київ : ПЦ «Фоліант», 2004. 216 с.
2. Гаврилюк Н. Український поліметричний вірш : монографія. Київ : Фенікс, 2009. 252 с.
3. Гаспаров М. Очерк истории европейского стиха. Москва : Фортуна Лимитед, 2003. 272 с.
4. Жовтис А. Стихи нужны... Избранные статьи. Алма-Ата : Жазушы, 1968. 270 с.
5. Ионкис Г. Английская поэзия XX века. Москва : Высшая школа, 1980. 128 с.

6. Науменко Н. Серпантинні дороги поезії: природа та тенденції розвитку українського верлібру : монографія. Київ : Сталь, 2010. 518 с.
7. Семенюк Г., Гуляк А., Науменко Н. Літературна майстерність письменника : підручник. 2 вид., доп. Київ : Сталь, 2015. 405 с.
8. Ткаченко А. Мистецтво слова: Вступ до літературознавства : підручник для студентів гуманітарних спеціальних вищих закладів. Київ : ВПЦ «Київський університет», 2003. 448 с.
9. Christ C. Victorian and Modern Poetics. Chicago : University of Chicago Press, 2003. 178 p.
10. Fraser G.S. Meter, Rhyme and Free Verse. London : Methuen, 1970. 88 p.
11. Gable C. The Words and Music of Sting. London : Greenwood Publishing Group, 2009. 170 p.
12. Lodge D. The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy and the Typology of Modern Literature. New York : Cornell University Press, 1977. 219 p.
13. McLane M. Ballads and Bards: British Romantic Orality. *Modern Philology*. February 2001. Vol. 98. № 3. P. 423–443.
14. Sting (Sumner, G. M.). Lyrics. URL: [www.sting.com/discography.albums](http://www.sting.com/discography.albums).

**Науменко Н. В. Просодические элементы песенного текста Sting: строфика, метрика, рифма**

**Анотація.** Об'єктом дослідження в даній статті стали формообразующие компоненти песенного стиха Sting, относящиеся к сфере просодии: строфическое строение, стихотворный размер, особенности рифмовки. Путем медленного прочтения текстов песен, наряду с их

прослушиванием, определено, что автор активно пользуется традиционными элементами строфики, но при этом на их основании создает также новые; кроме четких размеров (как дву-, так и трехсложных), частотным в его стихах является дольник, что свидетельствует о непрерывности балладной жанровой матрицы; рифмы банальные органично чередуются с новаторскими, делая более выразительной сюжетную канву каждой из проанализированных песен.

**Ключевые слова:** песня, поэзия, творчество Stingа, просодия, строфа, метр, рифма.

**Naumenko N. Prosodic elements of Song Lyrics by Sting: stanza patterns, meters, rhyme**

**Summary.** The objects for this article are the shape components of Sting's works, which belong to the field of prosody – the stanza patterns, the poetic meters, and the specifications of rhyming. With a method of “close reading” of the songs, along with listening to them, the author of the article reveals that, firstly, Sting does actively use the traditional elements of stanza composition but otherwise creates his own patterns; secondly, the dolnik (a three-syllable meter with one to three syllables omitted from a separate line) is frequent in Sting's verses, together with formal meters, which is an evidence of ballad genre matrix actualized in his works; thirdly, the banal rhymes get organically alternated with those innovative, making the narrative structure of each analyzed song more intrinsic.

**Key words:** song, poetry, works by Sting, prosody, stanza, meter, rhyme.