

УДК 821.111-1.09 (73)'06:784.011.26

ЖІНОЧЕ ПЕРЕПРОЧИТАННЯ АМЕРИКАНСЬКОГО МІФУ: ТОРІ ЕЙМОС ТА ЇЇ КОНЦЕПТУАЛЬНА РОБОТА ТІЛЕСНОГО

Матасова Юліана Ревівна

ju.matasova@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-4824-9513>

кандидат філологічних наук, доцент

кафедри зарубіжної літератури

Київського національного університету імені Тараса Шевченка

У статті розглядається специфіка жіночої рецентрації американського міфу у творчості Торі Еймос, американської авторки-виконавиці кінця ХХ-початку ХХІ століття. Авторська суб'єкт-позиція забезпечує Еймос можливість концептуалізації жіночого досвіду, зокрема й тілесного. Тілесне стає концептуальним інструментом, використовуваним для реалізації критичної аналітики майстер-нарративів та деколонізації жіночого. Важливості для Еймос набувають індивідуально-універсальний християнський мотив та історична доля американських індіанців – а саме, спотвореність або ж «витертість» цих складових американського міфу. Лірична героїня Еймос перебирає на себе головний мученицький образ християнського міфу через іронічну легітимацію мізогінно сконструйованої жіночої провини, мислить Бога у термінах токсичної та вразливої маскулінності, подає жіночу версію причастя як пристрасного любовного акту. Звертаючись до історії Америки, авторка-виконавиця залучає до оповідання голоси американських індіанок: вона отілеснює їх, загублених, у вимірі природного, а також у питомих тілесних жіночих ритуалах збереження пам'яті, що уособлюють жіночу солідарність. Оповідючи долю Америки як жіночу долю, Еймос витворює таке пере-прочитання американського міфу, яке, замість продукування нового «непохитного» нарративу, наполягає на багатоголосності.

Ключові слова: Торі Еймос, американська історія, тілесність як концептуальний інструмент.

*My fear is greater than my faith
But I walk the missionary way*

Tori Amos, "Suede"

Постановка проблеми. Американська авторка-виконавиця Торі Еймос (нар. 1963 року у Північній Кароліні, США) є однією з найяскравіших представниць американського альтернативного канону. Останній активно розвивається й складається у 1990-х роках – коли, значною мірою завдяки діяльності мистецько-культурного феміністичного руху Riot grrrl, жіноча присутність в американській популярній культурі стає усе більш відчутною.

Засадничим для формування стратегій неконвенційної музичної, поетичної та сценічної творчості Еймос став її статус авторки-виконавиці – така суб'єкт-позиція від початку її творчого шляху передбачала, що Еймос не лише виконувала, а й створювала власний матеріал, будучи авторкою музики та текстів до власних пісень. Очевидно,

це забезпечило ширші можливості щодо запри-явлення власного, і загалом жіночого, голосу (у тому числі буквально, позаяк йдеться про співачку), а також визначило розгортання її художніх стратегій як концептуальних, увиразнивши інтелектуальність творчості авторки-виконавиці. Авторська (конвенційно трактована як чоловіча) суб'єкт-позиція вивела Еймос на територію концептуалізації (конвенційно марковану як чоловічу). Концептуалізуючи жіночий досвід, у тому числі тілесний, Еймос запропонувала масштабний проект критичної аналітики, здійснюваний у царині популярної музики.

Мета. На прикладі творчості Торі Еймос студія покликана вивчити, яким чином концептуалізація тіла як інструменту спрацьовує у широкому проекті деколонізації жіночого, та в

який спосіб повсякчас наявна робота тілесного допомагає рецентрувати американський міф – один з головних предметів творчої аналітичної уваги авторки-виконавиці. У цьому контексті завданням розвідки є аналіз специфіки жіночого голосу, який оповідає історію Америки як жіночу долю, та його потенції до не-ієрархічного сполучення в подібному оповіданні приватно жіночого зі спільно жіночим, національним, світовим.

Актуальність студії обумовлена невивченістю доробку Торі Еймос у вітчизняній гуманітаристиці. Окрім того, критична увага розвідки спрямована на «непевний» предмет вивчення – творчий продукт, народжений у сфері популярної культури; «непевний» з точки зору традиційної академічної гуманітаристики з її доволі жорсткими дисциплінарними межами. Збірка, в яку вміщено студію, є прикладом прогресивного мультидисциплінарного зрушення, якого потребують вітчизняні гуманітарні студії.

Виклад основного матеріалу. “Women musicians who make it are almost always singers <...>”, – зазначали Анджела МакРоббі та Саймон Фріт у розвідці 1978 року “Rock and Sexuality” [14, с. 43]. За підрахунками часопису *Rolling Stone*, у період з 1950-х по 1990-і роки соло-артистки склали лише 10 відсотків від усієї кількості авторів та авторок платівок, що потрапили у категорію «кращих» [Див.: 17, с. 63]. Це означає, що до 1990-х років жінки, за дуже поодинокими виключеннями, переважно були виконавицями написаних чоловіками-авторами пісень, могли бути солістками поп-ансамблів, але не уявлялися самостійними авторками-виконавицями, очільницями рок-гуртів або ж продюсерками власної музики. Упродовж тривалого часу сфера жіночого у популярній музиці тлумачилася у термінах сконструйованості та штучності, а загалом асоціювалася із поза- або ж неінтелектуальною роботою, тоді як сферу чоловічого часто мислили у пов’язаності із (контркультурною) рок-традицією – позначеною автентичністю та концептуальністю. Важливою у цьому контексті є думка, що історію року узагалі можна розглядати як історію західної маскулітності [19, с. 351]. Саме 1990-і роки стали часом з’яви генерації авторок-виконавиць, які, наполягаючи на *авторській* позиції, означили свою творчу роботу як інтелектуальну та концептуальну, тим самим відкинувши обмеження індустрії, у якій жінкам переважно відводилася інша роль.

Цю генерацію, до якої належить і Торі Еймос, дослідники назвали «підривною», наголошуючи на обраному авторками-виконавицями творчому методі, який розсував «прийнятні» межі жіночої музичної діяльності як соціокультурно, так і власне музично [12, с. xi–xii]. Пишучи власні пісні й вирішуючи, якими будуть їхні стратегії перформативності, авторки-виконавиці (Трейсі Чепмен, Аланіс Моріссетт, Кортні Лав, Кім Гордон, Кім Діл, Ліз Фейр, Фіона Епл та ін.) перевизначали приписовість, за якою втілення автентичного (романтичного) досвіду особистості / індивідуальності на сцені було чоловічою прерогативою, натомість жіночою – виконання переважно розважальної, наперед визначеної ролі.

Тексти (ліричні, музичні, візуальні), повсякчас засновані на розмаїтому інтимному досвіді проживання, ставали інструментом з деконструкції чоловічої монополії на автентичність. Фактично, це було продукування (феміністичного) знання, яке, за Елізабет Грос, власне й спирається на досвід проживання, котрий стає важливим критерієм валідності будь-якого теоретизування [15, с. 94].

З огляду на багатомірове потрактування жіночого у західній традиції у термінах тілесного, одним з найважливіших творчих та політичних інструментів опору, що їх задіює генерація музиканток 1990-х років, стає тілесність. Якщо зазвичай для поп-виконавиці об’єктивоване тіло було інструментом підсилення уваги слухача (а радше спостерігача), авторки-виконавиці суб’єктивують тілесність, роблячи тіло текстом перформансу (як це визначає Жаклін Ворвік, говорячи про представниць руху Riot grrrl [18, с. 311]). Авторки-виконавиці беруться за студії тілесності: це означає їхню увагу до проблеми статевої різниці, а також їхнє розуміння сексуальності як такої, що «просочується <...> у сфери, які на позір не є властиво приналежними сексуальності» [15, с. viii]. Елізабет Грос називає тіло союзником статевої різниці, й наголошує, що саме воно допомагає виявити приховане «вितिрання» жінок, проблематизувати універсалізуючі позиції щодо людського, опираючись дуалізму [15, с. ix–xx]. Жінки-авторки практично втілюють феміністичні теоретизування, виконуючи інтелектуальну та концептуальну роботу.

Слід зауважити, що часто прочитувана як «сповідальна» (або ж, самотерапевтична), творча стратегія Торі Еймос потребує значно глибшого

потрактуювання. Зокрема, Меліс Ляфранс вважає, що подібні редуруючі тлумачення негують можливість зв'язку між пригнобленням однієї жінки та системним пригнобленням усіх жінок, й до того ж, «ігнорують соціальний контекст, з якого постав <...> досвід» авторки-виконавиці [12, с. 64]. Справді, історії, що їх музично оповідає Еймос, радше існують у вимірі, класично означеному Елен Сіксу: «<...> в жінці приватна історія сполучається з історією всього жіноцтва, з національною та зі світовою історією» [13, с. 882].

До прикладу, персональний досвід згвалтування, описаний Еймос у пісні “Me and a Gun” з першого альбому *Little Earthquakes* (1992), пізніше транскрибується у досвід «згвалтування» Америки (який знаходить своє відображення в альбомах *Scarlet's Walk*, 2002, *American Doll Posse*, 2007), або «згвалтування» Америки й цілого світу (альбом *Native Invader*, 2017). Цей же досвід відлунує спільним травматичним досвідом субалтерна – у цьому випадку, жінки (альбоми *Under the Pink*, 1994, *Boys for Pele*, 1996 та ін.).

Властиво, маючи за початкову сходинку приватне, Еймос йде до спільно жіночого, (позірно) спільно національного, людського. Жіноче розгортається для Еймос багатовимірно: через творчо осмислений досвід стигматизованої підліткової дівочої сексуальності й жіночої тілесності, патріархатно позначених любовних стосунків, конвенційно прочитаних жіночих ролей у сім'ї та соціумі, зрештою, досвід жіночого дорослішання та старіння.

Жіноче ніколи не лишається для Еймос у сфері приватного: натомість, воно майже завжди субверсивно «виламується» зі, здавалось би, застиглої, непорушної мозаїки важливого для неї міфу Америки. Саме американський міф стає для авторки-виконавиці постійно присутнім предметом всеохопного вивчення, і його аналіз вона провадить за поданою вище формулою Сіксу.

Народившись у сім'ї методистського священника та маючи етнічне коріння племен Східних Черокі (про що вона сама засвідчує у книзі *Tori Amos: Piece by Piece* [11, с. 17–56]), Еймос всотувала як пуританський дискурс, так і «мовчазну» історію Америки. На тлі подібного поєднання (релігійно та історично насаженого) розгортається її авторське перепрочитання міфу Америки, з його специфічними пуританською, просвітницькою та романтичною формантами [Див.: 2, с. 13–32; 4, с. 4–37].

Як уже зауважувалося поза межами цієї розвідки, творча стратегія Еймос, у тому числі й щодо перепрочитання американського міфу, є радше трансгресивною, аніж прямолінійно заперечною [3, с. 82–83]. Важливо, що декодуючи офіційний наратив, авторка-виконавиця задіює пуританську текстоцентричність та алегоричність, інтроспективну зосередженість та ситуацію нескінченної самоідентифікації (так ці пуританські настанови визначають Т. Денисова та Т. Михед [2, с. 18; 4, с. 10–12]), а також просвітницьку центрованість на особистості й специфічну американську романтичну індивідуалізацію. Великою мірою Еймос послуговується тією стратегією інтерпретації, яку Гаролд Блум, аналізуючи творчі прозріння Емерсона, називає американською: замість децентрації – рецентрація, а разом з тим, пошанування натхненного голосу вище за письмо [1, с. 176]. У випадку з Еймос така рецентрація є жіночою, здійснюваною з раніше не врахованої позиції: промовляння мовчазного стає надважливою жіночою дією, а голос, особливо з огляду на специфіку творчості Еймос, стає надважливим інструментом забезпечення дії. Саме нечутний раніше жіночий голос визначає, що, користаючись зі стратегій своїх попередників – пуритан, просвітників, трансценденталістів, загалом білих чоловіків-протестантів, які власне й формували американський міф, отже, нібито діючи за вказівками батька-проповідника – Еймос водночас іронічно піддає сумніву непохитність їхньої «побудови». Вочевидь, ефективною роботою з розхитування у Еймос стає тілесна робота – поза багатючими візуальним та музичним шарами всеохопної «мови» Еймос (що реалізуються у відеокліпах, виступах, та у специфічній «домінантній» манері гри на роялі [3, с. 85]), тілесне повсякчас присутнє й у ліричному шарі, який опиняється у нашому фокусі в подальшому викладі.

Звернімося до одного з найвідоміших текстів з доробку Еймос – пісні “Crucify” з першого альбому *Little Earthquakes* (тут і далі авторське оформлення текстів подається за альбомними видруківками):

“<...> I've been raising up my hands drive another nail in just what GOD needs one more victim <...> I gotta have my suffering so that I can have my cross <...> I've been raising up my hands drive another nail in got enough GUILT to start my own religion <...>” [7].

Нараторка подає потужний саркастичний коментар щодо опресивності християнства як інституту білої протестантської Америки, а також його мізогінності: її жіночої провини, виявляється, цілком достатньо, аби зайняти місце головного мученика. Отже, авторка апропріює мученицьку «належність» самопожертви, й іронічно доводить жіночу легітимність у відповідній ролі. Важливим для неї стає саме отілеснений образ мученика/мучениці.

Із самого початку демонструючи пильну увагу до християнського елементу американського міфу, Еймос зберігає цю домінанту упродовж подальшої творчості. У альбомі 1994 року *Under the Pink* з'являється трек "Iceicle", в якому нараторка довірчо говорить з Ісусом про дівочу мастурбацію, прирівнюючи отримувану заборонену насолоду до його духовної та фізичної присутності:

"<...> And when they say take of his body / I think I'll take from mine instead / Getting off, getting off / while they're all downstairs / Singing prayers sing away / He's in my pumpkin pj's / Lay your book on my chest / Feel the word / feel the word / Feel the word / feel the word / Feel it <...>" [10].

У тому ж альбомі вміщено один із засадничих текстів Еймос – "God". У ньому організуюча майстер-нарратив постать представлена через втілення токсичної маскулінності, яка заперечує маскуліну вразливість: у вигляді чоловіка, якому не вижити без жіночого догляду, та який цього не визнає та знецінює жіночу присутність як небезпечне свідство своєї безпорадності:

"God sometimes you just don't come through / Do you need a woman to look after you / God sometimes you just don't come through / <...> Will you even tell her if you decide to make the sky fall / Will you even tell her if you decide to make the sky" [10].

Цікаво, що виданий в США сингл "God" містив ще й рімейк традиційної пісні штату Канзас "Home on the Range", оповіданий у версії Еймос із залученням голосу молоді Черокі: вона, пройшовши «дорогою сліз», мусить полишити рідні місця у висліді прийнятого президентом Джексонном «Закону про виселення індіанців» (1830 рік) [Див. студію ліричного шару цього тексту: 16, с. 141–143]. Саме у такий спосіб Еймос і надалі працює на паралельне прочитання у міфі Америки індивідуально-універсального християнського мотиву та історичної долі американських індіанців.

У альбомі *Boys for Pele* (1996) у треку "Father Lucifer" маємо «одомашнення» / «отілеснення» постаті Люцифера, іронічну гуманізацію цього притлумленого голосу, демонізованого майстер-нарративом:

"Father Lucifer / how're the Lizzies? / how's your Jesus Christ's been hanging? <...>" [6].

У пісні "Body and Soul" зі знакового альбому 2007 року *American Doll Posse* Еймос пропонує власну версію «причастя», що заперечує насильницький розподіл тіла й душі, а подекуди постає як пристрасний, очищувальний сакральний акт любові, керований священнослужителькою – він має силу розвінчати патріархатно позначену дуалістичність. Відлунюючи мотивами, що уперше з'явилися у "Crucify", цей текст розгортає ту опцію «власної релігії», про яку раніше йшлося лише в іронічному річищі:

"<...> Lay your law down on me, love / <...> In my temple, boy, be warned / Violence doesn't have a home / But ecstasy / That's as pure as a woman's gold / <...> I'll save you from that Sunday sermon / Boy, I think you need a conversion / Body and soul, body and soul <...>" [5].

Надзвичайно важливим для наративу Еймос є образ Марії Магдалини, прочитаний апокрифічно – як постать Апостолки, витертої з історії нареченої Христа, його рівноправної партнерки ("Mary", 1992, "Past the Mission, 1994, "Talula, 1996, "Lust", 1999, "Mrs. Jesus", 2002, "Marys of the Sea", 2005 та ін.). Знаковим при цьому є засадниче для авторки-виконавиці потлумачення образу Христа як фемініста: "Jesus was a feminist, dear", – таку неочікувану тезу почула від матері 19-річна Торі Еймос [11, с. 58]. Великою мірою, якщо провести паралелі, Еймос продовжує традицію Волта Вітмена, якого Гаролд Блум означив як поета американської релігії [1, с. 314].

Увага в наративі Еймос зосереджена й на узвичаєній, «непохитній» історії Америки. Це засвідчує, зокрема, її творча реакція на трагічні події 9/11 – альбом *Scarlet's Walk* 2002 року (реакцією ж на потрясіння у зв'язку із перемогою на президентських виборах Дональда Трампа стає платівка 2017 року *Native Invader*).

Scarlet's Walk організовано як довгу й ретельно виписану road trip ліричної героїні Скарлет Америкую, від кордону з Мексикою до Нью-Йорку: очевидно, що будь-яка із локацій насичена неймовірною кількістю досвідів травми. Зрозуміло також, що це подорож фізичним та концептуаль-

ним простором, а також внутрішнє споглядання, яке народжує чи не романне полотно, оповідане у піснях. Скарлет – це водночас і сама Америка, яка зустрічається із собою на східному та західному узбережжях, на «дорозі сліз», у вірджинському Джеймстауні, зустрічається із собою у щасливі та трагічні моменти, у різний час свого поставання (подекуди Еймос говорить про різні архетипні віки Америки як жінки: колись вона підліток, колись мудра стара, колись сповнена еротизму молода жінка тощо).

Наратив цього концепт-альбому (як і історія Америки, що її намагається переосмислити Еймос), з одного боку, розгортається позірно лінійно та горизонтально, з іншого – лабіринтно заплутується. Разом із основним диском було випущено додаткову платівку під назвою *Scarlet's Hidden Treasures* – як усвідомлення того, що попри будь-яке промовляння, «мовчазна» історія завжди залишається. До релізу були долучено мапу подорожі Скарлет, полароїдні світлини, а впродовж туру на підтримку платівки працював інтерактивний сайт *Scarlet's Web*. Останній містив поточні новини туру, треки, які не увійшли до основної платівки, а також блог Скарлет, який слугував своєрідним коментарем до основного наративу платівки (*Scarlet's Walk bio*). Усі сліди функціонування сайту було витерто опісля завершення туру.

Скарлет, за волею авторки, знову й знову знаходить себе у роздумах про Америку – про білих чоловіків-протестантів та їхню елімінацію жіночого з християнського міфу (“Mrs. Jesus”), про права «вільних» поселенців та безправ’я корінного населення (“Wampum Prayer,” “Virginia”), про буремні стосунки Америки зі світом (“I Can’t See New York”). Скарлет промовляє: “Can someone help me / I think that I’m lost here / Lost in a place called America” [9]. На шляху вона акумулює історії, що, сплітаючись у «павутиння Скарлет», являють складну суперечливу історію: її «розплутування» має метою не розподіл на праведників та грішників, а утвердження багатоголосності.

Цей жіночий шлях дорівнює погляду на долю Америки як на долю жінки. У своїй невимовній складності й трагічності це зрештою звичайна й звична жіноча доля, а тому, виявляється, «розплутати» павутиння – примиритися з собою та зі світом – можна лише жіночими інструментами та зусиллями, у тому числі визнаючи незаперечува-

ну важливість тілесного / природного, визнаючи неспроможність дуалістичного погляду.

Приміром, у треці “Virginia” перед нами здавалось би традиційний для американського міфу образ незайманої землі, що радо чекає на поселенців-пуритан, які створять тут царство Боже. Скарлет же співає про Вірджинію як про наївну й незайману, сповнену любові та довіри до «білого брата» індіанську дівчину, яка зовсім не свідомо своїх потужних природних сил. Вона їх не пізнає, адже, незахищена, віддає себе без останку, «прикриває» його своїм тілом: “<...> she’ll lay down her Body / covering him all the same / oh Virginia / you can’t remember your name” [9].

Занапащена, позбавлена пам’яті про себе, Вірджинія – як і всі голоси, що, здавалось, назавжди замовкли, «відроджується»: у пісні “Tombigbee” Еймос знову звертається до подій 1830 року. Річка Томбігбі (що тече у штатах Міссісіпі та Алабама) – це водночас жінка, персоніфікована сутність та людська історія, й усесильна природа та провіденційна історія. До цієї жінки-природи – згвалтованої та понівеченої, але втім вічної – по її досвід звертається Скарлет, апелюючи до тілесного у своїй сутності ритуалу збереження пам’яті: “Tombigbee, Tombigbee / help me hang these bones / gotta hang these bones out to dry <...>” [8]. Скарлет наполягає: цей ритуал, який допомагає примиритися – звична жіноча справа, та впорається з нею лиш та, що пережила, та, що знає, та, що стала жінкою: “<...> if you’re not yet a woman / you got no business playing at this <...>” [8]. Це «зв’язування» крізь покоління, це обернення мовчазних сліз на промовлену історію, на пісню – метафора жіночої солідарності, сили, що може лишатися невидимою, але функціонує як мапа непромовлених та втім потужних, окреслених зв’язків: “<...> just go man, you go / cause I’m trailing her tears / the ones you won’t hold / just roll me a carpet / roll me a carpet, boy / roll me a carpet from here to Oklahoma <...>” [8].

Зрештою, Скарлет формулює чи не головну тезу, до якої приходиться на шляху Америкою – у вигляді запитання, яке не потребує відповіді. У пісні “Your Cloud” воно через персональний досвід розгортається у вимір універсального: чи розмежування та проведення кордонів може й надалі визначати прочитання Америки, себе як Америки, себе як світу; чи можна стер-

ти травматичний досвід з мапи тіла (людини, землі), чи можна зробити тілесні лінії історії та природи контрольованими, безпечними, комфортними?

“Where the river cross / crosses the lake / Where the words / Jump off my pen / and into your pages / Do you think just like that / You can divide / This / You as yours / Me as mine / to before we were Us <...> / If there is a Horizontal Line / that runs from the MAP / off your body / straight through the Land / shooting up / right through the heart / Will this Horizontal Line / when asked / know how to find / Where you end / where I begin” [9].

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Блум Г. Західний канон: Книги на тлі епох / Блум Г. – Пер. з англ. під заг. ред. Р. Семківа. – Київ : Факт, 2007. – 720 с.
2. Денисова Т. Н. Історія американської літератури / Т. Н. Денисова. – Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2012. – 487 с.
3. Матасова Ю. «Промовляти» тіло / «промовляти» тілом: трансгресивні творчі практики американських поеток та авторок-виконавиць / Ю. Матасова // Літературознавчі студії. – 2017. – Вип. 1 (48): 2. – С. 79-92.
4. Михед Т. В. Пуриганська традиція і література американського ренесансу: 1830–1860 / Т. В. Михед. – Київ : Знання України, 2006. – 344 с.
5. Amos T. *American Doll Posse*. Epic Records, 2007.
6. Amos T. *Boys for Pele*. Atlantic Records, EastWest Records, 1996.
7. Amos T. *Little Earthquakes*. Atlantic Records, EastWest Records, 1992.
8. Amos T. *Scarlet's Hidden Treasures*. Epic Records, 2004.
9. Amos T. *Scarlet's Walk*. Epic Records, 2002.
10. Amos T. *Under the Pink*. Atlantic Records, EastWest Records, 1994.
11. Amos T., Powers A. *Tori Amos: Piece by Piece*. London, Plexus, 2005, 354 p.

REFERENCES

1. Blum Harold. *Zahidnyi Kanon: Knyhy na tli Epokh*. Kyiv, Fakt, 2007, 720 p. (in Ukrainian).
2. Denysova T. N. *Istoriya amerykans'koyi literatury*. Kyiv, Vyd. dim “Kyievo-Mohylians'ka Akademiya”, 2012, 487 p. (in Ukrainian).
3. Matasova Iu. “Promovliaty” tilo / “promovliaty” tilom: transhresyvni tvorchi praktyky

Висновки. Жіноче перепрочитання міфу Америки у версії Торі Еймос розгортається як рецентрація (а не радикальне заперечення) майстер-нарративу завдяки присутності раніше нечутного мовчазного голосу жінки. Важливою стратегією такого критичного переповідання Америки, а також деколонізації жіночого стає використання тілесного як концептуального інструменту. У результаті критичний проект Еймос пропонує можливість не-ієрархічного перепрочитання міфу Америки, у якому, замість нового «непохитного» нарративу, постає втілена багатоголосність.

12. Burns L., Lafrance M. *Disruptive Divas: Feminism, Identity, and Popular Music*. New York, Routledge, 2002, 255 p.
13. Cixous H. Laugh of the Medusa. *Signs*. 1976, no. 1.4, P. 875-893.
14. Frith S., McRobbie A. Rock and Sexuality. In: Frith S., *Taking Popular Music Seriously: Selected Essays*. Hampshire, Ashgate, 2007, P. 41–57.
15. Grosz E. *Volatile Bodies: Towards a Corporeal Feminism*. Bloomington, Indiana University Press, 1994, 272 p.
16. Matasova Iu. Voicing the ‘Inappropriate’: Creative Strategies in Ukrainian and American Female Singer-Songwriters. In: Fellner A. (Ed.), *(Pop) Cultures on the Move: Transnational Identifications and Cultural Exchange Between East and West*. Saarbrücken, Universaar, 2018, P. 137–150.
17. Mayhew E. Women in Popular Music and the Construction of ‘Authenticity’. *Journal of Interdisciplinary Gender Studies*. 1999, no. 4.1, P. 63–81.
18. Warwick J. Girl Power. In: Mitchell C.A., Reid-Walsh J. (Eds.), *Girl Culture: An Encyclopedia*. Westport, Greenwood Press, 2007, P. 310–314.
19. Warwick J. Singing Style and White Masculinity. In: Scott Derek B. (Ed.), *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology*. Surray, Ashgate, 2009, P. 349–364.

- amerykans'kykh poetok ta avtorok-vykonavyts. *Literaturoznavchi studii*, 2017, no. 1 (48): 2, P. 79-92. (in Ukrainian).
4. Mykhed T. V. Purytans'ka tradyciya i literature amerykans'koho renesansu: 1830–1860. Kyiv : Znannia Ukrayiny, 2006, 344 p. (in Ukrainian).

WOMEN'S RE-READING OF THE AMERICAN MYTH: TORI AMOS AND HER CONCEPTUAL 'BODILY' WORK

Juliana Matasova

ju.matasova@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-4824-9513>

This study analyzes women's recentering of the American myth done by Tori Amos, American singer-songwriter active since the 1990s. The article emphasizes the authorial subject position and reads the latter as providing Amos with an opportunity of conceptualizing various women's experience, including corporeal. The 'bodily' becomes a conceptual tool – the singer-songwriter employs it to critically analyze master narratives and decolonize the feminine. Within the structure of the American myth Amos is primarily interested in the individual-universal Christian motif and the historical fate of Native Americans, or, rather, in the distortion or effacement of these elements. Amos' heroine appropriates the main sacrificial image of the Christian myth through ironic legitimation of misogynistically constructed female guilt, reads the figure of God in terms of toxic and vulnerable masculinity, and presents a version of communion as a passionate act of love. To embrace the history of America the singer-songwriter incorporates voices of American Indian women: dead, they are embodied in nature, as well as in women's corporeal rituals of memory preservation that reveal themselves as women's solidarity. Narrating the story of America as a woman's story, Amos builds up a non-hierarchical re-reading of the American myth that insists on polyphony rather than on producing another 'solid' master narrative.

Key words: Tori Amos, US history, corporeality as conceptual tool.