

повторів. Ассонс, алітерацію, полісиндетон, монофон і логогриф виділено як основні складові звукописного строю Стусового стиха.

Ключевые слова: поетический язык В. Стуса, фоностилема, звуковой повтор, ассонанс, алітерація, полісиндетон, монофон, логогриф.

A. A. Liudnova, Student
Taras Shevchenko National University of Kyiv

PHONOSTYLISTIC FEATURES OF STUS' LYRICS (BASED ON THE COLLECTION "PALIMPSESTY")

This article deals with phonostylistics of Stus' lyrics. The author determines the most active and frequent phonostylemes and analyzes the value of sound repetition. Assonance, alliteration, polysyndeton, monofon, logogriph are identified as the main components of the sound-writing system in Stus' lyrics.

Keywords: poetic language of V. Stus, phonostyleme, sound repetition, assonance, alliteration, polysyndeton, monofon, logogriph.

УДК 821.111-1.09 (73)

Ю. Р. Матасова, канд. філол. наук, доц.
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

"ПРОМОВЛЯТИ" ТІЛО / "ПРОМОВЛЯТИ" ТІЛОМ: ТРАНСГРЕСИВНІ ТВОРЧІ ПРАКТИКИ АМЕРИКАНСЬКИХ ПОЕТОК ТА АВТОРОК-ВИКОНАВИЦЬ

У студії – через порівняння творчих стратегій Емілі Дікінсон та Торі Еймос – подається аналіз американського жіночого письма як прикладу "тілесного розумування" (в термінах Елізабет Грос). Вивчення способів та інструментів такої практики, що є опірною патріархатній логіці бінарних опозицій, здійснюється через оптику концепту трансгресії, що розробляється Мішелем Фуко. Студія виявляє шляхи розгортання опірної трансгресивної практики, що деколонізує "жіноче", у царині американської жіночої поезії та музики, демонструючи пов'язаність альтернативного канону авторок-виконавиць (представлених у цій роботі Торі Еймос) із традицією жіночої поезії.

Ключові слова: американська жіноча поезія; американська традиція авторок-виконавиць; американська література та популярна культура; тілесність; трансгресія.

Зосереджуючись на аналізі тяглості, що простежується у традиції американського жіночого письма, ця мультидисциплінарна студія розкриває риси неконвенційності творчості американських поеток та авторок-виконавиць (на прикладі творчості Емілі Дікінсон та Торі Еймос), акцентуючи на ідейній пов'язаності їхніх творчих стратегій. Зокрема, така пов'язаність помітна в притаманних Дікінсон та Еймос способах роботи з тілесним, які у межах цього аналізу потрактовуються як трансгресивні. Мультидисциплінарний підхід, як один з найактуальніших у сучасній гуманітаристиці, дає змогу означити "залученість" американської літературної традиції в американську популярну культуру.

Дослідження тілесності як важливої категорії / інструменту "письма"- "мовлення" Дікінсон досить численні. Зокрема, це праці Сандри М. Гілберт, Гертруди Р. Г'юз, Шіри Волоські, Сандри Ранзо, Джудіт Паско, Олени Горенко [15; 18; 26; 22; 20; 1]. Творчий доробок Торі Еймос, авторки-виконавиці, яка демонструє генетичну спорідненість з творчістю Емілі Дікінсон, не так часто стає об'єктом дослідницької уваги, особливо в частині такої спорідненості. Утім, яскравими прикладами критичного аналізу творчих стратегій Еймос є роботи Лорі Бернз та Меліс Ляфранс, Шіли Вайтлі, Ніка Сальвата, Бонні Гордон [10; 25; 23; 16]. Примітно, що подекуди поезія Дікінсон розглядається як міцно пов'язана з іншими видами мистецтва й навіть вписана у популярну культуру. Джудіт Паско звертає увагу на наявність у поетичному методі американської авторки естетики *performance poetry*, та відзначає захоплення поетки оперною співачкою Дженні Лінд, яка у 1850–1852 роках здійснила тур США та справила неймовірне враження на Дікінсон [20]. Д.С. Рейнолдз аналізує вкоріненість доробку поетки в американську популярну культуру [21]. У вітчизняному літературознавстві компаративне дослідження американського жіночого письма в царині поезії та музики провадиться вперше.

Першорядно у цій студії, яка в цілому лише намічає хід подальшого дослідження поставленої проблеми, здійснюється спроба довести, що Торі Еймос, яка представляє традицію американських авторок-виконавиць кінця ХХ – початку ХХІ століття (власне, альтернативного канону жіночої популярної музики),

багато в чому спирається на творчі стратегії, що вперше з'являються у поезії Емілі Дікінсон. Подібна тяглість принагідно актуалізує й можливість потлумачення поетичних рішень Дікінсон у їхній пов'язаності з субверсивними першоначалами популярної культури як такої – втім, розкриття цієї тези в межах цієї студії не передбачається. Виходячи зі ступеню дослідженості творчості обох американських авторок, ми, пунктирно заприявнюючи відомі елементи поетичного інструментарію Дікінсон, пильну увагу звертаємо на те, яку трансформацію вони отримують у творчості Еймос. Методологічно послуговуючись категорією трансгресивності, що розроблялася Мішелем Фуко, ми маємо на меті розглянути *storytelling* американських авторок як неієрархічне поєднання смислових рівнів, котре "працює" як субверсивна практика розвінчання усталених наративів. Саме у такому поєднанні, як має заприявнити цей аналіз, народжується "мовлення" авторок, котре допомагає уникнути бінарності та залучає / утверджує "тілесне" як рівноправне у (потлумаченому патріархатно) "високому" Творчості. Результатом стає деколонізуюча "жіноче" творча практика "втіленої суб'єктності" або ж "психічної тілесності" (у термінах Елізабет Грос) [17, с. 21–22].

Навіть коротка згадка про умови творчості Дікінсон та Еймос, широка відомість яких є дуже різною за ступенем, дає можливість виявити своєрідну жіночу естафету. Хоча про Дікінсон ми знаємо тепер дуже багато, слід пам'ятати, що свою славу найбільш читаної американської поетки вона отримала посмертно. Її відмова публікувати свої вірші може тлумачитись як опірна практика. Торі Еймос (Майра Елен Еймос, нар. 1963 року, Ньютон, Північна Кароліна) є однією з найвідоміших американських авторок-виконавиць і однією з найбільш визнаних західним мейнстримом представниць альтернативного канону. Обоє представниць традиції американського жіночого письма можна зарахувати до авторок, які наполягають на використанні у своїй творчості субверсивних практик і наголошують на необхідності деієрархізації патріархатно обумовлених опозицій "низького" / "високого", "іманентного" / "трансцендентного", "повсякденного" / "героїчного". З таких позицій кожна з авторок працює з тілесністю – як безпосередньо, так і ідеологічно.

Поетія Дікінсон загалом може бути означена через оптику тілесності: її лірика містить не лише розробку тілесного як одного з ключових мотивів, але й являє приклад практики "отілеснення" через поезію. Приміром, численні Дікінсонівські тире – один з її найулюбленіших смислових несловесних інструментів, часто позначають "прогалину", "нестачу", "відсутність". З одного боку, в такий спосіб Дікінсон уводить у свій текст дискурс "нестачі", за допомогою якої мислиться "жіноче" (і, звісно ж, тілесне) у західній патріархатній традиції; водночас, вона вдається до постулювання своєї письменницької (тілесної) "жіночості". З іншого, так вона фіксує "неможливість промовляння" – не виключно "жіночу", а таку, що означає людське становище. Зрештою, Моріс Бланшо формулює це так: "...тому, хто промовляє, завжди не вистачає чогось істотного" [9, с. 314].

Сандра Ранзо говорить про "надмірну" тілесність поезії Дікінсон. Ранзо зауважує, що перебираючи на себе чи не всеохопну низку "жіночо" гендеризованих ролей, завжди пов'язаних з виміром тілесного (як-от: Нареченої, Дружини, Домогосподарки, Королеви, Леді, Діви, Черниці тощо), Дікінсон, видається, кодифікує "жіноче" конвенційно, та насправді витворює гіперболізований образ жінки³ [22, с. 59]. Оприявнюючи "жіноче" театралізовано, екстатично Дікінсон, як твердить Гертруда Р. Гьюз, трансцендує конвенційні приписи не за рахунок применшення жіночості, а за рахунок того, що стає жінкою в значно більшій мірі, ніж взагалі могло значитися у приписах [18, с. 26].

Одним з потлумачень такої практики може стати розгляд її як жесту трансгресії (у термінах Мішеля Фуко), котрий Дікінсон здійснює, на нашу думку, заради витирання логіки бінарних опозицій. За Фуко, трансгресія завжди є досвід межі; акт трансгресії – це висвітлення межі, але при цьому він не є актом заперечення: "Трансгресія має не той самий стосунок до межі, що чорне до білого, заборонене – до дозволеного, зовнішнє – до внутрішнього" [14]. Переосмислюючи трансгресію за допомогою концепта "оспорення", що його розробляє Бланшо, Фуко визна-

³ Архетипні проєкції деяких із зазначених ролей проаналізовано в наших попередніх студіях творчості Емілі Дікінсон [2; 3].

чає трансгресію як жест, що підводить кожне існування та кожну цінність до їхніх меж, принагідно наголошуючи, що мову трансгресії ще не вироблено, що мова ця радше мовчазна й "недостатня" [14]. Великою мірою, така мова у логіці бінарних опозицій буде означена як "тілесна". У цьому сенсі "надмірність" Дікінсон у її роботі з жіночим тілесним та / або жіночим як тілесним може прочитуватись як підведення патріархатно потрактованого "жіночого" ("нестачі") до його межі – заради унаочнення неієрархічного поєднання "високого духовного" / "низького тілесного". У творчості Дікінсон це уявлення промовляється і "ухильно" (згідно з її власною настановою "tell all the truth but tell it slant" [12]), і цілком маніфестарно – зокрема, й у цитованих нижче поезіях [11; 13].

(1090)

I am afraid to own a Body –
I am afraid to own a Soul –
Profound – precarious Property –
Possession, not optional –

Double Estate – entailed at pleasure
Upon an unsuspecting Heir –
Duke in a moment of Deathlessness
And God, for a Frontier.

(1576)

The Spirit lasts – but in what mode –
Below, the Body speaks,
But as the Spirit furnishes –
Apart, it never talks –
The Music in the Violin
Does not emerge alone
But Arm in Arm with Touch, yet Touch
Alone – is not a Tune – <...>

Шіра Волоські подає цікаве спостереження: вона фіксує важливість вибору лексики у поезії "I am afraid to own a Body". Переважно вона взята з максимально раціоналізованого економічного термінологічного апарату [26, с. 130]. В даному разі, попри "високість" раціонального, така лексика скеровує в першу

чергу на "земне" ("низьке"), контрастуючи з метафізичною проблематикою поезії. "Подвійний" спадок тлумачиться водночас як "надмірний" та як "недостатній", що зроджує питання – до якої міри ми взагалі здатні усвідомити / відчутти й промовити "володіння" душею й тілом та чи існує можливість визначити першо- чи другорядність елементів цієї опозиції, а чи вони реалізуються лише неподільно. Друга наведена поезія, у подібному ж річищі досліджуючи неієрархічність тілесного / духовного, прямо заприявнює й музикальну образність – цілком у платонівських термінах Дікінсон виявляє ейдос музики у скрипці, інструменті, який необхідний для "втілення" ейдосу, своєю чергою таке "втілення" залежне від вірного людського дотику.

Подібний дотик усією своєю творчістю демонструє Еймос, авторка-виконавиця й піаністка, яка багато в чому продовжує "роботу" Емілі Дікінсон з "промовляння" тіла / "промовляння" тілом. Як і Дікінсон, Еймос є авторкою, що вибудовує свою творчу діяльність на засадах опірності. Народжена у сім'ї методистського священника, з етнічними коренями, що йдуть до племен Східних Черокі, Еймос всотує як пуританський дискурс, так і "мовчазну" історію Америки. Релігія стане одним з магістральних мотивів її творчості, котра завжди має на меті "розривання" офіційного нарративу заради надання голосів "німим". Примітно, що ця практика є скоріше трансгресивною, аніж прямолінійно заперечною.

Втративши стипендію консерваторії Пібоді, у якій вона навчалася змалечку як обдарована дитина, Еймос з підліткового віку під проводом батька починає грати у гей-барах – лише там сприймали "дівчину за роялем", а тимчасом її батько обстоював уявлення про необхідність реалізації Божого хисту за наявних умов.

Із самого початку професійної кар'єри тілесність стає одним з головних інструментів творчої субверсії Еймос. Слід зауважити, що у її випадку вона проявляється на усіх рівнях її всеохопної не-ієрархічної "мови", яка включає музичний, ліричний та перформативний рівні. Еймос стратегічно йде за Дікінсонівськими підривними творчими стратегіями "отілесненої" поезії, створюючи тексти музичні, пісні позначаючи як "звукові історії", а себе називаючи "оповідачкою історій" [7].

Першим результатом революційної боротьби Еймос з патріархатно організованою музичною індустрією стає легітимізація на поп-сцені співачки, головним інструментом якої є рояль, що традиційно сприймався як занадто "інтелектуальний" інструмент. Здійснюючи цю боротьбу, авторка-виконавиця виробляє надзвичайно "тілесні" стосунки зі своїм інструментом. Басист Еймос Джон Еванс зазначає, що під час її гри утворюється "просторовий зв'язок між її розумом, тілом та роялем" [8, с. 203].

Справді, рояль у творчій практиці авторки-виконавиці є чи не найпершим засобом субверсії. Зокрема, Еймос грає на ньому "домінантно", широко розставивши ноги – цілковито заперечуючи таким чином академічну манеру поведження за одним з найкласичніших інструментів, подекуди вона грає стоячи, аби позначити важливі моменти твору, та з силою б'є об кришку. Таким способом гри (що є подібним до способу, яким Дікінсон користується своєю мовою) Торі Еймос провадить деконструкцію опозиції "високе"- "низьке", максимально "отілеснюючи" інструмент, позначений характеристикою академізму. Вона встановлює зі своїми "дівчатами" (так Еймос називає різноманітні клавішні) надзвичайно інтимний зв'язок, і "фізично маніпулює своїм Безендорфером, ніби формою соціального коментаря чи музичного активізму" [24]. Люсі О'Брайан зазначає, що Еймос грає на роялі "різко, межово й подекуди надзвичайно сексуалізовано" [19]. Стаючи продовженням тіла Еймос інструмент, що його стереотипно позначено як "ремінний", використовується нею у "маскулінній" манері. Слід зауважити, що Елізабет Грос у своїй інтерпретації "природного" тіла згадує фрейдівський аналіз "чоловіка" як "протетичного Господа" з "допоміжними" органами, покликаними зробити його неперевершеним [17, с. 38–39]. Роблячи своє виконавське тіло протетичним, Еймос провадить водночас деконструкційну та апропріюючу дію, до того ж привносячи у свою гру на роялі та гру у символічному сенсі надважливе питання "отримання насолоди". Як і для Дікінсон, для Еймос однією з найважливіших інтенцій стає не прямолінійне заперечення, але трансгресивне витирання бінарностей.

Лірично Еймос, подібно до тактики Дікінсон, вдається до гри гендеризованими ролями – приміром, у межах деконструкції цент-

ралізуючого християнського міфу. В одному з найвідоміших своїх треків "Muhammad My Friend" авторка розгортає критику домінантного нарративу з кількох позицій. Звернімося до тексту [6].

Muhammad my friend
it's time to tell the world
we both know it was a girl back in Bethlehem
and on that fateful day
when she was crucified
she wore Shiseido Red and we drank tea by her side.

Еймос не просто перетворює жертвовного героя на жінку, вона іронічно вписує кульмінаційний "високий" епізод історії в повсякденно-театралізовану (нібито "знижену") повсякденність. Подана як буденна, розмова з мусульманським пророком Мохамедом щодо "істинного" стану речей в християнській історії розгортається за чаєм, а власне "віфлеємська дівчина" готується до смерті, "одягаючи" червону помаду Shiseido Red – в такий спосіб маніфестарно та визивно наполягаючи на своїй жіночості. Направду, традиційні практики фемінності, включно з засобами "вдосконалення", як твердить Грос, можуть бути потлумачені "як модуси партизанської субверсії патріархатних кодів" [17, с. 144].

Якщо поезія Дікінсон демонструє чимало прикладів музичальності (що часто дає їй додаткову можливість "отілеснення" поетичного слова), то для Еймос музика є неймовірно потужним інструментом реалізації субверсивних дій. Надзвичайно знаковий та відомий трек Еймос "Blood Roses" демонструє стратегічне поєднання музичної та ліричної підривної практики. Постійно працюючи з найбільш табуйованими темами, у цій пісні авторка (вражена романом Еліс Вокер "Possessing the Secret of Joy") звертається до звичаю жіночого обрізання (що патріархатно кодифікований як "божественно" інспірована дія), згадуючи про згодовування понівеченої плоті курям [5].

... when chickens get a taste of your meat
when he sucks you deep
sometimes you're nothing but meat

Текст пісні демонструє гранично непевний синтаксис, що цілком відображає описувану "низьку" (в логіці бінарних опози-

цій) ситуацію, яка в принципі опирається "промовленню"; в її межах Еймос надає частинам жіночих геніталій "високих" найменувань: "blood roses", "warm little diamond" [5]. Тимчасом музичний акомпанімент виконується на салонному, "галантно-му", "високому" інструменті – клавесині, звук якого є яскравим, та одноманітним, адже клавесин не дає можливості витворювати динамічні відтінки. Так Еймос вибудовує контрастність непроникної, максимальної "байдужої" й емоційно відстороненої "тілесності" інструменту та максимально розмаїтої "тілесності" власного голосу, який переходить від шепотіння до крику та виття, демонструючи якнайширший спектр почуттів.

До музичного та ліричного рівнів Еймос додає й перформативний. Більшість альбомів авторки створено за принципом "концептуальних" записів – тобто музичних текстів, у яких пісні поєднані між собою як цілісний, нецентралізований наратив. Серед найяскравіших прикладів – "American Doll Posse" (2007). У цій роботі Еймос виступає в ролі "політичного" міфокритика, одночасно застосовуючи бароково-постмодерну гру з перформативністю. П'ятеро "американських кукол", що складають "загін", інкорпують розмаїті риси фемінності, вписаної в національний контекст. Водночас вони символізують фемінність в її позанаціональному вимірі. Це відбувається за рахунок відсилки "американських" персон до персон грецьких богинь, а у випадку з постаттю Авторки / Учасниці "загону", і до грецького бога, відомого своєю пов'язаністю з ірраціональною вітальністю: Ізабель (/ Артеміда), Клайд (/ Персефона), Піп (/ Афіна), Санта (/ Афродіта) та Торі (/ Деметра, Діоніс). Кожна з персон отримує свій візуальний та політично ангажований образ, причому жодна з деталей не є другорядною у процесі образного витворення – від кольору волосся та висоти підборів до способу життя та світогляду. Еймос, як і завжди, не відмовляється від роботи з "повсякденним" як "високим" / "політичним". У такий спосіб розгортається "жіноча" деконструкційна робота з ідеологічним апаратом нації. У ній жіноча тілесність виступає одним з найважливіших інструментів здійснення субверсивної практики (цікаво, що тілесність водночас використовується цим апаратом й стає засобом його дискредитації).

На обкладинці альбому центральна постать Авторки (Торі-Деметри-Діоніса) обернена до глядача оголеною спиною, на ній прочитується напис "We the People". Постать зафіксована у рішучій позі з піднятим догори кулаком правої руки та опущеним кулаком лівої на тлі національного прапора. "Кукли" натомість дивляться прямо на глядача. Центральна постать, котра "включає" в себе усі персони, блокує (патріархатно колонізуючу) дію "погляду", символічно підтримувана навмисне об'єктивованими постатями, які, втім, доводять свою суб'єктність прямим пильним зустрічним поглядом.

Постать Авторки з'являється ще в одному образі: у блискучій сукні, на високих підборах, вона тримає у правій руці Біблію, на лівій руці має напис "сором", а по лівій нозі струмиться кров. На тлі – алюзія на знакову роботу Гранта Вуда "American Gothic". Буквально демонструючи обмежувальні інструменти, за допомогою яких традиційно конструюється "жіноче" – приміром, задіюючи в образі неконтрольовані тілесні рідини (в даному разі це менструальна кров), які повсякчас "утверджують пріоритет тіла над суб'єктністю; демонструють обмеження суб'єктності тілом" – Еймос здійснює жест трансгресії [17, с. 194]. На відміну від попереднього образу, ця постать не уникає глядацького погляду. Так заприявнюється використання "низької" тілесності для витворення "високого", а саме суб'єктності.

У центральному треці альбому "Big Wheel", який виконується Торі-Деметрою-Діонісом, авторка продовжує працювати з християнським міфом, одним із засадничих для нації. Звернімося до тексту [4].

... You think I am your possession
you're
Messing with a Southern girl
But my recipe is on
With your
stale bread yeah it's hot
But Baby I don't need your cash
so Baby maybe I let your

Big Wheel turn my
Fantasy
Don't you throw your shade on me
I've been drinkin' down your pain
Gonna turn that whiskey into rain and
Wash it away <...>

<...> I've been on my knees
But you're so hard
hard to please
Did you take me take me in
So you are a superstar
get off the cross we need the wood.

Граючись з семантикою архаїзованого сленгового виразу "big wheel", яка вміщує в себе уявлення про "найважливішу персону", Еймос "одомашнює" образ Христа, виводячи його в ролі недолугого господаря-алкоголіка, якому наказує не кидати на неї свою тінь, пародійно переінакшує "тілесність" євхаристії – у пропонованому варіанті ритуальний хліб черствий, і вдало "поєднується" лиш з гарячою жіночістю дівчини з Півдня, а чоловічий "віскі-біль" замість води може перетворитися на природну стихію дощу / "спокутуватися" лиш за умови жертвовного та смиренного жіночого зусилля, якого, втім, завше виявляється недостатньо.

Як Дікінсон, так і Еймос – кожна використовуючи власні інструменти – являють у своїй творчості практику трансгресії: прагнучи уникнути логіки бінарних опозицій, вони відкидають стратегію заперечення, і натомість повсякчас демонструють поєднання засобів раціональної інтелектуалізації (які стереотипно уявляються як "чоловічі") з засобами емоційного прочитання та інтерпретування (що традиційно уявляються як "жіночі"). Результатом стає потужна практика "тілесного розумування", яка є одним з найдієвіших інструментів деконструкції логіки й економії бінарних опозицій. Відкидаючи стигму "банальності" тілесного, Емілі Дікінсон передає представниці сучасної популярної культури – авторці-виконавиці Торі Еймос – спосіб "промовляння" тіла / "промовляння" тілом, який остання розширює за допомогою всеохопної музичної-ліричної-перформативної "мови".

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Горенко О. Емілі Дікінсон: Поезія / Олена Горенко // Пригодій С., Горенко О. Американський романтизм: Полікритика / Сергій Пригодій, Олена Горенко. – К. : Либідь, 2006. – С. 395–437.
2. Матасова Ю. Архетипне материнство Е. Дікінсон / Юліана Матасова // Літературознавчі студії. – 2010. – Вип. 29. – С. 277–281.
3. Матасова Ю. Жіноча архетипність у ліриці Е. Дікінсон / Юліана Матасова // Літературознавчі студії. – 2010. – Вип. 26. – С. 377–381.
4. Amos T. Big Wheel [Електронний ресурс] / Tori Amos // American Doll Posse. – Epic Records, 2007. – Режим доступу : <http://toriamos.com/go/galleries/view/866/1/863/albums/index.html>.
5. Amos T. Blood Roses [Електронний ресурс] / Tori Amos // Boys For Pele. – Atlantic Records, 1996. – Режим доступу : <http://toriamos.com/go/galleries/view/235/1/26/albums/index.html>.
6. Amos T. Muhammad My Friend [Електронний ресурс] / Tori Amos // Boys For Pele. – Atlantic Records, 1996. – Режим доступу : <http://toriamos.com/go/galleries/view/241/1/26/albums/index.html>.
7. Amos T. Welcome to Sunny Florida [DVD] / Tori Amos. – Epic Records, 2004.
8. Amos T., Powers A. Piece by Piece / Tori Amos, Ann Powers. – New York : Broadway Books, 2005. – 368 p.
9. Blanchot M. La littérature et le droit a la mort / Maurice Blanchot // La part du feu. – Paris : Editions Gallimard, 1949. – P. 290–331.
10. Burns L., Lafrance M. Disruptive Divas: Feminism, Identity, and Popular Music / Lori Burns, Mïlisse Lafrance. – New York : Routledge, 2002. – 255 p.
11. Dickinson E. I am afraid to own a Body – / Emily Dickinson // The Complete Poems of Emily Dickinson / T.H. Johnson [ed.]. – Boston – Toronto : Little, Brown & Co, 1960. – P. 493–494.
12. Dickinson E. Tell all the Truth but tell it slant – / Emily Dickinson // The Complete Poems of Emily Dickinson / T.H. Johnson [ed.]. – Boston – Toronto : Little, Brown & Co, 1960. – P. 506–507.
13. Dickinson E. The Spirit lasts – but in what mode – / Emily Dickinson // The Complete Poems of Emily Dickinson / T.H. Johnson [ed.]. – Boston – Toronto : Little, Brown & Co, 1960. – P. 654.
14. Foucault M. Prïface a la transgression [Електронний ресурс] / Michel Foucault // Critique : Hommage a G. Bataille. – N° 195–196. – Аоыт-Septembre. – Paris : Editions de Minuit, 1963. – P. 751–769. – Режим доступу : http://www.pilefacebis.com/sollers/IMG/pdf/foucault_transgression.pdf.
15. Gilbert S.M. The Wayward Nun Beneath the Hill: Emily Dickinson and the Mysteries of Womanhood / Sandra M. Gilbert // Feminist Critics Read Emily Dickinson / S. Juhasz [ed.]. – Bloomington : Indiana University Press, 1983. – P. 22–44.
16. Gordon B. Tori Amos' Inner Voices / Bonnie Gordon // Women's Voices Across Musical Worlds / Jane A. Bernstein [ed.]. – Boston : Northeastern University Press, 2004. – P. 187–207.
17. Grosz E. Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism / Elizabeth Grosz. – Bloomington – Indianapolis : Indiana University Press, 1994. – 272 p.

18. *Hughes G.R.* Subverting the Cult of Domesticity: Emily Dickinson's Critique of Women's Work / Gertrude Reif Hughes // *Legacy*. – Vol. 3. – № 1. – Emily Dickinson: A Centenary Issue. – Spring, 1986. – P. 17–28.

19. *O'Brien L.* Pianosexual [Электронный ресурс] / Lucy O'Brien // *Diva*. – February/March, 1996. – Режим доступа : <http://www.yessaid.com/interviews/96-02Diva.html>.

20. *Pascoe J.* "The House Encore Me So": Emily Dickinson and Jenny Lind / Judith Pascoe // *The Emily Dickinson Journal*. – Vol. 1. – № 1. – Spring, 1992. – P. 1–18.

21. *Reynolds D.S.* Emily Dickinson and popular culture / David S. Reynolds // *The Cambridge Companion to Emily Dickinson* / W. Martin [ed.]. – Cambridge : Cambridge University Press, 2002. – P. 167–190.

22. *Runzo S.* Dickinson's Transgressive Body / Sandra Runzo // *The Emily Dickinson Journal*. – Vol. 8.1. – The Johns Hopkins University Press, 1999. – P. 59–72.

23. *Salvato N.* Cringe Criticism: On Embarrassment and Tori Amos / Nick Salvato // *Critical Inquiry*. – Vol. 39. – № 4. – Summer, 2013. – P. 676–702.

24. *Smith B.J.* Pianosexual: Fascinations of Tori Amos's Sexualized Virtuosity in Performance [Электронный ресурс] / Bethany J. Smith // *Proceedings of the First International Conference of Students of Systematic Musicology (SysMus08)* / M. Marin, M. Knoche, R. Parncutt [eds.]. – Graz, 14–15 November 2008. – Режим доступа : http://uni-graz.at/richard.parncutt/homepage%20sysmus08/index2Dateien/Content/Proceedings_SysMus08/SysMus08_Smith_Bethany.pdf.

25. *Whiteley S.* Women and Popular Music: Sexuality, Identity and Subjectivity / Sheila Whiteley. – New York : Routledge, 2000. – 246 p.

26. *Wolosky S.* Emily Dickinson: being in the body / Shira Wolosky // *The Cambridge Companion to Emily Dickinson* / W. Martin [ed.]. – Cambridge : Cambridge University Press, 2002. – P. 129–141.

Стаття надійшла до редколегії 07.04.16

Ю. Р. Матасова, канд. філол. наук, доц.

Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, г. Київ

**"ГОВОРЕНИЕ" ТЕЛА / "ГОВОРЕНИЕ" ТЕЛОМ:
ТРАНСГРЕССИВНЫЕ ТВОРЧЕСКИЕ ПРАКТИКИ
АМЕРИКАНСКИХ ПОЭТОВ И АВТОРОВ-ИСПОЛНИТЕЛЬНИЦ**

В исследовании – через сравнение творческих стратегий Эмили Дикинсон и Тори Эймос – проводится анализ американского женского письма как примера "телесного мышления" (в терминах Элизабет Гросс). Изучение способов и инструментов такой практики, призванной сопротивляться патриархатной логике бинарных оппозиций, совершается через оптику концепта трансгрессии, который разрабатывается Мишелем Фуко. Исследование выявляет пути разворачивания трансгрессивной практики сопротивления, деколонизирующей "женское", в американской женской поэзии и музыке, демонстрируя значальную связь альтернативного канона авторов-исполнительниц (представленных в этой работе Тори Эймос) с традицией женской поэзии.

Ключевые слова: американская женская поэзия; американская традиция авторов-исполнительниц; американская литература и популярная культура; телесность; трансгрессия.

Iu. R. Matasova, PhD, Associate Professor
Taras Shevchenko National University of Kyiv

"SPEAKING" THE BODY / "SPEAKING" THROUGH THE BODY: TRANSGRESSIVE CREATIVE PRACTICES OF AMERICAN WOMEN POETS AND SINGER-SONGWRITERS

The comparative study of Emily Dickinson's and Tori Amos' creative practices presents the analysis of American women's writing as "corporeal thinking" (in Elizabeth Grosz's terms). The ways and instruments of such practice that aims at resisting the patriarchal logic of binary oppositions are examined through the optics of Michel Foucault's concept of transgression. The research reveals how the transgressive resisting decolonizing practice unfolds in the American women's poetry and music, and demonstrates the fundamental relation of the alternative canon of singer-songwriters (represented by the creativity of Tori Amos in this study) to the tradition of American women's poetry.

Keywords: American female poetry, American tradition of singer-songwriters, American literature and popular culture, corporeality, transgression.

УДК 81+929

А. М. Мних, студ.

Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЧОСТІ ЛЕСІ ВЕРХОВИНКИ

Оглядом розглянуто біографію Ярослави Лагодинської-Кучковської (Лесі Верховинки), проаналізовано її творчий доробок, що містить малу прозу, поезію, драматургію, епістолярію й літературну критику. Увага сконцентрована на найоригінальнішій вісі творчості – новелах та оповіданнях письменниці.

Ключові слова: літературознавство, Леся Верховинка, мала проза, імпресіонізм, гуцули, Західна Україна, перша половина ХХ ст., індивідуально-авторський стиль.

Вивчення імпресіоністичної літератури має свою тривалу історію. На теренах України другої половини ХІХ – першої половини ХХ ст. яскравими представниками імпресіонізму були: