УДК 821.111–1:784:305](73) "19/20"
DOI 10.31654/2520-6966–2022–20F-106–76–87

Ю. Р. Матасова
кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри зарубіжної літератури
Київського національного університету імені Тараса Шевченка
ORCID: 0000-0002-4824-9513,
e-mail: ju.matasova@gmail.com

«But Fire thought she'd really rather be Water instead»: Торі Еймос та її практика природного оповідання

У студії в контексті нерозривної органічної співдієвості / співдіяльності рівнів музично-лірично-перформативної мови Торі Еймос пильно розглядається специфіка оповідної практики американської авторки-виконавиці кінця XX – початку XXI століття, і зокрема її лірична складова. Цю практику пропонована розвідка інтерпретує як концептуально (та поетикально) природну й таку, що містить в якості дієвого (політичного) інструменту природну інтроспекцію. Остання у доробку Еймос, як виявляє аналітика лірики, розгортається у площині від спонтанно-інтуїтивного до виваженорішучого жесту, а також від самоспоглядання до шанобливого (с)прийняття світу. Подібне неієрархічне коливання підважує глибоко вкорінене у західній традиції уявлення про, в кращому разі, (спів)існування суб'єкта та так званого навколишнього середовища, й актуалізує натомість роботу із природним за межами бінарних позначень на кшталт «внутрішнє-зовнішнє». Субверсивність такої роботи гарантована, як намагається продемонструвати ця розвідка, її специфічними інструментальними та топологічними характеристиками. Зокрема, поетикально убезпечена екологічна праця (йдеться про критичну важливість практики дослухання та вибудовування стосунків), яка всуціль означує творчий факт музикантки, водночас наснажує її звернення до природного як до топосу, у висліді чого Еймос розкриває емансипаторний потенціал природної інтроспекції. Остання, будучи розглянута у студії з посиланням на міркування Елізабет Ґрос щодо найпотаємнішої та найтіснішої інтеракції матеріальності та ідеальності, втілює природну логіку триваючого й продовжуваного становлення, що емансипує. Практика ж оповідання, у варіанті розповідачки / співачки історій Торі Еймос, утверджується в її якості природної практики продовження / відтворення життя.

Ключові слова: *американська поезія, американська популярна музика, авторки-виконавиці, фемінізм, природне, Торі Еймос*

---

one story's end seeds another to begin
Tori Amos

Доробок американської авторки-виконавиці Торі Еймос завжди був сповнений природності – навіть тоді, коли її лірична героїня-

нараторка, як видається, була зосереджена виключно на собі: таке формулювання, за відсутності більш адекватного, заприявнює глибоко вкорінене, конвенційне для західної традиції уявлення про, в кращому разі, співіснування (центруючого, ієрархізуючого) суб'єкта та так званого навколишнього середовища. Оповідна практика Еймос демонструє ефективне (як свідоме, так і неусвідомлюване з боку авторки-виконавиці) підважения такого уявлення на користь постійної не-ієрархічної співдієвості / співдіяльності за межами бінарних позначень на кшталт «внутрішнє-зовнішнє». Ця студія має на меті виявити та сутнісно означити інструментальні й топологічні характеристики подібної суверсивності.

Слід нагадати, що Торі Еймос обіймає важливу позицію у англо-американській традиції *singer-songwriter* кінця XX – початку XXI століття, а саме ту, що її у популярному вжитку позначають іконічною. Відтак, щойно академія почала потроху легітимізувати студії популярної музики, творчість Еймос очікувано виступила в ролі привабливого об'єкта дослідницької уваги. Розвідки доробку американської авторки-виконавиці є методологічно розмаїтими (від гендерних студій до критичної теорії), але сфокусованими дисциплінарно. Їхні автори – це насамперед некласичні музикознавці, дослідники виконавських мистецтв, популярної музики та культури; у першу чергу вони ґрунтовно вивчають музичний та перформативний рівні креативної роботи Еймос, а саме тілесність, вокальні стратегії й тактики, практики опірності [Reynolds&Press, 1995; Whiteley, 2000, 2003, 2009; Mayhew, 2001; Burns&Lafrance, 2002; Burns&Woods, 2004; Gordon, 2004; Burns, 2008, 2010, 2016; Rodriguez, 2009; Finding, 2010, 2011; Lacasse, 2010; Lankford, 2010; Berköz, 2012; Greitzer, 2013; Salvato, 2013; Boak, 2015, 2016; Kehler, 2015; McDonald, 2016; Wind, 2019; Roberts, 2020]. Найчастіше, до сьогодні, аналітика творчих методів Еймос провадиться одночасно із вивченням творчості її колег – інших авторок-виконавиць: інколи це звужує можливості глибшого опрацювання їхніх соціально та естетично значущих здобутків. Дослідження лірики та специфіки наративності у Еймос трапляється у наявних розвідках доволі нечасто, та, з огляду на своєрідність її творчої практики, у якій такого важливого значення набувають і слова до пісень, і власне оповідність, міждисциплінарний підхід, що поєднував би літературознавчу та культурологічну методології, постає не лише продуктивним, але й необхідним; до того ж, традиційне для Еймос розхитування панівних наративів заохочує дослідницьку інтенцію, яка би ставила під сумнів вельми жорсткі дисциплінарні межі. Ця розвідка задумана у подібному річищі. Її інноватівність

також полягає у запрошенні до дискусії щодо праксису та топосу природного у творчості Торі Еймос.

Згадана іконічність постаті Еймос не в останню чергу убезпечена характером її творчої практики. Мова авторки-виконавиці – це музика, лірика / слова до пісень, а також перформативні стратегії й тактики, що знаходяться у повсякчасній взаємодії. Відтак, це мова неминучої співдієвості / співдіяльності. Ця неминучість стає однією з найважливіших обставин творчого факту музикантки, актуалізуючись у поетикально-політичній якості: так чи інакше вона втілює критичну важливість практики дослухання та вибудовування стосунків (такий собі, послуговуючись популярним термінологічним апаратом, екологічний підхід). У музиці, знаково зазначає Еймос, життєво важливим є «мистецтво невимушеного переходу від зміни до зміни» [10, p. 253], або, іншими словами, від акорду до акорду: тут слід враховувати гру слів – англійським словом «change» синонімічно позначається акорд. Над цією парадоксальною синонімічністю (що відсилає до концепту становлення з вокабуляру Дельоза й Ґваттарі) застановляється Еймос, наголошуючи на засадничій / органічній ролі зміни у музиці [10, розд. 32]. Позначаючи себе також як *singtor* [15, p. 253–254], Еймос виявляє ще одну синонімічність, органічно притаманну її мові. Йдеться про нерозривну пов'язаність *singtor-actor* (яку зауважує сама авторка-виконавиця [15, p. 286]), та також і про зв'язок *singtor-scriptor* (самоочевидний для ознайомлених із діалогом Барта й Фуко); зрештою, творчий результат Еймос демонструє у дії зв'язок *singtor-scriptor-actor*. Критичне осмислення власного творчого процесу, міри свого (спів)авторства є звичною для музикантки справою – приміром, вона позначає себе (як і інших авторок-виконавиць та авторів-виконавців) «звуковою мисливицею» [10, p. 92], симптоматично запозичуючи дефініцію з природного словника. Еймос відмовляється сприймати й подавати творче у термінах неконтрольованої (нематеріальної) натхненності, що редукує авторську дієвість, а також відмовляється й нарцисично перебирати на себе повноту відповідальності за авторство – у кращому разі, вона залежна від «здобичі» ніяк не менше, аніж «здобич» від неї (аби матеріалізувати пісню, вона має пильнувати й дослухатися, а пісня – аби бути втіленою – прагне бути почутою).

Окреслюючи віхи на шляху становлення, Еймос пригадує неймовірний зв'язок із природою, який мав її дідусь: «Він, здавалося, насолоджувався своїми стосунками із нею» [15, p. 23]. Нащадок Черокі, старий заохочував майбутню авторку-виконавицю до розвитку природної схильності до сторітелінгу («[…] зупинись і дозволь пісенним

історіям говорити до тебе» [15, p. 23]); Еймос уподібнює його стосунки із природою до своїх стосунків із музичними оповідями – тобто, піснями [15, p. 23]. Послуговуючись прикладом дідуся (чия вписаність у природне дуже різнилася від донедавна панівного західного потрактування природи як «набору замінних і взаємозамінних одиниць, що відповідають» на потреби людини [2, с. 266]), вона засвоює – у музичній царині – (політичну) важливість практики пильного дослухання. Це дає їй змогу максимально скористатися своїм інструментарієм і реалізувати у своїй діяльності розповідачки / співачки історій праксис природного оповідання: у ньому неієрархічно поєднано органічну співдію рівнів музично-лірично-перформативної мови авторки-виконавиці, звернення до природного як до топосу, а також і спонтанний, і виважено-рішучий мистецький жест, котрий наполегливо утверджує оповідання в його якості природної практики.

Досліджуючи те, що вона називає «реальністю некорпореального» [16, p. 12] та обстоюючи найпотаємніший і найтісніший зв'язок «порядків матеріальності та ідеальності» [16, p. 5], Елізабет Ґрос концептуально стає у пригоді задля вивчення специфіки природного оповідання, до якого вдається Торі Еймос. Принциповим для Ґрос є міркування про посутню пов'язаність між собою ідеальності та матеріальності: «Ідеальність конструює, скеровує та видобуває зміст з матеріальності; матеріальність містить ідеальність і ніколи не є вільною від некорпореальних форм, що організують та орієнтують її як матеріальну» [16, p. 12]. І процес, і результати Еймос утілюють означені тези. Характер творчого інструментарію авторки-виконавиці (як і її загальна настановленість) безнастанно скеровує Еймос до сприйняття, вивчення, інтерпретації, трансляції (само)світу як такого, що обумовлений «матеріальними-ідеальними стосунками» [16, p. 250].

Позаяк, на щастя, «інструменти не зраджують нас» [10, p. 244], практика природного оповідання Еймос, яка вміщує й самоспоглядання, й щиру увагу до світу аж до шанобливого його (с)прийняття, сутнісно виявляє свій емансипаторний потенціал. Зрештою, про що, як не про здобуту персональну, а у висліді й творчу свободу (з огляду на очікувані в індустрії популярної культури маркетингові обмеження) свідчить більше як восьмихвилинний трек-мантра «Dātura» з платівки «To Venus and Back» (1999)? Більша його частина – вимовляння-замовляння назв рослин із саду авторки-виконавиці, серед яких і датура, вона ж дурман-трава, яку, попри токсичність, так шанують садівники й садівниці. Зрозуміло, у пісні датура має символічне значення: галюциногенна, смертельно небезпечна і водночас цілюща – в залежності від пропорцій, способу приготування,

застосування тощо, ця рослина з її непересічними властивостями вимагає завбачливого ставлення. Якщо її зауважити – вона може порятувати, якщо зневажити – може згубити. В емансипаторному проєкті Еймос, у котрому природне присутнє питомо, робота із ним ведеться саме з таких увічливих позицій. Одним з магістральних результатів такого підходу стає наступне важливе усвідомлення: зовсім не обов'язково Сад має бути трагічним спогадом про досвід до вигнання, Садом можна (й треба) насолоджуватися, а заразом і наснажувати його. Життєво необхідно суворо пильнувати Сад, а особливо ж охочих до відвідин без запрошення – тому усіх, хто загрожує взаємонасолоді, лірична героїня-нараторка треку «Datura» наполегливо просить на вихід: «Get out of my garden» [14]. Зрозуміло, що термінологія треку суголосна з християнським міфом, і також зрозуміло, що висновуване з міркування, яке розгортається у треку, актуалізується далеко поза межами християнської приписовості. Узагалі, повсякчасне й різнопорядкове звернення Еймос до природного є очікуваним, враховуючи включеність автор-ки-виконавиці у безнастанне дослідження американського міфу (а заразом і пов'язаність із американською поетичною традицією, наприклад, із практиками Емілі Дікінсон та транс-ценденталістів) та її ширшу міфопоетичну, а також і феміністичну диспозицію.

Топологічно природне у творчості Еймос працює постійно, із самого початку – варто лиш поглянути на назви її платівок. «Little earthquakes» (1992) відсилає до природних катаклізмів як до метафори особистісних тектонічних зсувів, «Under the pink» (1994) – до тілесності внутрішнього світу (який у західній традиції переважно мислився як піднесено-духовний), «Boys for Pele» (1996) – до міфології Пеле, гавайської богині вулканів та вогню. Альбом «To Venus and back» (1999), будучи дослідженням «жіночого», одночасно постає словником фізичних термінів та докладним описом галактичної подорожі. «Scarlet's walk» (2002) є концепт-альбомом або ж звуковим романом (за відомим визначенням авторки), у якому лірична героїня-нараторка Скарлет переповідає Америку (й себе як американку) через прерію, пустелю, гори, ліси, річки, океани Америки. «The Beekeeper» (2005) – платівка, зовнішньо й внутрішньо побудована в узгодженні з бджолиною економікою, міфопоетично насичена образністю Великої Матері (Бджоли / Бджільниці) та особистим досвідом материнства мисткині. Унікальна навіть для такої нетипової поп-музикантки, як Еймос, платівка «Night of hunters» (2011) являє собою сучасний пісенний цикл, інспірований класичними творами західної традиції. Наративно його організовано як рятівну

внутрішню подорож жінки за драматичних умов згасаючих стосунків; уявні мандри розпочинаються на берегах ірландської річки Бандон (її назва суголосна із ірл. «богиня») і завдяки містичним істотам-провідникам перетворюються на трансатлан-тичну подорож у часі, головною метою якої стає підваження традиційної ієрархічності стосунків мисливця й здобичі (адже саме через цей тип відносин подано історію стосунків, що завершуються) та віднаходження тожсамості. Платівка «Native invader» (2017), яка величезною мірою є висповіданням та терапією у висліді перемоги Дональда Трампа на президентських виборах 2016 року, оберта-ється у розмаїтих вимірах природного, у яких лірична героїня-нараторка шукає способів дати раду захопленню / згвалтуванню Америки. Платівка «Ocean to ocean» (2021) – свідчення якнайповнішого покладання на природне, здебільшого у якості останньої надії: альбом народжується під час та в результаті пандемії, а також містить осмислення трагічних втрат, як-от усвідомлення та прийняття материної смерті музикантою.

Поза назвами альбомів, власне у піснях Еймос демонструє невпинну природну роботу. Їй випадає вмістити історію дівочого дорослішання – під проводом люблячого провідника, в пісню «Winter», один з найвідоміших своїх треків; у ньому ця історія оповідана у кристальних зимових декораціях, що майже нагадують Андерсенівські, приростаючи сутнісно: «[…] I only can see myself SKATING around the truth who I am but I know dad the ice is getting thin» [7]. Вдається Еймос і робота з розхитування традиційного християнського міфу, котрий, як відомо з її біографії доньки методистського священника, був для неї ключовим (тригером). Зокрема, у треці «Father Lucifer» лірична героїня-нараторка, ведучи із занепалим янголом бесіду в інтимно-іронічному тоні, одомашнює «Батька Люцифера», мимоволі повідомляючи широкому загалові його погодні преференції: «You always did prefer the drizzle to the rain» [5]. Особиста трагедія – викидень – стає ключовим топосом платівки 1998 року «From the choirgirl hotel». Переживаючи й переосмислюючи персональний тягар горя, Еймос вкладає у вуста своєї ліричної героїні-нараторки констатацію вимушеної повсякденної героїчності жіноцтва. Зокрема, у пісні «Spark» ця жахаюче узвичаєна героїчність є такою, що ординарно робить жінок надприродними істотами – «балеринами із плавцями», для яких нормою є бюрократичне визначення «понаднормово»: «[…] how many fates turn around in the overtime / ballerinas that have fins that you'll never find» [6]. Трек заприявнює доволі часте для Еймос посилання на архетипіку Русалоньки, яка отримує розвиток у пісні «Merman» (вона міститься на

бонус-синглі, що супроводжує названий альбом). Тут з'являється дивовижний – або ж надприродний – партнер: він (цілком несподівано) не вдається до маніпуляцій, домінування, знецінення, насильства: «He's a merman / He doesn't need your voice / He's a merman to the knee / […] And doesn't need something you are not willing to give» [8]. Утім, значно частіше в якості партнера трапляються інші варіанти, подібні до героя треку «Starling» – тут пташина символіка стає визначальною: «Starling when he screams he screams in black and white / just like the magpie / shattered night then I woke / not to a lonely lark but to a raven's cry / If a feather lined with his words becomes a blade / then what, what will it take to make it through another day» [3]. Рутинна героїчність, накинена жіноцтву й вимушено практикована ним, зокрема у вигляді безнастанної й непомітної / непоміченої репродуктивної праці, незрідка призводить до межових наслідків. Пісня «Carbon», назва якої напряму відсилає до головного елементу життя, як ми його знаємо (адже сполуки вуглецю лежать в основі усіх живих організмів), заприявнює суїцидальний стан ліричної героїні: «[…] carbon made / only wants to be unmade» [12]. Набута крихкість героїні контрастує із її природними властивостями – зокрема, надміцністю, і подається авторкою як загально загрозливий стан, що потребує найпильнішої уваги; авторка закликає: «[…] just Keep Your Eyes On Her / […] keep your eyes on her horizon» [12]. Тут вибудовується сутнісна звукова гра: у ній останнє слово «horizon», походячи з природного словника, перегукується / зливається із передуючою закличною фразою і вимовляється як «her eyes on». Актуалізуючи ще один рівень символічної змістовості, авторка працює зі значенням карбонадо як чорного алмазу – не дорогоцінного (з точки зору західних культурних уявлень), але необхідного у цілій низці (природних) операцій; приблизно так само, як узвичаєно не цінною, але життєво необхідною є жіноча участь у твореннi та відтворенні соціально-економічної тканини. Якщо лірична героїня «Carbon» ладна зреалізувати свою дієвість, наважуючись на самогубство, то історія, викладена у треці «Seaside», є майже ідилічно оповіданою історією насильницьки знищеної – спиненої – невинності, що мала постати у юності: «Heard from the TV / of the latest bombing / the girls were dancing / she was coming of age / Shells fired out / flowers mowed down / innocence targeted / whose god is this? / […] There at the seaside / fifth of December / we chased the tide / as her treasures were gathered / I had to laugh / as she gave sand a bath / jangle jangle jingle jangle / jangle and circle again» [11]. Поруч із цим треком на бонус-платівці «Scarlet's hidden treasures», що доповнює концепт-альбом «Scarlet's walk», з'являється пісня «Indian

summer». У своїй гіркій ідилічності й зверненості до молодих жінок вона подібна до попередньо аналізованої. Великою мірою будучи реакцією на жорстку політику адміністрації Джорджа Буша-молодшого, запроваджену після терактів 11 вересня, трек демонструє намагання якщо не віднайти, то хоча би постулювати так само жорстку необхідність альтернативного курсу: «Indian summer / Fresh mown grass / Can you Mr Bush / light the sage / Can you, anyone that's listening / find a way / It is clear, it is clear / that we need another way / another way to pray» [11]. Альтернативний шлях, або ж «інакший спосіб молитися», знаходиться буквально у руках молодих жінок, у їхніх тілах, у зв'язку з природним та у вписаності цієї тілесності у природне: «Girls take your hands like you pray / over the ground / then back on your body / Girls take your hands like you pray / through the blades of grass / gently, gently, gently / There is another way / yes, another way / another way to pray» [11]. Натомість «звичний» – патріархатно внормований – спосіб, будучи завченим відтворенням насильства, родить усе потворніші його форми. У треці «Father's son» з концепт-альбому «American doll posse» авторка робить цей природний зв'язок – якщо мати на увазі циклічність садіння-збирання-садіння – очевидним: куплет «So the desert blooms / strawberry cactus / Can you blame nature / if she's had enough of us» змінюється приспівом «So it ends so it begins / I'm my father's son / Plant another seed of hate / in a trusting virgin gun» [4]. У пісні «Dark side of the sun» (з тієї ж платівки) авторка контекстуалізує заявлену тезу буденніше, і продуктивно зміщує узвичаєну гендерну перспективу. У той час як її лірична героїня-нараторка гірко розмірковує над глобальним, а саме – над майбутніми результатами подальшого споживацько-злочинного використання ресурсів планети, ліричний герой зосереджений на турботах безпосередніх: «[…] soon there'll be fast food on the moon / painted in neon with For Sale sign on / you say «I'm more afraid of what / tomorrow could bring to us» [4].

У 2017 році Еймос записує альбом «Native invader», який стає відповіддю на програш у президентських перегонах Демократичної партії. Його цілком можна назвати політичним, у популярному сенсі слова, а його магістральний пафос – позаособистісним. Видається вкрай важливим, що головним полем, на якому у платівці розгортається оповідна робота, є саме природне, у його найрізно-манітніших вимірах. У природне, до природного – по відповіді на питання щодо виживання, вичікування, й, можливо, перемагання – лірична героїня-нараторка запрошує своїх слухачів. Великою мірою альбом утілює або ж навіть підсумовує розгортання природного оповідання, котре

демонстрували й попередні тексти авторки-виконавиці. Аналітика обширу цих текстів у їхній роботі із природ-ним виявляє, зрештою, наступне: поетика природного оповідання оснащує Еймос (політичним) інструментом природної інтроспекції. Узагалі, постійна саморефлексія видається цілком очікуваною, особливо у традиції *singer-songwriter*, та природна інтроспекція містить посутньо інакшу емансипаторну потенцію. Природна інтро-спекція уникає обмежень, що їх накладають бінарні опозиції, як-от «внутрішнє-зовнішнє»: самоспоглядання для авторки-виконавиці завжди водночас означає світоспоглядання, яке завжди водночас означає споглядання себе, споглядання (само)світу у становленні. Зважаючи на логіку природної інтроспекції, недивним видається те, що в одній зі своїх найулюбленіших пісень під назвою «Cooling» авторка, яка зазвичай підкреслює свою співвіднесеність зі стихією Вогню, озвучує: «[…] then I thought I'd make some plans / But Fire thought she'd really rather be Water instead» [13]. Вона, зрозуміло, іронізує як з уявлень про напередвизначеність, так і з власної самоміфологізації, зарівно як і з впевненості у власній раціональній спроможності. Водночас, вона також допускає усе вищеперераховане, відповідно застановляючись на «матеріальності-ідеальності» світу (про яку ефективно розмірковує Е. Ґрос). Слід відзначити при цьому, що однією з першорядних мотивацій самозаглиблення у Еймос стає (проблематичне, але доволі звичне у західній традиції) завдання / бажання «стати собою» – «*everybody else's girl maybe one day she'll be her own*» (слова з пісні «Girl», подаються у автор-ській редакції) [7]). Словник же платівки «Native invader», актуалізуючи подібне завдання / бажання, виявляє саме емансипаторний імпульс природної інтроспекції, зокрема, наполягає на неструктурній молекулярності (само)поставання, ціл-ком у термінах Дельоза й Ґваттарі. Пісня «Bang», назва якої від-силає до теорії великого вибуху, а окремі її рядки – до тези астрофізика Карла Сагана про те, що ми створені із зоряного пилу, буквально має до діла із посутньою неієрархічністю існування, обставиною, яка реформулює й спрямованість бажання: «[…] goals and dreams / all I wanna be / is the very best / Machine I can be / […] all I wanna be / a Molecular Machine» [9]. Відтак, увиразнюється політична настановленість природної інстроспекції, у якій політичне працює насамперед у термінах Алена Бадью, у сенсі «думки-практики» [1, с. 15].

Творча методологія Еймос – у якій становлення є триваючим процесом й продовжуваним результатом природної інтроспекції – позначає як ненадійну (й трагікомічно зарозумілу) романтичну ідею містичного єднання з природою на шляху до, приміром, трансцен-

дентного. Авторці-виконавиці, яка є ефективною представницею царини популярного (а радше, Популярного), випадає творчо осмислити й втілити те, що зазвичай маркується як вимоги здорового глузду. Саме з популярного словника – зарівно як із пісенної традиції кантрі – походить рефрен одного з її найприродніших треків «Up the creek» – «Good Lord willing and the creek don't rise» (саме так, вочевидь, міг примовляти її дідусь). Означуючи умови, що з боку людини є необхідними до виповнення заради фізичного виживання («We may just survive / if the Militia of the Mind / Arm against those climate blind»), постулюючи безумовну готовність до боротьби («Desert Sister / I'll be breaking in / Desert Sister / To break you out»), та вказуючи на недолуго нехтувані людською культурою інструкції до (спів)життя («Knowledge sown in Gaia's bones / Knowledge sown in Gaia's bones») [9], авторка-виконавиця також не обманюється щодо неуникненності (й, тим більше, успішності) своєї дієвості. Адже, поза рішучістю, цілепокладанням та можливостями до дії, результат будь-якого людського заходу залежний від сил, що непідвладні людському контролю. Зрештою, примовка «Good Lord willing and the creek don't rise» констатує: «матеріальність-ідеальність» (само)світу обумовлює реалізацію людської інтенції-дії як мінімум наявністю божої милості та відсутністю катастрофічної кількості опадів.

На щастя, навіть якщо первісній інтенції дієвця не судилося зреалізуватися, вона усе-таки лишається уможливленою, допоки можлива оповідь. У пісні «Bang» віднаходимо слова, що стали епіграфом до цієї студії: «[…] one story's end / seeds another to begin» [9]. Послуговуючись черговою природною метафорою, Торі Еймос означує практику оповідання як практику продовження / відтворення життя.

Література

1. Бадью А. Що таке політика? *Бадью А. Похвала політиці (Бесіди з Од Ланслен). Статті та виступи* / пер. з фр. А. Рєпа. Львів: Видавництво Анетти Антоненко. Київ: Ніка-Центр, 2019. С. 8–20.

2. Пламвуд В. Навколишнє середовище. *Антологія феміністичної філософії* / ред. Е. М. Джаґер, А. М. Янґ; пер. з англ. Б. Єгідис. Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2006. С. 259-270.

3. Amos T. Abnormally attracted to sin. Universal Republic, 2009.
4. Amos T. American doll posse. Epic, 2007.
5. Amos T. Boys for Pele. Atlantic, EastWest, 1996.
6. Amos T. From the choirgirl hotel. Atlantic, EastWest, 1998.
7. Amos T. Little earthquakes. Atlantic, EastWest, 1992.
8. Amos T. Merman. Atlantic, 1998.
9. Amos T. Native invader. Decca, 2017.

10. Amos T. Resistance: A songwriter's story of hope, change, and courage. London: Hodder, 2021. 272 p
11. Amos T. Scarlet's hidden treasures. Epic, 2002.
12. Amos T. Scarlet's walk. Epic, 2002.
13. Amos T. Spark (Limited edition) (UK). EastWest, 1998.
14. Amos T. To Venus and back. Atlantic, EastWest, 1999.
15. Amos T., Powers A. Tori Amos: Piece by piece. London: Plexus, 2005. 354 p.
16. Grosz E. The incorporeal: Ontology, ethics, and the limits of materialism. New York: Columbia University Press, 2017. 322 p.

References

1. Badiou, A. (2019). Shcho take polityka? [Qu'est-ce que la politique?] *Pokhvala polititsi (Besidy z Aude Lancelin). Statti, vystupy*. [Alain Badiou avec Aude Lancelin. Èloge de la politique]. A. Ryepa (Trad.). Lviv: Vydavnytstvo Anetty Antonenko; Kyiv: Nika-Tsentr. P. 8–20 [in Ukrainian].
2. Plumwood, V. (2006). Navkolyshnie seredovyshche. [Environment]. A. M. Jaggar, I. M. Young (Eds.). *Antolohiya feministychnoyi filosofiyi* [A companion to feminist philosophy]. Kyiv: Vydavnytstvo Solomiyi Pavlychko «Osnovy». P. 259-270 [in Ukrainian].
3. Amos, T. (2009). Abnormally attracted to sin. Universal Republic.
4. Amos, T. (2007). American doll posse. Epic.
5. Amos, T. (1996). Boys for Pele. Atlantic, EastWest.
6. Amos, T. (1998). From the choirgirl hotel. Atlantic, EastWest.
7. Amos, T. (1992). Little earthquakes. Atlantic, EastWest.
8. Amos, T. (1998). Merman. Atlantic.
9. Amos, T. (2017). Native invader. Decca.
10. Amos, T. (2021). Resistance: A songwriter's story of hope, change, and courage. London: Hodder.
11. Amos, T. (2002). Scarlet's hidden treasures. Epic.
12. Amos, T. (2002). Scarlet's walk. Epic.
13. Amos, T. (1998). Spark (Limited edition) (UK). EastWest.
14. Amos, T. (1999). To Venus and back. Atlantic, EastWest.
15. Amos, T., Powers, A. (2005). Tori Amos: Piece by piece. London: Plexus.
16. Grosz, E. (2017). The incorporeal: Ontology, ethics, and the limits of materialism. New York: Columbia University Press.

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

«But Fire thought she'd really rather be Water instead»: Tori Amos and her natural narration

This study closely examines Tori Amos's practice of narration, and especially her lyrics, in the context of the integral organic co-agency / co-operation of the layers of American singer-songwriter's musical-lyrical-performative language. The interpretation that this practice

receives in the current research is that it is conceptually (and poetically) natural and containing the efficient (political) tool of natural introspection. As the analysis of Amos's lyrics demonstrates the natural introspection in her oeuvre expands throughout spontaneously intuitive to considerately determinate gesture, as well as from self-observation to (com)prehension of the world. Such a non-hierarchical oscillation debases the deeply rooted understanding (at least what concerns the western tradition) of a (co)existence (at best) of a subject and a so-called environment; it actualizes, alternatively, the natural work (or, the work with the natural) outside the binary limitations, such as «internal-external». The subversive character of this work is guaranteed, as this study aims to show, through its instrumental and topological features. A poetically informed ecological labor (namely, the critically important practice of attending and of relationship-building) that is fully definitive of the singer-songwriter's creative fact directs her to simultaneously address the natural topologically – as a result, Amos unpacks the natural introspection's emancipatory potential. Following Elizabeth Grosz's line of thinking on the entwining interaction of materiality and ideality the study offers a reading of the natural introspection as embodying the natural logic of becoming that continuously emancipates. The praxis of narration – as it is present in Tori Amos, a teller / singer of stories – appears as one on the plane of continuation and recreation of life.

Key words: *American poetry, American popular music, women singer-songwriters, the natural, Tori Amos.*