

УДК 821.161.2-1:784.4"19/20"

DOI 10.31654/2520-6966-2021-19F-104-96-106

Матасова Ю. Р.

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

Популярне поетичне: поезія та поп-музика авторок-виконавиць

Студія розгортається у полі дискусії про «високе» поетичне та його «низькі» реалізації у царині популярної культури, і, зокрема, популярної музики. Проблематизація подібної бінаризації як обмежувальної не лише уможливорює розгляд емансипації поетичного у популярному (котре підсилює поетичну практику), а й спонукає до «пригадування» дієвості слова у його поєднанні із музикою. Звертаючись до традиції авторок-виконавиць / авторок-виконавиць (*singer-songwriter*) як такої, що від початку виявляє потужну співдію поетичного із музичним (чим забезпечує собі особливе місце у популярній культурі та популярній музиці), студія застановляється на важливості для жанру позиціональності авторської постаті, котра, по суті, є проміжною. Поглибити подібну аналітику, виявити результати наполягання на проміжному статусі, випадає завдяки приділенню уваги голосам авторок-виконавиць, які активно працюють на пошціні із початку 1990-х років. Їхня робота, що значно розширює жанрові «мову» та метод, є ефективною у тому числі й щодо убезпечення традиції *singer-songwriter* від конвенціоналізації, адже одним із їхніх творчих інструментів стає витворюване ними дієве поетичне. Пісенна лірика авторок-виконавиць демонструє ознаки «поезії», визначеної у термінах Одрі Лорд, і спонукає до її розгляду як дієвої (і «життєво необхідної») практики з уяви про здійснення. У цьому сенсі вона є творчою практикою, значущою і жанрово, й індустріально (будучи виключною по відношенню до умов жіночого існування в індустрії популярної культури), і в широкому соціальному полі. Закорінена у матеріальне, тілесне, повсякденне, поетична уява про здійснення, явлена у пісенній ліриці авторок-виконавиць, підважує квазі-романтичне піднесення поетичного й увиразнює шляхи подолання «нестачі» мови (що занадто довго позначала «жіноче»). Розмірковування про ознаки, умови та цілі роботи популярного «жіночого» поетичного, а також і про її потенційність, з необхідністю враховує популярність (а отже, впливовість та силу) творчої практики авторок-виконавиць. Їхнє поетичне, зреалізоване у формі популярної пісні (тобто у співдії із музичною та перформативними «мовами»), реактуалізує та сучасно перевинаходить ритуальну дієвість слова.

Ключові слова: поезія, популярна музика, література й музика, американські та українські авторки-виконавиці, кінець ХХ – початок ХХІ століть.

I just sing what I wish I could say
Ani DiFranco
ми-бо [...] вишивали собі пісень, хрестиком,
слово до слова,
і так упродовж всенської історії.
Оксана Забужко

У фокусі пропонованої розвідки – дискусія про «високе» поетичне та способи його існування у царині популярної музики, яка, будучи виявом «низької» популярної культури, властиво актуалізує дієвий механізм підваження означеної (хибної) бінаризації й емансипує поетичне для повнокровного буття в популярному, зокрема, у музичній традиції *singer-songwriter* (авторів-виконавців / авторок-виконавиць). Виходячи з такої концептуалізації та звертаючись до пісенної лірики авторок-виконавиць кінця ХХ – початку ХХІ століть, студія має за мету наблизитися до розмірковування про роботу популярного «жіночого» поетичного, зокрема, виявити ознаки, умови та цілі цієї роботи, і загалом – означити її потенційність.

Протягом останніх десятиліть літературознавчий інтерес до поетичної складової доробку авторів-виконавців / авторок-виконавиць є очевидним. Тут слід згадати праці Ніла Нерінга «*Popular music, gender, and postmodernism: Anger is an energy*» (1997), Кристофера Рікса «*Dylan's visions of sin*» (2005), Димітріса Папаніколау «*Singing poets: Literature and popular music in France and Greece*» (2007), Ганни Стембковської (Коломієць) «*Рок-поезія: міф, ритуал та американська традиція в творчості Джима Моррісона*» (2004), есеї, вміщені у колективній монографії «*The Cambridge companion to Bob Dylan*» за редакцією Кевіна Деттмара, дослідження серії «*Praeger singer-songwriter collection*», що присвячена «словам та музиці» відомих авторів-виконавців / авторок-виконавиць. Ці ґрунтовні розвідки, окреслюючи цілий обшир можливих студій у царині літератури й популярної музики, у цілому оминають увагою заявлену наразі проблематику.

У своїй Нобелівській лекції Боб Ділан, легендарний американський автор-виконавець, поет, (контroversійний) володар Нобелівської премії з літератури, закликав пригадати відпочаткову мову поезії, її народну «говірку» («folk 'lingo'») [10]. Інакше кажучи, словами, один з найвпливовіших творців слова (й музики) в американській, західній та світовій популярній культурі, зауважив на «низькому» походженні мистецтва, котре надовго набуло «високого» статусу. Діланові не було сенсу закликати до пригадування давнього зв'язку поетичного із музичним – його випадок був і залишається робочим прикладом

останнього, у сучасній актуалізації. Очевидним виявився цей зв'язок для членів Нобелівського комітету, які присудили музикантові Бобу Ділану премію з літератури на відзначення створених ним «нових поетичних виражень у великій американській пісенній традиції» [24]. Сара Деніус, літературознавиця та колишній постійний секретар Шведської академії, назвала Ділана «видатним поетом англомовної традиції» [8].

Як відомо, трансдисциплінарно визнаним є давній зв'язок музики та ліричної поезії [11, р. 1010]. Наявні дані щодо примітивної пісні вказують на передування мелодій та ритмів словам, і вказують на те, що першим кроком до створення поезії ймовірно було прилаштування слів до вже існуючих музичних зразків [23, р. 803]. Лірична поезія, вважають дослідники, виразно демонструє наявність елементів, що засвідчують її витoki у співі або декламації під музичний супровід [23, р. 713]. Павло Михед, розмірковуючи про поставання вітчизняної літературної традиції, зазначає виняткову роль української народної пісні і наголошує у ній важливість слів – йдеться і про музику мови, і про те, що слова української народної поезії можна читати й вивчати як високу поезію [3]. Чим далі від обрядової пісні, Гомера, монодичного мелосу, чим ближче до канцони, романсу, або ж і взагалі до авторської інді-балади, тим пісня демонструє усе ширшу жанрову розмаїтість. І поки класичне музикознавство наполягає на тому, що пісня є твором для голосу / голосів [22, р. 702], літературознавці вважають останню результатом співдії музики та поезії [23, р. 1165]. Дослідники популярної музики закликають приділяти пісенній ліриці найпильнішу увагу. Зокрема, Саймон Фріт вважає, що слова є тим центральним елементом, котрий визначає, як пісня буде почута та оцінена слухачем [12, р. 159], тоді як Дей Гріффітс наголошує на незауваженій стабільній присутності цього елемента у структурі популярної пісні [14, р. 42].

Якщо останні твердження заприявнюють неабияку важливість ліричної складової поп-пісні узагалі, то у традиції *singer-songwriter* слова від початку набули привілейованого статусу [22, р. 424; 21, р. 277]. У західній популярній культурі ця традиція починає відігравати провідну роль у повоєнні десятиліття ХХ століття, а у вітчизняному контексті жанр прийнято пов'язувати насамперед із явищем авторської (бардівської) пісні (насправді, особливо починаючи з 1990-х років, творчість українських авторів-виконавців / авторок-виконавиць засвідчує значно ширші жанрові реалізації). Одна із засадничих ознак жанру (при усій його культурній розмаїтості) – ототожнення виконавця / виконавиці із піснею, сприйняття співака /

співачки як автора / авторки (*auteur*) – стає «найважливішою зміною» у царині розвитку популярної пісні у XX столітті [22, р. 715]. Звісно, зовсім не в останню чергу подібне ототожнення стає можливим завдяки непересічній ролі, що її відіграє у традиції *singer-songwriter* лірична складова, тобто – історія, з якою співак / співачка звертаються до слухацької аудиторії; слід також зауважити й закоріненість феномену у давні усні традиції [22, р. 424]. У такому разі очікувано, що Джеффрі Пеппер Роджерз (музикант, автор пісень, поет та викладач курсу *Inside words and music* у Сиракузькому університеті) вміщує у «підручник» для сучасних трубадурів – авторів-виконавців – утилітарну пораду-заклик тримати на своїй полиці словник, довідник, римівник, тобто «ті самі довідкові джерела, якими користуються автори прози та поезії» [20, р. 40]. Літературознавці Рейчел Керролл та Адам Генсен, редактори збірки *Litpop: Writing and Popular Music*, розпочинають свій вступ до видання цитатою-настановою американського композитора та автора пісень Джиммі Вебба, яку той адресує своїм наступникам: «[...] якщо ви справді хочете писати пісні, беріться до всього одразу. Пишіть і слова, і музику. Важливо вивчати [...] літературу та всотувати стільки поезії, скільки можливо» цит. за: [16, р. 14].

«Поетичність» жанру (хоча не лише вона) стає однією з гарантій його «високого» – *авторського* – статусу у царині поп-музики (Рой Шукер зауважує, що концепт *auteur*, запозичений зі студій кіна, застосовується у поп-музиці саме щодо авторів-виконавців [21, р. 17]). «Поетичне» висловлювання, серед іншого, забезпечує відпочаткову ідеологічну настановленість на маркування творчої продукції авторів / авторок як такої, що втілює непересічність, «справжність», спеціальне індивідуальне художнє бачення. Не слід, утім, забувати й про інші засадничі жанрові вимоги – зокрема, написання не лише власних слів до пісень, але й власної музики, та володіння інструментом; як правило, саме на ньому створюються пісні [22, р. 424]. Торі Еймос, американська авторка-виконавиця та одна з героїнь цієї студії зазначає, що попри важливість ліричної складової жанру, у творчому методі *singer-songwriter* слова мусять співіснувати / співдіяти із музичною мовою [6, р. 115–116]. За Фрітом, «співати слова [...] означає робити їх особливими, надавати їм нової форми інтенсивності» [12, р. 172]. Поетична практика відома подібною ж здатністю інтенсифікації. Відтак традиція *singer-songwriter*, видається, являє приклад чи не найпродуктивнішої музичної та ліричної співпраці саме у сенсі підсилення висловлювання, і однією з найважливіших причин такої спроможності є проміжна позиція

постаті *singer-songwriter*, яка у царині популярної культури відсилає до культури «високої».

Голоси авторок-виконавиць, котрі розпочинають свій шлях у 1990-х рр. привносять у традицію те, що забезпечує її від конвенціоналізації; наполягаючи на проміжному статусі, вони значно розширюють жанрові «мову» та метод. Одним із інструментів такого розширення стає створюване ними *дієве поетичне*.

Протягом усього часу існування традиції *singer-songwriter* жінки-авторки – попри усі перешкоди, в очікуваній меншості та за умов маргіналізації – долучалися до її поставання та розвитку. Та 1990-і роки засвідчили суттєві зміни. Продажі записів, створених жінками, у це десятиліття вперше сягнули й перевищили рівень попиту на платівки виконавців [13, р. 171]. Цей час було визнано «жіночим» [25, р. 105; 15, р. xviii], і однією з його ознак сьогодні можна впевнено вважати чільну присутність авторок-виконавиць (жінок, які пишуть і виконують власні пісні) на популярній сцені. Серед найвідоміших імен покоління в англо-американській музиці – Трейсі Чепмен, Шінейд О'Коннор, Торі Еймос, Пі Джей Гарві, Б'єрк, Ані ДіФранко, Аланіс Моріссетт, Ліз Фейр, Фіона Еппл, Джоан Озборн, Кортні Лав, Кім Діл, Кім Гордон, Ширлі Менсон, Скін (цей перелік неповний). Рой Шукер вміщує до свого (теж неповного) переліку тих, до кого цілком застосовуваний концепт *auteur* (або ж радше, *autrice*) Торі Еймос та Трейсі Чепмен [21, р. 19]. Українська популярна музика 1990-х років буквально визначається творчою роботою авторок-виконавиць – Марії Бурмаки, Ірини Білик, Марини Одольської, Юлії Лорд, Каті Chilly, Люди Орленко (гурт «ДАТ») та інших. Бурмака прямо зараховується українськими літературознавцями до представниць авторської пісні [2, с. 412].

З одного боку, така кількісно інтенсифікована зміна правил гри в індустрії була результатом тягlosti опірних жіночих культурних практик, які, здається, нарешті просувалися, за класичним виразом белл гукс, від краю до центру (попри, насправді, стабільне переривання цієї тягlosti). Та з іншого, у західному контексті, індустрія, демонструючи запит на жіноче висловлювання, реагувала на утвердження політик ідентичності як панівних у культурно-економічному полі: культурна продукція цього часу була маркована виробленням гендерних ідентичностей [18, р. 63], і ця робота переважно провадилася жінками. У подібний спосіб популярна культура також вводила в мейнстрим процеси, що вже розгорнулися в академії, де гучно заявили про себе феміністська теорія, жіночі та гендерні студії. Отож, традиційно індустрія поп-культури користалася із субверсив-

них жіночих жестів; водночас поп-культура демонструвала свою завше субверсивну потенційність (на якій у дискусії щодо популярного наголошували, зокрема, Вальтер Беньямін («The work of art in the age of mechanical reproduction», 1935) та Андреас Гюйсен (*After the great divide: Modernism, mass culture, postmodernism*, 1986)). Українські умови були дещо інакшими, хоча й виявили низку притаманних до співставлення та порівняння ознак: специфічне уявлення політик ідентичності в Україні 1990-х років полягало у необхідності вироблення нового соціального уявлення, і ця (насправді доволі «небезпечна») робота виконувалася насамперед у царині «низької» популярної культури, а в її межах – і дуже активно – жінками, авторками-виконавицями. Останнє пояснюється зокрема тим, що українська поп-культура 1990-х років, принаймні на початку свого становлення, функціонувала за майже повної відсутності індустрії. Відтак, з одного боку, жінки легше утвердили не лише свою присутність, але й творчу свободу (власне, *авторську* дієвість), з іншого ж – користалися цією певною свободою дій за обставин прекарності. З огляду на вищезазначене, не дивно, що музична культурна продукція авторок-виконавиць (як в англо-американській традиції, так і в Україні) стала затребуваною й набула популярності: їхній авторський статус і конвенційне потрактування творчості *singer-songwriter* як такої, що виявляє зв'язок із «високим» поетичним, робили їхнє жіноче висловлювання вагомим.

Справді, і власне пісенна лірика («поезія») деяких авторок-виконавиць 1990-х років, і їхня пряма й опосередкована співдія із поетичною традицією доводять, що лірична складова є надважливим елементом їхньої творчої «мови». Торі Еймос загалом демонструє свою адресованість поетичним практикам Емілі Дікінсон, Сильвії Плат, Енн Секстон – «тілесності» їхньої поетичної мови, неієрархічному оповіданню персонального, історичного, політичного. Ані ДіФранко напряду співпрацює із Джуді Гран та Ютою Філіпсом – і разом з ними наполягає на «поетичності» повсякденного. Трейсі Чемпен актуалізує нерозривний зв'язок із афро-американською оповідною традицією та літературою *working-class*. Марія Бурмака, починаючи із першого ж альбому «Ой не квітни, весно...», звертається до української народно-пісенної творчості, а також поезії Олександра Олеся, Богдана Лепкого, Євгена Плужника, Петра Карманського, Миколи Філянського, Майка Йогансена, Павла Филиповича, Василя Чумака, Якова Савченка, Андрія Малишка, Сави Голованівського – тепер же авторка-виконавиця має цілу програму під назвою «Живі класики». Марина Одольська залучає у співтворчину

Лесю Українку, представляючи на фестивалі «Червона Рута-1995» пісню, написану на поезію «Сторонньо рідна! Коханий мій краю». Ірина Білик вступає у діалог із напівлегендарною демонізованою поеткою та співачкою Марусею Чурай у пісні «Не плач, Марічко» та виспівує тугу за Україною у композиції «Бандуристе, орле сизий» на слова Тараса Шевченка та музику автора-виконавця Олександра Тищенка.

Для згаданих авторок-виконавиць поезія утілює визначення, яке надає цій практиці у її «жіночому» втіленні Одрі Лорд, окреслюючи її як «осяйну дистилляцію досвіду» [17, р. 37]. У такому розумінні, за Лорд, поезія набуває ознак «життєвої необхідності нашого існування» [17, р. 37], інструментом називання неназваного заради того, щоб воно могло бути помислене [17, р. 38]. Таким чином, «поетична» практика авторок-виконавиць стає не способом виокремлення та утвердження власного «високого» статусу поеток від поп-музики (попри те, що вони ними дійсно є), але засобом виживання (у тому числі на поп-сцені, що симптоматично позначає стан справ у індустрії популярної культури). У термінах Лорд, перше означало би розкошування, тоді як друге – співвідносне із власне «поезією».

Потенційність таким чином визначеної «поезії» полягає у вираженні через неї «надій та мрій щодо виживання та змін» [17, р. 37]. Саме таку потенційність демонструють своєю пісенною лірикою авторки-виконавиці. «God I want to get you out of here / You can ride in a pink Mustang / When I think of what we've done to you / Oh, Mary, can you hear me?», – співає Топі Еймос, звертаючись до Марії Магдалини, у пісні «Mary» [5]. «While they're standing in the welfare lines / Crying at the doorsteps of those armies of salvation / Wasting time in the unemployment lines / Sitting around waiting for a promotion / Don't you know / Talkin' 'bout a revolution / It sounds like a whisper», – співає Трейсі Чепмен про соціально незахищене повсякдення своєї громади у треці «Talkin' 'bout a revolution» [7]. «The glory of the atom / Begg a reverent word / The primary design / Of the whole universe / Yes, let us sing its praises / Let us bow our heads in prayer / To the magnificent consciousness / Incarnate there», – співає / декламує Ані ДіФранко гімн за назвою «The Atom» чудовий, незбагненній красі матеріальності [9]. «Йдемо в далеку путь / від кінця на початок», – співає Марина Одольська до співвітчизників на шляху до змін у пісні «Йдемо в далеку путь» [4]. «Ти кажеш, що вчора вкрала / Не красти ж сьогодні – гріх / А потім вірші писала / Й молилась за нас за всіх / Не плач, Марічко, не плач / Не плач, серце не край / Не плач, Марічко, не плач / Співай, Марічко, співай», – співає у «Не плач,

Марічко» до Марусі Чурай (а разом і до себе) Ірина Білик, закликаючи до невпинної поетичної дії [1].

Якщо ці слова містять, користаючись словником Лорд, надії та мрії щодо виживання та змін, то про що мріють їхні авторки, якщо «поезія», за Лорд, є називанням неназваного [17, р. 37], то яке неназване поіменовують співачки? Для Торі Еймос очевидно, що Марія Магдалина, замовчувана апостолка, має здобути своє місце у християнській міфології, що її архетипність має бути дестигматизована, і що вона має насолодитися своїм «рожевим Мустангом». Трейсі Чемпен зрозуміло, що стишені та ледь чутні знедолені голоси – із кожним новим голосом – роблять усе гучнішим неунікненний хор революції, який завжди розпочинається з одного голосу, а непересічна революційна подія походить з повсякденності. Для Ані ДіФранко беззаперечно, що мова бінарностей хибує і не є «природною», й вона метонімічно залучає його величність атом у своє розмірковування про потенцію неподільності як соціальну візію солідарності. Марині Одольській ясно, що майбутнє – нове соціальне уявлене – надто залежить від того, якою буде історія. Для Ірини Білик, безсумнівно, що українське поставання не відбудеться без почутого голосу поетки, без урахування оповіданої нею України. Неможливо не зауважити вкоріненість цих мрій (які механізм квазі-романтизації традиційно утримує в термінах безтілесних ефемерностей) у матеріальне, тілесне, повсякденне, конкретне – наголошування на такому вкоріненні особливо значуще щодо подолання «нестачі» мови, яка занадто довго позначала «жіноче».

«Поезія» авторок-виконавиць, реалізована у формі популярної пісні (а значить, у співдії із музичною та перформативною «мовами-»), позначає та сучасно перевинаходить ритуальну дієвість слова. Це новоявлене жіноче «замовляння» працює у критичному полі уяви про здійснення. Зрештою, однією з функцій пісні, яка дійсно зроджує відгук в аудиторії, за Джудіт Перайно, є уява про те, що могло би бути, якби усе було інакше [19, р. 3].

Засвідчена у студії дієвість поетичного у популярній актуалізації авторок-виконавиць 1990-х років, будучи радше вступом до окресленої проблематики, спонукає до глибокого компаративного вивчення характеру їхніх творчих практик в умовах, у яких ці практики постали – що й здійснюється авторкою розвідки поза межами представленої аналітичної вправи.

Література

1. Білик І. Білик. Країна. JRC Records, 2003.

2. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / редкол.: А. Волков (голова) та ін. Чернівці: Золоті литаври, 2001. 636 с.
3. Михед П. В. Гоголь зруйнував Російську імперію. *Martyn Yakub Sho*. 19 вересня 2021. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=yooTdTXqjM4&t=1909s> (дата звернення: 16.10.2021).
4. Одольська М. Нічний ефір. Galas Music Factory, 1997.
5. Amos T. Crucify. East West Records, 1992.
6. Amos T., Powers A. Tori Amos: piece by piece. London: Plexus, 2005. 354 p.
7. Chapman T. Tracy Chapman. Elektra Records, 1988.
8. Danius S. Prize announcement: Interview about the awarded work [Interview by S. H. Persson]. *NobelPrize.org*. 13 October 2016. URL: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2016/prize-announcement/> (дата звернення: 19.10.2021).
9. DiFranco A. Red letter year. Righteousbabe Records, 2008.
10. Dylan B. Nobel lecture. *NobelPrize.org*. 5 June 2017. URL: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2016/dylan/lecture/> (дата звернення: 19.10.2021).
11. Encyclopedia of literature and criticism / ed. M. Coyle, P. Garside, M. Kelsall, J. Peck. London: Routledge, 1991. 1299 p.
12. Frith S. Performing rites: On the value of popular music. Cambridge: Harvard University Press, 1996. 352 p.
13. Gracyk T. I wanna be me: Rock music and the politics of identity. Philadelphia: Temple University Press, 2001. 292 p.
14. Griffiths D. From lyric to anti-lyric: Analyzing the words in pop song. *Analyzing popular music* / ed. A. F. Moore. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. P. 39–59.
15. Lankford R. D. Jr. Women singer-songwriters in rock: A populist rebellion in the 1990s. Lanham: Scarecrow Press, 2010. 253 p.
16. Litpop: Writing and popular music / ed. R. Carroll, A. Hansen. Farnham: Ashgate, 2014.
17. Lorde A. Sister outsider: Essays and speeches / ed. N. K. Bereano. 2nd ed. Berkeley: Crossing Press, 2007. 190 p.
18. Mayhew E. Women in popular music and the construction of «authenticity». *Journal of Interdisciplinary Gender Studies*. 1999. Vol. 4 (1). P. 63–81.
19. Peraino J. A. Listening to the sirens: Musical technologies of queer identity from Homer to *Hedwig*. Berkeley: University of California Press, 2006. 355 p.
20. Rodgers J. P. The complete singer-songwriter: A troubadour's guide to writing, performing, recording and business. San Francisco: Backbeat Books, 2003. 201 p.
21. Shuker R. Popular music: The key concepts. 2nd ed. London: Routledge, 2002. 365 p.
22. The new Grove dictionary of music and musicians: 29 vols. / ed. S. Sadie, J. Tyrrell. 2nd ed. London: Macmillan, 2001. Vol. 23. 930 p.

23. The new Princeton encyclopedia of poetry and poetics / ed. A. Preminger, T. V. F. Brogan. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1993. 1383 p.
24. The Nobel Prize in literature 2016. *NobelPrize.org*. URL: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2016/summary/> (дата звернення: 19.10.2021).
25. Zeisler A. *Feminism and pop culture*. Berkeley: Seal Press, 2008. 183 p.

References

1. Bilyk, I. (2003). *Bilyk. Krayina* [Bilyk. The land]. JRC Records [in Ukrainian].
2. Volkov, A. (Eds.). (2001). *Leksykon zahalnoho ta porivnialnoho literaturoznavstva* [General and comparative literature lexicon]. Chernivtsi: Zoloty lytavry [in Ukrainian].
3. Mykhed, P. V. (2021). Hohol' zruinuvav Rosiysk'ku imperiyu [Hohol' ruined the Russian empire]. Martyn Yakub Sho. 19 September 2021. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=yooTdTXqiM4&t=1909s> (Last accessed: 16.10.2021) [in Ukrainian].
4. Odol'ska, M. (1997). *Nichnyi efir* [The night air]. Galas Muzic Factory [in Ukrainian].
5. Amos, T. (1992). *Crucify*. EastWest Records.
6. Amos, T., & Powers, A. (2005). *Tori Amos: piece by piece*. London: Plexus.
7. Chapman, T. (1988). *Tracy Chapman*. Elektra Records.
8. Danius, S. (2016). Prize announcement: Interview about the awarded work [Interview by S. H. Persson]. *NobelPrize.org*. 13 October. URL: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2016/prize-announcement/> (Last accessed: 19.10.2021).
9. DiFranco, A. (2008). *Red letter year*. Righteousbabe Records.
10. Dylan, B. (2017). Nobel lecture. *NobelPrize.org*. 5 June. URL: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2016/dylan/lecture/> (Last accessed: 19.10.2021).
11. Coyle, M., Garside, P., Kelsall, M., & Peck, J. (Eds.). (1991). *Encyclopedia of literature and criticism*. London: Routledge.
12. Frith, S. (1996). *Performing rites: On the value of popular music*. Cambridge: Harvard University Press.
13. Gracyk, T. (2001). *I wanna be me: Rock music and the politics of identity*. Philadelphia: Temple University Press.
14. Griffiths, D. (2003). From lyric to anti-lyrics: Analyzing the words in pop song. A. F. Moore (Ed.) *Analyzing popular music*. Cambridge: Cambridge University Press.
15. Lankford, R. D. Jr. (2010). *Women singer-songwriters in rock: A populist rebellion in the 1909s*. Lanham: Scarecrow Press.
16. Carroll, R., & Hansen, A. (Eds.). (2014). *Litpop: Writing and popular music*. Farnham: Ashgate.
17. Lorde, A. (2007). *Sister outsider: Essays and speeches*. N. K. Bereano (Ed.). 2nd ed. Berkeley: Crossing Press.
18. Mayhew, E. (1999). Women in popular music and the construction of «authenticity». *Journal of Interdisciplinary Gender Studies*, 4 (1). 63-81.
19. Peraino, J. A. (2006). *Listening to the sirens: Musical technologies of queer identity from Homer to Hedwig*. Berkeley: University of California Press.

20. Rodgers, J. P. (2003). *The complete singer-songwriter: A troubadour's guide to writing, performing, recording and business*. San Francisco: Backbeat Books.
21. Shuker, R. (2002). *Popular music: The key concepts*. 2nd ed. London: Routledge.
22. Sadie, S. & Tyrrell, J. (Eds.). (2001). *The new Grove dictionary of music and musicians*. 2nd ed. (Vols. 1-29; Vol. 23). London: Macmillan.
23. Preminger, A., & Brogan, T. V. F. (Eds.). (1993). *The new Princeton encyclopedia of poetry and poetics*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
24. The Nobel Prize in literature 2016. (2016). *NobelPrize.org*. URL: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2016/summary> (Last accessed: 19.10.2021).
25. Zeisler, A. (2008). *Feminism and pop culture*. Berkeley: Seal Press.

Matasova Iu.

PhD, Associate Professor, Department of Foreign Literature,
Taras Shevchenko National University of Kyiv

The popular poetic: Women singer-songwriters' poetry and pop music

This study broadly locates itself within the discussion of the «high» poetic and its «low» realizations in the domain of popular culture and popular music. The problematization of such a binarization as limiting enables a revelatory view of the emancipation of the poetic in the popular (which, in fact, empowers a poetic practice) and invites a «recollection» of the agency of the word in its relation to music. Addressing the singer-songwriter tradition as inherently containing an efficient collaboration of poetic and musical (that ensures its special place in popular culture and popular music), this present speculation draws from the importance of an author's positionality for the genre – a positionality that may be regarded in terms of in-betweenness. Embracing the possibility of deepening such an analytic (and, namely, the event of insistence on the intermediary author's status), this study attends to the voices of women singer-songwriters who have been active on pop scene since the beginning of the 1990s. Their work considerably widens the genre «language» and method and proves impelling in guaranteeing the singer-songwriter tradition from conventionalization – one of their creative instruments being the agency of the poetic. The singer-songwriters' lyrics demonstrate the characteristics of «poetry» as defined by Audre Lorde and may be analyzed as a «vital» praxis in imagining the possible. In this respect, it is a creative practice that is definitive for the genre, for the industry, and for the society. Rooted in the material, corporeal, mundane, a poetic imagination of the possible actualized in the lyrics of the singer-songwriters debases a quasi-romantic elevation of the poetic and highlights the surpassing of the «lack» of language (that has been so long associated with the «feminine»). A reflection on the features, conditions and goals of the work performed by «women's» popular poetic, as well as a reflection on the potentiality of this work, must consider the popularity (hence, the impact and power) of the singer-songwriters' creative practice. Their poetic realized in a form of a popular song (i.e., in collaboration with musical and performative «languages») presents a reactualization and a contemporary reinvention of the rituality of the word.

Key words: poetry, popular music, literature and music, American and Ukrainian women singer-songwriters, turn of the centuries (20th-21st).