

DOI: 10.15643/libartrus-2022.1.7

**«Пластиковая душа»: проблема лирического субъекта
и поэтической персоны в рамках альбомного цикла
«Молодые американцы» Д. Боуи**

© Д. А. Тюлин

*Российский государственный гуманитарный университет
Россия, 125993 г. Москва, Миусская площадь, 6.*

Email: ringosartre@gmail.com

В рамках данной статьи рассматриваются трансформация поэтической персоны и фигуры автора в творчестве британского поэта и музыканта Дэвида Боуи. Персоны Боуи находятся во взаимодействии с авторской фигурой, традиционно выносимой на периферию перформативного творчества поэта. В статье рассматривается случай синтеза поэтической персоны и фигуры автора, имевший место в период творчества Боуи под названием «пластиковый соул». Боуи полностью меняет свой творческий почерк, музыкальный стиль, тематику песен и поэтические тактики. Характеристике особенностей этого периода творчества поэта посвящена статья. Альбом «Молодые американцы» демонстрирует новую поэтическую персону, неотличимую от фигуры автора. Боуи отказывается от театральности своих предыдущих «научно-фантастических» персон, создавая личину холодного и отстраненного, предельно нормализованного поп-исполнителя. Эта литературная маска позволяет автору высказываться на новые темы, связанные непосредственно с американским истеблишментом, критиковать поверхностные концепции славы, преуспевания, красоты, молодости, богатства. Особенности данной персоны Боуи интерпретируются в рамках промежуточного периода между антиутопическим альбомом «Алмазные псы» и концептуальной записью «От станции к станции», на которой разрабатывается концепция персоны как зловещего допдвельгангера, вытесняющего своего создателя. В рамках статьи подробно анализируется текст заглавной песни альбома, являющийся одним из самых важных социальных произведений Боуи. Другие песни, привлеченные к анализу, также выражают круг проблем, связанных с американской популярной культурой. Боуи проводит связь между концепцией успеха и славы и тоталитарной идеологией, воплощая ее в своей следующей, последней творческой персоне.

Ключевые слова: рок-поэзия, альбомный цикл, поэтический цикл, поэтическая персона, Дэвид Боуи, американская культура, популярная культура.

Обширное художественное наследие британского поэта и музыканта Дэвида Боуи в данный момент представляет большой интерес для гуманитарных исследователей. Творчество Боуи характеризуется как одно из самых анализируемых и обсуждаемых во всей истории рок-музыки [16]. Боуи рассматривается в научной литературе как фигура, важная для истории современной культуры в целом – корпус исследований о Боуи подробно описан Шелтоном Уолдрепом [17]. Интерес исследователей вызывают и смыслы, сопряженные в творчестве Боуи с такими фундаментальными философскими понятиями, как время, пространство, пол [15]. В его поэзии можно обнаружить непосредственную реализацию этих образов, взаимодействие с ними и их последующую трансгрессию.

В числе прочего внимание исследователей привлекают широкий литературный контекст, а также литературные достоинства его творчества. Литературные веяния Дэвида

Боуи дополнительно характеризуют его поэзию как требующую рассмотрения в рамках филологических исследований – следует упомянуть большую работу, основанную на созданном самим Боуи списке наиболее повлиявших на его творчество книг [12]. Американский исследователь Джеймс Пероун описывает текстуальную связность его концептуальных альбомов, рассматривая их как аналоги поэтических циклов [14]. Альбомы Боуи действительно представляют собой «открытое множество» [1, с. 32], объединенное общей идеей, заголовком, пространственно-временным континуумом. По такому же принципу, как поэтические циклы со своей изотопией, характеризует рок-альбомы отечественный исследователь Ю. В. Доманский [2].

В русском академическом сегменте поэзия Дэвида Боуи ранее не изучалась, что демонстрирует новизну данного исследования. Западная рок-поэзия часто исследуется в России в качестве источника вдохновения и цитирования для русских рок-исполнителей [2, с. 34]. При этом в русском литературоведении существуют работы, посвященные строго анализу западных рок-текстов и альбомных циклов [2, с. 20]. Также в отечественных гуманитарных науках достаточно полно представлено изучение русской рок-поэзии как уникального явления со своими культурно-историческими особенностями. Некоторыми исследователями также подчеркиваются «книжность» русской рок-поэзии, изобилие литературных аллюзий в ней [5].

В западном литературоведении не рассматривалось понятие «персона» в творчестве Дэвида Боуи. Сложные взаимоотношения между поэтической персоной и фигурой автора в поэзии Боуи лежат в основе данной статьи. Поэтическая персона Боуи представляет собой экспериментальный художественный конструкт, соединяющий лирический субъект, имидж, многообразные культурные веяния и фигуру литературного персонажа. Персона для Боуи 1970-х является условием творческой свободы, т.к. освобождает поэта от излишней личностной привязки, освобождает его язык, в чем можно усмотреть параллель с концепцией «имперсональности» Т. С. Элиота [8]. Через «персону» возрождаются и обретают новую актуальность философские, религиозные и литературные архетипы. Альбомная персона Боуи, несмотря на действительно интегральную роль в классическом творчестве артиста, может смешиваться и воплощаться в персоне перформативной, но еще важнее отметить, насколько повсеместно в тексте и поведении Боуи присутствует фигура автора, создателя. Творчество Боуи сложнее на концептуальном уровне, чем методическое вживание в роль, т.к. Боуи является так называемым *personality actor* [11, с. 106], узнаваемым и сохраняющим свое артистическое имя и единое лицо даже тогда, когда стремится до неузнаваемости измениться. Изменение вписывается в саму парадигму творчества Боуи, и аудитория должна осознавать, что персона Боуи при всей серьезности погружения в ее разработку и воплощение является искусственным конструктом, с помощью которого действует актер.

Трансформация является перманентным и непреходящим аспектом фигуры Боуи как автора – т.е. авторская фигура остается неизменной, при этом выставляя перед собой все новые личностные маски. Парадоксальность природы творчества Боуи выражается и в принципах, по которым существует его творчество – в центре философии творчества Боуи лежит постоянное изменение, казалось бы, отрицающее всяческую аутентичность. Однако именно в этом изменении, в следовании непосредственным художественным интересам, проявляется аутентичность творческой фигуры Боуи как автора, ищущего все новые медиумы и подходы для самовыражения. В то время как персоны Боуи даже обречены на умирание, нередко их трагедия становится центральной для сюжета альбома, сам Боуи находится на границе этих

перформативных отношений – в пространстве трансформации и вживания, делая собственную жизнь своим главным произведением искусства.

Оговорив эту двойственность персоны Боуи, хотелось бы обратить внимание на то, как эти трансформации художественной личности наблюдаются на протяжении выступлений Боуи 1974-го года. Этот период особенно примечателен тем, что Боуи за этот год меняет не только персону, но и вообще все эстетическое направление своей работы. Персоны впервые появились в творчестве Боуи в рамках короткого «научно-фантастического» периода – в 1972 г. поэт исполнял свои песни от лица мессианского космического пришельца Зигги Стардаста. Два года спустя Боуи переезжает из Британии в Америку, где на протяжении двух лет полностью меняет почерк своей музыки – из футуристического рок-певца Боуи превращается в соул-исполнителя. Так называемый голубоглазый соул – особое явление в популярной музыке 70-х, подразумевающее артистическую реапроприацию чернокожей музыки для белой американской аудитории. Изначально альбом «Young Americans» должен был называться «The Gouster» – это название дресс-кода афроамериканской молодежи 1960-х должно было ассоциироваться с новой персоной Боуи, имитирующей чуждую, но привлекательную для артиста культуру.

Элементы соул и фанк-музыки уже можно заметить в его антиутопическом альбоме «Diamond Dogs», амбициозный и недосказанный сюжет которого маркировал завершение «фантастического» периода его творчества. «Алмазные псы» – подчеркнуто кризисная запись, переполненная идеями, однако пронизанная духом декаданса, несмотря на ее достаточно внятную структуру, хаос остается ее неотъемлемым составляющим элементом. Персона, стоящая в центре альбома, уже демонстрирует признаки искусственности и распада личности, размываясь между героями различных литературных произведений, которыми вдохновлен сюжет альбома.

Однако рассматривая эту дисперсию главного персонажа в контексте альбома, имеет смысл связать ее с временным отказом Боуи от использования персонажа в своей работе. Певец, прославившийся эпатажными костюмами, андрогинной внешностью и научно-фантастической эстетикой, резко выключает все эти аспекты из своего творчества в поиске новой, более стандартной личины поп-певца. В переходный период 1974–1975 гг. персонаж растворяется в перформативной персоне Боуи – мнимо простом образе, где синхронизируются автор и исполнитель. Эта конвенциональность образа певца была опробована Боуи на альбоме «Молодые американцы» («Young Americans»), который вместе с этим можно рассматривать как перформативный жест еще более высокой сложности, пересоздающий не отдельную сценическую персону Боуи, которая полностью упраздняется, но фигуру самого певца как скрытого критика американской культуры. Не случайно сам Боуи называет свой новый стиль «пластиковый соул» («plastic soul») – данное название подчеркивает как изменчивость поэтической персоны, так и ее имплицитное бездушие и отстраненность.

В 1975-м, появляясь на популярных музыкальных шоу, Боуи производит впечатление не шокирующими тактиками, но повышенной, даже крайней нормальностью своего выступления. Он уже не кажется бунтарем или нарушителем норм, не кажется также и отчужденным пришельцем – он вполне социально нормален, исполняя дуэт со знаменитой поп-певицей Шер [1]. Конвенциональность и приветливость этого образа Боуи в результате вызвали одобрение в Штатах, и сингл «Young Americans» стал коммерческим прорывом для исполнителя. Коммерческий успех Боуи действительно можно объяснить приверженностью американской

поп-культуры к идеальному образу, исключаящему при этом эксцентричную британскую театральность как нечто искусственное и чуждое. Однако поэзия Боуи в этот период только расцветает параллельно с его популярностью, демонстрируя новые темы и оригинальные и комплексные способы их раскрытия.

«Молодые американцы» можно назвать одной из главных социальных песен Боуи, ярко и подробно (самый длинный текст Боуи) описывающей взаимоотношения Young Americans как сатирический взгляд на взаимоотношения мужчины и женщины, преждевременный брак, «быстрорастворимые» ценности – в центре сюжета девушка, жизнь которой меняется после случайной беременности («took him minutes, took her nowhere» – «заняло у него минуты, увело ее в никуда»). Сам ребенок, однако, в тексте не упоминается – очевидно, поскольку собственные заботы больше занимают героев песни.

Песня характеризуется также использованием отстранения через резко контрастную комбинацию заводной и оптимистичной соул-музыки с сардоническим текстом, описывающим бытовое пьянство и аутоагрессию. Негритянские бэк-вокалы, выпевающие «All right!» только добавляют едкой иронии песне.

Увечьем своего тела занимаются оба героя, не способных понять свои настоящие эмоции друг к другу – он режет руку, спотыкаясь в нетрезвости, она же носит в сумочке бритвы на случай депрессии. Таким образом, боль для главной героини является способом почувствовать настоящую эмоцию, что подчеркивает искаженную, перевернутую систему ценностей, не успевшую адекватно сформироваться. Один из ключевых фрагментов текста – это возглас героя, полностью разочарованного в своей жизни, как будто она уже остановилась и все последующее – уже эсхатология: «We live for just these twenty years. Do we have to die for the fifty more?» – «Мы жили двадцать лет, неужели нужно умирать еще пятьдесят?».

Боуи фиксирует свою песню на ценностной системе, в которой превалируют красота и молодость, однако видит в этом ту самую «душевную пластиковость» из названия его нового стиля. Красота и молодость являются для Боуи воплощением преходящей ценности, быстрорастворимой настолько, что жизнь героев воспринимается ими как единое мгновение – она заканчивается моментально, со вступлением во взрослую жизнь. Важно быть не просто молодым, но «слишком молодым» («am I still too young?»), что только акцентирует неготовность героев ко взрослой жизни, их фиксацию на наивном восприятии жизни.

При этом юность дает героям лишь имитацию, иллюзию настоящей жизни, которой лишь потом предстоит столкнуться с настоящей реальностью – той, которую подробно описывает Боуи во второй половине песни, реальности мультикультурной Америки, президента Никсона, турбулентных событий в обществе. Герои песни безымянны не просто ради возможности сопоставить себя с ними слушателю – Боуи использует третье лицо, занимая позицию всезнающего и саркастичного наблюдателя. Они не только безымянны, но и обезличены – американская традиция в лице Боба Дилана и Брюса Спрингстина наделяла героев и героинь именами, узнаваемыми качествами, Боуи же, скорее, делает их виртуальными объектами, населяющими художественную систему песни для того, чтобы сделать общий комментарий на тему американских реалий.

Деперсонализованность героев подчеркивается образами игрушечности и пластмассовости – героиня сравнивается с куклой Барби и при этом противопоставляется яркой афроамериканской молодежи («смущаясь людей с афро-прическами» – «blushing at the afro-sheeners»). Противопоставление двух культур, западной и афроамериканской, проходит через всю

песню – Боуи подчеркивает свою собственную неаутентичность, делая это элементом художественной игры. Особенно ироничной является строка «Black got respect, white got Soul Train» («У черного человека есть уважение, у белого – Soul Train»), которая является критикой капиталистической и опрессивной стратегии музыкального бизнеса, недостаточно платящего исполнителям, тем более чернокожим (Soul Train – шоу ритм-н-блюзовой афроамериканской музыки, которое покорял Боуи в 1975-м). Белый человек на передаче Soul Train – это воплощение неаутентичности, особенно в контексте того, что сейчас черная идентичность сформировалась как отдельная и крайне острая тема для современной культуры.

Популярная культура для Боуи на этой записи является и сферой действия, и объектом критики – Боуи воспринимает ее как локацию наивысшего культурного сопротивления, где может произойти подлинная инновация. Борьба и сопротивление как раз присущи центру и маргиналии, борющейся за место в нем, если вспомнить капиталистическую теорию культуры, предлагаемую Пьером Бурдьё [6]. Боуи вторгается в это пространство борьбы, параллельно акцентируя в ней несправедливое распределение сил. Но Боуи также находится в позиции чужака и относительно Америки в целом – текст полностью избегает идентификации лирического субъекта с американской национальностью, дополнительно отстраняясь собственной насмешливостью. Как пишет крупный исследователь песенного наследия артиста Крис о'Лири – это песня с холодным сердцем [13, с. 320], вторгающаяся в поле внимания американской аудитории своей приветливостью лишь для того, чтобы подвергнуть субверсии ценности аудитории.

Итак, через эту песню как художественный жест, включающий в себя полную смену имиджа, отказ от андрогинности или женственности перформативной персоны, смену национальной и культурной окраски музыки, Боуи также высвечивает особые характеристики американского культурного менталитета – к примеру, антигомосексуальный пуританизм. Стремление американской культуры к идеальной картинке для Боуи оказывается плодотворной нишей, чтобы вписать туда свою сложную многоконтекстуальную искусственность. Двойственность американской и афроамериканской культуры становится у Боуи основой для контрастного сопоставления, при этом сам лирический субъект Боуи вновь находится в позиции чужака.

Парадокс «пластикового соула» Боуи также заключается в актерской вокальной интонации: она не столько театральна, сколько искусственно экспрессивна, подчеркнуто неаутентична, хотя и эмоционально синхронизирована с текстом и пробуждаемыми эмоциями – все музыкальное сопровождение затухает на момент, когда Боуи фальцетом пропевает «break down and cry» («надломиться и зарыдать»). Таким образом, лирический субъект песни – это холодный ироничный наблюдатель, в то время как перформативная персона – идеально исполняющий роль поп-артиста безэмоциональный актер. Возможно и более сложное толкование театральной манеры исполнения Боуи – действуя по принципу эмоционального и динамического нарастания, крещендо, певец выходит за пределы повествовательной манеры и обращается напрямую к слушателю, при этом открывая ему возможность взглянуть и на фигуру автора. Боуи вводит себя в текст в качестве такого же потребителя удовольствий, при этом создавая иллюзию потери контроля над собственными эмоциями, что подчеркивает появляющаяся в голосе хрипота и сбивчивость.

Подражание и обман, манипулирование эмоциями и критика американского истеблишмента характеризуют как песню, так и изотопию всего альбома, безусловно, включающую в себя перформативную персону Боуи. Сама же песня является памфлетом на американские

ценности, извлекающим их навязанную доминантную социальную гегемонию из-под маски конформизма и нормальности. Именно через мимикрию, постмодернистское подражание другой культуре Боуи выявляет и взвешивает ее настоящие ценности и стремления. То есть через собственную перформативную противоестественность и критическую субверсию – «Американцев» называют также анти-гимном [10] – песня все же демонстрирует настоящую Америку, в некотором смысле даже воспевая ее. Завораживающий набор образов, предлагаемый Боуи, является не просто перечислением недостатков – скорее, это попытка сделать отпечаток культуры в ее настоящем виде, хаотичном и перемешанном, опустошенным и искусственным, но в результате живым.

Большое количество текстов в альбоме «Young Americans» тесно связаны с концепцией успеха, подъема на вершину, мотива, культивируемого в американской образной системе. Боуи действительно врывается со своим необычным синглом в музыкальные чарты США, занимая в них первые места. Альбом является не просто художественным высказыванием, но одновременно и карьерным решением – взаимосвязь с предыдущими записями и трансформация поэтической личности вообще отличает большинство альбомов Боуи. В случае с этим альбомом Боуи действительно добивается крупного успеха в стране, где успех ценится наиболее высоко. Поэтому вторая же песня в альбоме, «Win», хоть и представленная в более абстрактных тонах, чем заглавный трек, действительно транслирует эту нацеленность на успех, на хорошую мину при плохой игре («Now your smile is wearing thin. <...> All you've got to do is win» – «Теперь, когда твоя улыбка угасает <...> Все, что нужно делать – выигрывать»). Песня «Right» представляет из себя своеобразную психологическую мантру, которая может проецироваться как на творческую фигуру Боуи, его художественную позицию, так и интерпретироваться как проекция американской национальной идеологии («Taking it all the right way, Never no turning back» – «Воспринимая все правильно, никогда не оглядываясь»). Безоглядное стремление к успеху и славе являются не только проявлением творческих амбиций Боуи, но и своего рода этическим вызовом, бросаемым слушателю. Мотивация как залог успеха также является национальной философской установкой, однако текст Боуи слишком обтекаем, чтобы быть воспринятым как критика или, наоборот, директива.

Отдельного внимания в рамках концепции славы в альбоме заслуживает песня «Somebody Up there Likes Me» («Кому-то наверху я нравлюсь»), являющаяся своеобразной точкой пересечения между образом звезды и спасителя, мессии, и абсолютно доминантной тоталитарной фигуры – поп-звезда в этой песне обладает характеристиками Большого Брата из предыдущего альбома Боуи, основанного на романе-антиутопии «1984» [9, с. 403]. Слава и власть всегда находятся в перекличке с тоталитаризмом именно в силу своей предполагаемой абсолютности – песня описывает мир, слепо поклоняющийся своему кумиру, при этом избегает какой-либо критики, фактически сакрализируя этот образ лидера. Именно за счет изъятия мрачной составляющей из текста он кажется особенно опустошенным – поверхность текста не позволяет пробраться в его суть, но именно это и воплощает искусственность как сферу потаенно-враждебного и зловещего.

Слава как центральная тема заключительного трека «Fame» должна восприниматься как субъект, а не объект – не принадлежащий человеку, но управляющий им – подобно тому, как Мишель Фуко описывает параметры власти в философском трактате «Надзирать и наказывать» [4]. Власть обладает не односторонним отношением от властителя к рабам, напротив, она борется с человеком за власть над ним самим. Боуи создал одну из первых, возможно, даже

первую песню, посвященную эксцессам поп-звездности – принцип «пластикового соула» здесь воплощен наиболее конкретно, поскольку роскошь и ее доступность, по Боуи, опустошает вещи от их смысла, наделяя смыслом само владение.

Отсутствие завтрашнего дня в контексте песни подразумевает, что человек на вершине славы фактически перестает жить, теряя надежду, веру, устремления («what you get is no tomorrow» – «все что ты получишь – отсутствие завтрашнего дня»). Так как перед человеком открыты действительно все возможности, им выбираются наиболее материалистичные. Время в контексте славы как преходящей ценности опять же трансформируется Боуи, как и на заглавной песне альбома, сужаясь до настоящего, представленного лишь вспышкой, одним моментом. Захватывать, отбирать чужое, оказывать давление («bully for you, chilly for me» – «задира – для тебя, покой и прохлада – для меня») – естественные приатки звездной популярности, о которых впервые высказался именно Дэвид Боуи.

Важно, что в этом треке Боуи внедряет в свою поэзию немецкий язык – очевидно, проводя квази-фашистскую аналогию, чтобы продемонстрировать авторитарность власти славы над человеком, обобщая славу, власть и алчность. Но также строка «Nein, it's mine» («Нет (нем.), это мое») является своего рода ключом к тому, чтобы опознать эту песню как мост к следующему концептуальному альбому Боуи «От станции к станции» («Station to Station», 1976), в последний раз сосредоточенному вокруг единой творческой персоны – Тонкому Белому Герцогу (the Thin White Duke), единственному настоящему антигерою в каноне Боуи. Парадигма персоны Герцога заключается в стремлении вытеснить своего создателя, т.е. фигуру автора, вступив с ним в конфликт. Именно в рамках интервью, данных Боуи в образе этой персоны, певец назвал Адольфа Гитлера первой рок-звездой, очевидно, подразумевая неизмеримые сферы влияния, овладение психологией масс, перформативный аспект [18, с. 394]. Таким образом, Боуи проводит настоящую связку между популярностью и тиранией, однако его перспектива таким образом – как раз перспектива тирана, отрицательного персонажа, ослепленного властью.

Заигрывание Боуи с историей нацистской Германии является, конечно же, провокативным художественным высказыванием, нацеленным на возмущение общественности через нарушение очевидного табу¹. Однако через «Молодых американцев» становится понятно, что переходный период между «Псами» и «От станции к станции» играет важнейшую художественную роль, давая понять всю тщательность трансформаций эстетики Боуи. Многозначительный образ «звезды», проходящий через его лирику, выражается здесь в наиболее материалистичной манере, обнажая связь между популярностью рок-звезды и влиянием диктатора. Боуи описывает процесс наслаждения и даже зависимости от славы, прежде чем в следующем альбоме эта внешняя сила начнет вытеснять его авторскую фигуру, вступать с ней в конфликт.

В данном альбоме лирическая персона Боуи находится в определенной мета-позиции – она имитирует полное совпадение с личностью автора, однако сам автор подчеркивает свою неестественность. Боуи не требуется создавать отдельную персону в этом альбоме, поскольку «игра» заключается в трансформации самого себя в искусственного соул-певца. Неестественность Боуи является также возможным инструментом социальной критики – соул и фанк – это преимущественно музыка афроамериканцев, нацеленная на то, чтобы выразить аутентичность, реальные чувства. Тексты Боуи же подчеркнуты материальны, полны нарциссизма,

¹ В 2011 г. аналогичный жест выказал Ларс фон Триер, в шутку назвавший себя нацистом на Каннском фестивале. Провокация Триера кажется вдохновленной Боуи, учитывая, что Триер воспроизводил в своих фильмах целых три песни с «Young Americans», включая «Fame», в картине о серийном убийце и эгоманьяке «Дом, который построил Джек».

сосредоточены на темах достижения славы, успеха, победы, что демонстрирует тогдашнюю персону исполнителя как своего рода белого колонизатора, адаптировавшего под свои эгоистичные нужды музыку чужой культуры.

Роль центральной персоны альбома «Молодые американцы», разумеется, гораздо более неоднозначна, и Боуи важно создать художественную личность, которая оставалась бы провокативной и трансгрессивной, находясь одновременно в пространстве популярной «нормы». Эксплуатация филладельфийской соул-музыки и чернокожего ритм-н-блюза же оказывается и любовным посланием жанру, и способом привлечь к нему широкое внимание европейской белой аудитории. Также последние треки в альбоме являются индикаторами направления следующего альбома Боуи «Station to Station», которое воплощает исключительно темные стороны величия и успеха, абстрагированные от американской популярной культуры. Персона Тонкого Белого Герцога, ставшая в центр альбома, может быть трактована как персонификация побочных эффектов славы и могущества. Таким образом, поэзия Боуи в альбоме «Молодые американцы» является отстраненной критикой американских концептов славы, молодости, красоты, поклонения успеху – Боуи одновременно воплощает их в персоне голубоглазого соул-певца и деконструирует их смысл. Альбом «Молодые американцы» представляет поэтический цикл, объединенный общим замыслом, образностью и мнимой фигурой автора-исполнителя, через которую Боуи выражает и критикует аспекты американской культуры 1970-х.

Литература

1. Дарвин М. Н. *Поэтический мир лирического цикла. Автор и текст*. М.: РГГУ, **2018**. 288 с.
2. Доманский Ю. В. *Рок-поэзия. Филологический ракурс*. М.: Intrada, **2015**. 272 с.
3. Доманский Ю. В. Циклизация в русском роке // *Русская рок-поэзия: текст и контекст*. Тверь: Intrada, **2010**. С. 99–123.
4. Фуко М. *Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы*. М.: Ad Marginem, **2018**. 384 с.
5. Петрова С. А. В. Р. Цой и М. А. Булгаков: формы взаимодействия // *Русская рок-поэзия: текст и контекст*. **2020**. №20. С. 80–85.
6. Шапинская Е. Н. Художественный вкус и культурный капитал: взгляды и идеи Пьера Бурдьё // *Культура культуры*. **2017**. №3. С. 1–13.
7. Bowie at the Cher Show. **1975**. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=KPIN8RBP-Ws&>.
8. Brooker J. S. Dialectic and Impersonality in T. S. Eliot // *Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas*. **2005**. Vol. 3. No. 2. Pp. 129–151.
9. Cinque T. David Bowie: dancing with madness and proselytising the socio-political in art and life // *Celebrity Studies*. **2021**. Vol. 4. No. 3. Pp. 401–404. DOI: <http://dx.doi.org/10.1080/19392397.2013.831621>.
10. D'Adamo A. Ain't there one damn flag that can make me break down and cry?: The formal, performative & emotional tactics of Bowie's singular critical anthem 'Young Americans' // *Enchanting David Bowie: Space/Time/Body/Memory*. London: Bloomsbury Academic, **2015**. Pp. 119–152. DOI: <http://dx.doi.org/10.5040/9781501304781.ch-007>.
11. Hollinghaus W. *Philosophizing rock performance: Dylan, Hendrix, Bowie*. Maryland: Scarecrow Press, **2013**. 204 p.
12. O'Connell J. *Bowie's bookshelf: The hundred books that changed David Bowie's life*. New York: Gallery Books, **2019**. 320 p.
13. O'Leary C. *Rebel Rebel: All the songs of David Bowie from '64 to '76*. London: Zero Books, **2015**. 574 p.
14. Perone J. E. *The Words and Music of David Bowie*. London: Praeger, **2007**. Pp. 55–60.
15. Perrott L. Bowie the cultural alchemist: performing gender, synthesizing gesture and liberating identity // *Continuum*. **2017**. Vol. 31. No. 4. Pp. 528–541. DOI: <https://doi.org/10.1080/10304312.2017.1334380>.
16. Petridis A. "David Bowie Is..." becomes the Victoria and Albert's fastest-selling event ever // *The Guardian*. **2013**. March 17. URL: <https://www.theguardian.com/music/2013/mar/17/david-bowie-is-exhibition-review>.
17. Waldrep S. *Future nostalgia: Performing David Bowie*. New York: Bloomsbury Academic, **2016**. 240 p.
18. White E. D. "One magical movement from Kether to Malkuth": Occultism in the work of David Bowie // *Correspondences*. **2019**. Vol. 7. No. 2. Pp. 367–409.

Поступила в редакцию 08.02.2022 г.

DOI: 10.15643/libartrus-2022.1.7

“Plastic soul”: the problem of the lyrical subject and the poetic persona within the framework of the album cycle “Young Americans” by D. Bowie

© D. A. Tyulin

*Russian State University for the Humanities
6 Miusskaya Square, 125993 Moscow, Russia.*

Email: ringosartre@gmail.com

Within the framework of this article, the transformation of the poetic persona and the figure of the author in the work of the British poet and musician David Bowie is considered. Bowie’s personas are in interaction with the author’s figure traditionally placed on the periphery of the poet’s performative work. The article deals with the case of the synthesis of the poetic persona and the figure of the author, which took place during the period of Bowie’s work under the name “plastic soul”. Bowie completely changes his creative style, musical style, song themes, and poetic tactics. The article is devoted to the characteristics of the features of this period of the poet’s work. The album “Young Americans” demonstrates a new poetic persona indistinguishable from the figure of the author. Bowie eschews the theatrics of his previous “sci-fi” personas, creating a cold and aloof, utterly normalized pop artist. This literary mask allows the author to speak out on new topics directly related to the American establishment, to criticize superficial concepts of fame, prosperity, beauty, youth, wealth. The features of this Bowie persona are interpreted as part of an interim period between the dystopian “Diamond Dogs” album and the conceptual record “Station to Station”, which develops the concept of the persona as a sinister doppelganger displacing its creator. The author of the article analyzes in detail the text of the title track of the album, which is one of Bowie’s most important social works. Other songs included in the analysis are also expressing a range of issues related to American popular culture. Bowie draws a link between the concept of success and fame and totalitarian ideology, embodying it in his next and final creative persona.

Keywords: rock poetry, album cycle, poetry cycle, poetic persona, David Bowie, American culture, popular culture.

Published in Russian. Do not hesitate to contact us at edit@libartrus.com if you need translation of the article.

Please, cite the article: Tyulin D. A. “Plastic soul”: the problem of the lyrical subject and the poetic persona within the framework of the album cycle “Young Americans” by D. Bowie // *Liberal Arts in Russia*. 2022. Vol. 11. No. 1. Pp. 79–88.

References

1. Darvin M. N. *Poeticheskii mir liricheskogo tsikla. Avtor i tekst [The poetic world of the lyrical cycle. Author and text]*. Moscow: RGGU, 2018.
2. Domanskii Yu. V. *Rok-poeziya. Filologicheskii rakurs [Rock poetry. Philological perspective]*. Moscow: Intrada, 2015.
3. Domanskii Yu. V. *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst*. Tver': Intrada, 2010. Pp. 99–123.
4. Foucault M. *Nadzirat' i nakazyvat'. Rozhdenie tyur'my [Discipline and punish. The birth of the prison]*. Moscow: Ad Marginem, 2018.
5. Petrova S. A. *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst*. 2020. No. 20. Pp. 80–85.
6. Shapinskaya E. N. *Kul'tura kul'tury*. 2017. No. 3. Pp. 1–13.

7. Bowie at the Cher Show. **1975**. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=KPIN8RBP-Ws&>.
8. Brooker J. S. *Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas*. **2005**. Vol. 3. No. 2. Pp. 129–151.
9. Cinque T. *Celebrity Studies*. **2021**. Vol. 4. No. 3. Pp. 401–404. DOI: <http://dx.doi.org/10.1080/19392397.2013.831621>.
10. D'Adamo A. *Enchanting David Bowie: Space/Time/Body/Memory*. London: Bloomsbury Academic, **2015**. Pp. 119–152. DOI: <http://dx.doi.org/10.5040/9781501304781.ch-007>.
11. Hollinghaus W. *Philosophizing rock performance: Dylan, Hendrix, Bowie*. Maryland: Scarecrow Press, **2013**.
12. O'Connell J. *Bowie's bookshelf: The hundred books that changed David Bowie's life*. New York: Gallery Books, **2019**.
13. O'Leary C. *Rebel Rebel: All the songs of David Bowie from '64 to '76*. London: Zero Books, **2015**.
14. Perone J. E. *The Words and Music of David Bowie*. London: Praeger, **2007**. Pp. 55–60.
15. Perrott L. *Continuum*. **2017**. Vol. 31. No. 4. Pp. 528–541. DOI: <https://doi.org/10.1080/10304312.2017.1334380>.
16. Petridis A. *The Guardian*. **2013**. March 17. URL: <https://www.theguardian.com/music/2013/mar/17/david-bowie-is-exhibition-review>.
17. Waldrep S. *Future nostalgia: Performing David Bowie*. New York: Bloomsbury Academic, **2016**.
18. White E. D. *Correspondences*. **2019**. Vol. 7. No. 2. Pp. 367–409.

Received 08.02.2022.