

Міністерство освіти і науки України
Національний університет «Києво-Могилянська академія»
Факультет гуманітарних наук
Кафедра культурології

Кваліфікаційна робота
освітній ступінь – бакалавр

на тему: **«Девід Бові як культурний проєкт 2 пол. XX - поч. XXI ст.: медійна
та сценічна перформативність»**

(«David Bowie as a Cultural Project of the Second Half of the 20th – beginning of the
21st Century: Media and Scene Performance»)

Виконала: студентка 4-го року навчання,
напряму підготовки 034 Культурологія

Королук Олеся Олегівна

Керівник: Івашина О. О.,
старший викладач

Рецензент: Мензелевський Станіслав,
керівник науково-програмного відділу
Національного центру О. Довженка

Кваліфікаційна робота захищена
з оцінкою «_____»

Секретар ЕК _____

«_____» _____ 20__р.

Київ 2021

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ I. СКЛАДОВІ ПРОЄКТУ БОВІ	9
I. 1. Персонажі, персони, перформативи	9
I. 1.1. Зіггі Стардаст як персонаж-перформатив	11
I. 1.2. Худий Білий Герцог – між карикатурним шоуменом та політичною фігурою	16
I. 1.3. Геловін Джек – остання трансформація Зіггі	19
I. 1.4. Множинність персонажів альбому «1.Outside»	21
I. 1.5. Персони без наративу. Проблема автентичности	24
I. 2. Конструювання альтернативних універсумів у проєкті Бові. Абсурд як інструмент	30
I. 2.1. Огляд світів в альбомах Бові	31
I. 2.2. Апокаліптична фантастика у «The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars» та «Aladdin Sane»	34
I. 2.3. Антиутопія в універсумі альбому «Diamond Dogs»	41
I. 2.4. «1. Outside» як експлуатація трансестетики.	46
РОЗДІЛ II. АВТЕНТИЧНІСТЬ ТА ГІПЕРРЕАЛЬНІСТЬ У ПРОЄКТІ БОВІ.	
ПРОБЛЕМА АВТОРСТВА	57
II. 1. Трікстер у культурній індустрії	57
II. 2. Діалектика автентичности в умовах гіперреальности	61
II. 3. Проблема авторства Бові	63
ВИСНОВКИ	67
БІБЛІОГРАФІЯ	69
МЕДІАГРАФІЯ	75
ДОДАТКИ	76

ВСТУП

Актуальність

Девід Бові (David Bowie)(справжнє ім'я – Девід Роберт Джонс)(1947–2016) – британський поп-артист, музикант і актор. Спектр музичних стилів, охоплених ним, досить обширний і включає в себе різні види року, електроніку, соул, експериментальні практики та інше. Відомий особливо частою зміною стилів, разом з якою змінювалась і візуальна репрезентація.

В рамках даної роботи ми окреслюємо всю творчу діяльність артиста як «проект Девіда Бові», або ж «проект Бові».

По-перше, таким чином ми прагнемо максимально розділити публічну репрезентацію і творчий доробок Бові від його особистості, аналізу якої ми намагаємося уникати через недоступність та нерелевантність.

По-друге, таким чином ми підкреслюємо специфічний характер цього доробку: відчужена від особистості артиста сукупність текстів та перформативних актів, які артист представляє (виконує), проте при цьому до створення проекту в різний час докладалося багато інших професіоналів різних галузей (продюсерів, звукорежисерів, сесійних музикантів тощо). Проект існує в дискурсивних рамках культурних індустрій, проте водночас ми припускаємо, що він сам конструює культурну індустрію всередині себе, відтворює її патерни та принципи, за якими вона існує, зокрема експлуатацію шаблонних ролей та моделей, комерційну жанровість.

Дана робота робить акцент на питаннях перформативності та автентичності. Ці два аспекти тісно пов'язані між собою. Нас переймає передовсім проблема автентичності у рок- та поп-музиці, автентичності виконавця в його перформансі (performance) (не плутати з жанром мистецтва).

Категорія автентичності в даній роботі розглядається в рамках сценічної перформативності у рок- та поп-музиці і стосується характеристик репрезентації

виконавця в тому вигляді, в якому ці категорії функціонують як означники в різних течіях, стилях, субкультурах тощо. Звідси випливає й те, що ми не беремося аналізувати особистість виконавця поза його публічною презентацією, читати «між рядків», намагаючись вишукати там, за маскою, «реального» суб'єкта. Ми звертатимемось більше до теорії перформансу як сценічної майстерности і розумітимемо автентичність не просто як відповідність реальному життю чи реальному авторові пісні, а як досить широке поле для експлуатації та інтерпретації. В якості короткої та простої тези, на яку в даному питанні опиратимемось, буде теорія сценічного перформансу за Філіпом Аусландером, який, у свою чергу, опирається на Річарда Шехнера: «Перформанс – це завжди виконавець, який не є собою, проте також не є не собою»¹.

Додамо до цього також інтерпретацію театрального виступу від Сари Рубідж, де автентичність – це якість, що не належить, але «приписується перформансу»², тобто якість виконання, майстерність.

Поєднуючи ці два визначення, перекладемо їх на завдання автентичности Бові. Так, Девід Бові – це не Девід Джонс, адже він, як мінімум, носить інше ім'я та являє собою не скільки репрезентацію однієї людини, скільки, як ми обґрунтовуємо в даній роботі, цілий культурний проєкт, який складається з персон та універсумів. Також він є виконавцем, який своєю медійною діяльністю творить один великий перформанс через низку менших. Нарешті, цей виконавець не є не Девідом Джонсом, бо при всьому конструюванні все одно лишається простір за маскою-персоною – простір автора, який і є джерелом вищезгаданої якості і майстерности виконання.

Також вважаємо доцільним використати щодо феномену персонажності у Бові теорію Дж. Остіна про перформативи, інтерпретовану в свою чергу Р.

¹ Auslander P. Performing Glam Rock: Gender and Theatricality in Popular Music / Philip Auslander. – Michigan: University of Michigan Press, 2006. – P. 5.

² Rubidge S. Does Authenticity Matter? The Case for and Against Authenticity in the Performing Arts / Sarah Rubidge. // Analysing Performance: a critical reader. – 1996. – С. 219–233.

Бартом – крізь її призму, на нашу думку, добре помітна взаємодія між автором та тим знаковим полем, яке він окреслює.

Саме в таких дискурсивних рамках ми й аналізуватимемо питання феномену Бові з точки зору його персон та персонажів.

В якості контексту та додаткових дискурсивних рамок ми використовуємо постмодерну оптику в розумінні Ж. Бодрієра, а саме його концепцію гіперреальності для розуміння медійних умов другої половини XX – початку XXI ст..

У тексті ми часто використовуємо одну частину імені – «Бові» задля позначення як самого артиста, так і його проєкту. Це умисна практика, введена в жодному разі не з неповаги до артиста, натхненна аналогічним підписом («Bowie») у вказанні авторства альбому «Diamond Dogs» – напис в такому форматі та дизайні став одним із найпоширеніших, а також досі використовується офіційним магазином в якості логотипа. Використання псевдоніма таким чином не суперечить із нашими тезами про тиражування та про Бові як проєкт, певну медійну одиницю, до створення якої доклалося багато учасників, а сам Девід Бові подається нами не скільки як автор за гуманістичним трактуванням, скільки бріколер-скриптор. Вся ця сукупність акторів, персон, універсумів, інструментів творення та просування подається під умовним ярликом-торговою маркою «Bowie».

В таких дискурсивних рамках ми намагаємося окреслити феномен проєкту Бові, розібрати його на складові та зрозуміти принципи його творення. Варто зауважити, що ми беремо як матеріал для аналізу умовно весь доробок Бові з початку його активності і до смерті, проте детально розбираємо тільки найбільш показові, на нашу думку, епізоди, адже взяти до уваги абсолютно все в рамках роботи такого обсягу неможливо.

Дана робота може бути корисна в галузі досліджень медіа, зокрема музичної індустрії Заходу від другої половини XX ст., сценічного мистецтва та преси. Бові повпливав на наступні після себе покоління поп-артистів, а також на

сприйняття медіареальності по обидва боки від сцени. Хоча розгляд впливу – тема для окремої роботи, та без розуміння феномену проєкту Бові цього зробити неможливо, тому ми лишаємося «в моменті» детальшого аналізу нашої теми. Також ця робота може бути корисною в рамках досліджень феномену знаменитостей, особливостей їхньої репрезентації в медіа та задля критичного підходу до питання авторства артиста з різних позицій, актуальних в наведених часових рамках.

Ступінь наукової розробки

Девіда Бові в літературі схильні аналізувати переважно з біографічної точки зору – саме такий жанр найбільше представлений серед великих за обсягом робіт. В даній роботі ми не враховували біографічну складову, проте користувалися такими джерелами в якості енциклопедичних довідників. Серед них варто виділити наймасштабнішу на сьогодні працю Ніколаса Пегга «The Complete David Bowie», де подана вся доступна інформація за всім доробком Бові. Подібні використані праці – «The Man who Sold the World: David Bowie and the 1970s» П. Доггетта, «Any Day Now: David Bowie : the London Years, 1947-1974» К. Канна і «Rebel Rebel: All the Songs of David Bowie From '64 to '76» К. О'Лірі, проте вони стосуються тільки окремих часових проміжків.

Щодо академічної сфери, то цілісних монографій на дану тему не існує, тому ми послуговувалися науковими статтями, велика частина яких знаходиться у збірнику «David Bowie: Critical Perspectives» під редакцією Е. Деверо, А. Діллейн та М. Дж. Павера, а також брали за приклад застосування культурологічних та філософських теорій щодо Бові у роботі С. Крічлі «Bowie», що ближча до есеїстики, ніж до наукового викладу.

Вагомою частиною також є теоретичні напрацювання музикознавців, музичних критиків та авторів, які вивчають сценічний перформанс, аспекти індустрії поп- і рок-музики зокрема, феномен знаменитостей тощо. Серед таких опорних праць ми обрали збірки «The Cambridge Companion to Pop and Rock» під редакцією С. Фріта, В. Стро та Дж. Стріта, «On Record. Rock, Pop and the Written

Word» під редакцією С. Фріта і Е. Гудвіна, «Rock and Popular Music. Politics, Policies, Institutions» під редакцією Т. Беннетта, С. Фріта, Л. Гроссберга, Дж. Шепарда, Г. Тернера, окремо деякі ключові роботи С. Фріта: «The Sociology of Rock», «Taking Popular Music Seriously» та «Performing Rites». У питаннях перформансу та автентичности ми опиралися також на праці Ф. Аусландера «Performing Glam Rock: Gender and Theatricality in Popular Music» та «Theory for Performance Studies», а також статтею С. Рубідж «Does Authenticity Matter? The Case for and Against Authenticity in the Performing Arts».

Решта аналітичної роботи проведена безпосередньо автором даної роботи з опорою на деякі теоретичні дискурси, зокрема на постмодерністську оптику Ж. Бодріяра, більшістю на працю «Симулякри і симуляція», а також на постструктуралістську оптику Р. Барта, більшістю на працю «Смерть Автора».

Об'єкт і предмет

Об'єктом дослідження обраний творчий доробок Девіда Бові з 1967 р. до 2016 р., що включає в себе альбоми (музична і текстова складова), музичні кліпи, концерти, перформанс на сцені та під час інтерв'ю, ролі у фільмах. Предметом дослідження є феномен проєкту Бові в західній поп-культурі другої половини XX – початку XXI ст., аспекти його перформативности та автентичности.

Мета і завдання

Метою дослідження є аналіз творчого доробку Бові як культурного проєкту з акцентуванням на аспектах перформативности та автентичности.

Дана мета передбачає такі завдання:

1. Розібрати проєкт Бові на складові.
2. Провести термінологічне розрізнення елементів перформансу Бові.
3. Дослідити феномен персонажности, з'ясувати роль персон.
4. Провести термінологічне розрізнення аспектів автентичности Бові.
5. Дослідити феномен універсумів та проаналізувати їх в заданих дискурсивних рамках.

6. Дослідити феномен жанровості проєкту Бові.
7. Дослідити місце та роль проєкту Бові в культурних індустріях др. пол. XX – поч. XXI ст., розібрати аспекти медійної реальності, що цього стосуються та визначають специфічну автентичність Девіда Бові.
8. Проаналізувати специфіку авторства Девіда Бові та пов'язані з нею інструменти творення проєкту.

Метод

Аналіз, синтез, індукція, дедукція, моделювання, узагальнення, описовий, історичний, порівняльний методи.

Структура роботи

Дана робота складається зі вступу, двох розділів («Складові проєкту Бові», «Автентичність та гіперреальність у проєкті Бові. Проблема авторства», п'яти підрозділів («Персонажі, персони, перформативи», «Конструювання альтернативних універсумів у проєкті Бові. Абсурд як інструмент»), «Трікстер у культурній індустрії», «Діалектика автентичності в умовах гіперреальності», «Проблема авторства Бові»), десяти підпунктів («Зіггі Стардаст як персонаж-перформатив», «Худий Білий Герцог – між карикатурним шоуменом та політичною фігурою», «Геловін Джек – остання трансформація Зіггі», «Множинність персонажів альбому «1.Outside«», «Персони без наративу. Проблема автентичності», «Огляд світів в альбомах Бові», «Апокаліптична фантастика у «The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars» та «Aladdin Sane«», «Антиутопія в універсумі альбому «Diamond Dogs«», ««1. Outside» як експлуатація трансестетики», «Світ «Blackstar» як маніфестація перформансу»), висновку, бібліографії, медіаграфії та додатків.

*So I turned myself to face me
But I've never caught a glimpse
Of how the others must see the faker
I'm much too fast to take that test³.*

David Bowie

РОЗДІЛ І. СКЛАДОВІ ПРОЄКТУ БОВІ

І. 1. Персонажі, персони, перформативи

Говорячи про проєкт Девіда Бові, варто одразу звернути увагу на один із найбільш часто аналізованих його складових, а саме – на персонажах та персонах.

Перш ніж аналізувати персонажів/персон Бові в рамках визначення автентичності і перформативності, варто провести деяке термінологічне розрізнення.

У критиці образів Бові можна зустріти терміни «персонаж» (character) і «персона» (persona). Щоб уникнути плутанини, уточнімо ці терміни.

Якщо звернутися до словника літературних термінів від «Routledge», то термін «персонаж» (character), тлумачать так: «Вигадана репрезентація людини, що схильна до змін разом зі змінами в суспільстві, як явище в літературі, так і як об'єкт уваги критики»⁴.

³ Bowie, David. Hunky Dory. RCA Victor, SF 8244, 1971.

⁴ Childs P. The Routledge Dictionary of Literary Terms / P. Childs, R. Fowler. – New York: Routledge, 2006. – P. 23.

За Кембриджським словником драматичних термінів, персонаж – це «людина, зображена у сценарії, вигаданій п'єсі, романі чи іншому творі мистецтва»⁵.

За Умберто Еко, персонаж – це семіотичний об'єкт, що визначається за певним набором ключових характеристик, існує у створеному автором світі, є часто репрезентацією людських станів та якостей – найбільш вдалі входять у постійний слововжиток як символи – та є незмінною одиницею, тобто всі їхні дії назавжди стають їхніми сталими характеристиками⁶.

Таким чином, персонаж існує в контексті певного наративу, навіть якщо з часом він стає символічною одиницею – все одно відсилає до свого вигаданого світу. Неможливо назвати людину, яка вправно знаходить логічні закономірності, Шерлоком Голмсом, не знаючи хоча би приблизно, що за сюжетами оповідань А. Конан-Дойла його персонаж займався саме цим.

Тепер звернімося до визначення персони. В тому ж словнику літературних термінів «Routledge» знаходимо визначення персони як «другого я», демонстрації відстані автора та оповідача у творі⁷. Термін, що означав буквально маску в грецькому театрі, став означати її метафорично – в тому числі К. Юнгом⁸. Не вдаючись до психоаналізу, тримаючись в суто драматично-літературних термінах, можна помітити суттєву різницю між персонажем і персоною: остання носить яскраво перформативний характер, де автор реалізує задум, не показуючи себе, тобто намагаючись заперечити свою суб'єктивність⁹, ховаючись за маскою, нехай і на перший погляд – радше ілюзорно – досить близькою до фігури автора.

Концепція персони, на нашу думку, досить близька загалом особливостям репрезентації Бові як явища на сцені та в медіа.

⁵ Glossary of dramatic and theatrical terms – Cambridge: Cambridge IGCSE, 2019. – P. 5.

⁶ Eco U. On the ontology of fictional characters: A semiotic approach / Umberto Eco. // Sign Systems Studies. – 2009. – №37. – P. 82–98.

⁷ Childs P. The Routledge Dictionary of Literary Terms / P. Childs, R. Fowler. – New York: Routledge, 2006. – P. 170.

⁸ Ibid. P. 190.

⁹ Ibid. P. 171.

Посилаючись на Саймона Фріта, Філіп Аусландер розділяє три «шари» виконавця поп-музики: реальний індивід, персона для перформансу як самопрезентація та персонаж, що зображується через тексти пісень¹⁰.

Таким чином, важливо проводити чітке розрізнення, в рамках якого ми працюємо: семіотичні образи в альбомах, які беруть участь в тих чи інших наративах – це персонажі (наприклад, Зіггі Стардаст), у той час як образ на сцені та загалом у публічності – персона, що виконує роль маски. Не завжди персона має наповнення за рахунок персонажа, проте практично завжди, і ми доводимо це в даній роботі, проєкт Бові складається з набору сконструйованих для публічної презентації персон.

I. 1.1. Зіггі Стардаст як персонаж-перформатив

Зіггі Стардаст є фактично першим персонажем Бові, який займає наративний простір усього альбому, а також є одним із найбільш широко впізнаваних персонажів.

Феномен Зіггі дає нам ілюстрацію для одразу кількох парадигмальних особливостей проєкту Бові.

По-перше, він є практично нерозривним поєднанням персонажа і персони. По-друге, він є яскравою демонстрацією використання перформативів. По-третє, Зіггі є автентичним у перформансі та водночас гіперреальним персонажем, існування якого в медійному просторі є одночасно і наслідком і симптомом такого явища постмодерну за Ж. Бодріаром.

Зіггі Стардаст як персонаж з'явився разом із альбомом «The Rise and Fall of Ziggy Stardust and The Spiders From Mars» у 1972 році. Альбом став першим комерційним успіхом Бові і помістив його у статус «рок-зірки», ставши ґрунтом

¹⁰ Auslander P. Performing Glam Rock: Gender and Theatricality in Popular Music / Philip Auslander. – Michigan: University of Michigan Press, 2006. – P. 4.

для світового туру в 1972-73 роках. Можна говорити, що саме після виходу цього альбому та завдяки появі образу Зіггі зокрема, Бові отримав світовий розголос про себе як поп-артиста.

Історія, описана в піснях та супутніх інтерв'ю Бові, розповідає про всесвітню катастрофу на Землі, пов'язану з браком ресурсів, через яку більша частина людства має вимерти через 5 років після отримання звістки про майбутню трагедію. Головний герой, крізь особу якого ми сприймаємо більшість подій в альбомі – Зіггі Стардаст, молодий хлопець, який переймається за своє покоління та хоче якось його підтримати, проте вміє тільки складати пісні та грати на гітарі. В історію вплітається науково-фантастичний елемент: через посередництво Зіггі із Землею зв'язуються деякі інопланетні сутності, «мандрівники через чорні діри»¹¹, які здатні запобігти катастрофі задля власних цілей; вони обирають Зіггі в якості месії, який повідомить про пришествя цих сутностей. Зіггі здобуває популярність, земляни вбачають в ньому справжнього пророка. Зіггі демонструє типове марносластво і нарцисизм, і якраз коли експлуатація слави досягає свого апогею, «чорні діри» нарешті прибувають на Землю, матеріалізуючись за рахунок тіла Зіггі, таким чином розщеплюючи та вбиваючи його¹².

Можна сказати, що візуальний образ Зіггі був створений методом бріколажу, адже поєднує в собі розмаїті речі, які об'єднує тільки даний образ: елементи японського театру кабукі, загалом традиційна японська естетика, модна жіноча зачіска 60-х років, пантоміма, англійський театр, щойно народжений глем-рок (*див. Додаток 1*). Це андрогінний образ, а точніше – сукупність образів, які відрізняються одне від одного костюмами, проте практично жоден з них не є виражено фемінним чи маскуліним. Як зазначає дослідник глем-року Філіп Аусландер, образ Зіггі був радше «інопланетним»,

¹¹ Copetas C. Beat Godfather Meets Glitter Mainman: William Burroughs Interviews David Bowie [Електронний ресурс] / Craig Copetas // Rolling Stone Magazine. – 1974. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.rollingstone.com/feature/beat-godfather-meets-glitter-mainman-william-burroughs-interviews-david-bowie-92508/>.

¹² Ibid.

тобто виражено Іншим на фоні поп-рок-сцени того часу, аніж мав справу з якоюсь конкретною гендерною репрезентацією¹³.

Тим не менше, саме одна з особливостей образу Зіггі, яка, ймовірно, мала свою роль у його популяризації – його сексуальна орієнтація, що стала предметом дискусій, маніпуляцій та обговорень. По суті вона є першим перформативним актом Бові, що також демонструє поширеність проєкту Бові на сферу ЗМІ як ще однієї складової знакового поля, окрім власне музичних, текстових та візуальних творів.

У 1972 році до виходу альбому «The Rise and Fall of Ziggy Stardust and The Spiders From Mars» музичний журнал «Melody Maker» провів з Бові інтерв'ю, в якому артист нібито зробив камінгаут, сказавши: «Я гей і завжди ним був»¹⁴. Заява мала резонанс на фоні відносно нещодавньої декриміналізації одностатевих стосунків між чоловіками у Британії, а також на фоні стрімкого зростання популярності Бові. Зокрема, квір-видання «Gay News» опублікувало огляд на концерт 1972 року, де висловлювало сподівання на подальшу репрезентацію «гей-року» від Бові¹⁵.

Проблема в тому, що згадана заява Бові більше не підтверджувалась ані подальшими заявами, ані тим паче якимись конкретними діями, які могли б очікуватися від публічної особи (як, наприклад, потенційна солідарність із «Gay Liberation Front»). Певну «нещирість» такого камінгауту зазначив ще сам інтерв'юер¹⁶, висловлювали скепсис інші видання¹⁷. Вже за кілька місяців після інтерв'ю Бові сміявся на іншій розмові, коли інтерв'юер згадував цю заяву, та

¹³ Auslander P. *Performing Glam Rock: Gender and Theatricality in Popular Music* / Philip Auslander. – Michigan: University of Michigan Press, 2006. – P.62.

¹⁴ Watts M. Bowie: 'I'm gay and always have been' [Електронний ресурс] / Michael Watts // Melody Maker. – 1972. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.bowiebible.com/1972/01/22/bowie-im-gay-and-always-have-been/>.

¹⁵ Auslander P. *Performing Glam Rock: Gender and Theatricality in Popular Music* / Philip Auslander. – Michigan: University of Michigan Press, 2006. – P.134.

¹⁶ Egan S. *Bowie on Bowie: Interviews and Encounters with David Bowie* / Sean Egan. – Chicago: Chicago Review Press, 2015. – P. 19.

¹⁷ Glen P. 'Oh You Pretty Thing!': How David Bowie 'Unlocked Everybody's Inner Queen' in spite of the music press / Patrick Glen. // *Contemporary British History*. – 2017. – №31. – P. 407–429.

стверджував, що саме та стаття у «Melody Maker» залучила на концерти «більше публіки, ніж будь коли»¹⁸.

Фактично Бові зробив заяву про гомосексуальність одночасно із публічною демонстрацією образу Зіггі. Представлення себе в образі Зіггі, називання себе геєм – це перформативні акти, використання перформативів у власне мові та публічній репрезентації.

Подальшу репрезентацію гомосексуальности можна охарактеризувати як радше загравання зі стилем поведінки та вбрання геїв. До цього відноситься й резонансний жест на шоу «Top of The Pops» у 1972 році, коли Бові в образі Зіггі обняв гітариста Міка Ронсона за плечі¹⁹ (див. Додаток 2), імітація орального сексу з Ронсоном на концертах (див. Додаток 3), і загравання з чоловіками на публічних вечірках того періоду (див. Додаток 4). Найважливішим є те, що все це відбувалося в рамках перебування Бові в образі Зіггі, і зі «смертю» Зіггі закінчилося. Це радше скидалося, за Джудіт Батлер, на «відтворення гетеросексуальних конструктів у негетеросексуальних рамках»²⁰, тобто відбувалося приміряння ознак, що асоціювалися з гей-культурою та могли викликати підвищений інтерес, на образ Зіггі.

Тим не менше, журналісти та публіка не сприйняли це як виключно частину образу, і протягом усього життя під час інтерв'ю Бові запитували про його орієнтацію.

Ще більш характерним проявом перформативности Зіггі є його «смерть». 1973 року, наприкінці фінального в рамках «Ziggy Stardust Tour» концерту в Hammersmith Odeon Бові зі сцени заявив, що «це не тільки останній концерт у

¹⁸ McCarthy E. Telling lies: the interviews of David Bowie / Elizabeth McCarthy. // *Celebrity Studies*. – 2019.

¹⁹ Bullock D. David Bowie Made Me Gay: 100 Years of LGBT Music / Darryl W. Bullock. – New York: Abrams Press, 2017. – P.19.

²⁰ Auslander P. Performing Glam Rock: Gender and Theatricality in Popular Music / Philip Auslander. – Michigan: University of Michigan Press, 2006. – P.137-138.

турі, а й загалом останній наш концерт», виконав пісню «Rock`n`roll Suicide» і попрощався²¹.

І знову заява була сприйнята буквально. У записі концерту можна почути розпач публіки²². Журналіст Рой Холінгворт з «Melody Maker» в рецензії на прощальний концерт за 14 липня 1973 року написав: «Немає нічого сумного в прощальному концерті Бові... його музика прекрасна. Все ж я не плакатиму через його відхід»²³.

Ні публіка, ні журналісти не ідентифікували Зіггі як просто персонажа на сцені, який знову відтворює вже всім знайомий наратив з альбому. Для них Бові та Зіггі злилися у складно розрізному змішану ідентичність, у той час як Бові лиш приміряв на себе власноруч створену персону. Бові сам сприяв такому враженню, ніколи вербально не наголошуючи на відмінності себе як реальної людини та Зіггі як вигаданого персонажа. Більше того: у додатку до запису концерту в Санта-Моніці 1972 року можна побачити цитату Бові щодо Зіггі: «Це більше не гра; я – це він»²⁴. Пізніше Бові не раз описував для себе неприємний стан злиття з персонажем, через що після «смерті» Зіггі говорив про нього в третій особі, вже активно підкреслюючи відрив від цієї персони²⁵.

Називаючи себе Зіггі чи роблячи камінгаут, Бові використовує перформативи: ці заяви не несуть в собі нічого, окрім окреслення та, як бачимо на прикладах, здатні спотворювати дійсність.

Важливо зазначити й те, що розмиття межі між реальністю та грою було початковою тактикою популяризації Зіггі та спершу відбувалося цілком свідомо

²¹ Embley J. Looking back on David Bowie's most legendary gig: The death of Ziggy Stardust [Електронний ресурс] / Jochan Embley // Evening Standard. – 2019. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.standard.co.uk/culture/music/david-bowie-death-ziggy-stardust-hammersmith-odeon-a4034746.html>.

²² Booth H. 'During the gig, David Bowie told the crowd he was retiring. People were crying' [Електронний ресурс] / Hannah Booth // The Guardian. – 2016. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/may/27/thats-me-picture-david-bowie-hammersmith-odeon-1973>

²³ Devereux E. David Bowie: Critical Perspectives / E. Devereux, A. Dillane, M. Power. – New York: Routledge, 2015. (Routledge Studies in Popular Music) – P. 96.

²⁴ Ibid. P.97

²⁵ Ibid.

й сплановано. Менеджер Бові Тоні ДеФріс запропонував йому створити образ рок-зірки заздалегідь та просто грати, вдаючи, немов він уже знаменитість. Зокрема, він мав завжди з'являтися у присутності охоронця, їздити на лімузині, вести себе так, наче в нього вже є фан-клуб²⁶.

Наразі складно прослідкувати, які саме чинники повпливали на реальне зростання популярності Бові, проте і сам Бові, і дослідники відмічають, що імітація образу рок-зірки, її експлуатація та перформативність були стрижнем Зіггі Стардаста. Він був дещо гіпертрофованою рок-зіркою та карикатурним месією, який виглядав награно та неавтентично по відношенню до Бові як реальної людини, яку майже ніхто не знав, і до автентики рок-зірок, де слава була наслідком, а не причиною.

Тим не менше, як відмічають Бетані Ашер та Стефані Фремо, інтерпретуючи С. Рубідж: «Бові використовував свій акторський досвід, аби кинути виклик традиційним просторам між публікою та сценою задля того, щоб надати своїм персонажам відчуття автентичности», причому автентичність тут, як ми вже зазначали вище, розуміється як ознака якості виконання ролі²⁷.

Таким чином, Бові використовує перформативи як елемент свого автентичного перформансу, змушуючи таким чином повірити в нього. До цього додається вже згадана нами гіперреальність, проте її ми розглянемо нижче.

I. 1.2. Худий Білий Герцог – між карикатурним шоуменом та політичною фігурою

Худий Білий Герцог – ще один вдалий приклад персонажа, який функціонував як у контексті перформансу на сцені, так і в контексті публічності в медіа.

²⁶ Pegg N. The Complete David Bowie / Nicholas Pegg. – London: Titan Books, 2016. – P.747.

²⁷ Devereux E. David Bowie: Critical Perspectives / E. Devereux, A. Dillane, M. Power. – New York: Routledge, 2015. (Routledge Studies in Popular Music) – P.96.

Фігурує він у просторі одного альбому – «Station To Station» (1976), туру, який його супроводжував – «Isolar Tour», а також – особливо – у медіапросторі, що обслуговував даний творчий етап. По суті, персонаж згадується тільки в одній пісні – центральній в альбомі, що носить одну з ним назву, і тільки у повторюваних рядках: «The return of the Thin White Duke/ Throwing darts in lovers' eyes/ The return of the Thin White Duke/ Making sure white stains»²⁸.

Загалом з текстів альбому дізнаємося небагато того, що могло би прояснити яку-небудь історію Худого Білого Герцога. Бачимо тут відсилки до кабали, містичних вчень, метафори кокаїнової залежності («Station To Station»)(нерідко саму назву персонажа інтерпретують як доріжку кокаїну)²⁹, релігійні пошуки («Word On a Wing»), романтичний патос в дусі романсів («Wild Is The Wind»), наркотичні галюцинації («TVC15») – нагадує радше психотичну уяву загубленої та залежної від речовин людини, яка розривається між християнством і кабалою.

На сцені образ Худого Білого Герцога був практично незмінним – не порівняти зі зміною костюмів Зіггі Стардаста. Основні атрибути – класичні біла сорочка, чорний жилет, чорні брюки, зачесане назад лаковане волосся і сигарети «Gitanes» (див. *Додаток 5*). Іноді можна побачити образи з хусткою на обличчі, з розою або дзеркалом у руці. Сам Бові називав цей образ «лід під маскою полум'я», адже це мав бути персонаж, який з патосом виконує на сцені свої пісні, проте сам є насправді холодним і бездушним³⁰. Образ Герцога був натхненним старою аристократією, едвардіанською естетикою та частково – нацизмом³¹.

Герцог відрізнявся невеликою присутністю на сцені. В «Isolar Tour» Бові поїхав з гуртом, що поєднував у собі рок і фанк, і дозволяв йому влаштовувати

²⁸ Bowie, David. *Station to Station*. RCA Victor, APLI 1327, 1976.

²⁹ O'Leary C. *Rebel Rebel: All the Songs of David Bowie from '64 to '76* / Chris O'Leary. – London: Zero Books, 2015. – 387.

³⁰ Carr R. *David Bowie: An illustrated record* / R. Carr, C. Murray. – London: Eel Pie Pub, 1981. – pp. 78–80.

³¹ O'Leary C. *Rebel Rebel: All the Songs of David Bowie from '64 to '76* / Chris O'Leary. – London: Zero Books, 2015. – P. 387.

довгі імпровізації з гітарними, басовими та ударними соло, у той час як сам йшов за куліси. За його словами, він поїхав у тур «тільки заради грошей»³².

Як влучно зазначає К. О'Лірі, Герцог був «радше фігурою преси, аніж сцени»³³. Справді, одна з його центральних рис розкривається виключно в інтерв'ю та публічній присутності, а також усьому, що її супроводжувало. Ця риса – симпатія до нацизму. У період підтримки альбому «Station To Station» Бові не раз компліментарно висловлювався з приводу нацистського режиму й фігури Гітлера, а також періодично вступав у роль політичного експерта, роздаючи поради щодо того, який курс має взяти Британія. Він називав Гітлера «першою рок-зіркою», говорив, що «Британії пішов би на користь фашистський лідер»³⁴ та інші подібні речі (у даній цитаті згадується фашизм, проте за суттю тематика даної персони включає саме нацистську естетику). Досі точаться суперечки з приводу того, чи було привітання Бові під час прибуття до вокзалу «Вікторія» нацистським жестом, чи просто помахом руки (*див. Додаток 6*). Оскільки подібні дії та заяви звучали саме в період існування образу Герцога, тому, ймовірно, деякі автори визначають даного персонажа як радше медійного, аніж музичного.

Дехто надає перевагу простим інтерпретаціям, списуючи цей аспект на хімічну залежність Бові та можливі зміни в роботі мозку під дією речовин³⁵. В нашому контексті передбачається, що творення персонажів і персон у Бові більшістю свідоме, тому звертаємо особливу увагу на більш комплексні інтерпретації, як, наприклад, в уже згаданого вище Кріса О'Лірі. За ним, таке компліментарне звернення до теми нацизму є своєрідним бунтом, задля того, аби шокувати та привертати увагу до себе, контрастуючи з попереднім поколінням, для якого нацистська ідеологія була реальністю та причиною травми. Бові ж

³² O'Leary C. Rebel Rebel: All the Songs of David Bowie from '64 to '76 / Chris O'Leary. – London: Zero Books, 2015. – P. 387.

³³ Ibid.

³⁴ Ibid. P. 388.

³⁵ Pegg N. The Complete David Bowie / Nicholas Pegg. – London: Titan Books, 2016. – P.38.

належить до повоєнного покоління, яке нерідко вбачало в симпатизуванні нацистам та колаборантам акт непокори³⁶.

Такі заяви в теорії можна порівняти з подібною заявою 1972 року, коли Бові в амплуа Зіггі нібито зробив камінгаут, чим породив інформаційний шум у медіа та посприяв підвищеній увазі до себе. Все ж такі акти могли бути потенційно небезпечними за масштабами й наслідками (наприклад, вони привернули до себе увагу крайніх правих організацій, які, подібно до «Gay News» та ЛГБТ-організацій в 1972-му, сприйняли ці акти буквально). Також, на відміну від «камінгауту», Бові пізніше категорично заперечував свої слова і виправдовувався³⁷.

Все ж, на нашу думку, загравання з нацизмом можна цілком віднести до складових персони Герцога нарівні з кабалою чи кокаїном. Маємо випадок, коли навіть дослідникам складно відділити дійсність від «діяльності» персонажа.

Отже, бачимо у даному випадку автентичний перформанс персонажа і персони, що працюють разом та створюють навіть більший медійний ефект, ніж Зіггі.

I. 1.3. Геловін Джек – остання трансформація Зіггі

1974 року був випущений альбом «Diamond Dogs», що став новою спробою Бові створити песимістичний науково-фантастичний сетинг, тепер у вигляді повноцінної антиутопії як домінантного наративу. Детальніше про це буде у відповідному розділі.

³⁶ O'Leary C. Rebel Rebel: All the Songs of David Bowie from '64 to '76 / Chris O'Leary. – London: Zero Books, 2015. – P. 388.

³⁷ Egan S. Bowie on Bowie: Interviews and Encounters with David Bowie / Sean Egan. – Chicago: Chicago Review Press, 2015. – pp. 81-82.

Один із персонажів, які згадуються в альбомі – Геловін Джек. Бові відігравав його під час просування альбому, тому даний етап характеризується домінуванням цієї персони, хоча в турі на підтримку альбому даний образ зник, замінившись іншим і навіть замінивши назву туру – замість «Diamond Dogs Tour» у «Soul Tour», що відбило новий етап, пов'язаний з соулом.

Геловін Джек – і короткий за часом існування, і не надто розлогий наратив. Його назва згадується в одній пісні – «Diamond Dogs»: «The Halloween Jack is a real cool cat/ And he lives on top of Manhattan Chase/ The elevator's broke, so he slides down a rope/ Onto the street below, oh Tarzan, go man go»³⁸. Ймовірно, він належить до банди «Діамантових Псів», а то і є їхнім ватажком³⁹. Як і решта у банді, він напівдикий, порівнюється з Тарзаном, який мешкає на розвалинах цивілізації, мов у джунглях.

П. Доггетт стверджує, що Геловін Джек – «більш, ніж просто камео», він радше повноцінний персонаж вигаданого світу⁴⁰. Можна продовжити тезою К. О'Лірі, який посилається на слова Бові про те, що головна локація, де відбуваються події «Diamond Dogs», Місто Голоду («Hunger City») – це «звідки походить Зіггі»⁴¹. За О'Лірі, Зіггі покинув його, щоб «донести новини» до решти молоді і стати космічним месією, і зрештою «Diamond Dogs» метафорично «повернув його додому»⁴².

Візуальний образ Геловін Джека справді нагадує Зіггі, проте з більшою складовою шоку і меншою складовою гламуру. На обкладинці альбому бачимо істоту, що наполовину гуманоїдна і виглядає, як Зіггі, а інша половина – тіло собаки (*див. Додаток 7*). Публічний образ цього періоду висвітлений у кількох фотосесіях для альбому, а також на прес-конференції в Амстердамі 13 лютого

³⁸ Bowie, David. Diamond Dogs. RCA Victor, APLI 0576, 1974.

³⁹ Pegg N. The Complete David Bowie / Nicholas Pegg. – London: Titan Books, 2016. – P.158.

⁴⁰ Doggett P. The Man Who Sold the World: David Bowie and the 1970s / Peter Doggett. – New York: Harper Perennial, 2013. – P.230.

⁴¹ O'Leary C. Rebel Rebel: All the Songs of David Bowie from '64 to '76 / Chris O'Leary. – London: Zero Books, 2015. – P. 320.

⁴² O'Leary C. Rebel Rebel: All the Songs of David Bowie from '64 to '76 / Chris O'Leary. – London: Zero Books, 2015. – P. 320.

1974 на честь нагородження Бові премією Едісона: чорний комбінезон (у знятому там же кліпі в рамках передачі «ТорРор» – червоний), широка шовкова сорочка, високі чоботи на підборах, хустка на шиї та пов'язка на око (*див. Додаток 8*). Як і в Зіггі, такий стиль складається з досить розрізнених та складно поєднаних елементів, з використанням яскравих, блискучих та неоднорідних текстур, що за всією своєю сукупністю вказують на кітчевість і кемповість образів Зіггі, Аладіна Сейна та Геловін Джека.

За зовнішнім стилем, «використанням рок-н-ролу»⁴³, за тяжінням до антиутопічних та науково-фантастичних сетінгів Геловін Джек продовжує і замикає троїсту трансформацію Зіггі. Можна припускати, що дані персонажі були своєрідними символами тих станів, до яких прийшла цивілізація у альтернативних світах Бові. Це химерні, кітчеві, карикатурні персонажі, що поєднують у своїх образах шляхом бріколажу нібито непоєднані речі, які претендують на гламурність, проте роблять це на фоні зруйнованих світів, де вже починає панувати варварство та кінець цивілізації. Як висловився Бові під час інтерв'ю у готелі «Дорчестер» 16 липня 1972 року, демонструючи образ Зіггі: «Суспільство, яке дозволяє таким, як ми з Лу [Рідом] стати широко відомими – зовсім втрачене. (...) Якщо ми й на передовій, то ще не значить, що на передовій чогось хорошого»⁴⁴.

I. 1.4. Множинність персонажів альбому «1.Outside»

«1. Outside» (1995) є найдовшим студійним альбомом Бові та представником ряду концептуальних альбомів артиста – тобто є таким, що має

⁴³ Hendler G. David Bowie's Diamond Dogs / Glenn Hendler. – London: Bloomsbury Academic, 2020. – P. 8.

⁴⁴ Buckley D. Strange Fascination: David Bowie—The Definitive Story / David Buckley. – London: Virgin Publishing, 2001. – P. 185.

вирізниму тему, наратив, довкола якого організовуються персонажі та сетинг. Детальніше світ альбому буде розібраний нижче.

Наразі ж важливо розглянути феномен множинності персонажів у даному альбомі та визначити їхню специфіку саме в контексті творчості Бові.

Події відбуваються у містечку Оксфорд, яке Бові населяє, за виразом Ніколаса Пегга, «персонажами в дусі «Твін Піксу»»⁴⁵: Крихітка Грейс, 14-річна жертва митця-вбивці, детектив і професор Натан Адлер, який працює в бюро з розслідувань «мистецьких злочинів» (Art-Crime Inc) (бюро знаходиться у колишній студії Марка Ротко, який вчинив самогубство), Рамона А. Стоун, «жриця без майбутнього у Храмі Суїциду Білої раси» («no-future priestess of the Caucasian Suicide Temple»), «тиранічна футуристка», яка виготовляє прикраси з частин тіл, Алжир Тачшрік, 78-літній чоловік, який продає «мистецькі наркотики та роздруківки ДНК»; Леон Бланк, дрібний крадій та «плагіатор без ліцензії», Педді, інформатор Натана, Творець/Мінотавр, містична центральна фігура, сама постать убивці-митця⁴⁶.

Бові говорив, що наявність персонажів та їхня розмаїтість дуже важливі для альбому⁴⁷.

Про особливості персонажів дізнаємося з додаткових матеріалів, що йдуть в комплекті з альбомом (переважно із «Щоденника Натана Адлера»), звісно, з текстів самого альбому, а також із опублікованого 2003 року вирізаного з фінальної версії альбому матеріалом – те, що мало би називатися «Leon»⁴⁸.

Окрім пісенних текстів, альбом містить «переходи» («segues»), де нібито на записі, монологом говорять безпосередньо самі персонажі. Так, маємо запис із «страхітливої касети»⁴⁹ від Крихітки Грейс, розповідь Алжира Тачшріка, монолог Рамони, перемежований пісennими вставками та дві частини від Натана Адлера.

⁴⁵ Pegg N. The Complete David Bowie / Nicholas Pegg. – London: Titan Books, 2016. – P.903.

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ Pegg N. The Complete David Bowie / Nicholas Pegg. – London: Titan Books, 2016. – P.903.

⁴⁸ Ibid. P. 327.

⁴⁹ Ibid. P. 330.

Усіх персонажів зіграв Бові, для кожного змінюючи не тільки стиль та акцент, а й деформуючи загалом звук на виході для жіночих голосів, що створює деякий ефект абсурдності та награності з одного боку та множинності одного початкового наратора з іншої.

По суті, маємо справу з типовим для Бові перевтіленням та відіграванням розмаїтих персонажів, що розвивається ще з дебютного альбому у стилі «мюзик-голл» (1967). Тут дуже подібна ситуація – сценки з персонажами, які у стислі часові рамки розповідають про себе як можна об'ємніше, хоч і по-своєму в даному випадку – дещо сюрреалістично та абсурдно, тільки спільні наратив та місце проживання їх об'єднують.

Як було сказано трохи вище, ефекти зміни голосу надають йому деякої штучності: голос 14-річної Крихітки Грейс аж надто високий і нагадує зовсім дитячий, голос Рамони схожий більше на інопланетний, ніж на жіночий – ефект сильної деформації; у частині Рамони, у пісенних вставках чуємо вже голос самого Бові, який при цьому співає: «Я Рамона А. Стоун» («I am Ramona A. Stone»⁵⁰). Бові так жартував про розмаїття своїх персон: «Я пройшов шлях від вбирання у плаття до того, щоби бути 14-річною дівчинкою»⁵¹.

Окрім цього, до промоції альбому була зроблена фотосесія; частина фотографій зображувала Бові, переодягненого в персонажів альбому, причому виглядають вони карикатурно і спотворено (*див. Додаток 9*).

Таким чином, маємо цілий ряд гротескних персонажів, зіграних одним актором-автором, який і не намагається робити їх правдоподібними. В такому випадку справді хочеться застосувати слово «множинність» у відношенні до одного актора, який виступає універсальним наратором.

Можливо, дещо спекулятивно, але в альбомі прослідковується також і наскрізна для творчості Бові тема безумства, ментальних порушень, кризи особистості тощо. Найбільш концентровано цю тему в альбомі висвітлює пісня

⁵⁰ Bowie, David. 1. Outside (The Nathan Adler Diaries: A Hyper Cycle). BMG, 74321303392, 1995.

⁵¹ Pegg N. The Complete David Bowie / Nicholas Pegg. – London: Titan Books, 2016. – P.502-503.

«I'm Deranged» («Я одержимий»), яка, свідомо чи випадково, розташована відразу слідом за першою частиною монологу Натана Адлера, що завершується словами: «Заждіть, щось я поспішаю. Повернімося туди, звідки все почалося» («Oh wait, I'm getting ahead of myself. Let me take you back to when it all began»⁵²).

Чи страждає Натан Адлер на множинність особистості – питання спекулятивне та інтерпретаційне. Ми ж схилиємося до більш узагальненої думки: тема безумства, розділення особистості є наскрізними темами для Бові, так само, як і техніка створення та відігравання багатьох персон одразу самим наратором. Як стверджують Бетані Ашер та Стефані Фремо, образи в даному альбомі є перебільшеними рисами та подробицями від самого Бові⁵³. На етапі запису альбому «1. Outside» бачимо нову стадію розвитку такої техніки.

I. 1.5. Персони без наративу. Проблема автентичності

Окремою когортою у творчості Бові стоять персони, які не включені у видимий та зрозумілий наратив, як ми бачили у попередніх випадках. Зазвичай це впізнавані та притаманні певному творчому періоду персони, які слухач/глядач може відрізнити за набором елементів візуальної репрезентації, панівним музичним стилем, набором тем, які піднімаються у текстах пісень чи під час інтерв'ю тощо – переважно рамки визначаються за виходом альбомів та тривалістю концертних турів у їхню підтримку.

Розгляньмо для прикладу образ, створений на підтримку альбому «Let's Dance» (1983), який існував до 1984 року та використовувався для промоції альбому під час фотосесій, зйомок відеокліпів, інтерв'ю та туру «Serious Moonlight Tour». Візуально це чоловік із висвітленим волоссям у кремовому

⁵² Bowie, David. 1. Outside (The Nathan Adler Diaries: A Hyper Cycle). BMG, 74321303392, 1995.

⁵³ Devereux E. David Bowie: Critical Perspectives / E. Devereux, A. Dillane, M. Power. – New York: Routledge, 2015. (Routledge Studies in Popular Music) – P.112.

піджаку, світлій чи синій сорочці зі смугастою чи горошковою краваткою (*див. Додаток 10*) – такий вигляд Бові описував як «трохи Сінгапур у 50-х»⁵⁴. Ніколас Пегг описує артиста цього періоду як «здоровий, без наркотиків, сімейний образ Бові», із «показною гетеросексуальністю»⁵⁵, «загоріла, із висвітленим волоссям – ревізія [Бові] для покоління MTV»⁵⁶. Справді, тут Бові носить суто чоловічий костюм, без експериментів із гендером чи сексуальністю у будь-якій репрезентації.

І альбом, і тур був комерційним успіхом⁵⁷. «Let's Dance» була професійно зробленою поп-платівкою вже всесвітньо відомого виконавця, який, за словами гітариста Найла Роджерса, міг найняти кого завгодно⁵⁸. На музиці Бові вже виросло нове покоління артистів, зокрема із сегменту нью-вейву⁵⁹. Хоча Бові й говорив, що в цьому образі хотів «бути собою», бо втомився від уявлення про себе як про «фріка»⁶⁰, все ж також описував свій вигляд як «легку пародію на нових романтиків»⁶¹.

Складно у комерціалізованій платівці та подібному поп-образі не вбачати певну долю конформізму та орієнтованості на максимально широку аудиторію (те саме «покоління MTV»). Також і складно втриматися від того, аби не проводити паралелі з наскрізною темою для всієї творчості Бові з сильною частиною іронії – темою популярності як такої та проблем, які з нею пов'язані: це й дещо оптимістично-іронічна «Star» із «Ziggy Stardust...», саркастична «Cracked Actor» з «Aladdin Sane» (під час виконання якої Бові виходив на сцену з черепом як у 1974, так і під час «Serious Moonlight Tour»), «Fame», «Somebody Up There Likes Me» із загалом пронизаного темою іронії слави й марнославства альбому «Young Americans». Цей мотив П. Доггетт відмічає подвійною іронією:

⁵⁴ Pegg N. The Complete David Bowie / Nicholas Pegg. – London: Titan Books, 2016. – P. 1262.

⁵⁵ Ibid. P. 854.

⁵⁶ Ibid. P. 853.

⁵⁷ Ibid. P. 862.

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ Ibid. P. 855.

⁶⁰ Ibid. P. 1258.

⁶¹ Ibid. P. 1262.

Бові іронізував над культом селебріті протягом 70-х, а в середині 80-х сам став частиною цього культу, виявившись нічим більшим, ніж «професійним розважальником, який з самого початку ховався за своїми оболонками»⁶².

Таким чином, нас переймає питання того, чи можна не названі іменами образи без наративу вважати частиною проєкту Бові – персонами нарівні з вище аналізованими персонажами з автентичним перформансом. Інакше кажучи, ми розбираємо, чи варто називати такі образи персонами, чи чистою маніфестацією автора.

У цьому розділі ми вдаємося одночасно й до іншого визначення автентичності, що звучить як «authentic self», тобто якраз вищезгадана маніфестація автора як реальної особистості.

Користуючись окресленою вище термінологією про персонажів і персон можемо говорити, що навіть такі образи, як у «Serious Moonlight Tour» або епізодичні – «Cracked Actor» є персонами, можливо, збірними образами тих чи інших явищ, а також епізодичними персонажами окремих пісень та виступів-п'єс («Cracked Actor»). Вони і близько не позначають автора як суб'єкта, який нібито скинув оболонки.

Досить цікавими в даному питанні є нібито автентичні (у розумінні наближеності до реальної дійсності та суб'єктності) образи, які претендували на «справжність» та суб'єктивність репрезентації у своїй концепції – таким є, наприклад, Бові періоду участі в гурті «Tin Machine» (1988-1992) та іншими періодами в 90-х та частково у 2000-х.

Бетані Ашер та Стефані Фремо розглядають це питання у своїй статті «Turn Myself to Face Me. David Bowie in the 1990s and Discovery of Authentic Self». Бові наведеного періоду характеризувався передовсім рефлексивністю щодо минулого, зокрема минулих персон⁶³, а також своєрідним пропуском слухачів у

⁶² Doggett P. The Man Who Sold the World: David Bowie and the 1970s / Peter Doggett. – New York: Harper Perennial, 2013. – P.12.

⁶³ Devereux E. David Bowie: Critical Perspectives / E. Devereux, A. Dillane, M. Power. – New York: Routledge, 2015. (Routledge Studies in Popular Music) – P.104.

деякі подробиці особистого життя Девіда Джонса⁶⁴. Авторки послуговуються гегелівською діалектикою пана і раба, описуючи стан антагонізму між Бові як реальною особистістю (Девідом Джонсом) та його персонами, а також між Бові-автором та музичною індустрією⁶⁵. За логікою даної діалектики, раб намагається звільнитися від гніту пана – і в цей процес авторки включають концепцію симулякрів та гіперреальності Ж. Бодрієра⁶⁶. Цей процес відбувається саме в 90-ті, бо за логікою статті, Бові до кінця 80-х став цілком працювати як «раб» музичної індустрії, випускаючи альбоми та виїжджаючи в соло-тури з комерційною метою на замовлення та під тиском компаній⁶⁷.

Таким чином, за авторками, Бові проходить шлях від «відображення основної реальності» у період «*Tin Machine*» до утворення «власного чистого симулякру»⁶⁸. Особливістю саме Бові у спробах бути автентичним, на відміну від інших зірок, було подання цієї нібито автентичності через перформанс, а не через пряме пропускання медіа та слухача до приватного життя (це проявлялося у відіграванні тих чи інших ролей (рокер, рейвер), поодинокі вкраплення подій з приватного життя Девіда Джонса (одруження, смерть брата), подані в інтерпретаціях)⁶⁹, і ця ремарка є ключовою: у заявах бути автентичним, у показовому дистанціюванні від попередніх персон та показовій «простоті» стилю, поведінки, репрезентації загалом – Бові фактично конструює новий міт і новий елемент свого проєкту, поступово відриваючись від тієї реальності, яку мав на меті репрезентувати спочатку – натомість він додає до свого проєкту гіперреального Джонса.

Цікаво наголосити й на тому, що даний аналіз відбувається більшістю в рамках інтерв'ю, даних Бові протягом наведеного періоду журналу «Q», і за змінами риторики артиста можна ще раз знайти підтвердження тому, що його

⁶⁴ Ibid. P. 110.

⁶⁵ Devereux E. David Bowie: Critical Perspectives / E. Devereux, A. Dillane, M. Power. – New York: Routledge, 2015. (Routledge Studies in Popular Music) – P. 98.

⁶⁶ Ibid. P.110.

⁶⁷ Ibid.

⁶⁸ Ibid pp.110-112.

⁶⁹ Ibid pp.121-122.

перформанс/ перевтілення у персони відбувається не лише на сцені чи в рамках альбомів, а й у рамках такого, здавалось би, більш наближеного до реальності жанру; навіть більше – в рамках того, як Бові-Джонс розповідає про особисте життя й рефлексує щодо минулого.

Отже, шлях Бові в 90-х включає в себе як просто спробу відкидання поп-образу, спротив мейнстріму MTV («Tin Machine»), так і знову утвердження образу універсальної зірки, що існує тільки в персонах (альбом «Best of Bowie» – цікава також і обкладинка цієї збірки, що складається зі шматочків портретів Бові в різних образах, склеєних в один колаж, що імітує цілісне обличчя (*див. Додаток 11*)), створення нового елементу проєкту Бові, що «викривлює основну реальність» («Hours»), так і, за висновками авторок статті, повний відрив від будь-якої реальності, створення симулякру («1.Outside», «Earthling»)⁷⁰.

Бодріярівська гіперреальність, що включає в себе симулякри, маніфестується не тільки у світі та протагоністі «1.Outside», а й у самих інтерв'ю: Бові, який говорить та маніфестує себе крізь медіа, є «гіперреальною версією себе «справжнього»»⁷¹: «Я є тільки тією людиною, якою її уявляє собі більшість. З цього майже нічого не пов'язано зі мною...»⁷².

Тож чи варто в таких іпостасях шукати автентичну особистість Девіда Джонса, який полишив приміряння персон і почав нібито демонструвати публіці своє приватне життя? Це спірна позиція. Фактично протягом 90-х років і на початку 2000-х ми бачимо кілька цілком різних образів, які разюче відрізняються одне від одного: рокер, який намагається відродити «гаражний» стиль із грубим звучанням (по суті, вже є неавтентичним щодо гаражного року); рейвер, який підхопив популярний в андеграунді жанр, теж наслідуючи його та експлуатуючи, намагаючись «влитися» в молодіжну тенденцію; художник-експериментатор-постмодерніст; зрештою, непоказно вдягнутий сім'янин, який виконує ліричні

⁷⁰ Devereux E. David Bowie: Critical Perspectives / E. Devereux, A. Dillane, M. Power. – New York: Routledge, 2015. (Routledge Studies in Popular Music) – P.122.

⁷¹ Ibid. P.108.

⁷² Ibid.

пісні під акустичну гітару і влаштовує конкурси серед фанатів в Інтернеті⁷³. Подробиці з особистого життя (які за видимістю мало чим насправді відрізняються від попередніх часів) нагадують не якусь особливо насичену світську хроніку, а перенесені у добре спланований, опрацьований художній вимір окремі деталі, які ніколи не були великим таємницями, як-от народження дитини чи одруження.

Образи окреслені стилями та, відповідно, альбомами, які ці стилі експлуатують: показова маскулінність у «Tin Machine», нове загравання з фемінними кодами одягу, «рваність», провокативність та мотиви авангардного мистецтва в «1.Outside», casual стиль у «Hours». Б. Ашер та С. Фремо говорять про перебільшені особистісні риси у персонажах «1.Outside», проте, на нашу думку, можна таку аналогію обережно застосувати й до медіаперсон Бові у 90-ті роки.

Варто також зазначити, що, за аналізом вищевказаних авторок, публіка, в тому числі журналісти, не сприйняла загравання з автентичністю (реальністю) через інтерв'ю як її наближений вияв⁷⁴. Це було проілюстровано іронічним випадком: попри неодноразові заяви Бові щодо його сепарації від минулих образів, журнал «Q», який мав на той момент найближчий доступ до особистості Бові та його приватного життя, поставив на одну з обкладинок нову фотографію Бові, на яку була без дозволу артиста накладена знаменита блискавка Аладіна Сейна (див. Додаток 12) – звідси авторки роблять висновок, що при всьому Бові для публіки лишається лиш набором впізнаваних символів, які виринають на поверхню тільки активніше, коли немає нового такого ж яскравого та впізнаваного символу⁷⁵. Можливо, через це в останньому втіленні Бові замінив себе суто символом – Чорною Зіркою.

⁷³ Pegg N. The Complete David Bowie / Nicholas Pegg. – London: Titan Books, 2016. – P. 651.

⁷⁴ Devereux E. David Bowie: Critical Perspectives / E. Devereux, A. Dillane, M. Power. – New York: Routledge, 2015. (Routledge Studies in Popular Music) – P.122.

⁷⁵ Devereux E. David Bowie: Critical Perspectives / E. Devereux, A. Dillane, M. Power. – New York: Routledge, 2015. (Routledge Studies in Popular Music) – P.122.

Таким чином, бачимо, яку роль, окрім виконання ролей, грає медійна реальність культурних індустрій, яка, по суті, замінила собою дійсність поза медіа – цю медійну реальність ми окреслюємо в рамках гіперреальності за Ж. Бодріаром.

Також бачимо, в таких умовах навіть «автентичність» у значенні наближеності до реальної особистості – в даному випадку Джонса, може бути лиш автентично – віртуозно – відіграна. В такому випадку вона стає таким самим бріколажем-артефактом, як і решта персон. У випадку, коли автентичність перформансу недостатня, цей простір між артистом і глядачем заповнюється старими, добре впізнаваними знаками – в цьому випадку блискавкою.

I. 2. Конструювання альтернативних універсумів у проєкті Бові. Абсурд як інструмент

Як вже було сказано, персонажі Бові часто знаходяться у певному власному контексті, і разом з ними (і для них, як у випадку з Зіггі) створених світах. Ці сетинги функціонують як своєрідні паралельні реальності, що не тільки містять у собі цілком вигадані та відверто науково-фантастичні універсуми, а й подекуди тісно переплітаються з реальною дійсністю. Необхідно відрізнити одне від іншого та прослідкувати, де знаходиться грань, та як дійсність спотворюється, стаючи таким чином частиною універсуму, який у свою чергу стає частиною проєкту Бові.

I. 2.1. Огляд світів в альбомах Бові

Почнемо з припущення, що практично в кожному альбомі Бові є свій універсум, адже з самого початку своєї кар'єри Бові організовував свої альбоми як вмістилища тієї чи іншої ідеї, тематики, настрою тощо, на відміну від, наприклад, поширеної практики для поп-музики того часу, що полягала у створенні комерційних збірок розрізнених пісень, в яких зі спільного тільки приблизний часовий проміжок їхнього творення.

Звісно, ми не можемо розглядати Бові поза межами культурних індустрій та комерції, тому варто пам'ятати, що аналіз все одно відбувається в даних рамках.

Таким чином, дебютний альбом Бові – це фактично одне шоу у стилі «м'юзік-голл» з різними номерами персонажів (якщо додати ще й фільм «Love You Till Tuesday», який вийшов пізніше, але містив переважно пісні з цього альбому, то шоу отримує ще й візуальну складову); альбом «The Man Who Sold The World» – це нарис ментального недугу й різних його проявів тощо.

Все ж аналіз буде стосуватися переважно цілком завершених і чітко відділених від реальності універсумів, які за своїми складовими нагадують сетинг науково-фантастичних антиутопій. Мова йтиме про ключові та дискурсивно пов'язані, на нашу думку, зразки: світи альбомів «The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars», «Diamond Dogs», «1.Outside», а також побіжно про деякі інші прояви, що допоможуть зрозуміти будову цих універсумів.

У контексті даної теми дослідники нерідко звертаються до оптики нігілізму, опираючись і просто на схожість в ідеях, і на тимчасову експлуатацію Бові теми ніцшеанства (переважно в ранній творчості). Зокрема Річард Фітч

називає концепцію «організованого хаосу»⁷⁶ у Бові важливішою за постмодерну оптику в аналізі його творчості загалом (автор не уточнює, яку саме оптику має на увазі, але можемо припустити, що це пов'язано з сусідніми статтями у збірці, де посилаються переважно на Ж. Бодрієра). Для ясності наведемо вже приведену Фітчем цитату Бові 1993 року: «Моя персональна амбіція – створити таку музичну форму, яка би охопила суміш суму та величі з одного боку, сподівання та організації хаосу з іншого. Це музика, яка відпускає ХХ століття і шукає те, що може стати стимулюючою і продуктивною основою, на якій можна працювати у ХХІ столітті»⁷⁷. Ключовим словосполученням тут Фітч називає «організацію хаосу», адже, за ним, це і є основним принципом творення світів у Бові.

З нігілістичної перспективи, критика того чи іншого соціального/політичного устрою неможлива, адже не існує ні об'єктивної точки, з якої можна було би критикувати та деконструювати, ні наявних альтернативних правил, за якими можна було би організувати новий устрій – ні у старому, ні у новому, ні у погляді на них немає легітимності. Не існує гарантій, що створений заново світ не матиме тих само проблем, що і старий, бо у будь-яких створених людьми правил знову ж–таки – немає легітимності, вона ілюзорна⁷⁸.

Фітч звертається до абсурду як мало не єдиного виходу з цього порочного кола для митця. У Бові абсурд використовується у двох напрямках: в умисному відчуженні та у власне «організації хаосу», використання його у своїх світах, що зараз і буде розглянуто на прикладах.

«Організація хаосу» відбувається у творах «про місця та часи, коли всі соціальні норми перестали працювати, тому постав хаос»⁷⁹. Це не пропозиції альтернатив до вже існуючого ладу, не просто його критика, а застосування

⁷⁶ Devereux E. David Bowie: Critical Perspectives / E. Devereux, A. Dillane, M. Power. – New York: Routledge, 2015. (Routledge Studies in Popular Music) – P.45.

⁷⁷ Devereux E. David Bowie: Critical Perspectives / E. Devereux, A. Dillane, M. Power. – New York: Routledge, 2015. (Routledge Studies in Popular Music) – P.55.

⁷⁸ Ibid. pp.53-55.

⁷⁹ Ibid. P.56.

нігілістичної логіки у нашому світі, «створюючи інший світ, де ця логіка працює в чистому вигляді»⁸⁰.

Все ж, якщо заглибитися у питання нігілізму та його відображення у творчості Бові зокрема, то вбачаємо тут радше те саме характерне для Бові поверхове використання та критичність. Хоч і «нігілістична логіка», і сама тема ніцшеанського нігілізму присутня – остання часто зустрічається особливо у ранній творчості (альбомах «The Man Who Sold The World» і «Hunky Dory»), все одно ми помічаємо у використанні її скепсис, або ж те саме, вже згадане вище відчуження, тобто викидання ідей з контексту та застосування їх як елементів бріколажу. Наприклад, у «Supermen» спостерігаємо песимістичне зображення концепції надлюдини, у «Oh, You Pretty Things» бачимо поєднання тієї ж концепції з мажорним жартівливим тоном. Хоч в універсумах Бові постійно спостерігаємо занепад і руйнацію старого ладу і початок нового, навряд чи можна побачити яке-небудь заохочення чи навпаки – засудження таких процесів. Нігілізм тут – радше така ж окрема ідея, як і решта концепцій, з яких можна запозичити окремі елементи та утворити бріколаж. З лірики та організації універсумів Бові можна винести лише те, що всі соціальні та політичні устрої, як би вони не перебудовувалися і не змінювалися, все одно приречені на знищення, поки в них існує антропологічний фактор: в усіх світах Бові персонажі живуть в умовах хаосу, створеного ними ж.

Також Бові використовує алюзії як універсальний інструмент гри з початково розрізненими та непоєднуваними, абсурдно розташованими у творі образами, які неочевидно відсилають слухача до інших образів, створюючи таким чином цілі «генеалогії в культурі»⁸¹. Саме слухач проводить зв'язки між образами, прослідковує алюзії, що дозволяє розширювати поле для потенційних

⁸⁰ Ibid. P. 56

⁸¹ Devereux E. David Bowie: Critical Perspectives / E. Devereux, A. Dillane, M. Power. – New York: Routledge, 2015. (Routledge Studies in Popular Music) – P. 45.

інтерпретацій того чи іншого твору, доходячи до того, що вловити стрижневу, початкову суть стає практично неможливо⁸².

Справді, як і самі візуальні образи, костюми, так і світи Бові – це артефакти, утворені з початково непокєднаних елементів, які складними шляхами відсилають одне до одного та нагадують бріколаж. Ці елементи відчужуються від оригінального світу і стають основою для нового світу, який не є кращим чи гіршим за дійсний, не є для будь-кого кращим місцем, а натомість більше нагадує криве дзеркало, «яке тримають перед світом, яким він є зараз», воно лиш абсурдне відображення, без моралізаторства та чітких заяв, а також і без колишньої логіки⁸³.

I. 2.2. Апокаліптична фантастика у «The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars» та «Aladdin Sane»

Тема наукової фантастики пронизує майже всю творчість Бові, починаючи з космічної історії про Майора Тома й закінчуючи інопланетними пейзажами у «Blackstar». Інтереси Бові широко охоплюють тему неземного, надприродного і не поясненого наукою⁸⁴. Сам Бові й дослідники називають експлуатацію теми космосу й позаземного життя метафоричним виявом Іншости у земному суспільстві, пошуку «зв'язку з суспільством»⁸⁵. Яскраво це продемонстровано у фільмі «Людина, яка впала на Землю» (1976), в якому Бові грав інопланетянина. Якщо відкинути декоративні метафоричні ознаки неземного походження персонажа, сам по собі він є втіленням Іншого задля критики американського суспільства ХХ ст. «ззовні».

⁸² Ibid.

⁸³ Devereux E. David Bowie: Critical Perspectives / E. Devereux, A. Dillane, M. Power. – New York: Routledge, 2015. (Routledge Studies in Popular Music) – P. 51.

⁸⁴ Pegg N. The Complete David Bowie / Nicholas Pegg. – London: Titan Books, 2016. – P. 13.

⁸⁵ Ibid.

Саймон Крічлі вбачає одну з передумов узагалі потреби творити вигадані світи в тому, що 70-ті роки характеризувалися певним застоєм у британській популярній культурі для сегменту молоді нижче «верхнього прошарку середнього класу». Молоді «було нудно» у провінційних районах, і вона потребувала Іншого, зокрема на фоні поширення недорогої науково-фантастичної літератури⁸⁶.

Як уже було описано вище, світ альбому «The Rise and Fall of Ziggy Stardust...» зображує Землю на порозі апокаліпсису, де всі події зібрані навколо есхатологічного очікування кінця світу. Все ж, якщо порівняти світи Зіггі та альбому «Diamond Dogs», наприклад, то стає зрозуміло, що фантастичні події даного альбому не є самоціллю, вони існують радше фоном, декорацією, яка обслуговує основний наратив, як і заявлено у назві: історія злету й падіння Зіггі Стардаста, причому подробиці та інтерпретації змінювалися протягом всього існування образу Зіггі.

Ще в інтерв'ю 1972 року Бові стверджував, що альбом узагалі не задумувався як концептуальний, а був просто збіркою розрізнених історій про Зіггі та його «останній гурт на Землі», а вже після створення альбому його інтерпретації з цього приводу змінилися⁸⁷. Якийсь час Зіггі вважався інопланетянином. Увесь сюжет альбому Бові розповів тільки у 1973 році під час бесіди з В. Барроузом, зробивши Зіггі вже землянином, опісля сказавши, що така робота, як цей альбом, є радше творінням, яке перестає належати авторові, а він «просто дивиться, що люди з цим зроблять»⁸⁸.

Вслід за Н. Пеггом можна сказати, що й універсум альбому, і персонаж Зіггі розвивалися вже після свого створення, майже експромтом, їхня інтерпретація і самим автором, а публікою – змінювались, обростаючи новими

⁸⁶ Critchley S. Bowie / Simon Critchley. – New York: OR Books, 2016. – P. 22-23.

⁸⁷ Pegg N. The Complete David Bowie / Nicholas Pegg. – London: Titan Books, 2016. – P.756.

⁸⁸ Copetas C. Beat Godfather Meets Glitter Mainman: William Burroughs Interviews David Bowie [Електронний ресурс] / Craig Copetas // Rolling Stone Magazine. – 1974. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.rollingstone.com/feature/beat-godfather-meets-glitter-mainman-william-burroughs-interviews-david-bowie-92508/>.

подробницями, тому навряд чи ми можемо говорити про нього як про заздалегідь цілком продуману концепцію.

Тим не менше, в універсумі Зіггі Стардаста вже прослідковуються певні ознаки того, як Бові буде організовувати свої універсуми й надалі, вже цілеспрямовано. Розглянемо першу пісню, яка відкриває альбом і яка є, на нашу думку, найбільш репрезентативною в плані передачі універсуму даного альбому – «Five Years».

Хаос тут використаний у прямому значенні: вся Земля опиняється в ньому, коли стикається із загрозою катаклізму. Слухач теж втягується в цей стан через невизначеність, адже з тексту так до кінця і не зрозуміло, що саме сталося – відомо тільки, що цивілізації лишилося п'ять років – це рефреном повторюється протягом усієї пісні «Five Years», що нагадує розпач людини, яка знаходиться у психотичному стані, не в змозі впоратися з травмою, яку отримала. Різні випадкові персонажі починають діяти хаотично, роблячи неадекватні як для даної ситуації вчинки, як, наприклад, поліцейський, який посеред вулиці впав на коліна перед священиком, чи жінка, яка накинулася на своїх дітей.

Образи священика, чорного, гея, поліцейського, раптового романтичного почуття у головного героя водночас виглядають справді абсурдно. Це не схоже на картину всеохопного розпачу, це радше маленькі сцени з життя, які навіть разом не несуть цільного смислу, їх можна трактувати по-різному. Ніколас Пегг припускає, що вже у першій пісні альбому, якою і є «Five Years», проявляються месіанські мотиви Зіггі, який уподібнюється Христу, говорячи «I want you to walk» не то всім одночасно, не то тому дивному об'єктові романтичного почуття, таким чином об'єднуючи всіх цих ніби випадкових людей разом та очолюючи їх⁸⁹.

Все ж тут можна побачити дещо більше, якщо дивитися крізь призму «організованого хаосу» – це абсурдний колаж із розрізнених образів, прямо як у голові головного героя: «I heard telephones, opera house, favourite melodies/ I saw

⁸⁹ Pegg N. The Complete David Bowie / Nicholas Pegg. – London: Titan Books, 2016. – P.198.

boys, toys, electric irons and TVs/ My brain hurt like a warehouse, it had no room to spare/ I had to cram so many things to store everything in there»⁹⁰. 1972 року Бові коментував «Five Years» як насмішку: «Усе це було спробою поглянути на майбутнє з насмішкою. Якщо я можу з чогось посміятися й познущатися, воно виглядатиме не таким страшним»⁹¹.

Відмічається, що «Five Years» початково за задумом була виставою, натхненною апокаліптичним та теж вельми іронічним твором Роджера МакГо «At Lunchtime: A Story of Love», де персонажі, дізнавшись про кінець світу, який станеться в час ланчу, влаштовують оргію прямо в автобусі⁹². На театралізованість наштотує також ілюстрування емоцій та ідей діями (у тих самих сценках з життя), а також пасаж: «And it was cold and it rained, so I felt like an actor»⁹³, де показово почуття героя ілюструються та підсилюються клішованими явищами, такими як дощ, і при цьому прямо наголошується на тому, що герой відчуває себе актором, ніби одразу нівелюючи все, що описувалося до цього, включно з апокаліпсисом – воно вже може бути не більш, як просто театральна вистава. Це не ствердження, а радше справді алюзія: «я відчуваюся актором» не дорівнює «я є актором», тому слухач тут вільний в інтерпретаціях, хоч і отримує неоднозначні натяки, які сам поєднує у цілісний образ-враження. Тим не менше, це додає до абсурдності ситуації, в якій вже не лишилося фаталістичного патосу, натомість є справді радше «знуцання» з елементом комічного, є театральна постановка з примітивними декораціями (кліше), що знову повертає нас до майже показної штучності й відчуження, що є характерними інструментами Бові.

⁹⁰ Bowie, David. The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders From Mars. RCA Victor, SF 8287, 1972.

⁹¹ O'Leary C. Rebel Rebel: All the Songs of David Bowie from '64 to '76 / Chris O'Leary. – London: Zero Books, 2015. – P.217

⁹² Ibid.

⁹³ Bowie, David. The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders From Mars. RCA Victor, SF 8287, 1972.

Маємо справу з камерним «світом», описаним кількома діями, обмеженими однією локацією («Market Square»), що справді нагадує сцену, тобто штучно створений і огорожений простір, де відбувається те, що постане автор п'єси. Хоч ми і не знаємо напевно, чи даний твір є дійсно метафорою до театру, проте такі абсурдні порушення основної текстури твору, який мав би описувати трагедію, справді дають більш широкий погляд, аніж якби це була просто пісня про кінець світу. Драматург виходить за межі звичної логіки та реалізму дійсності, що дозволяє постановити нову (в якій і відбуваються описані в тексті абсурдні ситуації).

Таким чином, користуючись хаосом, Бові створює відмінний від реального світ, де працює інша логіка. Вона не пропонує варіантів і не розставляє нові пріоритети – це введення образів-алюзій без початкового логічного сенсу, що з'являється вже у процесі сторонньої інтерпретації.

Якщо у світі Зіггі Стардаста людство тільки очікує на кінець світу, то в «Aladdin Sane» (1973) він уже відбувається, а подекуди спостерігаємо вже й постапокаліптичні картини. Аладін Сейн – вже інший персонаж, зовнішньо майже ідентичний до Зіггі, якого Бові характеризував як «ефемерного», «шизофреніка»⁹⁴ та «Зіггі в Америці»⁹⁵. Відповідно й цілий альбом був створений під враженням Бові від депресивних пейзажів США. Бові називав універсум «Аладіна» «альтернативним світом», який вміщував «усе насилля, усю химерність та дивацтво, і це справді відбувалося. Це було реальне життя, це не тільки мої пісні. Раптом мої пісні перестали видаватися такими недоречними. (...) Один вигляд таких місць, як Детройт, вразили мою уяву, бо це було таке грубе місто, воно виглядало майже так само, як ті місця, про які я писав. Думав: цікаво, чи бачив Кубрик це місто? По зрівнянню з ним його світ «Механічного апельсина» виглядає дуже ніжно!»⁹⁶

⁹⁴ Doggett P. The Man Who Sold the World: David Bowie and the 1970s / Peter Doggett. – New York: Harper Perennial, 2013. – P.192.

⁹⁵ Pegg N. The Complete David Bowie / Nicholas Pegg. – London: Titan Books, 2016. – P.766.

⁹⁶ Pegg N. The Complete David Bowie / Nicholas Pegg. – London: Titan Books, 2016. – P. 767.

Альбом не має єдиного наративу⁹⁷, проте є уривки-описи світу, який він змальовує.

Пісня «Aladdin Sane (1913–1938–197?)» наповнена есхатологічною символікою війни: у самій назві вказано три дати, дві з яких передують двом світовим війнам, третя зі знаком питання ніби передбачає третю світову, яка має статися у цьому ж (відповідно до виходу альбому) десятилітті⁹⁸. У тексті також фігурує тема війни та катастрофи («Battle cries», «Clutches of sad remains», «Millions weep a fountain»⁹⁹), яка перемежовується з розрізненими, ніби розкиданими по тексті образами розкоші («Sake and strange divine», «Passionate bright young things», шампанське, Париж, Бродвей¹⁰⁰).

Пісня існує як алюзія на роман Івліна Во «Мерзенна плоть», де події також відбувалися на порозі війни¹⁰¹. Вона захопила людей зненацька, тож під час руйнації та смерті продовжувалися застілля, свята й атмосфера розкоші в дусі 30-х років XX ст.. Подорожуючи Сполученими Штатами, Бові проводив паралелі з романом та описував власні враження з приводу атмосфери країни як «відчуття неunikної катастрофи»¹⁰².

Таким чином, бачимо знову світ на порозі катастрофи, проте знову він функціонує не за звичною логікою дійсності – або принаймні не за логікою класичного воєнного наративу, побудованого на деякому патосі та реалізмі. Навряд чи тут є і яке-небудь пряме засудження війни або ж протилежного їй «світського життя» – це радше знову набір образів-алюзій, які прямо не відсилають одне до одного, бо просто перераховуються (деякі є прямо запозиченими з «Мерзеної плоти») – їх слухач самостійно складає в цілісний образ. Знову тут присутній елемент хаосу, в якому і працює Бові – хаотичність моменту тепер підхоплюється ще й фортепіанним соло Майка Гарсона у стилі

⁹⁷ Doggett P. The Man Who Sold the World: David Bowie and the 1970s / Peter Doggett. – New York: Harper Perennial, 2013. – P.193.

⁹⁸ Pegg N. The Complete David Bowie / Nicholas Pegg. – London: Titan Books, 2016. – P.36.

⁹⁹ Bowie, David. Aladdin Sane. RCA Victor, RS 1001, 1973.

¹⁰⁰ Ibid.

¹⁰¹ Pegg N. The Complete David Bowie / Nicholas Pegg. – London: Titan Books, 2016. – P.36.

¹⁰² Ibid.

фрі-джаз, що для непідготовленого слухача може звучати як набір випадкових звуків, що в сумі складають гнітючу та дискомфортну какофонію. Момент передвоєнного хаосу знову стає зручним підґрунтям для виходу за рамки звичної логіки реальної дійсності: Бові бере з неї непокєднувані елементи, що не встигли організуватися в щось нове та створює власний новий світ, що водночас і є відображенням реального, і ні.

Натомість у пісні «Drive-In Saturday», яка йде в альбомі одразу після «Aladdin Sane» зображено постапокаліптичний світ після катастрофи – можливо, навіть після передбаченої у попередній композиції війни. Бові описував її як результат натхнення від однієї з американських пустель, що нагадували постапокаліптичні пейзажі, де розташовувалися блискучі куполи невідомого походження¹⁰³. Таким чином, Бові придумав світ після ядерної війни, де «радіація так вплинула на людські мізки та репродуктивні органи, що вони перестали займатися сексом. Єдиний спосіб знову почати кохатися – це дивитися фільми про те, як раніше це робили»¹⁰⁴.

Якщо «Aladdin Sane» нагадувала справді «організацію хаосу», спробу, скориставшись моментом, реорганізувати образи по-своєму, то у «Drive-In Saturday» бачимо ніби результат цієї реорганізації: перед нами цілком науково-фантастичний (навіть ретрофутуристичний, з огляду на ретро-стиль у музиці в дусі 50-х) світ, де сталася катастрофа такого масштабу, що дозволила встановити нову реальність. Тут знову немає жодної оцінки автором дійсності, жодних – песимістичних чи оптимістичних – прогнозів; це знову набір образів, які лишень констатують нову дійсність. Вони практично всі є алюзіями: відсилки до «Т. Rex», Міка Джаггера, Твіггі, «New York Dolls», К. Юнга, старих стереотипних порнофільмів або любовних романів¹⁰⁵.

Мажорний, майже безтурботний настрій пісні вже жодним чином не натякає на катастрофу. Виникає дещо абсурдний дисонанс між текстуальними

¹⁰³ Pegg N. The Complete David Bowie / Nicholas Pegg. – London: Titan Books, 2016. – P.170.

¹⁰⁴ Ibid.

¹⁰⁵ Bowie, David. Aladdin Sane. RCA Victor, RS 1001, 1973.

наслідками ядерної війни та настроєм мешканців нового світу. Бові втілюється в одного такого персонажа: єдине, за чим він сумує з минулого світу – вміння кохатися. Позбувшись колишнього світу та його правил, Бові конструює химерний бріколаж реальності «Drive-In Saturday», в якому ми ніби зустрічаємося зі звичними образами старого світу, проте вони функціонують вже по-іншому, вирвані з контексту – «не відновлене минуле, а шаблонний мотлох з романтичних фільмів 50-х, де «його завжди звали Бадді»»¹⁰⁶.

I. 2.3. Антиутопія в універсумі альбому «Diamond Dogs»

С. Крічлі писав, що Бові «завжди бачив світ як антиутопію»¹⁰⁷. Ми не можемо знати напевне, яким саме бачив світ Бові, проте можемо аналізувати його вигадані світи, які нерідко виявлялися саме близькими до жанру антиутопії. Таке тяжіння можна прослідкувати і з більш ранніх робіт, наприклад, у пісні «Saviour Machine» із «The Man Who Sold The World» (1970), де описується уявний світ, в якому створили машину, здатну вирішити всі проблеми людства – в результаті її благодійність починає діяти у зворотному напрямку, і Земля опиняється на порозі хаосу (хоча тут ще стикаємося з мораллю наприкінці: «You can't stake your lives on a Saviour Machine»¹⁰⁸). Вищезгадані світи також можна занести до категорії антиутопічних.

Тим не менше, коли ми маємо справу з альбомом «Diamond Dogs» (1974), то зустрічаємося з уже початково й заздалегідь спланованою концепцією альбому, а також із подальшим розвитком тих технік, які були описані вище. Говорити про заздалегідь сплановану концепцію ми можемо, бо створенню альбому передував нереалізований до кінця задум Бові – поставити мюзикл на

¹⁰⁶ Critchley S. Bowie / Simon Critchley. – New York: OR Books, 2016. – P. 37.

¹⁰⁷ Critchley S. Bowie / Simon Critchley. – New York: OR Books, 2016. – P. 36.

¹⁰⁸ Bowie, David. The Man Who Sold the World. Mercury, SR-61325, 1970.

телебаченні за мотивами роману Дж. Орвелла «1984». Проект був відкинутий вдовою Орвелла, і за відсутності прав на матеріал Бові вдався до створення власної концепції антиутопії з побіжними посиланнями та алюзіями на «1984»¹⁰⁹.

Окрім цього, в даний період Бові перейняв техніку «нарізок» В. Барроуза, яка стала одним із основних інструментів для створення альбому. Техніка полягає в нарізанні готового тексту на фрагменти, їх перемішування та складанні заново у довільному порядку¹¹⁰. К. О'Лірі відмічає, що ця техніка «зруйнувала останні рештки «нарративу» в написанні пісенних текстів» Бові, зробивши цей процес більш спонтанним, а сполучення частин порізаного тексту – нерідко випадковими¹¹¹. Сам Бові порівнював цю техніку з Таро, що також дозволяє з випадкового розміщення однакового набору знаків створювати нові повідомлення¹¹². Саме тому тепер інтерпретація тексту в альбомі охоплює новий герменевтичний вимір, і це необхідно обов'язково враховувати при аналізі.

Вище ми вже порівнювали світ Зіггі Стардаста й універсум «Diamond Dogs». Попри те, що за даним універсумом закріплений персонаж Геловін Джека, він не є центральною фігурою та обумовленням цього світу – тепер сам універсум як альтернативна концепція антиутопії є метою та обумовленням. За відсутності панівного персонажа в альбомі можна говорити й про відсутність послідовного нарративу – це є також, ймовірно, наслідком використання методу нарізок.

Хоча в альбомі є досить багато алюзій на роман «1984» (пісні «1984», «Big Brother», «We Are The Dead», окремі рядки та мотиви, що відсилають до роману), все ж концептуально, зазначає Н. Пегг, він вийшов далеко за його рамки¹¹³. На

¹⁰⁹ Pegg N. The Complete David Bowie / Nicholas Pegg. – London: Titan Books, 2016. – P.780.

¹¹⁰ Hendler G. David Bowie's Diamond Dogs / Glenn Hendler. – London: Bloomsbury Academic, 2020. – P.19.

¹¹¹ O'Leary C. Rebel Rebel: All the Songs of David Bowie from '64 to '76 / Chris O'Leary. – London: Zero Books, 2015. – P.311.

¹¹² Pegg N. The Complete David Bowie / Nicholas Pegg. – London: Titan Books, 2016. – pp.784-785.

¹¹³ Ibid. P. 780.

нашу думку, альбом все ще міцно стоїть на підґрунті літературного твору, і це створює важливий контраст, що і диференціює ідею даного альбому.

Антиутопія Дж. Орвелла описує бездоганну систему повсюдного контролю, яка не дає збоїв; світ організований за чіткою, хоч і перверсивною, логікою. На фоні цього альбом Бові виступає антиутопією протилежного штибу: це світ хаосу, вседозволеності, занепаду державних структур та цивілізації загалом. У «1984» влада насаджує Новомову та зокрема дводумство для обмеження мисленнєвого потенціалу громадян; світ «Diamond Dogs» створений і функціонує в рамках багатозначного та вільного до інтерпретацій нарізаного тексту, тут звернення до несвідомого тільки заохочується. К. О'Лірі відмічає зокрема «We Are The Dead» як вершину адаптації роману Орвелла в альбомі: використовуючи прямі цитати з роману, перемежуючи їх з власним текстом за допомогою методу нарізок, Бові створив багатовимірний та вільний до інтерпретацій текст¹¹⁴.

Спільний мотив, що домінує в обох творах – насилля, хоч тут воно теж різне: відрізняється: якщо «1984», за термінологією С. Жижека, є перемогою системного насилля, в той час як світ «Diamond Dogs» – це повсюдне суб'єктне насилля, яке ніби звільнилося від «системи», але при цьому навіть маргіналізованим до цього групам від таких змін життя не покращилось. Як зазначає Р. Фітч, світи Бові, хоч і оголюють вади реального світу, хоч і мають потенціал до організації нового ладу, все ж є такими місцями, в яких ніхто, навіть той, хто знаходиться зараз на маргінесі, не хотів би опинитися¹¹⁵. Тут вседозволеність та доступність товарів розкоші тим, хто раніше міг на них тільки споглядати у вітринах – культура споживання навпаки – не приносить бажаної уявної утопії, натомість приносить утопію, доведену до абсурду, тільки на іншому полюсі, протилежному до «1984».

¹¹⁴ O'Leary C. Rebel Rebel: All the Songs of David Bowie from '64 to '76 / Chris O'Leary. – London: Zero Books, 2015. – P.311.

¹¹⁵ Devereux E. David Bowie: Critical Perspectives / E. Devereux, A. Dillane, M. Power. – New York: Routledge, 2015. – P.51.

Унікальним саме для цього світу явищем є те, що повноцінний виклад концепції маємо не поза простором альбому, зі слів автора, а в самому альбомі: композиція, яка відкриває альбом, «Future Legend», є по суті зачитаним текстом, який розкриває сетинг подій та дає деякі деталі з приводу організації цього світу. Цей текст також надрукований на внутрішньому боці обкладинки. Він є найменш суб'єктивним, адже поданий як огляд «зовні», від уявного зовнішнього наратора, а не персонажа. Далі матимемо справу з суб'єктами-персонажами, послідовними втіленнями в них у «Diamond Dogs» та найбільшу суб'єктність та погляд «зсередини» у «Sweet Thing».

В тексті описуються постапокаліптичні реалії «Міста Голоду» («Hunger City»), де трупи гниють на вулицях, а цивілізація деградує, викривляючи цінності старого світу: люди, які вижили, гуртуються в банди, живуть на дахах хмарочосів, їздять на роликах та вбираються в дорогі шуби та прикраси, які мають тепер тільки практичну або сильно викривлену відносно старого ладу цінність. Тут також помічаємо цілий набір алюзій: від Орвелла до Барроуза та Скотта Вокера¹¹⁶.

Наприкінці вперше згадуються «Діамантові Собаки», і вже наступна пісня («Diamond Dogs») фокусується саме на них: це назва однієї з банд, які за зовнішністю нагадують панків (яких тоді ще не існувало як повноцінної субкультури, але пізніше Бові називав «Собак» «маленькими Джонні Роттенами та Сідами Вішезами»¹¹⁷), озброєні ножами, вони вбивають та грабують («The Diamond Dogs are poachers and they hide behind trees/ Hunt you to the ground they will, mannequins with kill appeal»¹¹⁸). Ці банди є алюзіями на вуличні банди світів Е. Берджесса та В. Барроуза¹¹⁹.

Далі, у трьох частинах однієї цілісної композиції «Sweet Thing/Candidate/Sweet Thing (Reprise)» отримуємо ще більш сфокусований

¹¹⁶ Pegg N. The Complete David Bowie / Nicholas Pegg. – London: Titan Books, 2016. – pp.204.

¹¹⁷ Ibid. P. 158.

¹¹⁸ Bowie, David. Diamond Dogs. RCA Victor, APLI 0576, 1974.

¹¹⁹ Pegg N. The Complete David Bowie / Nicholas Pegg. – London: Titan Books, 2016. – P.158.

погляд – на ліричному герої без імені. Він риторично запитусь: «And isn't it me, putting pain in a stranger?»¹²⁰ Таке звертання до себе є, можливо, підступом до Бові як автора, а надто у форматі питання підкреслює дистанцію між персоною (персонами) та автором, де другий споглядає за першим(и), часом дивлячись на них як на відображення у лаканівському дзеркалі.

Тепер це більш суб'єктивний погляд на життя в «Місті Голоду», з акцентами на вільних і безладних сексуальних стосунках та насиллі. У серединній композиції герой немов сповідується, описуючи себе в такому стилі життя; для нього в цьому світі не існує іншого виходу, окрім як покінчити з собою під наркотиками («We'll buy some drugs and watch a band/ Then jump in the river holding hands»¹²¹), проте, схоже все одно цього не робить, натомість третя частина повертає його (і слухача) в той самий ритм першої частини з сильно перевантаженими гітарами та нескінченними колами сексу, наркотиків та групового насилля («Then let it be, it's all I ever wanted/ It's a street with a deal and a taste/ It's got claws, it's got me, it's got you»¹²²).

Якщо у «1984» можна прослідкувати наскрізне засудження тоталітаризму, насильницького тиску держави на особистість, повсюдної політичної пропаганди, протиставлення панівної ситуації хоч і неіснуючій, але потенційній, уявній опозиції, то Бові дескриптивно змальовує безальтернативний світ краху цивілізації, не задаючись питаннями, що призвело до цього та як діяти далі. Це доведений до абсурду стан речей, те саме «дзеркало» реальності за термінологією Р. Фітча.

Отже, універсум альбому «Diamond Dogs» являє нам, по-перше, організований постапокаліптичний світ в жанрі антиутопії, характерний для творчости Бові зафіксований момент хаосу, в якому можна доречно використовувати абсурд задля викривлення реальної дійсности без моралізаторського її засудження, і, по-друге, світ, створений експериментальною

¹²⁰ Bowie, David. Diamond Dogs. RCA Victor, APLI 0576, 1974.

¹²¹ Bowie, David. Diamond Dogs. RCA Victor, APLI 0576, 1974.

¹²² Ibid.

та вільною роботою з текстом, де є місце для випадковостей – саме цей текст, що додає власний вимір до початкової концепції автора додає також додаткове нашарування сенсу до неї, просуваючи таким чином протилежну до орвелівської антиутопії ідею, своєрідно також із Орвелом полемізуючи: критика держави теж ні до чого кращого не призводить, одне насилля заміщується іншим, тому фактично – якщо сприймати все крізь призму альбому – в абсурду лишень змінюються декорації.

I. 2.4. «1. Outside» як експлуатація трансестетики.

Поєднання складного розвиненого наративу та сконструйованого універсуму можна знайти в альбомі «1.Outside» (1995), який ввібрав у себе надбання та техніки попередніх років. Альбом став своєрідним поверненням Бові до статусу «митця-аутсайдера»¹²³ після десятиліття випуску переважно комерційної поп-музики. Бові знову звертається до різних технік експериментування з творчим процесом взагалі та текстом і музикою зокрема, вперше після експериментальної «берлінської трилогії» (1976–1979). Прикметним тут також є те, що й знову, вперше після «трилогії» до участі в записі долучається музичний новатор Браян Іно, який суттєво вплинув на процес¹²⁴.

Після «Diamond Dogs» це також і перший альбом, який охоплює свій окремий світ і населений специфічними персонажами, а також має розрізнимий наратив. Сам Бові провів генеалогічний зв'язок між даним альбомом та вищезгаданим: «У випадку «1.Outside» розміщення моторошного довкілля міста «Diamond Dogs» у дев'яностих дало йому цілковито нову перспективу»¹²⁵.

¹²³ Pegg N. The Complete David Bowie / Nicholas Pegg. – London: Titan Books, 2016. – pp.901.

¹²⁴ Ibid. P. 903.

¹²⁵ Ibid.

Справді, спостерігаємо вже наскрізний та типовий для Бові мотив: апокаліптичність, цивілізація на порозі хаосу/вже поглинута хаосом, есхатологічні настрої, які аналізувалися у цій роботі вище.

В даному випадку світ «1.Outside» знаходиться в чіткому часовому проміжку та має чітке підґрунтя з реального світу: події відбуваються починаючи з 31 грудня 1999 року, і Бові не приховував, що точкою сходження в альбомі та джерелом натхнення був кінець тисячоліття і початок нового – надзвичайно популярна тема для дискусій та прогнозів на той час¹²⁶. Загалом «1.Outside» мав би стати тільки першим альбомом у проєкті Бові та Іно (звідси й цифра перед назвою), що полягав у випуску по альбому на рік аж до 2000 року – таким чином, мало би бути 5 альбомів, які концептуально завершують та підсумовують минуле століття і тисячоліття. Цього не сталося з різних причин. Одна з них, ймовірно, в тому, що навіть перший альбом вийшов не в початковому вигляді, а в урізаному – жоден лейбл не погоджувався випустити неформатні три години матеріалу¹²⁷. Натомість вийшов альбом тривалістю 75 хвилин, що робить його найдовшим за всю кар'єру Бові¹²⁸.

Нове тисячоліття постає символічною межею зламу, тільки на відміну від «Diamond Dogs», де занепад цивілізації очевидний та, скоріше всього, безповоротний, «1.Outside» має справу з більш глибокими та не такими очевидними речами – глибинними зрушеннями у соціумі та свідомості, кризою мистецтва (або радше його критики), його новими дискурсивними межами (чи їх відсутністю), приховане насильство та повернення до примордіальних ритуальних практик¹²⁹. Бові описував альбом як «неопаганізм в пошуку сенсу у фрагментованому суспільстві»¹³⁰.

¹²⁶ Pegg N. The Complete David Bowie / Nicholas Pegg. – London: Titan Books, 2016. – P. 901.

¹²⁷ Ibid. P. 904.

¹²⁸ Ibid. P. 908.

¹²⁹ Ibid. P. 901.

¹³⁰ Devereux E. David Bowie: Critical Perspectives / E. Devereux, A. Dillane, M. Power. – New York: Routledge, 2015. – P.256.

Наратив альбому складає нелінійна детективна історія, в якій немає кінця. Вона викладена в окремому буклеті, написаному Бові у вигляді щоденника головного героя-детектива Натана Адлера під назвою «The Diary Of Nathan Addler, or The Art-Ritual Murder Of Baby Grace Belew: An occasionally on-going short story»¹³¹. Історія починається з кінця тисячоліття: 31 грудня 1999 року було вбито, розчленено та складено у химерну скульптуру тіло 14-річної Крихітки Грейс – причому з текстових та аудіоматеріалів так до кінця і не зрозуміло, жива Грейс чи мертва – ясно тільки, що її тіло хтось використав в якості матеріалу для художнього твору та розмістив на вході до музею містечка Оксфорд, в межах якого і розгортаються події¹³².

Таким чином, маємо знову чітко окреслений та замкнений простір (місто), в якому розгортається наратив альбому, в якому діють свої правила, відмінні від «нормального» дійсного світу, звідки спостерігає глядач, та в якому, відповідно, все не таке, яким здається на перший погляд глядачеві. Бові наголошував на важливості існування самого такого світу, контексту, в який слухач занурюється, коли вмикає альбом: «Це було важливим для цього міста, цього місцевого середовища, мати населення, певну кількість персонажів. Я намагався розрізнити цих справді ексцентричних типів як можна більше... Наратив та історії – це не контент, контент – це прогалини між лінійними фрагментами. Тошнотворні, химерні текстури»¹³³.

Ми вже наводили вище порівняння персонажів альбому з персонажами «Твін Піксу» від Ніколаса Пегга. На нашу думку, замкнений в одному населеному пункті сетинг, відкритість детективного сюжету, «інакшість» персонажів та свобода для інтерпретацій не випадково подібні до «Твін Піксу» та сюжетів робіт Девіда Лінча взагалі. Не будемо аналізувати конкретну генеалогію впливів, проте, на нашу думку, деякі взаємопроникнення (роль Бові у фільмі «Twin Peaks: Fire Walk with Me» (1992), використання Д. Лінчем пісні

¹³¹ Pegg N. The Complete David Bowie / Nicholas Pegg. – London: Titan Books, 2016. – pp.903.

¹³² Pegg N. The Complete David Bowie / Nicholas Pegg. – London: Titan Books, 2016. – P.903.

¹³³ Ibid.

«I'm Deranged» з «1.Outside» як головної теми фільму «Lost Highway» (1997) як найбільш яскраві) є помітними, не випадковими та значущими.

В цьому контексті вимальовується схожість у побудові детективної історії без кінця, в якій стандартне для класичного детектива питання «хто вбив?» є тільки поверхневим зачином, який лишень відкриває світ, створений автором, зручний для постановки більш глибоких, абстрактних та провокативних питань і проблем.

У випадку з альбомом і назва бюро розслідувань, і головне питання говорять одразу про зовсім іншу категорію питань, які підніматимуться, на відміну від стандартного детективного розслідування: «Це, безперечно, вбивство – але чи мистецтво це?»¹³⁴. Судячи з опису персонажів та загалом контексту, ми занурюємося у перверзивний щодо нашої реальності світ, заснований на кривавих ритуалах та химерних, навіть негуманних, за нашими мірками (західної гуманістичної парадигми), мистецьких принципах та взагалі цінностях, що частково відсилають, за словами Бові, до язичницьких ритуалів, в тому числі неоязичницьких, які були однією з центральних тем для обговорень наприкінці тисячоліття¹³⁵. Таким чином, справедливість та покарання вбивці Крихітки Грейс хвилює слідство тільки частково – поліцію більше цікавить, чи можна вважати таку інсталяцію в музеї мистецтвом.

Питання мистецтва та його легітимації центральне в альбомі, це підкріплюють постійні згадки, в тому числі вже згадані вище, різних характерних для місцевих мешканців мистецьких практик, а також прямі відсилання та алюзії на реальних митців, творчість яких так чи інакше була викликом для статусу–кво та могла потрапляти у неписану категорію «сумнівного», тобто те, що чи не в першу чергу, а надто непідготованому глядачеві, ставить питання: «Чи це можна називати мистецтвом?». Серед прямих згадок зустрічаємо Дам'єна Хьорста, Рона Аті, Кріса Бердена, серед вигаданих – доведений до крайнощів образ

¹³⁴ Pegg N. The Complete David Bowie / Nicholas Pegg. – London: Titan Books, 2016. – P. 904.

¹³⁵ Ibid. P.900.

корейського перформанс-художника, який ампутував собі кінцівки і, за легендою, лишився без ніг та з однією рукою¹³⁶.

Кінопродюсерка та дослідниця Тіффані Найман називає «1.Outside» «роздумами в музиці з приводу етики та естетики в мистецтві, про те, як далеко мистецтво може зайти, доки воно не перестане бути мистецтвом...»¹³⁷. Цікавий погляд авторки на альбом крізь призму трансестетики за Ж. Бодріаром. Бодріяр стверджував, що у постмодерному світі симулякрів мистецтво втратило «фундаментальні правила», за якими воно було відрізнимим від не-мистецтва: воно втратило свою винятковість та по суті зникло через власну проліферацію¹³⁸ – зокрема відобразили цю ситуацію та повпливали на неї Марсель Дюшан та Енді Воргол.

Тематика «1.Outside» з підняттям питання легітимації мистецтва, з повсюдним внесенням його на периферію тілесності та спірних етичних категорій (вбивство, експлуатація мертвого тіла тощо) справді спершу натякає на спорідненість із ідеєю Бодріяра загалом та зокрема з його наскрізною констатацією смерті мистецтва і «поразки символічного»¹³⁹. Мистецтво в універсумі альбому опинилося у периферійній зоні: наскільки прикраси з частин тіл є естетичними? Чи є шматки тіла Крихітки Грейс мистецькою інсталяцією? Чи можна взагалі ці шматки називати Крихіткою Грейс, чи це радше її відсутність? Така відсутність, зазначає Т. Найман, і характеризує, за Ж. Бодріаром, сучасне йому мистецтво – це відсутність сенсу під зовнішнім покровом. Тим не менше, акцентує авторка, особливість Бові якраз в уникненні ролі етичного/естетичного арбітра, який може виносити такі судження. Вона також, як і Р. Фітч, вдається до метафори дзеркала, говорячи, що альбом не судить, а «віддзеркалює на публіку страхи та тривожності західного суспільства,

¹³⁶ Ibid. P. 904

¹³⁷ Devereux E. David Bowie: Critical Perspectives / E. Devereux, A. Dillane, M. Power. – New York: Routledge, 2015. – P.257.

¹³⁸ Devereux E. David Bowie: Critical Perspectives / E. Devereux, A. Dillane, M. Power. – New York: Routledge, 2015. – P. 259.

¹³⁹ Ibid. P.258.

тільки збільшеними та наближеними до крайнощів»¹⁴⁰. Бові лише жонглює актуальними для свого часу категоріями – в даному випадку, в тому числі ідеєю симулякрів та симуляцій, кризи мистецтва й естетики та й загалом зміни тенденцій у мистецтві. Навіть далі: за авторкою, Бові все ще намагається промацувати ймовірні кордони мистецтва з життям (які, за Ж. Бодріаром, необхідні для того, аби мистецтво взагалі існувало як предмет аналізу та естетична категорія), він «перебільшує умови, за яких майстерність закінчилась», тобто трансестетичну реальність, роблячи колажі з акцентуйованих стилів¹⁴¹. «Перебільшення» людських рис та подій, віддзеркалення реальної сучасної дійсності у вигаданому універсумі є також ключовими моментами для теж бодріарівської інтерпретації альбому за Б. Ашер та С. Фремо. За ними, світ «1.Outside» – гіперреалістична дистопія, що зображує реальний світ, використовує реальні подробиці, перебільшуючи їх, та імітує свою включеність у нього через щоденники Натана Адлера й навіть самого Бові, на якого посилається Адлер, пригадуючи своє життя у Берліні¹⁴². Це вже не цілком вигаданий світ, а гра з фрагментами дійсності.

Користуючись своїм наскрізним принципом добирати для власної репрезентації як можна більше ознак «іншости», в даному випадку такою ознакою Бові обрав нехарактерне для людини в трансестетичних умовах розрізняти музичні та й загалом мистецькі стилі, сприймати мистецтво як щось екстраординарне. Авторка разом із іншими дослідниками відмічає, що Бові вкотре звертається до теми хаосу, критичної точки для цивілізації на шляху до занепаду, як це відбувалося у випадку «Ziggy Stardust...», «Aladdin Sane» і «Diamond Dogs», водночас занурюючи слухача в нього і даючи якесь опертя, організуючи цей хаос та в даному випадку з цим альбомом – виділяючи з

¹⁴⁰ Ibid. P. 262.

¹⁴¹ Devereux E. David Bowie: Critical Perspectives / E. Devereux, A. Dillane, M. Power. – New York: Routledge, 2015. – P. 265.

¹⁴² Ibid. P.112.

постмодерного хаосу мистецтво, окреслюючи його межі та повертаючи собі роль старого майстра¹⁴³.

Тут також варто відмітити, вслід за Тіффані Найман, що Бові знову повертається до техніки нарізок при написанні текстів пісень, удосконаливши та своєрідно навіть автоматизувавши її завдяки спеціально створеній комп'ютерній програмі «Verbasizer» – Бові вводив туди фрази, в тому числі переписані з газет і журналів, а програма складала їх у випадкові поєднання. Ця техніка знову своєрідно імітує хаос та дає слухачеві широке, практично безкінечне поле для інтерпретацій¹⁴⁴.

Музично цю «організацію хаосу» та акцентуацію на розрізненні стилів авторка вбачає у наскрізному використанні роялю майже на всьому альбомі (партії створені та виконані Майком Гарсоном). На противагу активному використанню електронного звучання та зациклених ритмів рояль починає звучати як «живий», більш автентичний інструмент, що «означає концепцію традиційних форм західного високого мистецтва», та завдяки якому Бові поєднує себе як художника з генеалогією музичних стилів минулого (джаз, мінімалізм, музика бароко тощо), легітимуючи себе¹⁴⁵. Яскраво втіленим цей принцип авторка вбачає у пісні «Hearts Filthy Lesson», де рояль переходить від мінімалістичних тривожних арпеджіо до інтерпретацій Баха та джазових мотивів¹⁴⁶.

I. 2.5. Світ «Blackstar» як маніфестація перформансу

Останнім твором, який містить у собі цілісний сконструйований світ, є «Blackstar» (2016), а саме поєднання композиції та кліпу – застосовуємо тут

¹⁴³ Ibid. pp. 265-266.

¹⁴⁴ Devereux E. David Bowie: Critical Perspectives / E. Devereux, A. Dillane, M. Power. – New York: Routledge, 2015. – P. 261.

¹⁴⁵ Ibid. P.266.

¹⁴⁶ Ibid. P. 269.

поняття короткометражного фільму на підкреслення тривалого (10 хв) відеоряду зі складним багаторівневим наративом.

Інтерпретувати даний фільм крізь яку-небудь одну наскрізну концепцію дуже складно через велику кількість неоднозначних, часто сюрреалістичних образів та зміну наративу, або ж перестрибування з одного на інший. Режисер Юган Ренк у спогадах описував сподівання Бові на те, що відео будуть аналізувати за найменшими деталями, проте зосереджуватись так на інтерпретації не варто¹⁴⁷.

І справді, ми розглянемо тільки способи творення універсуму, продовжуючи аргументацію розділу.

Беручи до уваги вже розглянуті універсуми кінця світу в «Ziggy Stardust», «Aladdin Sane», постапокаліпсис у Місті Голоду в «Diamond Dogs» та деструктивний злам часів у «1.Outside», складно ігнорувати хоч і не цілком прямолінійну, та все ж присутню у фільмі та тексті апокаліптичну тему, яка, до речі, також своєрідно базується на алюзіях. Якщо у вступі до «Diamond Dogs» Бові прямо надиктовував обставини кінця світу, то тут маємо справу з більшою метафоричністю та вже добре відомими нам у цьому контексті алюзіями.

Перш за все – мотив переходу з одного стану в інший тут є наскрізним і метафорично виражається у темі смерті: скелет астронавта, культ черепів, самотня свічка («In the Villa of Ormen/ Stands a solitary candle»¹⁴⁸), рефрен про страту («On the day of execution»¹⁴⁹), гротескне макабричне розп'яття, зрештою сама Чорна Зірка – це «смерть» звичайної зірки і її перетворення в інший астрономічний об'єкт.

По-друге, хоч наратив твору нечіткий, ближче до кінця за драматизмом акторів, музики та деякими елементами сюжету стає зрозуміло, що відбувається щось деструктивне й апокаліптичне: про це свідчить вогонь над силуетом міста, все більш наростаючі видимі страждання опудал на хрестах, персонаж «Button

¹⁴⁷ Pegg N. The Complete David Bowie / Nicholas Pegg. – London: Titan Books, 2016. – P.94.

¹⁴⁸ Bowie, David. ★ (Blackstar). ISO/Columbia/Sony, 88875173871, 2016.

¹⁴⁹ Ibid.

Еуе» (у пов'язці на очах) в конвульсіях падає на землю, відсутність будь-яких жителів міста і найпоказовіше – з'являється щось, що нагадує хтонічного монстра, який нападає на опудал і взагалі знаменує собою кульмінацію фільму. Сюрреалістичний сетинг поміщує все ніби на периферію свідомости і нагадує кошмар, який погіршується. Таким чином, відбувається катастрофа, проте вже не з політично-соціальним підґрунтям, як це було у попередніх універсумах, а з містико-психологічним, проте все одно можна припустити, що відповідальність знову покладається на людей, адже саме вони в образі містичного жіночого культу провели ритуал і викликали монстра – по суті, це ті самі люди, які довели світ до ядерної війни в «Aladdin Sane».

По-третє, у світі «Blackstar» помітно присутні показна декоративність та маніфестація перформансу, що є частинами універсуму Бові загалом. Цей момент ми вже відмічали вище, тепер помічаємо, що він підкріплюється.

До цієї думки підштовхує теза С. Крічлі, в якій він аналізує текст «Sweet Thing/Candidate/Sweet Thing», а саме рядки «We'll pretend we're walking home 'cause your future's at stake/ My set is amazing, it even smells like a street/ There's a bar at the end where I can meet you and your friend»¹⁵⁰ і відмічає в них прояв характерного для Бові бачення сетингу як сцени в театрі (адже театральний елемент помітно присутній у його творчості), що відображає таку ж штучність створеного людьми світу¹⁵¹. Це проявляється у словах «притворімося, що йдемо додому» (хоча це водночас і викликає алюзії до «1984», де герої вигадували маршрути на вулицях, щоби не пійматися поліції), а надто у змалюванні своєї (всередині твору) реальности як знімального майданчика, який «навіть пахне, як вулиця». Реальність ця, таким чином, символічно мало чим відрізняється від сценічного виступу Бові, де під час туру на підтримку альбому «Diamond Dogs» розміщувалися багаторівневі пласкі декорації міста, між якими рухається персонаж п'єси (див. Додаток 13).

¹⁵⁰ Bowie, David. Diamond Dogs. RCA Victor, APLI 0576, 1974.

¹⁵¹ Critchley S. Bowie / Simon Critchley. – New York: OR Books, 2016. – pp. 26-27.

Згадаймо також вже описаний випадок насмішки над катастрофічною реальністю, що існує завдяки цьому ж таки сценічно-театральному моменту: «I felt like an actor»¹⁵² у кульмінаційному моменті «Five Years».

Своєрідну театральність помічаємо й у «Blackstar», де всі об'єкти так чи інакше нагадують декорації: несправжні гори на пустельній планеті (*див. Додаток 14*), пусте місто і схожі на несправжні силуети високих будівель, що своїм виглядом відсилають до фільму «Лабіринт» (1986), в якому грав Бові; навіть фон у проміжній мізансцені, що нагадує радянський плакат¹⁵³ (*див. Додаток 15*) помітно є декорацією. Такі висновки ми робимо з урахуванням стану відеопродакшну на 2016 рік, який цілком дозволяє уникати «картонного» враження про об'єкти в кадрі, а також із загальним складним монтажу, через що неможливо списати описані явища на недбалість чи недосконалість техніки.

Поведінка другорядних і головних персонажів також показово перформативна: одна з персон, яку грає Бові, за пару хвилин зображує цілий ряд демонстративно експресивних рухів, що нагадує або ментально хворого, або актора, який репетирує кілька ролей одночасно; рухи двох чоловіків імітують рухи пасивних персонажів у старих мультфільмах¹⁵⁴ тощо.

На нашу думку, цей елемент перформативності є помітною і важливою складовою серед принципів творення світів у Бові. Це є своєрідною аналогією до створення штучних персонажів; разом ці дві складові, які описувалися в даній частині, визначають Бові як культурний феномен, а саме як невидимого автора, чий творіння і покликані створювати цей ефект невидимості. Він породжує персонажів, персон, розташовує їх у світах, що теж є сценічними штучними конструкціями-симулякрами, в яких які-небудь причинно наслідкові зв'язки просто викидаються, а умовна «мораль», або ж висновки з хоча б однієї катастрофи відсутні: ці універсуми спотворюють світ, який наслідують і згодом

¹⁵² Bowie, David. The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders From Mars. RCA Victor, SF 8287, 1972.

¹⁵³ Pegg N. The Complete David Bowie / Nicholas Pegg. – London: Titan Books, 2016. – P.92.

¹⁵⁴ Ibid. P.94.

повністю відділяються від нього, самим своїм існуванням доводячи відсутність будь-яких точок опору і надійних референтів.

Усе це робить з Бові феномен гіперреального стану медіа та поп-культури свого часу. Детальніше про це – у наступній частині.

РОЗДІЛ II. АВТЕНТИЧНІСТЬ ТА ГІПЕРРЕАЛЬНІСТЬ У ПРОЄКТІ БОВІ. ПРОБЛЕМА АВТОРСТВА

У першій частині, що була дещо описовою, ми говорили про елементи, з яких складається Бові як культурний феномен постмодерну. У цій частині ми нарешті зробимо висновки щодо центральної для роботи проблеми автентичності, а також проаналізуємо роль Бові в музичній перформативній поп-культурі XX ст., а також побіжно – стан культурних індустрій після нього.

Таким чином, якщо в попередній частині ми говорили про артефакти, які створив Бові у своєму проєкті, то у цій говоримо про Бові як автора.

II. 1. Трікстер у культурній індустрії

Ми вже зазначали вище, що неможливо аналізувати феномен Бові поза культурними індустріями, оскільки він є їхньою неодмінною складовою, бо функціонував майже завжди виключно в її рамках, тобто в рамках культурної індустрії поп-музики.

Сам термін «культурні індустрії» ми розуміємо за визначенням Т. Адорно та М. Горкгаймера. За ними, культуріндустрії конвеєрно видають однакові взаємозамінні продукти для споживання широкими масами. Вони стандартизовані, прості для споживання, націлені на всіх і не повинні виводити глядача зі стану пасивного зачарованого споглядання¹⁵⁵.

Ми припускаємо, що стан рок-музики на початку 70-х можна цілком віднести до цього визначення.

¹⁵⁵ Horkheimer M. Dialectic of Enlightenment / M. Horkheimer, T. Adorno. – Redwood City, California: Stanford University Press, 2007. – P. 122.

На цей період рок-музика як феномен (не розглядаємо її як жанр) існує вже близько 20 років і бачила на собі вдалі приклади комерціалізації (тобто успішних рок-зірок та їхніх фанклубів). На базі цього виникла окрема індустрія, окремі штампи і кліше, які вдало експлуатувалися менеджерами (до прикладу, вже згаданий нами Тоні ДеФріс інструктував Бові щодо того, як має виглядати рок-зірка, тобто які патерни поведінки варто завчити і відтворювати, аби бути автентичним. Вже в цей період постала дискусія про те, наскільки рок комерціалізований¹⁵⁶.

У цьому полягає парадокс рок-феномену, зауважує Кейр Кейтлі: стереотипно рок пов'язують зі свободою, незалежністю, автентичністю, маніфестацією маргінесу, проте водночас все це давно продукується на конвеєрі в умовах індустрії¹⁵⁷. Автентичність тут може розумітися як відповідність собі як реальній людині з власними емоціями, а також подекуди зустрічається як відданість своїй субкультурі, тобто цінностям певної культурної й соціальної групи. В умовах індустрії автентичність вже фігурує як продукт ідеології реклами, що, за Джудіт Вільямсон, торгує емоціями та відчуттям статусу¹⁵⁸ (купив диск «AC/DC» – купив «свободу», купив «Sex Pistols» – став членом тотемної групи панків тощо).

Оскільки ми згадали на початку переломний період 70-х років, коли Бові став відомим, то варто підкріпити тезу про початок індустріалізації рок-музики феноменом глем-року, що великою мірою є продуктом індустрії: за винятком кількох виконавців, найбільш популярні гурти створювалися штучно менеджерами і лейблами, часто навіть музику на альбомах для них записували сесійні музиканти¹⁵⁹.

¹⁵⁶ Frith S. Taking Popular Music Seriously / Simon Frith. – London: Routledge, 2007. – P. 110.

¹⁵⁷ Frith S. The Cambridge Companion to Pop and Rock / S. Frith, W. Straw, J. Street. – Cambridge: Cambridge University Press, 2001. – pp. 144-145.

¹⁵⁸ Williamson J. Decoding Advertisements. Ideology and Meaning in Advertising. London: Marion Boyars, 2002. – P. 38.

¹⁵⁹ Reynolds S. Shock and Awe: Glam Rock and Its Legacy, from the Seventies to the Twenty-first Century / Simon Reynolds. – New York: Dey Street Books, 2016. – P.430.

Важливо зазначити, що в межах даної роботи ми не проводимо строго роздільну лінію між рок- і поп-музикою. Проаналізувавши роботи на цю тему, ми не помітили консенсусу чи єдиної формули, за якою можна було би відділити ці феномени. Більше того, ми знаходимо більше підтверджень тому, що вони частіше об'єднуються та змішуються, ніж чітко розділяються. Не можемо також не помітити, що показове вивищення спільноти прихильників року над прихильниками попу також великою мірою є частиною ідеології індустрії, якій вигідно підтримувати ілюзію про тотемні групи обраних, які гуртуються на базі куплених продуктів.

Базуючись на такій інформації, розберімося, в чому в таких умовах полягає феномен проєкту Бові.

Подібно до перебільшення та доведення до абсурду логіки своїх універсумів, Бові демонструє перебільшену логіку культурних індустрій, використовуючи інструмент, який ми в рамках даної роботи назвемо експлуатацією жанрів.

Жанровість є важливим елементом індустрії поп-музики. Саймон Фріт характеризує музичні жанри як зручний інструмент для організації продажів¹⁶⁰, а також як концентрацію не тільки музичних, а й ціннісних факторів¹⁶¹: це яскраво помітно у таких феноменах як панк, де соціо-політична складова та цінності, які поділяє група, є невіддільними від музичної, а то й переважають її за значенням.

Також, як було зазначено вище, для рок- і поп-музики характерне засилля штампів, ролей і сформованих патернів поведінки, навіть власних архетипових образів: рок-зірка, гітарний герой тощо. Ф. Аусландер відмічає також чоловічі та жіночі інструменти й ролі в перформансі.

¹⁶⁰ Frith S. *Performing Rites: On the Value of Popular Music* / Simon Frith. – Cambridge: Harvard University Press, 1998. – P. 75.

¹⁶¹ Ibid. P. 94.

Поп особливий передовсім очікуваним результатом і виправданням очікувань публіки¹⁶². Саме тут, на нашу думку, добре помітне злиття року і попу, ця «сіра зона», де їх складно розділити не стільки за звучанням чи технічними деталями, скільки за цінностями та належністю до індустрій. Для рок-музики так само характерна жанровість та засилля шаблонів, від виконавця нерідко очікується та чи інша поведінка – скоріше автентичність перформансу, ніж особистости. Це пояснює хвилю критики та нерозуміння в напрямку Боба Ділана, коли той перейшов від акустичного звучання до електричного – він змінив типаж, приєднався до зовсім іншої тотемної групи, тотемом якої є електрогітара, (з усіма відмінними від попередньої цінностями, які вона поділяє) та перестав перформувати акустичну «справжність».

Зміна жанрів – одна з основних особливостей проєкту Бові і є його критично необхідною та визначальною складовою. Жанри тут подібні до ролей. Бові обирає їх на нетривалий термін та виконує, при цьому дистанціюючись, або ж використовує, якщо послуговуватися формулюваннями самого артиста: «Я всього лише використовую рок-н-рол в якості медіума»¹⁶³.

В жанрах спостерігаємо подібне відчуження до того, що й у згаданих раніше алузіях, цитуваннях та ідеях. Гленн Гендлер прослідковує цю парадигмальну тенденцію артиста «зрікатися рок-н-ролу»¹⁶⁴ та «творити *про* рок-н-рол»¹⁶⁵ (оригінальний курсив), при цьому зберігаючи статус рок-зірки й виконуючи музику, що стилістично майже не відрізняє від року. На початку композиції «Diamond Dogs» Бові вигукує «Це не рок-н-рол! Це геноцид!»¹⁶⁶, проте одразу ж сам у записі виконує гітарну партію у стилі «Rolling Stones»¹⁶⁷.

¹⁶² Frith S. The Cambridge Companion to Pop and Rock / S. Frith, W. Straw, J. Street. – Cambridge: Cambridge University Press, 2001. – pp. 128.

¹⁶³ Hendler G. David Bowie's Diamond Dogs / Glenn Hendler. – London: Bloomsbury Academic, 2020. – P. 78.

¹⁶⁴ Ibid. P. 77.

¹⁶⁵ Ibid. P. 78.

¹⁶⁶ Bowie, David. Diamond Dogs. RCA Victor, APLI 0576, 1974.

¹⁶⁷ Hendler G. David Bowie's Diamond Dogs / Glenn Hendler. – London: Bloomsbury Academic, 2020. – P. 44.

За автором, Бові випробовує межі, до яких пісня все ще може сприйматися як рок-н-рольна, при цьому являючи собою «фрагментований та розбещений» твір, що починається зі «зречення»¹⁶⁸. Стилi гри, нюанси музичних жанрів тут теж подібні до текстових нарізок та тексту як суцільних цитат.

Можна сказати, що Бові випробовує автентичність як на цьому прикладі, так і загалом: змінюючи жанри, стилі й ролі. Артист показово дистанціюється від них, «нарізає» на фрагменти й поєднує у найбільш «розбещений», майже випадковий та поверхово хаотичний спосіб. Він «цитує» стилі та манеру гри, як у тому ж прикладі «Diamond Dogs» наслідує «Rolling Stones» і раптово виходить на риф у стилі Бо Дідлі, що обривається так само різко, як і з'являється¹⁶⁹.

Таким чином, проєкт Бові – це бріколаж зі стилів та жанрів, який своїм існуванням та процесом творення зображує культурну індустрію «у вакуумі», мов зменшену наочну модель. Бові підриває культуріндустрії (викриває їхню структуру), знаходячись всередині них: він дистанціюється не тільки на словах, а саме на постійній зміні шаблонів, типажів та жанрів, роблячи це досить швидко, аби не встигнути отримати ярлик («рокер», «бард», «білий виконавець соулу» тощо).

II. 2. Діалектика автентичности в умовах гіперреальности

Важливою обставиною та умовою існування феномену Бові в культурі є те, що ми в даній роботі називаємо гіперреальністю, посилаючись на Ж. Бодрієра. Це середовище, без якого неможливо уявити проєкт Бові в тому вигляді, в якому він сформувався та існував.

¹⁶⁸ Hendler G. David Bowie's Diamond Dogs / Glenn Hendler. – London: Bloomsbury Academic, 2020. – P. 84.

¹⁶⁹ Ibid. P. 85.

У розділі, присвяченому універсумам, ми вже торкалися ідеї гіперреальності. Тепер розглянемо її в масштабі всього проєкту Бові.

В умовах гіперреальності, за Ж. Бодріаром, всі референти ліквідовані, натомість постали симулякри – в такій ситуації вже неможливо відрізнити реальне від вигаданого. Цьому суттєво посприяв розвиток ЗМІ та повсюдне поширення медіа – і саме в умовах гіперреалістичних медіа проявляється парадокс автентичності, який ілюструє собою Бові.

Основним визначенням автентичності в рамках даної роботи є майстерність перформансу, його віртуозність та достовірність. Саме переконливість виконання ролі в даному випадку забезпечує автентичність. Ми припускаємо, що саме таке використання терміну є найбільш доречним у поєднанні з гіперреалістичними медіа, адже ситуативне визначення, яке зустрічається у тексті побіжно, радше для порівняння – відповідність реальній людині за маскою – в умовах гіперреальності є дуже проблемним.

Ми припускаємо, що Бові є одночасно і симптомом, і експлуататором гіперреальності.

Симптомом – бо, як вже зазначили щойно, гіперреальність є обов'язковою умовою існування проєкту Бові в тому вигляді, в якому він стався. Як показують приклади, в таких медійних умовах доступ до реальної особистості неможливий (вона зникає зі знакового поля як референт), натомість глядач спостерігає низку персон-симулякрів. Навіть коли така персона нібито зникає (як у випадку з періодом 90-х), її місце заповнюється іншими знаками, відомими раніше (блискавка, імена персонажів), а з часом утворюється новий симулякр чи симулякри (те, що ми називаємо «гіперреальним Джонсом»).

Експлуататором – бо, як вже зазначали у підрозділі вище, Бові створив своїм прикладом модель культурної індустрії, послуговуючись її інструментарієм, тільки гіпертрофовано, шляхом перформансу. Іноді такими моделями ставали окремі твори, наприклад, альбом «1.Outside», який тільки

поверхово видається близьким до реальності¹⁷⁰ – насправді ж це компіляція реальних фактів з вигаданими, а також автентичний перформанс множини персонажів включно з написанням «щоденника» (якраз випадок «виклику» звичним простором між глядачами та артистом). Все це створює знакове поле, де неможливо відділити реальність від вигадки, а реальні факти, подані в одному ряді з вигаданими, самі втрачають достовірність (наприклад, у згаданих іменах художників, окрім справжніх, є подробиці про вигаданого – таким чином, тут ім'я Дам'єна Хьорста стає просто знаком, що функціонує вже в зовсім іншому полі; референт втрачається). Такі твори, як «1.Outside», а також альбоми і окремі треки, де спостерігаємо стилістичний та жанровий бріколаж, на нашу думку, є маленькими «діснейлендами», за термінологією Ж. Бодрієра, проте вони можуть як розважати завдяки своїй автентичності, так і демонструвати, викривати свою структуру, або ж навіть робити її самоціллю.

II. 3. Проблема авторства Бові

Розглянувши проєкт Бові за складовими, поза увагою лишається тільки аспект його авторства. Ця проблема підіймає одразу кілька питань.

Передовсім це частка відповідальності за створення проєкту: це відповідальність однієї людини (Девіда Бові) чи всіх причетних?

Ми вважаємо, що проєкт Бові як багатоскладовий та комерційний існував не виключно за рахунок одного актора, адже тільки до одної музичної складової доклалося в різні періоди досить багато учасників: сесійних музикантів, учасників гуртів, продюсерів, звукорежисерів тощо. Щодо авторства текстів – в теорії та враховуючи медійні умови, які ми окреслювали в цій роботі, ми можемо

¹⁷⁰ Devereux E. David Bowie: Critical Perspectives / E. Devereux, A. Dillane, M. Power. – New York: Routledge, 2015. – P.112.

тільки припускати, базуючись на авторських правах та свідченнях інших учасників, що авторство належить саме Девіду Бові. В рамках цієї роботи ми це припускаємо, проте обов'язково маючи на увазі присутність решти акторів та нашу початкову умову про неврахування під час аналізу подробиць особистості Бові, яких ми все одно не можемо знати об'єктивно.

Зрештою, чи можемо ми взагалі назвати Бові автором у значенні індивіда, який закладає єдиний початковий сенс у власний твір?

Ми вважаємо, що в окреслених нами умовах гіперреальних медіа та культуріндустрій стверджувати це дуже проблематично, адже в гіперреальності не існує оригінальних сенсів та істинних суджень. Тим паче, після аналізу специфіки проєкту Бові, інструментів його творення, немає жодних підстав опиратися на гуманістичну традицію, де автор розглядається як єдине «джерело значень та креативности»¹⁷¹.

Ми вже зазначили, що твори Бові більш наближені до бріколажу: як персонажі, так і універсуми сформовані із запозичень, алюзій та цитат, вільних до безлічі інтерпретацій. Нерідко тексти мають взагалі відносне авторство, адже створені випадковим чином: нарізками чи через комп'ютерну програму.

А в такому випадку вважаємо доречним звернутися до інтерпретації фігури автора в постструктуралістській традиції, а саме до теорії Р. Барта.

У «Смерті автора» Р. Барт вводить постать скриптора замість Автора, який «помер» – на відміну від останнього, скриптор не передує своєму твору і не є родоначальником («Автором-Богом») його сенсу¹⁷². Натомість текст може мати безліч значень, бо складається з цитат та різних видів письма, і роль скриптора тут – наслідувати вже написане, міняти місцями ці цитати та постійно пояснювати одні слова через інші. Не існує метафізичних «внутрішньої сутності», «пристрасті», «враження» автора, які він передає через твір, бо й сам

¹⁷¹ Barker C. The SAGE Dictionary of Cultural Studies / Chris Barker. – London: SAGE Publications, 2004. – P.10..

¹⁷² Барт Р. Смерть Автора (пер. с фр. С. Н. Зенкина) / Ролан Барт // Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Ролан Барт. – Москва: Прогресс, 1989. – С. 386.

автор – це тільки словник, «з якого він черпає своє письмо, що не знає зупинки; життя тільки наслідує книгу, а книга сама зіткана зі знаків, сама наслідує щось вже забуте, і так до безкінечности»¹⁷³.

На нашу думку, проєкт Бові є вдалим прикладом такої ідеї, і постать скриптора є найбільш підходящим та ємким описом для аналізу авторства Бові.

Серед розмаїття персон, що змінювали одна одну протягом всього існування проєкту Бові складно взагалі прослідкувати, де помітна фігура Бові як Автора, який передує своєму твору та чітко видимий за персоною. Звісно, медійна реальність взагалі не дає пересічному глядачеві доступу до першого рівня у перформансі (реальної особистості за маскою), про який ми писали на самому початку. Тим не менше, така змінність персон і доведення цього принципу до максимуму, його експлуатація, стоїть в одному ряду зі зміною жанрів та гіперреалістичним абсурдом в універсумах, тобто з іншими інструментами творення проєкту.

Бові з'являється тільки під час перформансу, а перформанс відбувається з використанням персони – недарма у медіа його нерідко позначували одразу списком імен персонажів, використовуючи його як альтернативне називання (*див. Додаток 16*) – це робить перформанс автентичним.

Це відсилає нас до зауваги Р. Барта щодо перформативів: скриптор, на відміну від автора, існує в моменті, коли говорить, називаючи дію. Він не виражає себе чи свою «пристрасть», а окреслює: «... його рука, втративши будь-який зв'язок із голосом, робить суто окреслювальний (а не виражальний) жест і окреслює деяке знакове поле, що не має вихідної точки, – в будь-якому випадку, воно виходить тільки з мови як такої, а вона неодмінно ставить під сумнів будь-яке уявлення про вихідну точку»¹⁷⁴. Бові являється перед глядачем за персоною, проте глядач не здатен відрізнити, хто саме говорить текстом пісні і де взагалі Девід Джонс. Навіть у таких випадках, як «Sweet Thing» або «Ashes To Ashes»,

¹⁷³ Ibid. P. 388.

¹⁷⁴ Барт Р. Смерть Автора (пер. с фр. С. Н. Зенкина) / Ролан Барт // Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Ролан Барт. – Москва: Прогресс, 1989. – С. 389.

де змінюється оптика, деякі фрагменти якої називають саморефлексивними – ми ніколи не дізнаємося, хто говорить в цих текстах і про що саме.

Проект Бові складається з сукупності вищезгаданих знакових полів. Він не просто грає Зіггі, він проголошує себе цим іменем та якийсь час є Зіггі, якого складно відділити від Бові, адже вихідної точки, що робила б це відділення можливим, не існує. Бові (чи Джонс) не виражає себе через Зіггі, він окреслює простір для нього, яке не повинно нести в собі чогось більшого, ніж маніфестація цього знакового поля, окрім, хіба що його місцезнаходження всередині іншого, більшого поля – культуріндустрії.

Це стосується як текстів, так і перформансу.

Названі нами знакові поля є бріколажами, отже Бові – не автор, а бріколер, який проявляється в акті творення. Множину цих актів ми і звемо проектом Бові.

ВИСНОВКИ

Розібравши проєкт Бові на складові та проаналізувавши їх, ми визначили його характерні особливості та місце в поп-культурній парадигмі другої половини XX – поч. XXI ст..

Завдяки дослідженню феномену персонажності Бові нам вдалося розібрати аспекти перформативності. Передовсім, ми відділяємо реальну особистість, персону та персонажа одне від одного і концентруємося на двох останніх складових, припускаючи, що в умовах гіперреальності в медіа, які ми взяли за дискурсивні рамки, доступу до реальної особистості в нас немає. Використовуючи теорію про перформативи, ми припустили, що саме називання себе і проговорення своїх дій від імені вигаданого персонажа грає велику роль у перформативності та як наслідок – автентичності Бові, де автентичність – віртуозність перформансу та усунення простору між артистом та глядачем. Саме тому ми не обмежуємо простір перформансу Бові виключно сценою, а розширюємо його на всі публічні види діяльності.

Проаналізувавши інструменти творення персонажів та універсумів, можна підсумувати, що парадгмальною технікою, яка характеризує і зокрема Бові як автора – це бріколаж. Це проявляється у змішуванні стилів, кодів одягу, жанрів музики, повсюдних алюзіях та цитатах. Це привело нас до розуміння Бові як сценариста (за Р. Бартом), який не маніфестує себе як особистість, а ретранслює вже раніше написане. У техніці Бові помітне відчуження автора від жанрів та текстів, експлуатація різних стилів, а звідси – випробування меж автентичності, доступної для поп-артиста.

Знаходячись в межах культурних індустрій, Бові ретранслює й умови такої медіареальності, конструюючи гіперреальні універсуми та відтворюючи камерні моделі культурніндустрії в альбомах, треках, виступах тощо.

Таким чином, проєкт Бові – це сукупність бріколажів, які Бові-бріколер продукував всередині культуріндустрій, одночасно відчужуючись від них і лишаючись в їхніх рамках завдяки автентичному перформансу.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Adorno T. The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture / Theodor Adorno. – New York: Routledge, 2001. – 224 с.
2. Auslander P. Performing Glam Rock: Gender and Theatricality in Popular Music/ Philip Auslander. – Michigan: University of Michigan Press, 2006. – 272 с.
3. Auslander P. Theory for Performance Studies: A Student's Guide / Philip Auslander. – London: Routledge, 2007. – 176 с.
4. Barker C. The SAGE Dictionary of Cultural Studies / Chris Barker. – London: SAGE Publications, 2004. – 211 с.
5. Baudrillard J. Selected Writings, ed. Mark Poster [Електронний ресурс] / Jean Baudrillard // Stanford University Press. – 1988. – Режим доступу до ресурсу: https://web.stanford.edu/class/history34q/readings/Baudrillard/Baudrillard_Simulacra.html. (дата звернення: 31.05.21).
6. Baudrillard J. The Transparency of Evil: Essays on Extreme Phenomena. Translated by James Benedict / Jean Baudrillard. – London: Verso, 2009. – 208 с.
7. Booth H. 'During the gig, David Bowie told the crowd he was retiring. People were crying' [Електронний ресурс] / Hannah Booth // The Guardian. – 2016. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/may/27/thats-me-picture-david-bowie-hammersmith-odeon-1973>. (дата звернення: 31.05.21).
8. Buckley D. Strange Fascination: David Bowie—The Definitive Story / David Buckley. – London: Virgin Publishing, 2001. – 608 с.
9. Bullock D. David Bowie Made Me Gay: 100 Years of LGBT Music / Darryl W. Bullock. – New York: Abrams Press, 2017. – 368 с.
10. Cann K. David Bowie: Any Day Now: The London Years 1947-1974 / Kevin Cann. – Croydon: Adelita, 2011. – 336 с.
11. Carl J. Two Essays in Analytical Psychology / Jung Carl. // Collected Works of C.G. Jung. – 2014. – №7.
12. Carr R. David Bowie: An illustrated record / R. Carr, C. Murray. – London: Eel Pie Pub, 1981. – 120 с.

13. Childs P. The Routledge Dictionary of Literary Terms / P. Childs, R. Fowler. – New York: Routledge, 2006. – 254 с.
14. Copetas C. Beat Godfather Meets Glitter Mainman: William Burroughs Interviews David Bowie [Электронный ресурс] / Craig Copetas // Rolling Stone Magazine. – 1974. – Режим доступа до ресурсу: <https://www.rollingstone.com/feature/beat-godfather-meets-glitter-mainman-william-burroughs-interviews-david-bowie-92508/>. (дата звернення: 31.05.21).
15. Critchley S. Bowie / Simon Critchley. – New York: OR Books, 2016. – 192 с.
16. Devereux E. David Bowie: Critical Perspectives / E. Devereux, A. Dillane, M. Power. – New York: Routledge, 2015. – 462 с. – (Routledge Studies in Popular Music).
17. Doggett P. Electric Shock: From the Gramophone to the iPhone – 125 Years of Pop Music / Peter Doggett. – London: Random House UK, 2017. – 736 с.
18. Doggett P. The Man Who Sold the World: David Bowie and the 1970s / Peter Doggett. – New York: Harper Perennial, 2013. – 499 с.
19. Eco U. On the ontology of fictional characters: A semiotic approach / Umberto Eco. // Sign Systems Studies. – 2009. – №37. – С. 82–98.
20. Egan S. Bowie on Bowie: Interviews and Encounters with David Bowie / Sean Egan. – Chicago: Chicago Review Press, 2015. – 432 с.
21. Embley J. Looking back on David Bowie's most legendary gig: The death of Ziggy Stardust [Электронний ресурс] / Jochan Embley // Evening Standard. – 2019. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.standard.co.uk/culture/music/david-bowie-death-ziggy-stardust-hammersmith-odeon-a4034746.html>. (дата звернення: 31.05.21).
22. Forster L. British Culture and Society in the 1970s: The Lost Decade / Laurel Forster. – Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2010. – 310 с.
23. Frith S. On Record: Rock, Pop and the Written Word / S. Frith, A. Goodwin. – London: Routledge, 1990. – 508 с.
24. Frith S. Performing Rites: On the Value of Popular Music / Simon Frith. – Cambridge: Harvard University Press, 1998. – 360 с.

25. Frith S. Taking Popular Music Seriously / Simon Frith. – London: Routledge, 2007. – 360 с.
26. Frith S. The Cambridge Companion to Pop and Rock / S. Frith, W. Straw, J. Street. – Cambridge: Cambridge University Press, 2001. – 365 с.
27. Frith S. The sociology of rock / Simon Frith. – London: Constable, 1978. – 255 с.
28. Gerson B. Aladdin Sane [Электронный ресурс] / Ben Gerson // Rolling Stone Magazine. – 1973. – Режим доступа до ресурсу: <https://www.rollingstone.com/music/music-album-reviews/aladdin-sane-249722/>.
(дата звернення: 31.05.21).
29. Glen P. ‘Oh You Pretty Thing!’: How David Bowie ‘Unlocked Everybody’s Inner Queen’ in spite of the music press / Patrick Glen. // Contemporary British History. – 2017. – №31. – С. 407–429.
30. Glossary of dramatic and theatrical terms – Cambridge: Cambridge IGCSE, 2019. – 14 с.
31. Golomb J. In Search of Authenticity: From Kierkegaard to Camus / Jacob Golomb. – New York: Routledge, 1995. – 172 с.
32. Heller J. Strange Stars: David Bowie, Pop Music, and the Decade Sci-Fi Exploded / Jason Heller. – New York: Melville House, 2019. – 272 с.
33. Hendler G. David Bowie's Diamond Dogs / Glenn Hendler. – London: Bloomsbury Academic, 2020. – 152 с.
34. Hepworth D. 1971 - Never a Dull Moment: Rock's Golden Year / David Hepworth. – Cambridge: Black Swan, 2017. – 432 с.
35. Hepworth D. Uncommon People: The Rise and Fall of the Rock Stars 1955-1994 / David Hepworth. – Cambridge: Black Swan, 2018. – 448 с.
36. Horkheimer M. Dialectic of Enlightenment / M. Horkheimer, T. Adorno. – Redwood City, California: Stanford University Press, 2007. – 304 с.
37. Irwin, W. The Aesthetics of Allusion / Irwin, W.. // The Journal of Value Inquiry. – 2002. – №36. – С. 521–532.

38. Jackson A. 1973: Rock at the Crossroads / Andrew Jackson. – New York: Thomas Dunne Books, 2019. – 448 с.
39. Johnson S. Authenticity: who needs it? / Sherry Johnson. // British Journal of Music Education. – 2000. – №17. – С. 277 – 286.
40. Jones D. David Bowie: A Life / Dylan Jones. – New York: Crown Archetype, 2018. – 592 с.
41. Jones M. Getting It on: The Clothing of Rock 'N' Roll / Mablen Jones. – New York: Abbeville Promotional, 1990. – 208 с.
42. McCarthy E. Telling lies: the interviews of David Bowie / Elizabeth McCarthy. // Celebrity Studies. – 2019.
43. Mullen J. UK Popular Music and Society in the 1970s / John Mullen. // Revue française de civilisation britannique. – 2017.
44. Murray S. C. David Bowie on Ziggy Stardust, white funk and other theatrical matters – a classic interview [Электронный ресурс] / Shaar Charles Murray // New Musical Express. – 1972. – Режим доступа до ресурсу: <https://www.theguardian.com/music/2012/jun/12/david-bowie-ziggy-stardust-interview> (дата звернення: 31.05.21).
45. Nietzsche F. Beyond Good & Evil: Prelude to a Philosophy of the Future. Translated by Walter Kaufmann / Friedrich Nietzsche. – New York: Vintage, 1989. – 288 с.
46. Nietzsche F. On the Genealogy of Morals and Ecce Homo. Translated by Walter Kaufmann / Friedrich Nietzsche. – New York: Vintage, 1989. – 384 с.
47. Nietzsche F. The Gay Science: With a Prelude in Rhymes and an Appendix of Songs. Translated by Walter Kaufmann / Friedrich Nietzsche. – New York: Vintage, 1974. – 296 с.
48. O'Leary C. Ashes to Ashes: The Songs of David Bowie, 1976-2016 / Chris O'Leary. – London: Repeater, 2019. – 650 с.
49. O'Leary C. Rebel Rebel: All the Songs of David Bowie from '64 to '76 / Chris O'Leary. – London: Zero Books, 2015. – 574 с.

50. Paddison M. Authenticity and Failure in Adorno's Aesthetics of Music / Max Paddison // *The Cambridge Companion to Adorno* / Max Paddison. – Cambridge: Cambridge University Press, 2004. – (Cambridge Companions to Philosophy). – C. 198–221.
51. Pegg N. *The Complete David Bowie* / Nicholas Pegg. – London: Titan Books, 2016. – 1649 c.
52. Peterson R. In Search of Authenticity / Richard Peterson. // *Journal of Management Studies*. – 2005. – №42. – C. 1083–1098.
53. Reynolds S. *Shock and Awe: Glam Rock and Its Legacy, from the Seventies to the Twenty-first Century* / Simon Reynolds. – New York: Dey Street Books, 2016. – 704 c.
54. *Rock and Popular Music. Politics, Policies, Institutions* / [T. Bennett, S. Frith, L. Grossberg та ін.]. – New York: Routledge, 1993. – 324 c.
55. Rubidge S. Does Authenticity Matter? The Case for and Against Authenticity in the Performing Arts / Sarah Rubidge. // *Analysing Performance: a critical reader*. – 1996. – C. 219–233.
56. Samuel L. *Kabuki Theatre, History and Performance* / Samuel L. Leiter. – New York: Routledge, 2001. – 384 c.
57. Stevenson N. *David Bowie: Fame, Sound and Vision* / Nick Stevenson. – Cambridge: Polity, 2006. – 226 c.
58. Tetzlaff D. Music for Meaning: Reading the Discourse of Authenticity in Rock / David Tetzlaff. // *Journal of Communication Inquiry*. – 1994. – №18. – C. 95–117.
59. Tremlett G. *David Bowie: Living on the Brink* / George Tremlett. – New York: Carroll & Graf, 1997. – 400 c.
60. Trynka P. *Starman: David Bowie - The Definitive Biography* / Paul Trynka. – London: Sphere, 2011. – 449 c.
61. Ward E. *The History of Rock & Roll, Volume 2: 1964–1977: The Beatles, the Stones, and the Rise of Classic Rock* / E. Ward. – New York: Flatiron Books, 2019. – 336 c.

62. Watkins G. Pyramids at the Louvre: Music, Culture, and Collage from Stravinsky to the Postmodernists / Glenn Watkins. – Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1994. – 571 с.

63. Watts M. Bowie: 'I'm gay and always have been' [Электронный ресурс] / Michael Watts // Melody Maker. – 1972. – Режим доступа до ресурсу: <https://www.bowiebible.com/1972/01/22/bowie-im-gay-and-always-have-been/>.
(дата звернення: 31.05.21).

64. Williamson J. Decoding Advertisements. Ideology and Meaning in Advertising. London: Marion Boyars, 2002. – 180 с.

65. Zizek S. Violence / Slavoj Zizek. – London: Profile Books Ltd, 2012. – 224 с.

1. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов (пер. с фр. Г.К. Косикова) / Ролан Барт // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв.: Тракаты, статьи, эссе. / Ролан Барт. – Москва: МГУ, 1987. – С. 387–422.

2. Барт Р. Смерть Автора (пер. с фр. С. Н. Зенкина) / Ролан Барт // Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Ролан Барт. – Москва: Прогресс, 1989. – С. 384–391.

3. Кобрин К. Чашка чая Дэвида Боуи [Электронный ресурс] / Кирилл Кобрин. – 2017. – Режим доступа до ресурсу: https://syg.ma/@nlo_alex/chashka-chaia-devida-boui. (дата звернення: 31.05.21).

МЕДІАГРАФІЯ

1. Bowie, David. David Bowie. Deram, SML 1007, 1967.
2. Bowie, David. David Bowie. Phillips, SBL 7912, 1969.
3. Bowie, David. The Man Who Sold the World. Mercury, SR-61325, 1970.
4. Bowie, David. Hunky Dory. RCA Victor, SF 8244, 1971.
5. Bowie, David. The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders From Mars. RCA Victor, SF 8287, 1972.
6. Bowie, David. Aladdin Sane. RCA Victor, RS 1001, 1973.
7. Bowie, David. Diamond Dogs. RCA Victor, APLI 0576, 1974.
8. Bowie, David. Young Americans. RCA Victor, RS 1006, 1975.
9. Bowie, David. Station to Station. RCA Victor, APLI 1327, 1976.
10. Bowie, David. Low. RCA Victor, PL 12030, 1977.
11. Bowie, David. "Heroes". RCA Victor, PL 12522, 1977.
12. Bowie, David. Lodger. RCA Victor, PL 13254, 1979.
13. Bowie, David. Scary Monsters. RCA, PL 13647, 1980.
14. Bowie, David. Let's Dance. EMI America, AML 3029, 1983.
15. Bowie, David. 1. Outside (The Nathan Adler Diaries: A Hyper Cycle). BMG, 74321303392, 1995.
16. Bowie, David. Earthling. Arista, 7432143077 2, 1997.
17. Bowie, David. Hours.... Virgin, CDVX 2900, 1999.
18. Bowie, David. Heathen. ISO/Columbia, 5082229, 2002.
19. Bowie, David. Reality. ISO/Columbia, 5125559, 2003.
20. Bowie, David. Live Santa Monica '72. EMI, BOWLIVE 201072LP, 2008.
21. Bowie, David. The Next Day. ISO/Columbia, 88765461922, 2013.
22. Bowie, David. ★ (Blackstar). ISO/Columbia/Sony, 88875173871, 2016.
23. Tin Machine. Tin Machine. EMI USA, MTL5 1044, 1989.

ДОДАТКИ



Додаток 1. Ziggi Стардаст (“американська” версія після “*Aladdin Sane*”), останній концерт Ziggi перед “смертю”, 1973 р. [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: http://nightspell.ucoz.ru/photo/the_retirement_gig/76 (дата звернення: 31.05.21).



Додаток 2. Бові в ролі Зіггі обіймає гітариста Міка Ронсона під час виступу на телепередачі “Top Of The Pops”, 1972 р. [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу:

<https://www.irishmirror.ie/showbiz/celebrity-news/how-starman-david-bowie-fell-7161880> (дата звернення: 31.05.21).



Додаток 3. Бові-Зіггі та імітація орального сексу з Міком Ронсоном на сцені, 1972 р. [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу:

http://nightspell.ucoz.ru/photo/mick_rock_ziggy_on_tour/14 (дата звернення: 31.05.21).



Додаток 4. Одне із показових “загравань” Бові-Зіггі з Лу Рідом під час прес-конференції в готелі “Дорчестер”, 1972 р. [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу:

http://nightspell.ucoz.ru/photo/dorchester_hotel/66 (дата звернення: 31.05.21).

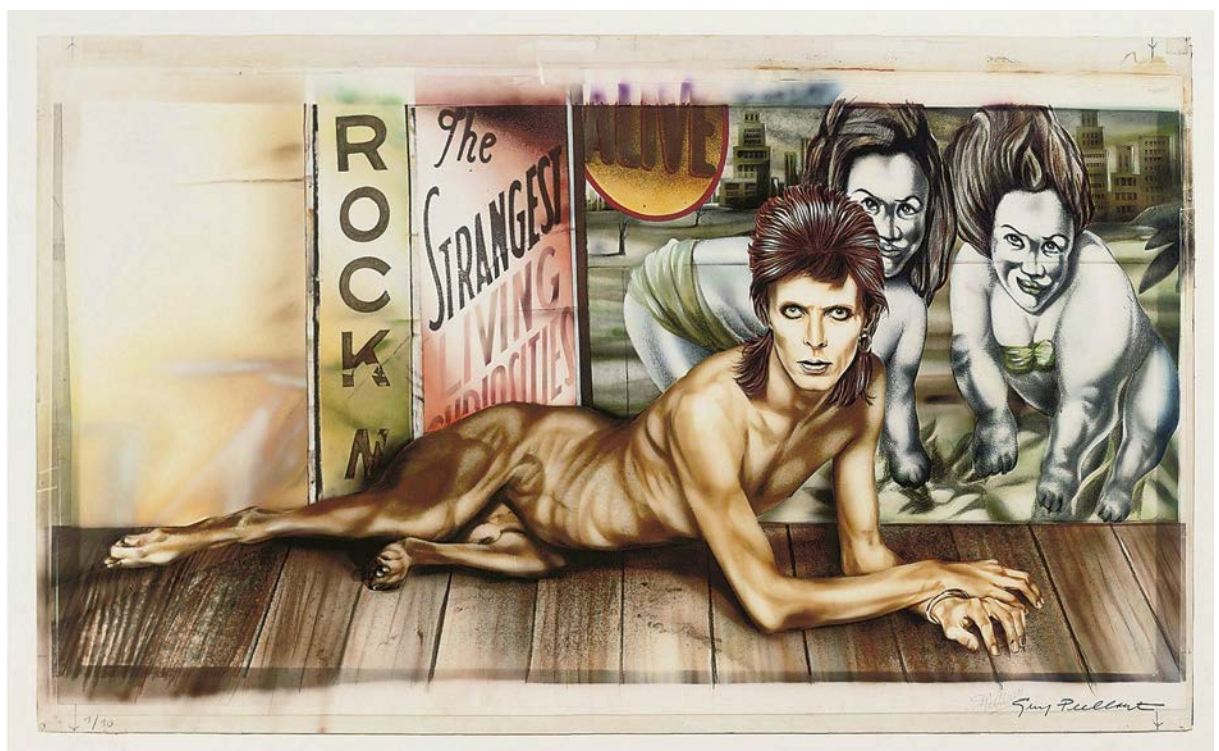


Додаток 5. Худий Білий Герцог, 1976 р. [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу:

http://nightspell.ucoz.ru/photo/duke_by_andrew_kent/65-2 (дата звернення: 31.05.21).



Додаток 6. “Інцидент на станції “Вікторія””, коли Бові нібито зробив нацистський жест, 1976 р. [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <http://www.chalkiedavies.com/blog/b9wr8hr5mr79wkkbx83lf8cd7p54f7> (дата звернення: 31.05.21).



Додаток 7. Ілюстрація Гая Пілларта для обкладинки альбому “*Diamond Dogs*” (1975) [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу:

http://nightspell.ucoz.ru/photo/diamond_dogs/77 (дата звернення: 31.05.21).



Додаток 8. Геловін Джек, 1974 р. [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу:

http://nightspell.ucoz.ru/photo/rebel_in_amsterdam/23-4 (дата звернення: 31.05.21).



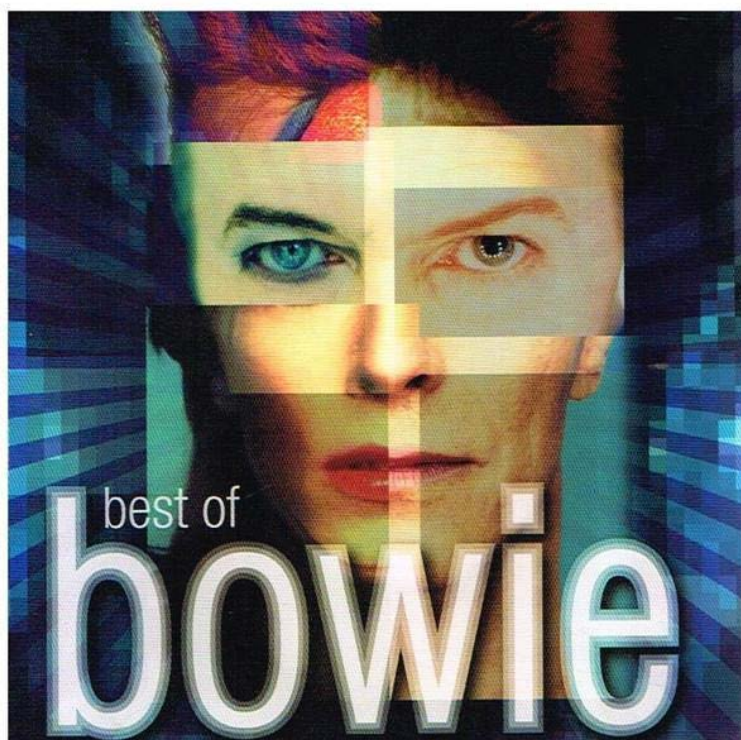
Додаток 9. Бові превтілюється у персонажів з альбому “1. Outside”, 1995 р. [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу:

http://nightspell2.ucoz.ru/photo/outside_image/31-3 (дата звернення: 31.05.21).



Додаток 10. Персона для туру “Serious Moonlight Tour”, 1983 р. [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу:

http://nightspell2.ucoz.ru/photo/serious_moonlight_tour/3 (дата звернення: 31.05.21).

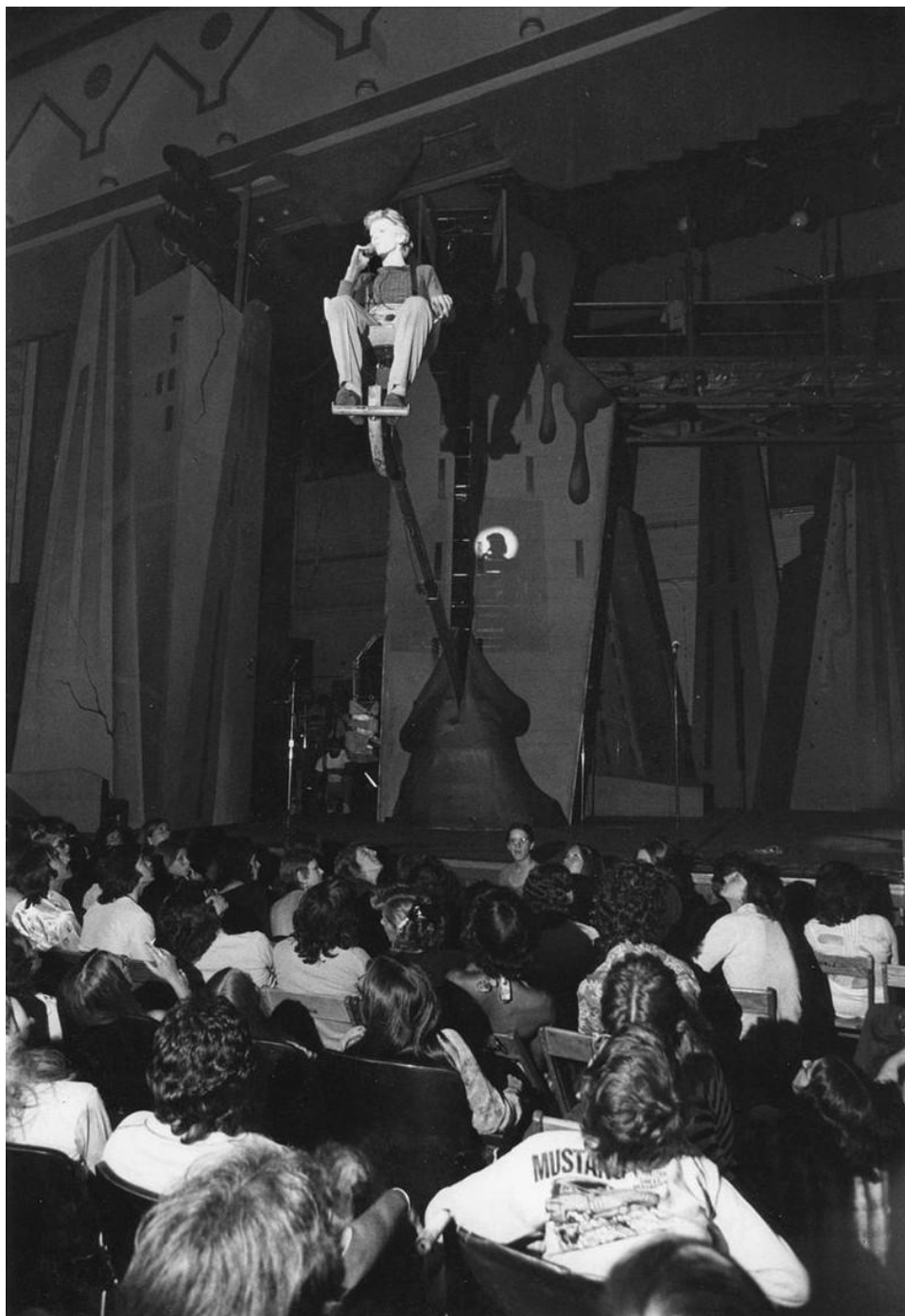


Додаток 11. Обкладинка альбому “*Best of Bowie*” (2002) [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу:

<https://www.discogs.com/ru/Bowie-Best-Of-Bowie/release/3499176/image/SW1hZ2U6MTcyMzM1MzE=> (дата звернення: 31.05.21).



Додаток 12. Обкладинка журналу “Q”, 1993 р. [Електронний ресурс] –
 Режим доступу до ресурсу: <https://eil.com/shop/moreinfo.asp?catalogid=280962>
 (дата звернення: 31.05.21).



Додаток 13. Декорації “Міста Голоду” для туру в підтримку альбому “Diamond Dogs” (1975) [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: http://nightspell.ucoz.ru/photo/usa_tour_1974/27-2 (дата звернення: 31.05.21).



Додаток 14. Декоративні гори у “Blackstar”. *Blackstar* (реж. Ю. Ренк)(2016), таймкод: 0:33. [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу:

<https://www.youtube.com/watch?v=kszLwBaC4Sw> (дата звернення: 31.05.21).



Додаток 15. Імітація пропагандистського плакату у “Blackstar”. *Blackstar* (реж. Ю. Ренк)(2016), таймкод: 4:32. [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу:

<https://www.youtube.com/watch?v=kszLwBaC4Sw> (дата звернення: 31.05.21).



Додаток 16. Приклади називання Бові іменами його персонажів.
 [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу:
<https://www.nme.com/photos/how-the-front-covers-of-the-world-s-press-marked-the-passing-of-david-bowie-1417438> (дата звернення: 31.05.21).