

*Вестник Ивановского государственного университета.
Серия: Гуманитарные науки. 2022. Вып. 1. С. 75—84.*

Ivanovo State University Bulletin. Series: Humanities. 2022. Iss. 1. P. 75—84.

Научная статья

УДК 821.111(73)-192

DOI: 10.46726/И.2022.1.7

«ОТ СТАНЦИИ К СТАНЦИИ»: ХУДОЖНИК И ПЕРСОНА В ТВОРЧЕСКОЙ СИСТЕМЕ Д. БОУИ

Дмитрий Александрович Тюлин

Российский государственный гуманитарный университет,
г. Москва, Россия, ringosartre@gmail.com

Аннотация. В статье исследуются отношения между автором, персонажем, персоной в концептуальном альбоме Д. Боуи «От станции к станции» (1976). Альбом рассматривается в контексте работы Боуи над созданием новаторского поэтического текста, где обращение к мультимедийности означает расширение пространства поэтического слова. Поэзия Боуи 1970-х гг. концентрируется вокруг образа «персоны» как особого вида лирического субъекта, неотделимого от автора, персона является рупором концептуальных и эстетических замыслов. Поэтическая «персона» находится в центре альбома «От станции к станции», который может интерпретироваться как новаторский поэтический цикл, обладающий уникальной художественной связностью. Нарратив этого концептуального альбома организован вокруг конфликта между героем-художником и его персоной-допльгангером Тонким Белым Герцогом. Боуи использует новизну и экспериментальность своего поэтического высказывания для того, чтобы размыть границы между двумя героями, придавая особое напряжение драматической составляющей альбома. В статье анализируются многочисленные культурные, литературные и философские отсылки, конструирующие образ Герцога и заостряющие проблематику альбома.

Ключевые слова: Дэвид Боуи, «От станции к станции», рок-поэзия, персона, звуковая поэзия, смешанные медиа

Для цитирования: Тюлин Д.А. «От станции к станции»: художник и персона в творческой системе Д. Боуи // Вестник Ивановского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. 2022. Вып. 1. С. 75—84.

Original article

“STATION TO STATION”: ARTIST AND PERSONA IN D. BOWIE’S POETIC SYSTEM

Dmitry A. Tyulin

Russian State University for the Humanities,
Moscow, Russian Federation, ringosartre@gmail.com

Abstract. The article examines the relationship between the author, a character, and a persona in D. Bowie’s concept album “Station to Station” (1976). The album is viewed in the context of Bowie’s work on the creation of an innovative poetic text, where turning to multimedia means expanding the space of the poetic word. Bowie’s poetry of the 70s is concentrated around the image of a “persona” as a special kind of lyrical subject, inseparable from the author, which is a mouthpiece for conceptual and aesthetic intentions. The poetic “persona” is found in the center of the album “Station to Station”, which can be interpreted as an innovative poetic cycle with a unique artistic cohesion. The narrative of this concept album is organized around the conflict between the artist hero and his doppelgänger persona, the Thin White Duke. Bowie uses the novelty and experimentation of his poetic expression to blur the lines between the two characters projected through his own figure, adding a special tension to the dramatic component of the album. The article analyzes numerous cultural, literary and philosophical references that construct the image of the Duke and accentuates the problematics of the album.

Keywords: David Bowie, Station to Station, rock poetry, persona, sound poetry, mixed media

For citation: Tyulin D.A. “Station to Station”: artist and persona in D. Bowie’s poetic system, *Ivanovo State University Bulletin. Series: Humanities*, 2022, iss. 1, pp. 75—84.

Культурный статус творчества британского певца и поэта Дэвида Боуи претерпел существенные изменения в последние несколько лет. С возвращением Боуи на сцену в 2013 году и особенно после его смерти в 2016-м стало явным существование целой школы по изучению его наследия. Сегодня не вызывает сомнений значимость его фигуры для развития разных аспектов современной культуры. Музыкальный критик А. Петридис ещё в 2013 году описывал его творчество как «одно из самых анализируемых во всей истории рок-музыки» [Petridis]. Можно с уверенностью говорить о том, что анализ творчества Боуи не ограничивается исследованиями его вклада в музыку, оно рассматривается как важное для истории современной культуры в целом. В частности, внимание исследователей привлекает широкий литературный контекст, а также литературные достоинства его творчества. Боуи рассматривается как поэт в книге Дж. Пероуна «Слова и музыка Дэвида Боуи». Американский исследователь описывает текстуальную связность его концептуальных альбомов, рассматривая их как аналоги поэтических циклов [Perone: 55—60]. Многие литературные отсылки в творчестве Боуи выявляются и комментируются в энциклопедии «Весь Дэвид Боуи» [Pegg], посвящённой исследованию и истолкованию полного корпуса песен артиста.

В отечественной науке работы такого рода связаны почти исключительно с исследованиями русскоязычных рок-текстов и авторской песни, англоязычная рок-поэзия затрагивается только по аналогии. С 1998-го результаты

исследований рок-поэзии публикуются в журнале «Русская рок-поэзия: текст и контекст». Принципы анализа синтетической природы песенных произведений достаточно подробно разработаны Ю. Доманским, Д. Ивановым, В. Гавриковым, О. Розенблюм. Однако, исследование рок-поэзии в этих трудах все же ориентировано преимущественно на изучение текстов. Хотя творчество Дэвида Боуи — явление по своей природе поэтическое, все же речь идет о поэзии в широком смысле, поэтическое начало в альбомах Боуи не сводимо к песенному тексту и должно рассматриваться как итог соединения разных медиа.

В 1960—1970-е, когда поэзия стала важнейшей частью мультимедийных проектов, метаморфозы Боуи, театральность его творчества расширяли возможности поэтического текста, а дополнительные (по отношению к поэзии) медийные пласты предоставляли новые формы для художественной реализации персоны. Это поэзия, предназначенная быть услышанной, а не прочитанной, она выражает новые и более тесные отношения между музыкой и словом. В Британии эта тенденция, как и стремление к расширению пространства поэзии через обращение к аудиовизуальным медиа, прослеживается в творчестве поэтов Британского поэтического возрождения [Virtanen]. В Америке аналогичную роль сыграла уличная поэзия, бит-поэзия и чёрная поэзия, положенная на музыку, перформанс, хэппенинг. Рок-поэзию и в частности поэзию Боуи необходимо рассматривать в контексте попыток создания новаторского поэтического текста, где обращение к мультимедийности означает расширение пространства поэтического слова в ситуации, когда поэзия становится все более ориентированной на коллективное сознание и выходит за пределы написанного текста.

Рок-музыка в большинстве случаев полагается на представление об «аутентичности». Аутентичность рокера подчёркивает отрицание им корпоративной модели создания поп-музыки, или эстрадной музыки. На эстраде есть автор музыки, автор стихов песни, оркестр профессиональных музыкантов-исполнителей и, наконец, певец или поющая группа. Совершенно иначе выглядит традиция рок-музыкальная, выражающая новую, обозначившуюся с формированием молодежной культуры эстетику, ориентированную на непосредственный контакт с воспринимающим сознанием. Рок-поэт в духе, скажем, Джима Моррисона или Боба Дилана должен создавать ощущение подлинности, акцентированного присутствия, пусть и в несколько преувеличенном виде — будь то политический активизм в текстах или же буйное поведение на сцене. Авторство аутентичной рок-песни должно оставаться за исполнителем песни, между артистом, его музыкой и словами в глазах воспринимающего ставится знак равенства, таким образом рок-поэт обретает органичность, естественность, подлинность. Однако почти синхронно с таким внешне и внутренне единым представлением о рок-музыканте выстраивается и новый тип артиста, вносящий в рок-музыку элемент театра и игры [Shelton].

Особенная черта рок-театра по версии Боуи состоит в том, что, начиная с 1970-х, он был на сцене одновременно и кем-то другим, вымышленной личностью и собой-автором, создавая неопределённость и загадку вокруг себя как личности и как артистического целого. Эстетическое переизобретение себя характерно для всего творчества Боуи. Сценические перевоплощения Боуи в фантастических героев, пророков и аутсайдеров рассматриваются в научной литературе в культурологическом аспекте, нередко через семиотическую призму [Redmond, Moore, Cinque]. Его творчество интерпретируется

через структурную оппозицию «своё/чужое», так как темы песенных текстов и способы самовыражения артиста очень часто функционируют именно по этому принципу; бинарность, двойственность фундаментальна для поэтики Боуи. Его персонажи не могут восприниматься в отрыве от образа художника-создателя, они лишены самостоятельности внутри произведения. Поэтому в статье в качестве основного рабочего термина используется термин «персона». Каждый раз, когда Боуи менял карьерную траекторию, это подразумевало смерть персоны/персонажа, но вместе с этим и смерть его автора, также модифицировавшегося в новую усовершенствованную версию себя, новую «персону».

Понятие «персоны» в актуальном для нас значении было впервые введено К.Г. Юнгом в рамках описания архетипа как структурной формы выражения коллективного бессознательного. Персона («Die Persona») рассматривается Юнгом как всего «лишь маска коллективного психического, <...> маска, которая подделывается под индивидуальность и пытается заставить других и своего носителя думать, будто он индивидуален, в то время как здесь он всего лишь разыгрывает роль, придуманную коллективным психическим» [Юнг: 183]. Фактически, это роль, которую человек отыгрывает в обществе, выполняя предполагаемые им ожидания того или иного социального круга, «вторичная действительность, продукт компромисса, в создании которого другие часто принимают большее участие, чем он сам» [там же]. По Юнгу, персона может выполнять разные функции и через неё могут реализовываться другие архетипы, у человека в принципе может быть несколько социальных масок. Основная же функция персоны в том, что она скрывает наиболее уязвимые стороны личности, создавая защитную прослойку между индивидуальной психикой и социальным коллективом. Юнг позаимствовал название архетипа из античного театра, где «персоной» называлась маска, прикладываемая актёром к лицу во время выступления для выражения различных эмоциональных состояний героя [Стайн: 118]. «Персона» в разнообразных смыслах этого термина — это одна из ключевых единиц художественной системы Боуи, в творчестве которого границы между персонажем и персоной намеренно размыты. Аура загадки и мистики, некоторой искусственности и недоговоренности — это чрезвычайно важный эффект, который Боуи создавал в творчестве своего так называемого «классического» периода.

В этот период Боуи была создана целая плеяда персон рок-театра, обеспечивших ему особое место в мире музыки — художника, меняющегося стремительно и радикально. Резкая смена «масок» у Боуи и при этом его исключительная продуктивность — минимум один альбом в год, в центре которого новая персона, новая «двумерная личность» — обеспечили ему репутацию, которая отделяла его от других звёзд того времени. До Боуи в британской рок-музыке культивировался тип театральности, связанный с возможностями нарратива. Рок-театр в концептуальной музыке 1970-х — это театр в более буквальном смысле: тяготеющий к сюжетности, менее абстрактный, более сюрреалистический [Ross].

Начиная с 1972-го и заканчивая 1976 годом, тексты песен у Боуи выстраиваются в концептуальные поэтические циклы, доносящие до слушателя и «канву» нового персонажа, и траекторию, по которой движется лирический герой на протяжении альбома. Персонажи Боуи и его безымянные герои, как правило, трагически одиноки, параноидальный страх перед социальными контактами, душевная изоляция, тревога являются основными темами лирики Боуи.

В начале 1970-х обозначаются сложные и многоуровневые взаимоотношения между автором и его творением, которые затем проблематизируются в альбоме «От станции к станции» («Station to Station», 1976). Первый и заглавный трек альбома — десятиминутная двухчастная сюита, задача которой не только представить нам героя, но и погрузить нас в загадочный и сложный мир его переживаний. Первая часть трека, текст которой знакомит нас с персоной Тонкого Белого Герцога, звучит как похоронный марш, исполненный на рок-инструментах и сопровождаемый монотонным гитарным завыванием и различными механическими звуками, в частности, искажённой фонограммой отбывающего локомотива, что даёт звуковую аналогию присутствующему в заглавии песни образу станции.

Текст песни затемнён и изобилует оккультными отсылками. Первые строки, которые затем оказываются рефреном, вводят метафизическую тему альбома и представляют персону Тонкого Белого Герцога:

The Return of the Thin White Duke
Throwing darts in lovers eyes.

В подстрочном переводе: «Возвращение Тонкого Белого Герцога, / Бросающего дротики в глаза любовников». Герцог описывается Боуи как «певец нео-романтики» («neo-romance») [Doggett: 241], под этим «обновлением» любовной темы имеется в виду осмеяние романтических идеалов, в то время как апеллирующая к анатомии метафора вписывается в образный ряд, связанный с болезненным эстетизмом. Глаза влюблённых традиционно ассоциируются с внешним проявлением внутренней жизни, души, а потому, так сказать, являются местом наибольшей эмоциональной уязвимости — и именно туда целится Герцог. Образ дротиков обладает символическим подтекстом, поскольку дротики должны попасть в центр круга, в зрачок человеческого глаза. Образ круга с первых строк становится основополагающим для поэтики альбома.

Романтическая тема как будто продолжается в первом куплете:

Here are we, one magical moment, such is the stuff
From where dreams are woven.

В подстрочном переводе: «Вот и мы, одно магическое мгновение, таково вещество / Из которого сотканы сны». Хотя эти строки, будучи отделёнными от музыкального сопровождения, могут показаться выражающими песенный романтический настрой, в совмещении с музыкой их смысл цинически инверсируется, особенно в сопоставлении с открывающим альбом рефреном о дротиках в глазах. «Мы» должно восприниматься как мрачный призыв к объединению, автоматически заключающий слушателя или адресата в некоторые насильственные отношения с персонажем, в уста которого вложены строки.

Вместе с тем, в этих стихах намечается взаимодействие между двумя героями, объединёнными и противоборствующими: Тонким Белым Герцогом и его творцом, к которому тот может обращаться. Вторая строка куплета — это отсылка к «Буре» Шекспира (акт 4, сцена 1): «We are such stuff as dreams are made on, and our little life is rounded with a sleep» [Shakespeare]. В пьесе эта фраза произносится могущественным магом Просперо, который некогда был герцогом Милана. В своём монологе он размышляет об иллюзорной природе вещей и неизбежности смерти. В переводе М. Кузмина:

Из того же
Мы матерьяла созданы, как сны.
Жизнь сном окружена [Шекспир 7: 421].

Боуи помещает магию в контекст, который осложнен оккультным пластом: это метод предельного познания, трансформация реальности в стремлении к власти, которая оказывается иллюзорной. У Боуи не люди «сотканы» из той же материи, что и сны, а сны сплетены из «вещества». Очевидно, слово «вещество» («stuff»), бытовавшее как эвфемизм наркотического вещества, означает кокаин, прямо упомянутый в дальнейших строках. Отсылка к Шекспиру здесь является указанием на «ясновидение» и магическое повеление материей, сближающее ситуацию лирического субъекта с поэтическими описаниями наркотических видений Т. Де Квинси, С. Колриджем, А. Рембо.

В 1970-е кокаин был наиболее распространённым наркотиком среди рок-звёзд, и Боуи употреблял его в больших количествах по нескольким причинам: чрезвычайная активность и трудоспособность, которую давал наркотик, жизнь в Сан-Франциско в окружении менеджеров и наркоторговцев, и, конечно, зависимость. Этот биографический контекст, на наш взгляд, важен для понимания того, почему в текстах песен кокаин возводится до уровня символа. Само именование героя «Тонкий Белый Герцог» указывает на кокаиновую дорожку.

Таким образом, у нас есть уже довольно определенные тематические указатели для понимания персоны Герцога и его функции во вселенной альбома. Одно из определяющих его понятий — власть, безраздельная, аристократическая, но при этом сверхъестественная, которую может иметь над человеком политический лидер, рок-звезда, глава религиозного культа или наркотическая зависимость. Весь этот ассоциативный ряд находит свою реализацию в песне «Station to Station» и в образной системе альбома в целом по мере того, как в тексте раскрывается могущество Герцога, его мистическая власть над лирическим героем.

Here am I, Flashing no color
Tall in this room overlooking the ocean.

В подстрочном переводе: «Вот он я, не отражающий цвета, / Возвышен в этой комнате, окидывая взором океан». В этих строках герой предстаёт повелителем океана как мифологического прародителя бытия. Герцог находится на возвышении в некотором пространстве, в башне или на маяке, башня дополняет образ правителя, наблюдающего за внешним миром. В образе можно усмотреть отсылку к «башне из слоновой кости» и даже к «Башне из черного дерева». Боуи был поклонником Дж. Фаулза, и в интервью 1970-х гг. проводил параллели между своими художественными поисками и романом «Коллекционер» [Taysom]. Вместе с тем, «tall» с неопределенным значением высоты может восприниматься как эвфемистическое замещение слова «high», сленгового наименования состояния опьянения, а акцентированное отсутствие цвета отсылает к ослепительной белизне кокаина.

Куплет завершается строками:

Here are we, one magical movement
From Kether to Malkuth
There are you, drive like a demon
From station to station.

В подстрочном переводе: «Вот и мы, одно магическое движение / От Кетера к Малкуту / Вот и ты, езжай, подобно демону / От станции к станции». «Магическое движение», вариация выражения «магическое мгновение», предваряет прямую отсылку к каббалистическому учению. Кетер и Малкут — это так называемые «станции» или точки в Древе Жизни Каббалы, те узловые моменты, где бесконечное выражает себя [Leiberman]. Важно, что Кетер и Малкут это верхняя и нижняя точки реализации человеческого духа, королевство и бездна соответственно, что подчёркивает кажущуюся безграничность эзотерического познания и экстремальность переживания, через которое Герцог проводит своего создателя. Боуи впоследствии утверждал, что название песни и альбому отсылает не столько к железнодорожным путям, сколько к Станциям Креста (Stations of the Cross или Via Crucis) [Light]. Это общее название для серии изображений пути Христа на Голгофу. Выражение используется и для описания Богослужения Крестного пути, паломничества, призванного напомнить об основных этапах восхождения на Голгофу. Если Боуи считал нужным это сказать, значит, лирического субъекта альбома можно воспринимать как мученика, хотя от станции к станции он «несется, как демон». Упоминание демона, многократно встречающееся в текстах альбома, важно с точки зрения оккультного пласта лирики Боуи [Crowley]. Молодёжные культурные революции 1960-х гг. широко апеллировали ко всякого рода альтернативной (нехристианской) спиритуальности. Общим для британской рок-н-роллной культуры было увлечение эзотерическим учением А. Кроули, сосредоточенным на том, чтобы вызывать любыми способами видения ангелов или демонов [Lachman].

Далее первые строки альбома повторяются, но с вариацией:

The Return of the Thin White Duke
making sure white stains.

В подстрочном переводе: «Возвращение Белого Герцога, / Оставляющего стойкие белые пятна». «Белые пятна» — это название сборника обценной поэзии Кроули [Crowley], опубликованного им в Амстердаме под псевдонимом Арчибалд Бишоп в 1898 г., и первая прямая отсылка к его творчеству. Учение Кроули, связанное с приёмом наркотиков (о чем говорится в его дневниках), представляло собой смесь Каббалы, восточных и западных религиозных традиций, йоги, буддизма, карт Таро, нумерологии, алхимии, розенкрейцерства, астрологии и декадентства. Все это Кроули именовал «магией» («magick»). Через Кроули следует читать отсылку к Просперо и «магические движения» по древу Каббалы. Бытует легенда, что именно Кроули однажды бросил дротик во влюблённую парочку [O'Leary].

Когда песня «От станции к станции» выходит в свою вторую и заключительную фазу, темп ускоряется, звучание становится энергичным, особенно по контрасту с первой частью. Меняется и лирическая перспектива — с «мы/я/ты» на «я», величественно-мрачную позу Герцога сменяют печаль и утрата, ассоциированные с лирическим субъектом:

Once there were mountains on mountains
And once there were sun birds to soar with
And once I could never be down.

В подстрочном переводе: «Когда-то горы громоздились на горы, / Можно было парить с нектарницами, / Когда-то я никогда не унывал». Здесь

лирический субъект уязвим и эмоционален, он ностальгирует по некоему идиллическому прошлому. Различия героя-художника и персонажа-Герцога передаются и в музыкальной структуре трека. В то время как цель Герцога покорить, захватить абсолютно всё внутри своего мира, герой-художник мечтает вернуть себе возможность чувствовать, прекратить своё бесконечное одиночество:

Got to keep searching and searching
And oh, what will I be believing
And who will connect me with love?

В подстрочном переводе: «Должен искать и искать, / О, во что я уверю, / И кто укажет мне путь к любви?». Метафора круга с ускорением темпа песни обретает ещё большую силу, как и образ демонического передвижения по неким спиритуальным (ин)станциям.

Следующие строки усиливают паранойю:

It's not the side-effects of the cocaine
I'm thinking that it must be love.

В подстрочном переводе: «Это не побочный эффект кокаина, / Думаю, это, должно быть, любовь». Кокаин и любовь противопоставлены друг другу. Герой-художник пытается убедить себя в том, что испытывает подлинное чувство, несмотря на то что для всего этого, как подчеркивает рефрен, слишком поздно. Герой думает, что полюбил, но он только думает, подозревает, а не чувствует это.

Внутреннюю борьбу лирического субъекта помогает понять обращение к Ницше, чья философия была важна для Боуи. По Ницше, на пути к сверхчеловеку человек должен наложить оковы на сердце: любовь, гнев, сострадание [Ницше: 273]. Чувства героя вступают в конфликт с рациональностью и холодностью мысли, в сущности, они уже побеждены этой «сверхчеловеческой» категорией.

Основным доказательством фальсификации философами и обществом понятия «мораль» для Ницше является объяснение всякого внутреннего побуждения через представление о власти: человек одерживает победу над самим собой внутри себя. Ницше требует от читателя испытать себя на волю к власти: «Всякому надо самому испытать себя в том, насколько предназначен он к независимости и повелеванию — и сделать это своевременно» [там же].

Песня «От станции к станции» может прочитываться как попытка преодолеть выпущенную наружу тёмную силу. Эта сила обретает над ним власть, которая выносится вовне, в фигуру Герцога, которая постепенно вытесняет художника. Альбом может прочитываться как описание процесса превращения в сверхчеловека при утрате себя. Так работает весь спектр противоречивых аллюзий: герой уподоблен христианскому мученику, ницшеанскому сверхчеловеку, при этом он застревает в буддистском круге и движется по каббалистической карте. Ни одно из этих воплощений не удовлетворяет героя как чувствующего человека, поскольку происходит не эволюция, но замещение персонажа. Художника замещает сверхчеловек, которому эмоции в принципе чужды.

Тексты альбома сконцентрированы вокруг Герцога как некоей сущности, цель которой — поглотить рассудок своего создателя. Боуи использует привычную для песни недосказанность и абстрактную нарративность таким

образом, что не всегда получается понять, есть ли в этом альбоме художник-протагонист вообще, или же всё это — театр одного актёра, Белого Герцога. Вероятное поглощение персоной лирического субъекта усиливает драматизм, при этом заставляет реконструировать сюжет альбома и атрибутировать лирическое высказывание. Персона Тонкого Белого Герцога, отыгрываемая Боуи на концертах и в медиа, в текстах альбома парадоксальным образом оказывается персонажем-двойником, но в центре внимания фактически находится лирический герой, теряющий над собой власть.

Список литературы / References

- Ницше Ф. По ту сторону добра и зла // Ницше Ф. Сочинения: в 2 т. М.: Мысль, 1990. Т. 2. С. 238—405.
(Nietzsche F. Beyond good and evil, *Nietzsche F. Works: in 2 vols*, Moscow, 1990, vol. 2, pp. 238—405. — In Russ.)
- Стайн М. Юнговская карта души: введение в аналитическую психологию. М.: Когито-Центр, 2010. 256 с.
(Stein M. Jung's map of the soul: An introduction to analytical psychology, Moscow, 2010, 256 p. — In Russ.)
- Шекспир У. Буря // Шекспир У. Полное собрание сочинений: в 8 т. М.: Интербук, 1997. С. 355—439.
(Shakespeare W. The tempest, *Shakespeare W. Complete works: in 8 vols*, Moscow, 1997, pp. 355—439. — In Russ.)
- Юнг К. Очерки по психологии бессознательного. М.: Когито-Центр, 2010. 352 с.
(Jung K. Essays on the psychology of the unconscious. Moscow, 2010, 352 p. — In Russ.)
- Virtanen J. Poetry and performance during the British Poetry Revival 1960—1980: Event and effect. London: Palgrave Macmillan, 2017. 212 p.
- Doggett P. The man who sold the world: David Bowie and The 1970s. London: Bodley Head, 2011. 424 p.
- Koenig P.E. The laughing gnostic — David Bowie and the occult, 1996. URL: <https://www.parareligion.ch/bowie.htm> (access: 05.11.2021).
- Crowley A. White Stains & The Nameless Novel: Flowers of Eros and Evil. London: Wet Angel Books, 2008. 184 p.
- Light A. How David Bowie brought Thin White Duke to life on “Station to Station” // Rolling Stone. 2017. January 17. URL: <https://www.rollingstone.com/music/music-features/how-david-bowie-brought-thin-white-duke-to-life-on-station-to-station-125797/> (access: 05.11.2021).
- Lachman G. Aleister Crowley: Magick, Rock and Roll, and the wickedest Man in the World. New York: Tarcher Perigree, 2014. 394 p.
- Leiberman S. Malchut: The Kingdom Within. URL: <https://www.aish.com/sp/k/48971776.html> (access: 05.11.2021).
- O'Leary C. Station to Station // Pushing Ahead of the Dame: David Bowie, song by song. URL: <https://bowiesongs.wordpress.com/2010/12/23/station-to-station/> (access: 05.11.2021).
- Pegg N. The complete David Bowie (Revised and updated 2016 Edition). London: Titan Books, 2016. 800 p.

- Perone J.E. The words and music of David Bowie. Westport: Praeger, 2007. 224 p.
- Petridis A. “David Bowie Is...” becomes the Victoria and Albert’s fastest-selling event ever // The Guardian. 2013. March 17. URL: <https://www.theguardian.com/music/2013/mar/17/david-bowie-is-exhibition-review> (access: 05.11.2021).
- Redmond S., Moore C., Cinque T. Enchanting Bowie: Space/Time/Body/Memory. New York, London: Bloomsbury Academic, 2015. 368 p.
- Ross R. Genesis: The Future of Rock Theatre // Phonograph Record Magazine. 1975. URL: <http://www.genesisforum.it/viewtopic.php?f=18&t=2298> (access: 05.11.2021).
- Shakespeare W. The Tempest // Folger Shakespeare Library. URL: <https://shakespeare.folger.edu/shakespeares-works/the-tempest/> (access: 05.11.2021).
- Shelton W. Future Nostalgia: Performing David Bowie. New York, London: Bloomsbury Academic, 2015. 240 p.
- Taysom J. David Bowie opens up about “being David Bowie” in a classic interview from 1973 // Far Out Magazine. 2020. July 21. URL: <https://faroutmagazine.co.uk/david-bowie-discusses-being-david-bowie-classic-interview/> (access: 05.11.2021).

Статья поступила в редакцию 06.11.2021; одобрена после рецензирования 18.11.2021; принята к публикации 21.02.2022.

The article was submitted 12.01.2022; approved after reviewing 25.01.2022; accepted for publication 21.02.2022.

Информация об авторе / Information about the author

Тюлин Дмитрий Александрович — аспирант, Российский государственный гуманитарный университет, г. Москва, Россия, ringosartre@gmail.com

Tyulin Dmitry Aleksandrovich — Postgraduate student, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russian Federation, ringosartre@gmail.com